

Université de Montréal

Image et survivance en anthropologie visuelle
Ernesto De Martino et l'ethnographie interdisciplinaire

par

Jasmine Pisapia

Département de Littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Littérature comparée

Juillet, 2013

© Jasmine Pisapia, 2013

Résumé

Ce projet analyse le rôle des images – photographies, films, dessins – produites dans le cadre des recherches ethnographiques « interdisciplinaires » menées par l’anthropologue italien Ernesto De Martino en Italie méridionale dans les années 1950. Ces expéditions ont donné lieu à des documents multiformes puisqu’elles regroupent des chercheurs de formations différentes : historien des religions, ethnomusicologue, psychiatre, photographe, et occasionnellement cinéaste. Plus spécifiquement, il s’agit d’étudier le rôle des matériaux visuels dans la recherche sur le tarentisme, rituel de possession observé dans les Pouilles en 1959 par De Martino et son équipe, matériaux dont une partie constitue l’annexe photographique de son œuvre célèbre *La terra del rimorso* (1961). Nous portons également attention à l’atlas iconographique de son ouvrage sur la lamentation funèbre, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria* (1958), fruit d’une étude de terrain dans la région sud italienne de la Lucania (Basilicata). Tout en considérant les relations intermédiaires entre les images, le texte, le son et le corps, ce mémoire identifie les rapports dialectiques entre les techniques d’enregistrement et les logiques répétitives, rythmiques et performatives des rituels en question. Chez De Martino, l’image est point de tension en matière de temporalité et de ressemblance : elle suggère une anthropologie de la « survivance » nous permettant de relever plusieurs correspondances avec l’œuvre de l’historien de l’art Aby Warburg.

Mots-clés : anthropologie visuelle, archive, Ernesto De Martino, Italie du Sud, photographie, cinéma, ethnographie, possession, tarentisme, lamentation funèbre, rituel, femmes.

Abstract

This project deals with the production of images in Italian anthropologist Ernesto De Martino's 1950s "interdisciplinary ethnographies" in southern Italy. These expeditions, innovative for their time, involved a team of researchers (including a religious historian, ethnomusicologist, psychiatrist, photographer and, at times, a filmmaker) and gave rise to mixed-media documents. While the textual aspects of De Martino's work have been studied in depth, my approach focuses on image-making practices: photography, film, drawings. Building largely on his famous work *La terra del rimorso* (1961) on tarantism – a possession ritual observed by De Martino's team in Puglia in 1959 – as well as on the iconographic atlas of *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria* (1958) – his study on mourning rituals led in the southern Italian region of Lucania (Basilicata) –, this thesis suggests that images, despite their ancillary status, formed a major part of De Martino's fieldwork and transmitted much more than documentary knowledge. Not only does the visual haunt De Martino's own text as a literary device, but it is also tightly connected to a series of intermedial elements (sound, objects, bodies) inherent to the ritual "apparatus" itself and its documentation process. It was thus possible to perceive a dialectical relationship between technological imagistic devices such as photography and film, which "reproduced" possession rituals, and those practices' own repetition processes, temporal rhythms, and performativity. Lastly, these images also suggest an anthropology of "afterlife" by means of visual analogies passed through bodily gesture, reminiscent of Aby Warburg's work.

Keywords: Ernesto De Martino, Image, Archive, Survival, Possession, Tarantism, Aby Warburg, Southern Italy, Memory, Photography.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche,
Philippe Despoix,
pour son soutien et son intérêt envers ce projet.
Je le remercie de m'avoir transmis le désir de continuer à naviguer *entre* les disciplines et de traiter toute chose avec
soin, dans les moindres détails.

Un grand merci à Éric Méchoulan, pour l'appui intellectuel et les conseils.
Bien évidemment, je dois une partie de mon cheminement intellectuel au Centre de Recherches Intermédiales en
Arts, Lettres et Techniques (CRIalt).

Merci à Djemaa Maazouzi d'en avoir fait un lieu si accueillant.
Merci à Nathalie Beaufay qui a été d'une aide précieuse au fil des années.

Cette recherche a été possible grâce à l'anthropologue Francesco Faeta de l'Università di Messina, qui m'a guidée à
travers les matériaux avec une générosité remarquable. Non potrei mai rigraziarla abbastanza.

A very special thanks to Lisa Stevenson at McGill for her incredible support and openness.

In Italia, grazie a Clara Gallini, Adelina Talamonti, Alessandro Proietti, Cecilia Mangini, Amalia Signorelli,
Giuseppe Pinna, Antonello Ricci, Emilia De Simoni.
Ringrazio anche l'Archivio Ernesto De Martino, il Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari e l'Accademia
Santa Cecilia.

À Paris, merci à Emmanuel Lefrant, Elena Gui et Gabri qui ont su rendre la période de rédaction beaucoup plus
agréable.

Caroline Bem, Tao Fei, Christine Mitchell, merci pour votre esprit de solidarité et de partage.
Une pensée pour le Festival du nouveau cinéma, et merci en particulier à Philippe Gajan et Simon Thibodeau d'avoir
su vous adapter à ma triple vie.

Je remercie de tout cœur mes parents Serge et Dominique, mon frère François et Sophie Arsenault.

Philippe Leonard, merci pour tout.
C'est ton esprit d'équipe qui rend tout cela possible.

Ce texte est pour
Jeannette Lesperance
(1917–2013).

Cette recherche a bénéficié du soutien du Conseil de Recherche en Sciences Humaines (CSRH).
This research was funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC).

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	2
Abstract	3
Remerciements	4
Introduction	6
PARTIE I	
Ernesto De Martino et les « nouvelles disciplines »	
Composantes visuelles d'une ethnographie interdisciplinaire	
1.1 Trajectoires d'un chaman inversé : l'historien-ethnographe néoréaliste.....	15
1.2 « Nouvelles disciplines ». Cinéma et photographie.....	20
1.3 Terres du remords et des lamentations.....	25
1.4 Vision panoramique. (Ethno)graphie et interdisciplinarité.....	30
1.5 Un « safari de notices ». Observation et écritures en 1959.....	35
1.6 Images exposées / images latentes : rapports texte-image.....	42
PARTIE II	
Les logiques intermédiaires du « dispositif chorégrapho-musical »	
Jeux de miroir	
2.1 Dispositifs.....	50
2.2 La possession, la tarentule, l'image.....	53
2.3 Les techniques du corps à l'épreuve de la « crise de la présence ».....	57
2.4 Suivre les sons, gérer les rythmes.....	62
2.5 Synchronisation et <i>mimésis</i>	67
2.6 Performance rituelle / mises en scène visuelles. Entre réalité et reproductibilité.....	74
PARTIE III	
Archive et survivance	
Transmissions de l'image et du geste	
3.1 Résistances (in)volontaires. L'anthropologie et l'archive.....	84
3.2 Formes de pathos. De Martino et les images survivantes.....	89
3.3 Analogies et ressemblances : une compulsion.....	96
3.4 Atlas, <i>cinesica</i> , dessins. Comprendre les corps expressifs.....	99
Conclusion	108
Images / figures	116
Bibliographie	134

Introduction

Ernesto De Martino avait préparé son équipe durant une longue période préliminaire en vue d'une rencontre avec le tarentisme salentin – rituel encore observable dans les années 1950-1960 en Italie méridionale et articulé autour de la morsure d'un arachnide. Le rite est empreint de ce « *rimorso* » équivoque qui, en italien, renvoie autant à la piqûre qui se manifeste chaque année (littéralement, la « re-morsure » d'une araignée) qu'au remords, mauvais passé qui revient perpétuellement hanter sa victime. Le tarentisme avait été scruté à distance sous tous ses angles théoriques, historiques et structurels. Après de nombreux mois d'étude collective, De Martino et son équipe étaient exposés pour la première fois, lors de l'été 1959, au phénomène réel dont les premières impressions sont exprimées ainsi :

[...] En prêtant l'oreille, l'écho d'un concert rustique parvenait jusqu'à nous [...]. L'équipe se mit en marche [...] voici que la musique devint de plus en plus distincte, laissant deviner, sous le rythme du tambourin, la ligne mélancolique [...] de cette vieille tarentelle du Sud sans son rôle thérapeutique originaire¹.

À peine le « dispositif chorégrapho-chromatico-musical » entrain-il en scène, dans sa pleine évocation musicale, rythmique et dansée, que la rationalité historique atteignait déjà ses limites. C'est à croire que nul n'est à l'abri des « échos » enivrants que recèle la musique du rituel, pas même l'anthropologue et ses spécialistes qui, « transportés comme [ils l'étaient] sur une autre planète », avaient « du mal à jouer [leur] rôle² ». Dès son arrivée au village apulien de Nardò, l'équipe s'était rendue d'abord au salon de coiffure, à la recherche des musiciens d'exorcismes de tarentulées – pour la plupart barbiers de profession. Il se trouva que ceux-ci étaient absents : ils participaient au rituel le jour même. Privés d'indications de directions, De Martino et son équipe s'empresment donc de suivre intuitivement le chemin esquissé par les sons. Cet « écho », outre qu'il rappelle un mythe antique empreint, certes, de mélancolie, entrouvre une première porte vers l'irrationnel, par la voie de l'étrangeté du double. D'autre part, il modifie le rapport au temps de celui qui l'écoute, qui entend au présent un son, trace d'une intensité passée. À cette dimension temporelle s'ajoute un dynamisme horizontal, celui de ces « échos » au pluriel, qui chez Baudelaire de loin se confondent, de ces « correspondances » cinétiques qui ont lieu lors de passages « à travers des forêts de symboles / Qui observent [l'homme] avec des regards familiers³ ». Ces regards, tels ceux portés sur des photographies de famille à la recherche de ressemblances visuelles dissimulées, complètent le portrait de l'écho, synthétisant en quelque sorte l'approche de De Martino, cet historien des religions, devenu anthropologue de manière

¹ Ernesto De Martino, *La terre du remords*, trad. Claude Poncet, Paris, Gallimard, 1966, p. 66.

² *Ibid.*, p. 67.

³ Charles Baudelaire, « IV. Correspondances », *Les fleurs du mal*, Paris, Poésie/Gallimard, 1996, p. 40.

autodidacte, qui entendait *reconstruire* le tarentisme en identifiant les résonances de ce rituel de possession avec ses « antécédents » classiques, dans un effort philologique méticuleux. Pour De Martino, le terrain anthropologique devenait ce lieu d'expérimentation où il était enfin possible d'entendre et de voir des « documents vivants » (ou « survivants ») de performances historico-religieuses qui jusqu'alors n'avaient été étudiées que dans des textes écrits. Le tarentisme et la lamentation funèbre avaient été analysés en prenant essentiellement en compte leur valeur musicale, ou en relevant la structure poétique et les mythes des chants populaires. Pourtant, dans ces communautés, le rite se déployait par les forces intermédiées du son, du regard et des corps, éléments auxquels fait face l'équipe interdisciplinaire, et que les images et les techniques d'enregistrement du son ont tenté de saisir.

L'ethnographie que De Martino qualifie d'« interdisciplinaire⁴ », innovatrice pour l'époque, donne lieu à des documents ultérieurs multiformes puisqu'elle signifie partir à plusieurs : historien des religions, ethnomusicologue, psychiatre, photographe, et – plus rarement – cinéaste. Les archives de ces expéditions, marquées par la frénésie d'une ethnographie plurielle, regorgent de témoignages écrits et visuels offrant différentes portes d'entrée sur un fait social qui, à son tour, se déplie en une multitude de filiations troubles. Ce sont précisément les interactions entre l'expérience des chercheurs, leurs techniques de captation et la médialité des pratiques rituelles en action qui mobilisent mon étude. Les « outils » de la recherche de De Martino consistaient en une équipe de spécialistes profondément hétérogène et en différents supports, dont le fameux journal de route, mais aussi des bandes audio magnétiques, de la pellicule filmique et un appareil photographique. Ses ouvrages *La terra del rimorso* (1961) et *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria* (1958) rassemblent une étude centrale ethnohistorique avec, en annexe, de substantielles séries photographiques et iconographiques.

Il serait tentant d'amorcer mon étude par la genèse d'une fascination personnelle pour les images de l'ethnographie d'Ernesto De Martino. J'insiste sur le terme *ethnographie* pour mettre de l'avant les « modalités concrètes du séjour sur le terrain⁵ », techniques intermédiaires de l'anthropologie qui ont parfois échappé aux innombrables analyses du travail de ce chercheur multidisciplinaire en Italie. Cette quête d'*arkhè* (trouver la *première image* qui m'ait frappée),

⁴ Ernesto De Martino, « La ricerca indisciplinare nello studio dei fenomeni culturali », *De Homine*, n° 17-18, 1966, p. 227, puis réédité dans Clara Gallini, *I rituali dell'Argia*, Padova, Cedam, 1967, p. XI.

⁵ Amalia Signorelli, « Lo storico etnografo. Ernesto De Martino nella ricerca sul campo », *La Ricerca Folklorica*, n° 13 ; « Ernesto De Martino. La ricerca e i suoi percorsi », avril 1986, p. 5- 14.

bien que sans doute trop traditionnelle pour une introduction, rappelle le mouvement de la pensée de De Martino, cette volonté de sonder infatigablement et avec conviction les contours variables d'antécédents, en de multiples retours en arrière périlleux. Si j'osais identifier une « image d'origine » pour ma recherche – puisqu'il s'agira ici, entre autres, d'un travail sur les images – je n'effectuerais rien de moins que ce geste affectif que De Martino lui-même pose intuitivement dès les premières pages de *La terre du remords*. Bien qu'il soit lui-même d'origine méridionale, ayant déjà mené plusieurs séjours dans le sud de l'Italie, il affirme que la première idée d'entreprendre une enquête ethnographique sur le tarentisme s'impose à lui comme une révélation lorsqu'il voit quelques belles images de tarentulées prises par le photographe français André Martin :

Ces photos pouvaient passer devant les yeux comme des images d'étranges comportements excentriques, suscitant une curiosité momentanée et auraient été alors vraiment fortuites ; mais, pour moi, elles m'incitèrent à rattacher l'histoire religieuse du Sud que je projetais à un épisode circonscrit à analyser, à un phénomène réclamant exemplairement l'engagement de la cohérence historiographique, justement parce qu'il se présentait comme un nœud d'extrêmes contradictions⁶.

Il s'agit là d'un témoignage étonnant pour un anthropologue-historien qui a toujours donné le primat au verbe. Voilà pourtant qu'il laisse comprendre que, si sa première rencontre réelle avec le tarentisme se traduisait par le son, c'est une médiation antérieure par l'image qui lui avait donné l'impulsion nécessaire pour entamer ses recherches. Alors que, quelques lignes avant le récit de sa rencontre avec les images d'André Martin, De Martino milite en faveur de recherches « moléculaires », celles qui bâtissent une histoire entière à l'aide d'un détail, comment ne pas entrevoir l'efficacité d'un *punctum* barthien, provoqué par des photographies opérant, elles aussi, à l'intérieur d'un paradigme indiciaire⁷ ? Ne pourraient-elles pas servir, en tant que « contingence pure⁸ », de point d'Archimède pour activer cette réhabilitation des faits sociaux marginalisés, supposés « débris » résistant à une « histoire des sommets » officielle ?

Ce même déclenchement par l'image, on le retrouve curieusement chez Gianfranco Mingozzi, auteur du film *La taranta* (1962), qui a documenté les mêmes rituels de possession

⁶ De Martino, 1966, p. 27.

⁷ Voir Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que Ginzburg ait été un lecteur précoce de De Martino, ce qu'il indique explicitement dans cet ouvrage : « Parmi les motivations qui me poussèrent à étudier les procès des sorcières, il y avait aussi le désir de démontrer qu'un phénomène irrationnel et [...] atemporel, donc sans importance historique, pouvait être l'objet d'une analyse historique, rationnelle, mais non rationaliste. [...] La lecture du *Monde magique* de E. De Martino [...] m'invitait à dépasser, dans ma recherche concrète, l'antithèse idéologique entre rationalisme et irrationalisme. », p. 8-9.

⁸ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 52.

qu'Ernesto De Martino très peu de temps après avoir lu le manuscrit à peine terminé de *La terre du remords* et en suivant les recommandations de l'anthropologue. Dans les pages d'un journal personnel récent du cinéaste, publié à l'occasion d'une réédition du film en DVD, il avoue se rappeler son premier désir, puissant même si encore balbutiant, de filmer le tarentisme : « Il y eut des images magnifiques, prises par une photographe alors émergente, Chiara Samugheo, qui me *frappèrent violemment* [je souligne] dans un reportage particulier que présentait une revue que je lisais régulièrement, *Cinema Nuovo*⁹ ». Encore une fois, le souvenir d'un premier contact avec le tarentisme passe par ces images-muses, dont l'impact est si violent qu'il catalyse le voyage. J'ajouterai donc, pour fermer la boucle, que mon propre contact avec l'ethnographie demartinienne remonte à la découverte du film de Mingozi à l'Université de Bologne : paysages lunaires en noir et blanc, blancheur des corps possédés et arcs qui me rappelaient étrangement l'iconographie de la Salpêtrière – autant d'images (et de sons) qui restèrent gravés dans mon esprit et endormies pendant quelques années. Ces trois séries d'images-détonatrices – celles d'André Martin pour Ernesto De Martino, de Chiara Samugeho pour Mingozi, et de Mingozi pour moi – ne sont que quelques interactions qui s'inscrivent dans une vaste économie de regards ayant été « pointés » (au sens barthien) par le sud de l'Italie et ses représentations visuelles depuis des siècles. Cette sollicitation profonde, ce sentiment d'être « frappé », « pointé », refait surface, curieusement, en filigrane dans les questionnaires adressés aux tarentulées durant l'enquête ethnographique de 1959. Ces entretiens, qui ne furent pas publiés dans l'ouvrage final, présentent une question systématiquement posée, jusqu'à ce qu'elle forme un étrange leitmotiv qui hantait l'équipe : « Quand a eu lieu votre première morsure ? » Et commençait alors le récit de ce premier *punctum* de la tarentulée qui ignorait que sa propre image photographique, plusieurs années auparavant, avait déjà transmis ses « points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures¹⁰ » à l'anthropologue et au cinéaste qui en furent « mordus ». Cette métaphore se confirme lorsque De Martino lui-même, dans l'introduction de *La terre du remords*, annonce qu'il racontera « comment cette passion avait été péniblement exorcisée au cours de l'exploration

⁹ Ma traduction de : « *Furono bellissime immagini scattate da una fotografa allora emergente – Chiara Samugheo – che mi colpirono violentemente in un servizio particolare su di una rivista che leggevo sempre, Cinema Nuovo* », p. 11, dans Gianfranco Mingozi, *La Taranta. Il primo documento filmato sul tarantismo*, Calimera, Kurumuny, 2009.

¹⁰ Barthes, 1980, p. 49.

ethnographique¹¹ », l'exorcisme de cette piqûre de l'anthropologue passant, lui aussi, par les images et les sons.

Notre étude ne s'intéresse pas aux photographies et aux films en tant qu'objets visuels à analyser de manière isolée. Je considère ces matériaux comme des chaînons fondamentaux d'une ethnographie impliquant non seulement des images photographiques et filmiques, mais aussi une écriture ethnographique particulière, une recherche d'équipe « interdisciplinaire », une compréhension intuitive par le dessin et plusieurs techniques d'enregistrement différentes. Jay Ruby et Marcus Banks, théoriciens représentatifs de l'anthropologie dite « visuelle » écrivirent récemment, dans l'histoire qu'ils tracent de cette discipline : « an account of the visual as it passes in and out of the discipline of anthropology¹² ». Il s'agit donc pour eux d'ouvrir les préoccupations de l'anthropologie visuelle au-delà de leurs simples images photographiques et filmiques, mais de comprendre la « visualité » comme forme de communication perméable, entrelacée dans une série d'interactions médiatiques complexes.

Beaucoup plus modestement, c'est pourtant de cette même conception ouverte du « visuel », passant autant par la photographie que par l'écriture et le dessin, qu'il sera question dans ce travail pour sonder un contexte circonscrit, lui. Il s'agira d'analyser *des images* et certains *rapports à l'image* repérables dans le cadre des recherches sur les rituels de possession et de lamentation menées par Ernesto De Martino et son équipe. Comment la production et l'étude d'images ont-elles orienté la connaissance anthropologique de rituels profondément axés sur le corps ? Si, au sein du travail de l'anthropologue tel qu'il est reconnu aujourd'hui, l'image a été considérée ancillaire, comment penser son abondance, sa répétition ? Comment l'image déclenche-t-elle et s'infiltré-t-elle dans l'écriture, la pensée ? Quel rôle a le regard direct, puis sa reproduction technique (et parfois corporellement mimétique), et comment cette sollicitation visuelle se conjugue-t-elle avec les autres sens ?

S'il est question de comprendre l'image, c'est que, traditionnellement, comme le rappelle Lucien Castaing-Taylor dans son article sur l'iconophobie¹³, ce sont les supports de transmission du savoir qui ont été privés de légitimation dans les recherches anthropologiques ayant traversé le siècle. Non pas que des images n'aient pas été produites ou même utilisées à des fins

¹¹ De Martino, 1966, p. 14.

¹² Jay Ruby, Marcus Banks (dir.), *Made to be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

¹³ Lucien Castaing-Taylor, « Iconophobia », *Transition*, vol. 6, n° 69, printemps 1996.

scientifiques, mais plutôt qu'elles n'étaient pas considérées comme formes légitimes de savoir dans la reconstitution des données a posteriori. Elizabeth Edwards, dans sa compréhension lucide de l'utilisation de la photographie en anthropologie, remarque :

Despite the potential for an extended base for photographic work in anthropology (...) there appears to have been a simultaneous systemic denial of the potential of photographs to add to anthropological understanding¹⁴.

En effet, dans les équipes formées par De Martino, alors que l'ethnomusicologue jouissait d'une mission de spécialiste validé scientifiquement, le photographe et le cinéaste avaient une position beaucoup plus ambivalente, à la frontière glissante entre l'art et la science. Il s'agit donc de rendre cette ambivalence centrale pour mieux comprendre ce « refoulement » de l'image malgré son omniprésence au sein de ce corpus anthropologique – ses textes, ses approches, ses croyances – puisqu'elle reste la trace d'une pratique ethnographique inextirpable du terrain : l'observation. Comment l'expérience sensorielle arrive-t-elle donc à être partagée et comment agit-elle sur la construction du savoir ?

Afin de répondre à ces questions, le présent travail se concentrera sur des expéditions « interdisciplinaires » spécifiques menées en Italie : les lamentations funèbres documentées en Lucanie en 1956 et, de manière plus décisive, le tarentisme des Pouilles observé en 1959. Alors que De Martino, nous le verrons, eut l'occasion d'explorer d'autres aspects de la réalité méridionale avec différents photographes et cinéastes, mon étude se concentre sur les images de rituels impliquant de manière décisive le corps et dont les formes de médiation, les états de conscience et la performance s'apparentent aux médiums qui les ont documentés. Ces deux expéditions permettent de témoigner d'un travail d'équipe dont la forte cohésion met en évidence, de manière déterminante, la notion demartinienne d'« ethnographie interdisciplinaire ». Cette production de documents multiformes, fruit d'une réelle collaboration, permettra donc de mieux cerner les résonances entre les différentes forces scientifiques, artistiques et médiatiques de ces expériences de terrain. Il est important, par ailleurs, de préciser que cette entreprise ne représente qu'un humble survol des nœuds visuels et sonores du corpus demartinien puisque, comme nous le verrons, plusieurs chercheurs italiens, tels que les anthropologues Clara Gallini et Francesco Faeta, l'ethnomusicologue Antonello Ricci, ainsi que des historiens de l'art ou des

¹⁴ Elizabeth Edwards, « Tracing Photography », dans Ruby, Banks (dir.), 2011.

commissaires, tels que Giuseppe Pinna ou Claudio Domini, se sont penchés (même si c'est de manière différente) sur ces questions¹⁵.

La première partie de ce mémoire servira à situer les composantes visuelles de l'ethnographie demartinienne. En premier lieu, il s'agira de délimiter le corpus et les voyages auxquels renvoient les matériaux. Ensuite, la méthode ethnographique d'Ernesto De Martino sera problématisée à travers ses quelques écrits méthodologiques et son concept central « d'ethnographie interdisciplinaire ». Plus fondamentalement encore, nous nous appuierons sur des textes provenant des archives de son équipe et écrits par ses différents membres, afin de mieux comprendre les rouages de cette interdisciplinarité telle qu'elle s'est déployée sur le terrain. Cette première partie exposera les différentes utilisations de l'image chez Ernesto De Martino.

La deuxième partie considérera le rituel de possession en tant que dispositif à mettre en relation avec les techniques de fabrication d'images. Ce qu'Ernesto De Martino appelle le « dispositif d'exorcisme chorégrapho-musical » et ses images y sera étudié dans sa pleine dimension intermédiaire, c'est-à-dire constamment par le prisme d'une relation. Il y sera tout d'abord question d'approfondir les différents médiums, ou éléments propres à l'*assemblage* du dispositif en question : l'image de la tarentule comme symbole visuel, le corps comme technique à l'épreuve de la « crise de la présence », et le son. Le rythme musical, crucial dans le rituel du tarentisme, ouvrira la voie à différentes formes de synchronisations : celle qui est bien sûr nécessaire pour que l'exorcisme arrive à résolution, mais aussi celle entre l'écriture, la photographie et l'enregistrement sonore. Ces synchronisations nous permettront de suggérer une panoplie de rapports mimétiques à l'œuvre à même le rite, mais aussi à travers son processus de documentation. L'analogie établie entre le rite et ses images se concentrera enfin sur leur

¹⁵ Clara Gallini, Francesco Faeta (dir.), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Turin, Bollati-Boringhieri, 1999, p. 49-93 ; Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio: Saggi di etnografia visiva*, 3^e édition, Milan, FrancoAngeli, 2003 ; Francesco Faeta, Antonello Ricci (éds.), *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, Roma, Documenti e ricerche del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1997 ; Francesco Faeta, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano, FrancoAngeli/Images, 2006 ; Clara Gallini, « Il documentario etnografico "demartiniano" », dans Enzo Minervini (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n° 3 « Antropologia visiva. Il cinema », Edizioni Grafo ; Diego Carpitella, « La registrazione fotografica nelle ricerche etnofoniche », dans *Popular Photography Italiana*, 1968, p. 130-131, re-edited in *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo, 1973, p. 183-196 ; Antonello Ricci, *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, Milano, FrancoAngeli, 2007 ; Giuseppe Pinna (dir.), *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna 1952-1959*, Trieste, Il Ramo d'Oro, 2002.

dimension « performative », en perpétuelle négociation entre ce que Carlo Ginzburg appelle le vrai, le faux, le fictif¹⁶.

En troisième partie, nous aborderons la question de l'image-mémoire et du geste. Les phénomènes rituels étudiés connaissent, par leur nature, une tension entre mémoire et oubli, à travers leurs qualités mnémotechniques immanentes et les aléas naturels que provoque l'oubli. Cela permettra d'aborder non seulement la relation entre l'archive et la discipline anthropologique, mais aussi les logiques d'archivage inhérentes à ses objets d'étude, les médiums qui leur sont propres et l'apport spécifique des appareils de captation d'images photographiques et filmiques. À partir des images étudiées et leur attention particulière au geste corporel, nous nous intéresserons au paradigme « kinésique » présent dans l'anthropologie italienne de cette époque. Cette division analytique des gestes et cette confiance presque divinatoire dans le langage du corps permettra un croisement inévitable avec le grand penseur de l'image et fondateur de l'iconologie Aby Warburg, dont le travail semble indéniablement hanter l'approche qu'adopte Ernesto De Martino de la possession et de la lamentation – degrés mimétiques qui comptent parmi la liste des formules de pathos warburgiennes (*Pathosformeln*). Il s'agira de s'attarder à la méthode et aux outils démartininiens, entre mots, sons et images, employés pour cerner ces prétendues « survivances » ethnographiques – *Nachleben*, chez Warburg – en cherchant à comprendre comment l'outil dont fait usage le chercheur oriente et révèle un type singulier de constatations, et comment « l'objet » étudié suggère un mode d'organisation du savoir. Cette réflexion sur les archives du pathos gestuel s'est développée durant ma propre expérience en archives, puisqu'un séjour de recherche de deux mois effectué à Rome fut déterminant dans l'approche et la réception de ces matériaux visuels, dont la « vie posthume » se poursuit aussi dans ces « fonds marins », pour reprendre l'image d'Arlette Farge¹⁷, que sont les archives.

¹⁶ Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai, Faux, Fictif*, Paris, Verdier, 2010.

¹⁷ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 10.

PARTIE I

Ernesto De Martino et les « nouvelles disciplines » Composantes visuelles d'une ethnographie interdisciplinaire

1.1 Trajectoires d'un chaman inversé : l'historien-ethnographe néoréaliste

Qu'Ernesto De Martino soit considéré la figure phare de l'anthropologie visuelle italienne est une attribution singulière si l'on considère qu'il n'a jamais produit d'images photographiques ou filmiques et qu'il n'a que rarement – sauf dans quelques articles épars – abordé théoriquement la question de l'usage des techniques audiovisuelles. Ce qu'il faut aussi comprendre, c'est que De Martino est considéré comme le fondateur de l'anthropologie italienne *tout court*, celle-ci ayant eu une naissance tout à fait singulière, en décalage avec les traditions britannique, américaine ou française dont elle s'inspirait partiellement en en récupérant certains concepts et en les amalgamant aux références philosophiques et artistiques qui foisonnaient en Italie à cette époque. Dans son ouvrage *Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue*¹⁸, Giordana Charuty procède à une remarquable ethnographie de ce parcours théorique, éclairant le tissage complexe de la pensée demartinienne¹⁹. La lecture qu'elle en propose permet une autre constatation : De Martino n'était pas tout à fait anthropologue – du moins pas au début. Le titre d'« historien-ethnographe²⁰ » serait sans doute plus approprié. Sa formation et son parcours comme intellectuel révèlent un penseur ayant constamment tenté de décloisonner les disciplines autant dans ses constructions théoriques que dans l'organisation de son travail de terrain. Comment comprendre, donc, le rôle déterminant de cet anthropologue autodidacte qui n'était ni photographe ni cinéaste pour l'anthropologie visuelle italienne ?

Historien des religions de formation, De Martino s'initie à l'anthropologie par les livres, en voyageant virtuellement grâce aux pages de Tylor, Levy-Bruhl, Malinowski, Radcliffe-Brown, Gusinde, pour n'en nommer que quelques-uns. Il effectue ainsi des voyages ayant comme vecteur le texte, les photographies et les dessins. Alors que ses lectures l'emmènent vers la Terre de Feu ou en Sibérie, De Martino, fortement marqué par la pensée marxiste de Antonio Gramsci et l'historicisme de Benedetto Croce, est engagé en Italie dans une lutte sociale et politique à la fois populaire et intellectuelle qui secoue le pays et traverse la littérature, la poésie, le théâtre, le cinéma et la presse. Toute son entreprise anthropologique sera précisément bâtie à la lisière de cet engagement scientifique, historique et politique. Dans les années de l'après-guerre, l'Italie

¹⁸ Giordana Charuty, *Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue*, Marseille, Parenthèses, 2009.

¹⁹ Voir aussi Clara Gallini (dir.), *Ernesto De Martino e la formazione del suo pensiero. Note di metodo*, Napoli, Liguori, 2005.

²⁰ Signorelli, *La Ricerca Folklorica*, n°13.

souhaitait mettre pleins feux sur les conditions ouvrières et la réalité paysanne méridionale en sollicitant une prise de parole que les intellectuels s'étaient donné la mission d'accompagner. L'histoire personnelle de l'ouvrier ou du paysan, dans toute sa dimension biographique et poétique, devait pouvoir résonner avec mille autres vies²¹ et générer ainsi une conscience collective, « le pacte réaliste valant comme geste politique²² ». Le courant néoréaliste, beaucoup plus connu dans sa variante cinématographique, est précisément nourri de cet esprit qui habitait ses principaux cinéastes. Les échos entre l'anthropologie demartinienne et certains aspects de cet univers filmique sont indéniables et forment un bassin de correspondances textuelles et visuelles inépuisables²³. Comment ne pas revoir, par exemple, dans les visages féminins endeuillés et les pleureuses vêtues de noir saisis par le photographe Franco Pinna dans la Lucania²⁴, ces jeunes filles de *La terra trema* de Visconti, solennellement perchées sur un rocher à attendre les pêcheurs, l'œil inquiet sous leurs voiles sombres, ou encore les cris de la *Mamma Roma* de Pier Paolo Pasolini (fig. 1, 2 et 3)? Même s'il est sans doute possible d'identifier une forme d'iconographie collective, mémorielle, liant certains traits de l'univers demartinien à celui de ces cinéastes profondément imprégnés de l'image du Sud, ce sont davantage les poètes et écrivains néoréalistes qui inspirent de manière décisive De Martino. Profondément marqué par l'œuvre de Carlo Levi²⁵, et aspirant au même succès que lui dans le domaine scientifique, il entretenait des liens d'amitié et d'échanges intellectuels soutenus avec le poète Rocco Scotellaro, fils de paysan et maire socialiste de la ville méridionale de Tricarico. Celui-ci avait publié en 1953 des textes sous le titre évocateur « *I racconti sconosciuti*²⁶ » (« les récits inconnus »), basés sur les chroniques paysannes de sa mère Francesca Armento, qui avait adopté le rôle de scribe du village puisque elle rédigeait des actes notariaux et assurait la transcription de correspondances amoureuses. Constamment branchée sur les microrécits de sa société, elle devient une conteuse

²¹ Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Valentino Gerratana (ed.), Turin, Einaudi, 2007, cité par Charuty, 2009, p. 23.

²² Charuty, 2009, p. 349.

²³ Didi-Huberman a entamé un travail d'analyse de ces correspondances, plus particulièrement de celle avec Pier Paolo Pasolini, et il y a des liens possibles avec (entre autres) l'iconographie demartinienne. Voir Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

²⁴ La Lucania est une région de l'Italie du Sud aujourd'hui nommée la Basilicata.

²⁵ L'œuvre de Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, parue en 1945, est un geste autobiographique relatant son exil, en tant que médecin, en Italie méridionale dans les années 1930 et la misère qu'il découvre avec stupéfaction dans cette terre italienne « privée de Christ » où règnent magie et superstition. Pour approfondir les liens entre Carlo Levi et Ernesto De Martino, voir Clara Gallini, « La ricerca, la scrittura », dans *Note di campo. Spedizione in Lucania 30 sett.-31 ott. 1952*, Lecce, Argo, 1995, p. 32-35.

²⁶ Rocco Scotellaro, « I racconti sconosciuti », *Nuovi Argomenti*, mars 1953.

hors pair, que l'écriture intense possède, alors qu'elle sert littéralement de médium entre ces paysans « inconnus » et les textes publiés par son fils, rendant ces personnes enfin visibles aux yeux du monde. Scotellaro, auteur d'une poésie socialement engagée, est donc lui aussi une courroie de transmission fondamentale entre le monde paysan du Sud et les anthropologues et étrangers qu'il héberge et guide dans leurs recherches.

Il est essentiel, pour comprendre la posture d'Ernesto De Martino, de souligner son inscription dans cette lignée de passeurs sociaux assurant une médiation cruciale entre ces microhistoires inconnues et la société italienne de l'époque. L'anthropologue, dans cet élan de « prophétisme ethnologique », devient le haut-parleur portant les voix du peuple, ou mieux, il incarne ces microphones visibles sur les photographies, tantôt plantés au milieu d'un champ à peine moissonné, ou suspendus au-dessus des têtes chantantes de paysannes assises dans une étroite pièce sombre (fig. 4 et 5). Il devient donc médium et, « comme l'artiste (l'anthropologue moderne), dès lors qu'il n'est pas un héritier de la reproduction universitaire, doit se donner un modèle d'identification, (...) celui de chaman inversé a (...) marqué ce moment néoréaliste de l'ethnologie italienne²⁷ ». Alors que le chaman voyage dans l'au-delà pour communiquer avec les esprits et en informer le monde profane, De Martino devenait le médiateur de cette « autre Italie » méridionale, avec le souci d'un réalisme documentaire. Il est tout à fait intéressant dans ce passage du texte de Charuty qu'*artiste*, anthropologue et chaman soient rapprochés, ces parallèles pouvant sembler a priori étonnants. Tout d'abord, car Ernesto De Martino est extrêmement prudent lorsqu'il parle du domaine artistique, attribuant aux images qu'il utilise le statut scientifique de « documents » et s'éloignant de toute préoccupation esthétique. Cette inflexion « scientifique » transparait également de manière éclatante dans sa méthode : collecte de données, temps chronométrés, mouvements enregistrés avec précision, questionnaires formatés. Et pourtant, son écriture et ses images n'échappent évidemment pas aux sollicitations esthétiques. De Martino est le premier à rappeler le rôle indéniable des passions dont l'exorcisme se joue sur le terrain :

Pour l'ethnologue, l'objectivité ne consiste pas à feindre (...) d'être à l'abri de toutes passions (...), mais cette objectivité se base pour [lui] sur l'engagement de lier son propre voyage à la reconnaissance explicite d'une passion réelle jointe à un problème vital de la civilisation à laquelle il appartient²⁸.

²⁷ Charuty, 2009, p. 348. Voir également, de la même auteure, « Le moment néoréaliste de l'anthropologie demartinienne », *L'Homme*, « Auto-biographie, ethno-biographie », vol. 3-4, n° 195-196, 2010.

²⁸ De Martino, 1966, p. 14.

On retrouve ici à nouveau le geste politique comme gage de réalisme. Ce rôle engagé de l'ethnographe, que Lévi-Strauss voyait comme conséquence d'un « puissant remords » de l'Occidental²⁹, est comparé par Ernesto De Martino, moins d'une page plus loin, à l'envers du voyage mythique :

Le voyage ethnographique se place dans le cadre de l'humanisme moderne comme l'envers absolu du voyage mythique dans l'au-delà que mages, chamans, initiateurs et mystiques accomplissent (...). Dans le voyage ethnographique, il ne s'agit pas d'abandonner le monde d'où nous sommes rejetés et de le regagner au moyen d'une régénération mythique diversement configurée ; il s'agit simplement d'une prise de conscience de certaines limites humanistes de notre propre civilisation et d'une incitation à aller « au-delà », non de l'homme en général, mais de sa propre humanité circonscrite³⁰.

De Martino poursuit cette réflexion sur ce « voyage » métaphorique, celui de l'ethnologue qui tente de dépasser son humanité circonscrite en vacillant habilement entre la nécessité de tendre vers cet « au-delà » tout en ne délaissant jamais ses armes critiques. Il s'agit là d'un savant dosage à maîtriser. C'est précisément en prenant d'assaut cette ambivalence qu'il est intéressant de replacer Ernesto De Martino et les motivations de son entreprise ethnographique dans leur contexte social mais aussi artistique. Si De Martino n'était pas emballé par le cinéma néoréaliste³¹, il croyait en la poésie mais également au théâtre³². En 1952, il intervient dans un colloque sur le théâtre de masse, qu'il croit porteur de changement. Les pièces en question mettaient en scène des centaines d'acteurs non professionnels issus de la population ouvrière locale³³. Cette action performative permettait à chaque individu de « raconter son histoire » et, ainsi, dans l'esprit de la pensée demartinienne, d'« entrer dans l'Histoire ». Ces projets de « sociologie poétique », terme proposé par Carlo Levi, se déployaient sous les formes d'art les plus diverses. La collection de « livres néoréalistes » *Italia mia*, projet lancé par Zavattini, en est un autre exemple et consistait à commander à plusieurs écrivains le récit emblématique d'une

²⁹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.

³⁰ De Martino, 1966, p. 14-15.

³¹ Voir Ernesto De Martino, « Realismo e folklore nel cinema italiano » *Filmcritica*, n° 19, décembre 1952, réédité dans E. Bruno (dir.), *Teorie del realismo*, Bulzoni, Roma, 1977, p. 99-103.

³² Cesare Zavattini, lors de l'inauguration des chroniques *Italia mia*, avait tenu une conférence qui prenait la forme d'un véritable appel aux artistes et intellectuels, en les conviant à dénoncer la misère dans un élan artistique interventionniste. Clara Gallini nous rappelle qu'Ernesto De Martino n'adhérait pas toujours aux principes de représentation du réel des artistes, ce qu'il formule dans une réponse publiée dans *Rinnovamento* (1.9.'52). Il avait pris ses distances par rapport à l'idée que « l'opinion publique doi[t] être basée sur des faits rendus visibles en des temps que nous appellerions aujourd'hui réels » (...) En soulevant le nuage de poussière des lambeaux, la pure et simple mise en scène de la misère suscitera peut-être des effets de commotion, mais elle isole la misère dans un vide total de significations » (ma traduction de « un'opinione pubblica debba essere formata su fatti resi visibili in tempi che oggi chiameremmo "reali". (...) Col suo sollevare il polverone degli stracci, la pura e semplice messa in scena della miseria otterrà forse effetti di commozione, ma isola la miseria in un vuoto totale di significazioni »), Clara Gallini, « La ricerca, la scrittura », dans *Note di campo. Spedizione in Lucania 30 sett.-31 ott. 1952*, Lecce, Argo, 1995, p. 41.

³³ Il s'agit du travail d'un jeune artiste, Marcello Sartarelli, qui avait remporté quelques années plus tôt un succès important avec des pièces de théâtre qui mettaient en scène des acteurs non professionnels.

ville italienne en puisant dans les biographies de personnalités locales. Les méthodes de collecte de données recommandées aux écrivains étaient très proches des méthodes ethnographiques qu'Ernesto De Martino emploiera sur le terrain : enquêtes statistiques précises, mais aussi utilisation constante du sténographe sur les lieux afin de pouvoir recueillir à chaud les propos des gens. Il est donc possible d'entrevoir une réinvention de la chronique sociale à travers des mots, des images, des performances, au sein de laquelle se développait une ethnographie italienne encore naissante, naviguant prudemment entre l'art et la science. D'un côté, comme le rappelle Gallini, De Martino souhaitait se détacher des mises en scène de la misère proposées par les textes néoréalistes en affirmant le besoin fondamental d'un paradigme de *recherche* permettant de rendre la réalité méridionale intelligible. Il propose en effet une étude qui met « en relief non pas la misère en tant que telle, mais les modalités selon lesquelles la misère répond à travers la création d'un "système culturel" donné³⁴ ». De l'autre, lorsque Ernesto De Martino imagine les premières expéditions interdisciplinaires qu'il dirigera dans le sud de l'Italie, il convie artistes et intellectuels de tous les domaines à se joindre à lui. C'est ce que le Centro Etnologico Italiano énonçait clairement dans l'article 5 de son premier manifeste :

Avec le noyau opératif de l'équipe pourront se déplacer avec elle, en s'associant à ses expériences, tous les intellectuels (cinéastes, narrateurs, peintres, musiciens, etc.) intéressés directement ou indirectement à une prise de contact avec le monde populaire³⁵.

1.2 « Nouvelles disciplines ». Cinéma et photographie

Dans les faits, ce n'est pas de manière aussi systématique ni dans un constant esprit de cohésion créative que des images ont été produites sur le terrain, même si Ernesto De Martino collabore avec plusieurs photographes et cinéastes différents. Dans un article intitulé « *De Martino e le nuove discipline* », l'ethnomusicologue Diego Carpitella indique explicitement qu'il entend par « nouvelles disciplines » le cinéma, la kinésique, la photographie et l'ethnomusicologie³⁶. En effet, le photographe et l'ethnomusicologue étaient pour De Martino les chaînons manquants pour documenter adéquatement « des cultures pour lesquelles la communication visuelle et sonore avait logiquement le dessus sur la communication écrite (des

³⁴ *Ibid.*, p. 42.

³⁵ Ma traduction de : « *Insieme al nucleo operativo della squadra, potranno muoversi con essa, associandosi alle sue esperienze, tutti gli intellettuali (registri, narratori, pittori, musicisti, etc.) interessati mediatamente o immediatamente ad una presa di contatto col mondo popolare* », *Ibid.*, p. 55.

³⁶ Diego Carpitella, « De Martino e le nuove discipline », *La Ricerca Folklorica*, n° 13, 1986, p. 69.

cultures analphabètes³⁷) ». Selon lui, ce n'était donc pas par volonté de modernisation que De Martino aurait développé un profond intérêt pour ces « nouvelles disciplines », mais tout simplement à cause de la nature même de son objet d'étude. Dans *The Address of the Eye*, Vivan Sobchak rappelle ce lien inhérent entre le médium (filmique) et l'expression orale et sensorielle : « *More than any medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience*³⁸ ». C'est cette connaturalité de l'enregistrement audiovisuel et des rites vécus de manière sensorielle qui aurait justifié l'usage de techniques de représentation visuelle et sonore. Si ce n'avait été des ressources financières limitées de son groupe, De Martino aurait fort probablement privilégié le médium filmique pour documenter les performances qu'il observait, et l'appareil photographique de Franco Pinna semble d'ailleurs souvent imiter la fluidité du mouvement cinématographique. Les innombrables photographies produites dans le cadre de ses expéditions n'ont eu un rôle consistant que durant la phase de recherche, dans l'immédiateté et le souci d'une étude de terrain complète, laissant aux mots la tâche de restituer les données ethnographiques et de les doter de sens après coup. Si pour De Martino l'image renfermait un important potentiel en tant qu'outil de recherche, c'est précisément à cause de son intérêt pour les formes orales³⁹ et gestuelles de la performance. Avant lui, les pratiques du tarentisme et les lamentations funèbres avaient été étudiés de manière purement philologique – en tant que textes. C'est sans doute cette fascination pour le mouvement du corps dans toute sa dimension visuelle et sonore qui a poussé De Martino à expérimenter avec les « nouvelles disciplines ».

Les collaborations avec les différents photographes et cinéastes ont qualitativement et quantitativement beaucoup varié en fonction des voyages, des personnes, mais aussi des médiums. Du côté de la photographie, Francesco Faeta et Clara Gallini, dans *I viaggi nel sud di*

³⁷ Ma traduction de : « [...] *culture in cui il momento della comunicazione visiva e sonora aveva il logico sopravvento sulla comunicazione scritta (culture illetterate)* », Diego Carpitella, « Franco Pinna e la fotografia in Italia », *Viaggio nelle terre del silenzio: reportage dal profondo Sud 1950-1959*, photographies de Franco Pinna, Milan, Idea, 1980, p. 5.

³⁸ Vivan Sobchak, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

³⁹ Cette importance de l'oralité dans l'étude de la performance chez De Martino est particulièrement explicite : « *Il documento comincia a essere reale quando noi lo integriamo col canto, quando alla trascrizione letteraria noi associamo la trascrizione musicale. C'è di più : il documento reale non è la canzone cantata in generale, ma la canzone cantata da un determinato portatore di folklore, per esempio Maddalena di Conselice, la Cuciretto di Ravenna, il coro delle « Reggiane ».* Infine, *il documento reale la canzone cantata in un certo ambiente e in un dato momento, cioè la canzone accompagnata da quel movimento scenico del pubblico che fa ogni concreto atto di produzione culturale popolare un dramma sceneggiato vivente, una sorta di spontaneo teatro di massa* », Ernesto De Martino, « Il folklore progressivo emiliano », *Emilia*, III, 21 septembre 1951, p. 251-254.

*Ernesto De Martino*⁴⁰, sélection abondante d'images, ont précisément senti cette nécessité de diviser la production photographique en « voyages ». Il s'agit d'un corpus visuel dont l'ambiguïté est renforcée par la déconcertante dispersion de ses matériaux dans différents fonds d'archives⁴¹ et son éternel équilibre entre outil de recherche et création artistique.

Arturo Zavattini, fils du célèbre scénariste Cesare, est le premier photographe à suivre Ernesto De Martino à Tricarico en juin 1952. Cent cinquante images en noir et blanc (qui ne furent jamais utilisées pour publication pour des raisons peu claires) tentent de montrer les « protagonistes du folklore » et leur « environnement » : rues de pierres blanches de Tricarico, portes devant lesquelles se tiennent des familles entières, animaux qui errent dans la sécheresse du village, femmes qui allaitent, hommes plongés dans leurs discussions quotidiennes, cuisines et chambres à coucher démunies, luttes syndicales et scènes qui semblent calquées sur certains films néoréalistes – ces foules, cette masse d'ouvriers sur la place publique dans l'attente insupportable d'une offre d'embauche, comment ne pas penser au *Voleur de bicyclettes* ?

En septembre 1952, c'est avec le photographe Franco Pinna qu'Ernesto De Martino retourne dans la Lucania, cette fois pour documenter les rituels de lamentation. La collaboration entre l'anthropologue et ce photographe durera près de sept ans. Franco Pinna entreprendra quatre voyages principaux avec De Martino afin de documenter plusieurs facettes de la réalité méridionale : un premier en Lucania en 1952, un deuxième – toujours dans la même région – axé sur la lamentation, le chant et la fête en 1956, un troisième qui s'intéresse au jeu de la faux, rituel de la moisson documenté en juin 1959, et, enfin, un dernier permettant la célèbre expédition dans les Pouilles, également en 1959.

Le troisième photographe à collaborer avec Ernesto De Martino est Ando Gilardi, photojournaliste socialiste qui effectue plus de cinq cents photographies lors d'une expédition en 1957 en Lucania consacrée à documenter la magie des guérisseurs et leur clientèle – images qui figurent dans *Sud e magia*⁴². Vouant une grande admiration à l'ethnologue et opérant pour la première fois dans le cadre de recherches anthropologiques, Gilardi répond avec humilité aux

⁴⁰ Clara Gallini, Francesco Faeta (dir.), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.

⁴¹ Discoteca di Stato di Roma, Archivio Rai, Archivio audiovisivo del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Archivio Zavattini, Archivio Franco Pinna, Associazione Internazionale Ernesto De Martino, Bibliomediateca dell'Accademia Santa Cecilia (Rome), Archivio Ando Gilardi (Milan).

⁴² Ernesto De Martino, *Sud e Magia*, Milan, Feltrinelli, 1959.

besoins visuels et mnémotechniques de l'équipe⁴³. En effet, il produit une photographie analytique faisant usage de la séquence, et ce, même lors d'entrevues. Alors que Pinna produisait des séquences d'images pour capter des performances chorégraphiques rythmées, le sujet que Gilardi approche est très différent : il s'agit des états psychopathologiques des villageois d'Albano di Lucania, de Castelmezzano et de Valsinni, dont il saisit les détails avec patience, sur des visages en plein récit.

Le cas des cinéastes est presque inverse et, dans un article récapitulatif sur ce qu'elle appelle le cinéma « demartinien⁴⁴ », Clara Gallini fait état de cette différence. Comme c'était souvent le cas à l'époque, De Martino avait tout au plus le rôle de « consultant ethnographique ». Cette posture singulière est emblématique des débuts de l'anthropologie visuelle. Pensons notamment à Asen Balikci, qui dirigeait des films tournés dans le Nord canadien, ou encore à la collaboration entre Napoleon Chagnon et le cinéaste Timothy Asch et à leur documentation hautement controversée des Yanomami. C'est en lisant les ouvrages d'Ernesto De Martino que les cinéastes ont subi cette attraction du Sud italien, très proche de l'effet qu'avaient eu sur l'anthropologue les images d'André Martin évoquées en introduction. Cette fois, c'est par les mots que la pensée d'Ernesto De Martino inspirait les cinéastes Michele Gandin, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Gianfranco Mingozzi et Giuseppe Ferrara. Le Sud, tel un aimant, semblait constamment appeler l'image – que ce soit à travers l'éveil même de l'anthropologue, sa décision consciente de convier un photographe sur le terrain, ou encore, dans ce cas-ci, à travers le désir successif des cinéastes de filmer poétiquement, mais avec une conscience scientifique, l'Italie méridionale. Ces films, par ailleurs, négocient une tension complexe entre leur nature à la fois documentaire et poétique, et jouent constamment à la frontière du réel : alors que le cinéma néoréaliste proposait des fictions assumées qui faisaient usage d'éléments « réels » (des acteurs non professionnels aux vraies ruines en passant par les images d'archives), les films « demartiniens » se réclament du témoignage documentaire, tout en ayant bien sûr recours aux formes de mise en scène et de montage les plus variées. Dans le film

⁴³ Voir Francesco Faeta, « Dal paese al labirinto. Considerazioni intorno all'etnografia visiva di Ernesto De Martino », dans Gallini, Faeta (dir.), 1999, p. 78 *et al.*

⁴⁴ Clara Gallini, « Il documentario etnografico "demartiniano" », dans Enzo Minervini (ed.), *La Ricerca Folklorica*, n° 3 « Antropologia visiva. Il cinema », Grafo, avril 1981. Dans son étude sur le cinéma « demartinien », Sciannameo choisit d'étudier les films qu'il considère les plus proches de l'anthropologue : *Lamento Funebre* de Michele Gandin (1953), *Magia lucana* (1958) et *Nascita e morte nel meridione* (1958) de Luigi Di Gianni, *Stendali (suonano ancora)* de Cecilia Mangini (1959), *La passione del grano* et *L'inceppata* de Lino del Fra (1960), *La Taranta* de Gianfranco Mingozzi (1962) et *I maciari* (1962) et *Il ballo delle vedove* de Giuseppe Ferrara (1962). Voir Gianluca Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù. Il cinema etnografico di Ernesto De Martino*, Bari, Palomar, 2006.

Lamento funebre (1953) de Michele Gandin sur ce rite traditionnellement exécuté à l'intérieur, les pleureuses sont filmées en plein air devant un paysage lunaire et aride puisqu'elles avaient refusé d'exécuter leurs lamentations dans l'intimité de leur maison. *Magia lucana* (1958) de Luigi Di Gianni, pour pallier l'absence de son synchronisme tout en maintenant une « conscience scientifique », superpose à ses images des extraits sonores puisés dans les extraits enregistrés par l'ethnomusicologue Carpitella. Il n'y a certes rien de profondément original à souligner l'imbrication inhérente de concepts aussi poreux que « réalité » et « fiction » surtout lorsqu'il s'agit de cinéma documentaire, problème qui a déjà fait couler énormément d'encre depuis Flaherty. Il apparaît cependant essentiel de remarquer une différenciation catégorielle, voire institutionnelle, entre les films néoréalistes et les documentaires inspirés de l'ethnographie demartinienne, en ce qu'ils se réclament, très différemment, de la représentation « réaliste » d'une même époque.

Ce parcours rapide des cinéastes et photographes permet de mieux comprendre comment l'ethnologue a pu être considéré le père de l'anthropologie visuelle italienne, dans la mesure où d'innombrables photographies sont rattachées à ses recherches et où plusieurs films suivent les jalons de sa bibliographie – sortes d'« échos » filmiques aux œuvres clés *Sud e magia*, *Morte e pianto rituale* et *La terra del rimorso*. Plusieurs mouvements créateurs sont donc perceptibles : de l'image au texte, puis du texte vers l'image, autant de médiations qui contribuent à la circulation d'une iconographie à la fois partagée et hétérogène. Si nous ne nous attardons pas ici à décortiquer les différents contextes de production de chacun des films, il est néanmoins important de remarquer que le rapport entre l'ethnologue et les cinéastes n'a pas la même immédiateté que celui entretenu avec les photographes conviés sur le terrain (même si certains voyages nous ont laissé quelques rares images en mouvement⁴⁵) :

L'ethnologue avait le rôle d'indiquer les lieux, les thématiques et, seulement de manière très large, l'horizon théorique selon lequel s'était déroulée sa recherche. Le cinéaste, lui, devait s'exprimer à travers des images desquelles il portait l'entière responsabilité, une autonomie qui partait du tournage jusqu'au montage⁴⁶.

Cet écart dont parle Clara Gallini comporte implicitement une critique de ce manque de collaboration scientifique. Ses propos laissent entendre une certaine tension, sentie à l'époque en

⁴⁵ À ma connaissance, seulement deux films : *Meloterapia del tarantismo* de Diego Carpitella (1960) et *Il lamento funebre* de Michele Gandin (1954).

⁴⁶ Ma traduction de : « *all'etnologo era riservato il compito di indicare località, argomenti e solo in larghissima misura l'orizzonte teorico entro cui era già avvenuta in precedente la sua ricerca, al regista invece il compito di esprimersi mediante immagini di cui portasse la quasi totale responsabilità nell'ambito di un'autonomia che partendo dal momento della ripresa si estendeva almeno fino al montaggio.* », Gallini, 1981, p. 26.

Italie dans les discussions en anthropologie visuelle entre anthropologues et cinéastes – vague réminiscence d'un partage antique entre sensible et intelligible, ou d'un ordre hiérarchique où la technique se doit d'être subordonnée au savoir abstrait. Le cinéaste Michele Gandin lui-même, lors d'un colloque ayant eu lieu en 1977 et intitulé *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica*, évoque l'indifférence des ethnologues envers ce qu'il nomme humblement les « techniciens de la recherche » :

Je me souviens qu'en allant plusieurs fois chez des chercheurs avec des propositions, elles se voyaient refusées parce que le cinéma était considéré comme un moyen de recherche scientifique, mais pour ilotes, un médium pour les masses, pour le divertissement. Voilà ce qui explique que les documents ont été faits de cette manière. Bien sûr, c'était aussi la faute de la production et des moyens économiques réduits, mais cette attitude des ethnologues a causé un énorme retard⁴⁷.

Il n'est pas étonnant que ce soit précisément Diego Carpitella qui prend en charge la réponse à cette observation, soulignant qu'il fallait veiller à ne pas transformer le colloque en banc des accusés pour cinéastes, avant d'ajouter, conséquent avec sa foi dans le cinéma et ses théories sur la kinésique (*cinesica*) : « Il y a beaucoup de choses que l'on peut voir dans la salle de montage et qu'il serait impossible de voir à l'œil nu⁴⁸ ». L'un des intérêts majeurs pour les images (autant fixes qu'en mouvement) dans le cadre des recherches demartiniennes pourrait presque se résumer en cette simple phrase.

1.3 Terres du remords et des lamentations

Dans l'effort pour répondre à notre double questionnement – d'une part, celui du rôle de l'image chez Ernesto De Martino et, d'autre part, de l'interaction concrète entre la documentation visuelle et les autres techniques d'enregistrement dans le cadre d'une ethnographie interdisciplinaire –, nos réflexions émanent majoritairement de la recherche sur le tarentisme menée en 1959 et pointent vers certaines études de la lamentation funèbre conduites de 1953 à 1956 – ces deux études ethnographiques ayant été mises en images de manière systématique par

⁴⁷ Ma traduction de : « *Ricordo che tante volte andando da (...) studiosi a proporre certi argomenti, queste mie proposte venivano rifiutate perché il cinema veniva considerato non un mezzo di ricerca scientifica, ma per iloti, un mezzo per le masse, per il divertimento. Questo spiega perché i documenti sono stati fatti in una certa maniera, certo anche per colpa della produzione, dei mezzi economici messi a disposizione ; ma certamente questo atteggiamento degli etnologi ha causato un enorme ritardo* », *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*, Atti dell'omonimo Convegno Nazionale, ISRE (Nuoro, Octobre 1977), p. 4.

⁴⁸ Ma traduction de : « *Ci sono molte cose che si possono vedere in moviola e ad occhio nudo non si vedono* », *Ibid.*

le photographe Franco Pinna⁴⁹ et plus indirecte par les cinéastes Michele Gandin, Cecilia Mangini et Gianfranco Mingozzi. Ces choix sont dictés tout d'abord par la volonté de se concentrer sur des rites gestuels, voire chorégraphiques, dont les états de conscience et la performativité s'apparentent, par effets de miroir, aux médiums d'enregistrement en tant que techniques de reproduction et de représentation. Les images qui nourrissent notre étude présentent précisément ce que Diego Carpitella, dans un article dédié à Franco Pinna, nomme ces « moments critiques » de l'existence que la photographie réussit à isoler de manière particulièrement efficace. Cette rencontre entre appareil photographique et rite est, selon lui, la plus fructueuse puisque « c'est précisément dans ce climat de moments "critiques" qu'il était possible de remarquer les contretemps de son appareil photo⁵⁰ ». Ensuite, il s'est révélé primordial de choisir les recherches effectuées en équipe ayant activé une véritable collaboration entre les différents membres, ce qui permet de mieux comprendre la mise en pratique du concept d'ethnographie interdisciplinaire. Cette production de documents multimédias, fruit d'une synergie décelable dans les documents d'archives de l'expédition, permet de mieux cerner les échos entre les différentes forces scientifiques et artistiques de ces expériences de terrain. Dans un article pionnier de Carpitella⁵¹ sur l'utilisation de techniques d'enregistrement du son et de l'image sur le terrain (écrit sept ans avant l'article fondateur de Margaret Mead sur l'anthropologie visuelle dans une discipline verbale⁵²), il indique qu'il renvoie spécifiquement aux recherches interdisciplinaires menées entre 1952 et 1959.

C'est une expédition en 1952 en Lucania qui se présente comme la première mission interdisciplinaire, au sens où elle convie une équipe hétérogène, en réponse à la devise du Centro Etnologico Italiano qui stipulait qu'un problème théorique devait être affronté à l'aide d'une série de compétences variées :

(ethnologues, folkloristes, dialectologues, sociologues, économistes, paléthonologues, anthropogéographes, urbanistes, psychologues, hygiénistes...) L'équipe de travail, dirigée par un ethnologue, devra opérer sur place et effectuer un travail collégial⁵³.

⁴⁹ Pour les photographies du tarentisme et de la lamentation funèbre, voir Faeta, Gallini (dir.), 1999, ainsi que, plus spécifiquement pour la lamentation funèbre, l'ouvrage de Giuseppe Pinna (dir.), *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna 1952-1959*, Trieste, Il Ramo d'Oro, 2002.

⁵⁰ Ma traduction de : « è proprio in questo clima di momenti "critici" che si potevano osservare i contro-tempi della sua macchina fotografica », Carpitella, 1980, p. 7.

⁵¹ Diego Carpitella, « La registrazione fotografica nelle ricerche etnofoniche », *Popular Photography Italiana*, 1968, p. 130-131, réédité dans Diego Carpitella, *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo, 1973.

⁵² Margaret Mead, « Visual Anthropology in a Discipline of Words » [1975], dans Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, New York, Mouton de Gruyter, 1995.

⁵³ Voir Gallini, 1995, p. 53.

Cette année-là se réunissent Ernesto De Martino, l'ethnomusicologue Diego Carpitella, la travailleuse sociale (et épouse de De Martino) Vittoria de Palma et le photographe Franco Pinna – qui deviendront le noyau dur de cette équipe dans les années suivantes⁵⁴. Dès lors, entre 1953 et 1956 se succéderont une série de cinq voyages visant à comprendre la lamentation funèbre, dont deux donneront lieu à une documentation visuelle considérable. En 1954, Michele Gandin produit *Lamento Funebre*, petit film de trois minutes – parmi les rares réalisés pendant une étude de terrain – qui devait inaugurer une série de films monoconceptuels à intégrer dans l'*Enciclopedia Cinematografica* « *Conoscere*⁵⁵ », projet inachevé inspiré des *single concept films* éducatifs populaires dans le monde anglophone depuis la Première Guerre mondiale. Dans une introduction prononcée en 1989 lors de l'une des nombreuses conférences organisées par l'Associazione italiana di cinematografia scientifica (axée sur le « *film uniconcettuale* »), Carpitella présente ces microdocuments comme des tentatives ingénieuses de circonscrire un événement au maximum, en réussissant à en focaliser le « moment culminant ». En renvoyant aux origines de la cinématographie scientifique, et à celui qu'il nomme affectueusement le « grand Marey », il affirme la pertinence de courts opus, car, selon lui, « il y a des moments culminants (d'un rite, ou d'un autre événement) qui peuvent être saisis non pas en quelques minutes, mais en quelques secondes⁵⁶. » L'encyclopédie visuelle était investie d'une part du pouvoir d'archiver, mais aussi de révéler par des moyens purement visuels certains traits essentiels du rite.

L'expédition de juillet-août 1956 laisse une impressionnante documentation photographique comptant plus de trois cents photographies dont seulement douze sont en couleurs. Les images de Pinna explorent une variété d'aspects de la vie paysanne, notamment le travail agricole et la procession de la fête de la Madonna di Pierno, mais la plus grande partie concerne la lamentation funèbre. Ces photographies, dont plusieurs figurent dans l'atlas figuré de la lamentation de *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, alternent entre quelques rares clichés exécutés lors de véritables funérailles et d'innombrables photographies de lamentations dites « artificielles », performées à l'intérieur des maisons.

⁵⁴ Notons qu'en 1952 les accompagnait également Marcello Venturoli, journaliste et collaborateur dont la présence ne fut que ponctuelle.

⁵⁵ Ce projet fut dirigé par le spécialiste du documentaire scientifique Virgilio Tosi.

⁵⁶ Ma traduction de : « *ci sono dei momenti culminanti (di un rito o di un altro evento) che si possono cogliere non in pochi minuti, ma addirittura in pochi secondi* », Diego Carpitella, *Bolletino dell'Aics*, novembre 1989, p. 13

Le voyage dont il sera cependant question de manière centrale reste l'expédition menée du 20 juin au 10 juillet 1959 dans les Pouilles à la recherche du tarentisme. L'équipe comprend les médecins et psychiatres Letizia Comba et Giovanni Jervis, l'ethnomusicologue Diego Carpitella, le photographe Franco Pinna, l'assistante sociale Vittoria de Palma et la jeune anthropologue Amalia Signorelli, tous dirigés par l'historien-ethnographe Ernesto De Martino. L'œuvre qui en résulte est *La terra del rimorso*, ouvrage paru pour la première fois en 1961 et présentant une série d'annexes rédigées par les différents spécialistes et une substantielle section photographique. Cette équipe sera longuement pensée par De Martino. Une page, trouvée dans ses carnets de notes, intitulée « équipe » et dressant la liste préliminaire des chercheurs, servait peut-être à consolider ce nouveau groupe et à le doter de sens. Dans cette première ébauche d'équipe, De Martino avait omis le photographe. Pourtant, Franco Pinna produit plus de quatre cents photographies qui illustrent tous les aspects de la recherche : entretiens avec les tarentulés, cures musicales à domicile, exorcisme collectif dans la chapelle de Galatina, mises en scène « in vitro » revécues pour l'anthropologue, foules agglutinées autour des performances publiques et privées, pour ne nommer que quelques scènes. Pour la première fois, l'équipe d'Ernesto De Martino saisissait de manière décisive le rituel en action, le corpus visuel du tarentisme témoignant de ces « moments fulgurants » captés en direct.

La terre du remords, dont la version française⁵⁷ est publiée en 1966, comporte quarante-deux photographies en noir et blanc, dont la grande majorité a été prise durant l'expédition de 1959. Dans la première édition italienne de 1961, deux pages de photographies sont également insérées dans l'appendice rédigé par Diego Carpitella et intitulé « L'exorcisme chorégrapho-musical du tarentisme ». Cette utilisation des images par Carpitella, qui disparaîtra dans les éditions successives et dont nous parlerons plus loin, est tout à fait cohérente avec la démarche de l'ethnomusicologue. La première édition italienne se voit accompagnée d'un disque sonore de 17 cm compilant les sons recueillis par Carpitella. Non seulement s'agit-il, donc, de l'expédition dont l'interdisciplinarité est la plus manifeste, mais cette entreprise produit des documents multiformes : textuels, visuels, sonores. Les images du corpus demartinien doivent inévitablement être comprises au centre de ces relations.

⁵⁷ Pour approfondir le rapport complexe entre Ernesto De Martino et le monde francophone, voir Daniel Fabre, « Un rendez-vous manqué. Ernesto De Martino et sa réception en France », *L'Homme*, vol. 39, n° 151, 1999, p. 207-236.

Trois œuvres cinématographiques sont liées à ce corpus, même si elles ne seront pas abordées directement dans cette étude. Comme nous l'avons suggéré précédemment, les films que Gallini qualifie de « demartiniens » ont une logique propre qui dépasse le contexte de la recherche demartinienne puisqu'ils ont été faits de manière presque entièrement indépendante. Il est néanmoins important de rappeler les quelques usages du médium cinématographique dont la logique se rapproche le plus des images contenues dans la recherche. D'une part, un court film réalisé par Diego Carpitella un an après l'expédition de 1959 et qui découle directement de son expérience de chercheur l'année précédente. Il exprime cette pulsion de filmer en des termes qui rappellent cette piqûre par l'image : « je ne suis pas amateur de cinéma ni de photographie, mais j'achetai une caméra pour retourner l'année suivante et tourner des scènes⁵⁸ ». *Meloterapia del tarantismo* (1960), court film en 16 mm réalisé par l'ethnomusicologue, en est le résultat et constitue l'exemple cinématographique se rapprochant le plus de l'aspect scientifique de la recherche demartinienne. Cependant, le livre *La terra del rimorso*, dans sa pleine dimension visuelle et poétique, est plus fréquemment identifié au film de Gianfranco Mingozzi *La Taranta* (1962), au point où il serait tentant pour le spectateur-lecteur de croire que le cinéaste était présent sur le terrain. Bien que De Martino ait aidé le cinéaste à trouver les lieux adéquats pour filmer et qu'il ait de surcroît approuvé certains éléments finaux tels que le texte de Salvatore Quasimodo, Mingozzi a tourné le film seul en 1961, après avoir lu le manuscrit d'Ernesto De Martino qui allait bientôt paraître. Il s'agit donc d'une œuvre faisant le chemin des mots vers les images, de la recherche scientifiquement orientée à une œuvre filmique empreinte de poésie, sorte d'adaptation d'un ouvrage anthropologique à l'écran dans un autre geste exemplaire de « sociologie poétique ».

En ce qui concerne les recherches sur la lamentation, le film *Stendali (Suonano Ancora)*⁵⁹ (1960), de Cecilia Mangini, naît d'un processus semblable. Il s'agit d'une oeuvre qu'elle produit après avoir lu l'ouvrage *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Comme chez Mingozzi, les images sont accompagnées d'une incantation sonore, cette fois-ci récitée par l'actrice italienne Lilla Brignone et signée par Pier Paolo Pasolini : un poème qu'il écrit pour le film de Mangini en glanant une multitude de motifs provenant de vraies lamentations antiques. Le film fait largement contraste avec les documentaires demartiniens de Di Gianni, de Del Frà et de Ferrara qui

⁵⁸ Ma traduction de : « non sono né un cineamatore, né un fotoamatore, pero comprai una macchina da presa per ritornare l'anno dopo a fare delle riprese », Diego Carpitella, *Un ritratto dal vivo*, p. 210. Voir Ricci, 2007, p. 85.

⁵⁹ Voir Mirko Grasso, *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*, Lecce, Kurumuny, 2006.

adoptaient, avec leurs commentaires didactiques, une fonction plus éducative. L'opus de Mangini surprend par sa facture sensorielle et sa qualité lyrique pleinement assumée. Abandonnant toute prétention à une scientificité, la cinéaste y détourne la promesse d'une narration résolutive pour accueillir pleinement la nature poétique des lamentations funèbres, leur rendant rythme hypnotique, force d'évocation et mystère. Explorant les rituels de possession et de lamentation tels que documentés par la photographie et revisités ponctuellement par le cinéma, ce corpus nous permettra donc de parcourir un répertoire d'images fixes, animées voire même « immatérielles », certaines directement produites sur le terrain sous la direction d'Ernesto De Martino, d'autres provenant d'un imaginaire poétique et scientifique sollicité par l'écriture et par la recherche ou encore se cachant dans le texte.

1.4 Vision panoramique. (Ethno)graphie et interdisciplinarité

Il reste aujourd'hui de nombreuses traces de la période préparatoire de l'expédition interdisciplinaire de 1959 dans les Pouilles. Les archives regorgent de comptes rendus de réunions d'équipe, de listes bibliographiques interminables⁶⁰, de tentatives de théorisation du rituel sous forme de schémas complexes griffonnés sur des feuilles volantes, de notes de prévisions techniques pour le voyage, de dates et de lieux à ne pas oublier, de dessins préparatoires de ménades possédées – autant d'éléments formant une sorte d'almanach hétéroclite, écrit et illustré. Dans une rubrique intitulée « instruments d'analyse », composée de questionnaires types dont la nature était amenée à varier selon les disciplines⁶¹, De Martino apparaît dans son rôle de coordonnateur technique (souvent occulté au profit de celui de théoricien), prévoyant tous les détails de cette expédition. Parmi les instruments d'analyse, les « fiches d'observation du cours complet des événements » ont une place importante, surtout en prévision des moments de paroxysme des rites qui devaient être observés. De Martino écrira, presque en guise de mémorandum : « Il s'agira d'évaluer sur place la meilleure répartition des tâches assignées aux différents membres de l'équipe, afin d'obtenir une *vision panoramique* [je

⁶⁰ Afin d'uniformiser les connaissances théoriques de l'équipe et de donner au travail de groupe l'inflexion historico-religieuse voulue, De Martino propose des ouvrages de groupe à lire. Le premier texte préparatoire concernant le tarentisme est un article qu'il a écrit, posant plusieurs hypothèses de travail : « Intorno al tarantolismo pugliese », *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, vol. XIX, n° 2, p. 243-248.

⁶¹ Questionnaires historico-religieux, chorégrapho-musicaux, médico-psychiatriques, mentaux, socio-économiques.

souligne] d'événements contemporains dans les lieux différents ⁶² ». L'ethnographie interdisciplinaire demartinienne est sans doute guidée par cette idée d'une *vision panoramique*, autant sur le plan théorique que sur celui de l'observation concrète. Cette métaphore n'a pas été puisée dans son ouvrage final, mais bien dans ses notes, ce qui traduit déjà, durant la phrase préparatoire, la manière dont il envisagera la posture du groupe sur le terrain. L'équipe interdisciplinaire permet non seulement d'effectuer ce que De Martino entrevoit comme un 360 degrés des disciplines, mais aussi, plus littéralement, une vision plus complète et ubiquitaire d'un phénomène qui se déroulait en plusieurs temps simultanés et en des lieux différents. Cet effort d'enregistrement précis dans des lieux simultanés rappelle la précision de Marey et ses « inscriptions d'un même phénomène qui se produit en des lieux divers ». Dans une logique qu'illustre admirablement bien cet appareil d'inscription simultanée (fig. 8), Carpitella prône une « recherche phonophotographique synchrone ⁶³ » : l'équipe, si elle était bien distribuée, en bougeant par petits groupes de deux ou de trois, devait pouvoir jouir d'une omniscience totale. Finalement, cette approche *panoramique* concerne aussi les moyens de captation, les « outils d'analyse », dont la variété ne se limite pas aux questionnaires et à leurs « types » variés, mais relève des supports d'enregistrement et de captation des événements : une ethnographie dont la « graphie », comme cela a si souvent été le cas en anthropologie, se révèle autant textuelle que visuelle et sonore.

Dans l'un des seuls discours tenus par Ernesto De Martino spécifiquement sur la question de l'interdisciplinarité et publié sous le titre « La ricerca interdisciplinare nello studio dei fenomeni culturali », le chercheur rappelle une ancienne opposition, signalée par Francis Bacon, entre d'un côté la magie naturelle, de nature secrète et anticollaborative, et de l'autre la science, dont l'audace avait été de rendre ses résultats publics et de favoriser la pollinisation des disciplines. En effet, dit-il, la science avait su miser sur la recherche interdisciplinaire pour s'attaquer aux « *terre di nessuno* ⁶⁴ » – les terres inexplorées du savoir. Ces « espaces-entre » délaissés sont, pour De Martino, les terres promises de la recherche interdisciplinaire et doivent prendre forme autour d'objets d'étude « moléculaires ». La notion d'interdisciplinarité,

⁶² Ma traduction de : « *Si esaminerà in loco la migliore distribuzione di compiti ai vari membri dell'equipe per ottenere una visione panoramica di eventi contemporanei in luoghi diversi* », Ernesto De Martino, *Etnografia del tarantismo pugliese. I materiali della spedizione nel Salento del 1959*, Amalia Signorelli, Valerio Panza (éd.), Lecce, Argo, 2011.

⁶³ Carpitella, 1973, p. 191.

⁶⁴ De Martino, « La ricerca interdisciplinare nello studio dei fenomeni culturali », 1966.

aujourd'hui très utilisée et parfois confuse, ne s'est véritablement implantée qu'au XX^e siècle. Cependant, si elle a souvent été considérée par les technologues, ingénieurs et scientifiques comme porteuse d'innovation et d'avancement des connaissances, c'est un concept qui jouit d'une bien longue histoire – aussi ancienne que celle de la pensée. Julie Thompson Klein⁶⁵, en traçant une généalogie ambitieuse de l'interdisciplinarité, nous ramène à Platon et à sa croyance en une synthèse du savoir pour cerner, dans une perspective historique et conceptuelle, les principaux enjeux du concept. Du *doctus operator* de Cicéron au « généraliste » moderne, Klein relève les étapes de l'évolution scientifique qui ont jalonné le XX^e siècle et leur impact sur les institutions académiques et leurs « disciplines ». Le concept d'interdisciplinarité – s'il en est un – couvre donc une période et des significations beaucoup trop vastes pour être approfondi dans le cadre de cette étude même si plusieurs ouvrages en ont tenté la synthèse⁶⁶. Il s'agira plutôt ici d'être attentif au sens que lui confère De Martino. Dès le début de sa présentation, il donne l'exemple de la naissance de la cybernétique qui, selon lui, aurait vu le jour précisément dans cet espace intermédiaire propice entre la physiologie et les mathématiques. La cybernétique, courant à l'origine des sciences cognitives⁶⁷, se forge à New York dans le cadre des conférences Macy (1946-1953), reconnues à l'époque comme l'un des premiers symposiums d'envergure et ouvertement interdisciplinaire réunissant mathématiciens, logiciens, anthropologues, psychiatres, biophysiciens, neurophysiciens, ingénieurs informatiques, sociologues et statisticiens autour d'une interrogation – le fonctionnement de l'esprit humain – se déclinant en d'innombrables sous-thématiques. Dans son introduction à l'édition complète des procès-verbaux de ces conférences, Heinz Von Foerster, scientifique et cofondateur de la cybernétique, se remémore les événements en les rapprochant de la fête tenue par Agathon que relate Platon dans le *Banquet* et réunissant ceux qu'il nomme « *sensors, shapers and movers of an integral sense of thought, language and action (today only comprehensible within the schema of narrow categories)* »⁶⁸. Dans les faits, cette entreprise s'est sans doute située à mi-chemin entre le dialogue de sourds et une véritable innovation intellectuelle, unissant les plus grands chercheurs des quatre coins des États-Unis – parmi lesquels siégeaient activement les anthropologues Margaret Mead et Gregory

⁶⁵ Julie Thompson Klein, *Interdisciplinarity. History, Theory and Practice*, Detroit, Wayne State University Press, 1990.

⁶⁶ Voir par exemple les travaux de Frédéric Darbellay, *Interdisciplinarité et transdisciplinarité en analyse des discours. Complexité des textes, intertextualité et transtextualité*, Genève, Slatkine, 2005 et de Marcel Jollivet, *Sciences de la nature. Sciences de la société : les passeurs de frontières*, Paris, CNRS, 1992.

⁶⁷ Voir Jean-Pierre Dupuy, *Aux origines des sciences cognitives*, Paris, La Découverte, 1994.

⁶⁸ Claus Pias (éd.), *Cybernetics. The Macy-Conferences 1946-1953*, Zurich/Berlin, Diaphanes, 2003, p. 12.

Bateson. Cette rencontre était donc *en elle-même* un laboratoire, une expérimentation consistant à tester les limites de la communication entre les tenants des diverses disciplines, plus précisément des sciences naturelles et humaines, tel qu'indiqué dans la présentation de l'événement⁶⁹. Il est tout à fait évident que De Martino a une compréhension de l'interdisciplinarité qui rappelle les préceptes des conférences Macy. Il met d'ailleurs l'accent sur cette même nécessité d'un dialogue entre ce qu'il appelle les « naturalistes » et les « humanistes », croyant lui aussi en l'innovation scientifique par le recours aux rencontres de disciplines traditionnellement opposées. Cette idée d'un amalgame de compétences dans la phase de recherche, incarnée par ces conférences-laboratoires, est encore bien loin de l'interdisciplinarité inhérente à une pensée contemporaine faite de nœuds de relations, celle des « genres flous⁷⁰ » dont parle Clifford Geertz, et il est important de contextualiser ce terme et de situer son caractère novateur.

Si De Martino, de son côté, pense en effet l'interdisciplinarité comme une rencontre contrastée d'experts, il émet cependant de profondes réserves quant à la productivité effective de ces rencontres, qui risquent, malgré l'effort de cohésion, de n'être qu'une juxtaposition imperméable et illusoire des savoirs. Or, pour lui, ce sont les entreprises ethnographiques qui se révèlent vraiment fécondes, car elles impliquent une recherche menée à plusieurs sur le terrain, fédérée par une seule et même problématique phare :

[Dans les recherches en anthropologie culturelle] le rapport interdisciplinaire a lieu non pas de manière abstraite (...), mais *concrète*, c'est-à-dire dans le cadre d'une étude de terrain sur un groupe humain, une culture, ou une subculture vivante, et dans l'effort que chaque membre de l'équipe y met⁷¹.

L'aspect *concret* d'une recherche menée en équipe est donc fondamental, mais cet effort de « collaboration organique » sur le terrain ne suffit pas pour De Martino : la recherche doit être régie par une perspective méthodologique commune – dans le cas des recherches demartiniennes, ce « *focus della comprensione* » est l'angle historico-religieux. Le cas exemplaire de cette recherche interdisciplinaire est l'expédition de 1959 dans les Pouilles à laquelle De Martino

⁶⁹ « *This failure of communication between disciplines seems to be a major problem in every phase of science. (...) The problem of communication is largely a problem of human relations and its solution requires intensive and comprehensive scientific study of man. (...) In the concept of psychosomatic medicine, we have the connecting link from the physical and biological through man to the psychiatric, psychological and social sciences. Thus in the study of man we may find eventual unification of all the sciences* », Heinz Von Foerster, *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰ Clifford Geertz, « *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought* », *American Scholar*, vol. 49, n° 2, 1980, p. 165-179.

⁷¹ Ma traduction de : « *[Nelle ricerche di antropologia culturale] in generale il rapporto interdisciplinare ha luogo non già in astratto, (...) ma in concreto, cioè in una ricerca sul terreno a proposito di un gruppo umano, di una cultura o di una subcultura viventi, e nello sforzo che ciascun membro dell'équipe compie* », De Martino, 1966, p. XIII.

réfère explicitement dans son intervention puisqu'elle « renfermait en elle-même les normes de son orientation méthodologique sur le terrain⁷² ». Il faut signaler que cette position se traduisait dans les faits par un contrôle plutôt tenace de De Martino sur une équipe qui restera dans l'ombre, ce qui résultera en ce que Signorelli appellera une équipe « interdisciplinaire et disciplinée⁷³ ». Il avait déjà repéré le problème spécifiquement historico-religieux du tarentisme, phénomène à *reconstruire* à l'aide d'une équipe réunissant autant des « naturalistes » (Jervis, Comba) que des « humanistes » (De Martino, Carpitella, Signorelli, De Palma) ainsi qu'un photographe (Pinna). Le fait que le photographe ne soit pas mentionné par De Martino dans la liste de l'équipe⁷⁴ ne signifie pas un désintéressement de la part du chercheur envers les images, mais dénote plutôt une omission qui s'inscrit dans son entendement de l'interdisciplinarité comme convergence des sciences naturelles et humaines. Le photographe, perçu comme simple opérateur⁷⁵, s'inscrivait difficilement dans une telle équation. Dans le texte de Carpitella sur l'enregistrement « phonophotographique », celui-ci parle de son propre rapport avec le technicien du son, alors que Pinna est considéré, effectivement, comme le « technicien de l'enregistrement visuel ». La captation d'images sur le terrain se situe donc dans cet entre-deux : une non-discipline technique, en l'utilité de laquelle on croit pourtant pour la reconstruction du tarentisme. Si Pinna ne figure pas dans la liste des membres constitutifs de l'équipe, c'est donc sans doute précisément puisqu'il était, sans le savoir, occupé à œuvrer dans une de ces zones inexplorées du savoir. Cette « *terra di nessuno* » n'était pas la terre du remords puisque celle-ci avait été largement sillonnée depuis le XVII^e siècle ; mais le caractère « multimédia », lui, était bel et bien l'un des éléments novateurs de l'entreprise de De Martino.

C'est alors qu'à son insu, en insistant sur la dimension *concrète* de la recherche interdisciplinaire, l'anthropologue pointe inévitablement vers les modalités pratiques, voire matérielles, de la recherche. Il est frappant que De Martino ait si peu réfléchi et écrit sur la dimension empirique de sa propre recherche, privilégiant davantage les fruits théoriques qui en ressortaient et qui façonnaient ses textes. Considérant les moyens profondément multiformes qu'elle mobilise, l'ethnographie interdisciplinaire d'Ernesto De Martino doit aussi se penser sous

⁷² De Martino, 1966, p. 41.

⁷³ De Martino, 2011, p. 15.

⁷⁴ Voir De Martino, 1966, p. 32.

⁷⁵ Concernant cette tension entre photographe et anthropologue, voir le texte de Lello Mazzacane, « Pinna e De Martino, una vicenda complessa », dans Franco Lefèvre, Lello Mazzacane, Antonello Ricci, Wladimiro Settimelli, Renzo Renzi, Giuseppe Pinna (dir.), *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Milano, Federico Motta, 1996, p. 123-135.

le signe de l'intermédialité⁷⁶, c'est-à-dire en observant d'une part les « institutions qui en permettent l'efficacité » (et que constituent en partie les différentes disciplines dont se réclament les membres de l'équipe), mais surtout les « supports matériels qui en déterminent l'effectivité⁷⁷ » :

L'intermédialité étudie comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission (...). Ces matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence, de même que les productions symboliques, les idées, ne flottent pas dans un éther insondable ou ne sont pas seulement des constructions spirituelles étrangères à leurs composantes concrètes. Les effets de sens sont aussi des *dispositifs sensibles*⁷⁸ [je souligne].

Cette matérialité de la communication dont parle Éric Méchoulan assure non seulement la transmission d'un travail de recherche intermédial sur son expérience sensorielle et son rendu textuel, mais celle des rites mêmes qui étaient observés et qui se manifestaient par la voie des sons, des mots, du corps, évoquant des formes d'oralité aux origines les plus anciennes. De plus, la perspective intermédiaire, comme le préfixe qu'elle partage avec l'interdisciplinarité l'indique, se joue dans cet « être-entre » propre à la *relation* : les images créées dans le cadre des recherches demartiniennes sont en effet indissociables des relations entre les différents dispositifs d'enregistrement, ainsi que de celles, interhumaines, qui régissent une équipe de recherche.

1.5 Un « safari de notices ». Observation et écritures en 1959

« 6 valises, 5 malles remplies de papier, 2 machines à écrire, 1 enregistreuse, du matériel photographique⁷⁹ »

Ce sont les supports techniques sur lesquels comptait l'équipe en prévision de sa rencontre avec les rites de possession de la péninsule salentine : indices les plus tangibles de ces véritables éponges que ses membres s'apprêtaient à devenir, armés d'enregistreuses, de matériel photographique, de machines à écrire et d'une grande quantité de papier. Si tels étaient les outils de la recherche, l'ethnographie était pour De Martino une technique en elle-même, réduite à un

⁷⁶ Le concept d'intermédialité, dans sa variante montréalaise, a été exhaustivement théorisé et a servi d'outil précieux dans le cadre de nombreuses collaborations intellectuelles entre les différents membres chercheurs et étudiants du Centre de Recherches Intermédiales sur les Arts, les Lettres et les Techniques (CRIalt) à Montréal, anciennement nommé le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI). Voir notamment les travaux d'André Gaudreault, Éric Méchoulan, Philippe Despoix, Marion Froger, André Habib, Will Straw, Johanne Lamoureux et Suzanne Paquet.

⁷⁷ Éric Méchoulan, *D'où viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Ma traduction de : « 6 valigie, 5 cartelle, 2 macchina da scrivere, 1 registratore, materiale fotografico », De Martino, 2011, p. 166-167.

statut purement instrumental, « la recherche sur le terrain (étant) entendue comme vérification d'une hypothèse de travail, mais aussi comme moment de mise à l'épreuve de l'hypothèse, dans un rapport dialectique de « détermination et de développement réciproque⁸⁰ ». Ainsi, afin de répondre au problème historico-religieux qu'il se pose, De Martino dispose de deux techniques : l'ethnographie et la philologie. Dans cette section, nous nous intéressons aux *techniques de la technique* ethnographique, en commençant par l'écriture.

Le mot « ethnographie », du grec *ἔθνος* (toute classe d'êtres d'origine ou de condition commune) et *γράφειν* (écrire), nous ramène aussi à cette inscription première, fruit de l'observation et de l'écriture. Le concept d'observation, trop littéral et totalisant (on imagine déjà le cliché de l'anthropologue qui examine en prenant des notes), est bien sûr à replacer à l'époque d'Ernesto De Martino, alors qu'un spectre scientifique planait sur l'anthropologie autant sur le plan de la théorie que sur celui de la méthode. Ceci n'empêche pas que De Martino ait pu avoir un rapport sincère avec ceux qu'il dénommait ces « documents vivants » du tarentisme, même si force est d'admettre que cette même conception du corps et de la personne comme *documents* traduit aussi, avant tout, cette logique d'observation analytique de l'historien philologue. Un autre exemple en est la « fiche d'observation », cet outil ethnographique si important pour l'équipe demartinienne.

Nous le savons, la vision⁸¹ a joué un rôle capital pour la science, cette foi en la perception visuelle, qu'elle soit ou non illusoire, s'étant catalysée à l'aube du XIX^e siècle⁸². Dans *Visualizing Anthropology*⁸³, Anna Grimshaw et Amanda Ravetz retracent admirablement le rapport entre l'anthropologie et la vision en rappelant comment la discipline, telle que revigorée par Malinowski, prônait une ethnographie moderne sur le terrain (« *going to see for yourself* »). Cependant, tout en donnant ainsi à la vision une véritable légitimité dans l'acquisition des connaissances, l'anthropologie moderne se méfiait des méthodes d'analyse visuelle qui rappelaient les techniques anthropométriques de classification raciale des « anthropologues de fauteuil » victoriens. Cette position complexe de l'acte de regarder, dans son sens le plus vaste,

⁸⁰ Ma traduction de : « *rapporto dialettico di condeterminazione e di concrescita* », Clara Gallini, « Metodo comparativo e studio delle dinamiche culturali », *La Ricerca Folklorica*, n° 13, avril 1986, p. 31.

⁸¹ Plus généralement, sur le lien entre science et vision, voir Bruno Latour, « Visualization and Cognition: Thinking with eyes and hands », *Knowledge and Society : Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, n° 6, p. 1-40 ; Michael Lynch, Steven Woolgar (dir.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990 ; Theo Van Leeuwen, Carey Jewitt, *Handbook of Visual Analysis*, Londres, Sage, 2000.

⁸² Voir Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1991.

⁸³ Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, *Visualizing Anthropology*, Bristol, Intellect Books, 2005.

continue d'ailleurs à alimenter les réflexions en anthropologie visuelle aujourd'hui⁸⁴. Francesco Faeta, dans un ouvrage qu'il consacre aux « stratégies de l'œil⁸⁵ », tente de revisiter le concept d'observation en anthropologie d'un point de vue phénoménologique dans le but de mieux comprendre les films et les photographies produits dans le cadre d'expéditions ethnographiques en Italie, en les considérant comme des traces sensibles du regard. En effet, le regard devient la matérialisation imaginaire d'une subjectivité, le « je » s'incarnant dans le sujet regardant. Cette subjectivité tant redoutée, c'est celle que Geertz⁸⁶ traque dans ses aspects les plus littéraires et qu'il tente de légitimer. Faeta nous rappelle qu'avant l'écriture il y a aussi eu une posture spécifique sur le terrain, celle de la collecte active de données. Dans le cas de la recherche sur le tarentisme, De Martino avait déjà une hypothèse de travail rigide et les membres de l'équipe, présents sur le terrain pendant une période courte et frénétique, étaient à la recherche de cas à observer. Cette observation active, forme spécifique du regard, est selon Faeta

l'activité caractéristique de la réalité moderne et se pose en opposition aux formes de vision métaphysiques ou contemplatives ; l'observation, en d'autres mots, se trouve à l'opposé de la vision extatique et transcendante : son but précis, entre autres, est la production d'images⁸⁷.

C'est en cela qu'il nous intéresse de refaire ce mouvement vers l'œil, dans un sens aussi littéral que métaphorique, puisqu'il est clair que cette observation contenait déjà des images à produire : les hypothèses de terrain demartiniennes étant déjà très ancrées, le terrain était une opportunité de les valider plutôt que de les mettre à l'épreuve. Vu le niveau de contrôle éditorial qu'avait De Martino sur son enquête, il serait tentant de parler d'une observation plurielle, qui toutefois tendait vers la création d'une image unique du tarentisme sur laquelle il allait apposer son sceau. Les contrats de travail des membres de l'équipe (et plus particulièrement les clauses concernant les photographies) sont révélateurs de ce niveau de contrôle. Nul n'était en droit de prendre des photographies sur le terrain dans le cadre des études menées collectivement afin de respecter le travail de Franco Pinna, photographe professionnel attitré. Si les autres souhaitaient capter des images, il fallait que ce soit indépendamment, dans un autre lieu, et que, de préférence, les sujets ne soient pas en lien avec le tarentisme. Or, en regardant le contrat de Pinna, on comprend que le

⁸⁴ Voir le travail récent de Cristina Grasseni (dir.), *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*, Oxford, Berghan, 2007.

⁸⁵ Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio: Saggi di etnografia visiva*, Milan, FrancoAngeli, 2003.

⁸⁶ Geertz, 1988.

⁸⁷ Ma traduction de : « *L'osservazione è attività caratteristica della realtà moderna e si pone in opposizione rispetto a forme di visione, più o meno caratterizzate in senso metafisico o contemplativo ; l'osservazione, in altre parole, è l'esatto contrario della visione estatica e trascendente : suo fine precipuo, inoltre, è la produzione di immagini* », Faeta, 2003, p. 19.

photographe était lui aussi étroitement dirigé, en s'engageant à ne jamais publier de photographies en lien avec le tarentisme sans que ce soit Ernesto De Martino qui en écrive le commentaire ou soit l'auteur des didascalies, son explication scientifique devant nécessairement être rattachée à toute image du tarentisme destinée à être publiée. Il est donc possible d'utiliser le terme « image » de manière délibérément ouverte en ce qu'il renvoie, certes, aux images photographiques concrètes produites par le photographe, mais également à cette « image du tarentisme » créée par l'anthropologue. Dans son ouvrage final sur le tarentisme, il procède à une forme de cadrage (quels éléments choisir, quels éléments omettre, etc.) mais il façonne également une multitude d'images textuelles, qui donnent « à voir » le tarentisme au lecteur.

Comment donc se rapprocher davantage de cette observation qui précéderait, selon Faeta, les « images » du tarentisme ? Il serait en réalité impossible (et sans doute peu intéressant) de retrouver le regard des ethnographes de l'équipe de 1959 – Franco Pinna étant le seul d'entre eux à avoir littéralement imprimé les passages de ses yeux sur une surface physique photosensible. Cependant, l'écriture de terrain repérable dans les pages des carnets de notes de l'équipe, sous forme de questionnaires et de « fiches d'observation », est intimement liée à cette période d'écoute et d'observation qui, comme nous le verrons, n'a pas manqué de transcendance. Pour parler des *taccuini* (les carnets de notes), Clara Gallini – principale éditrice des archives d'Ernesto De Martino – parle d'un « safari de notices » (*safari di notizie*), expression curieuse traduisant vraisemblablement l'effet d'immersion presque accablant produit par ces pages interminables de notes aux registres les plus éclectiques. L'archive, comme nous le rappelle Farge, est « démesurée, envahissante comme les marées d'équinoxes, les avalanches ou les inondations⁸⁸ ». C'est précisément l'effet que procure la lecture des archives de l'expédition apulienne récemment publiées par Amalia Signorelli. D'un seul coup, les « experts » de l'équipe interdisciplinaire, qui jusqu'à présent étaient relégués aux annexes et ne semblaient qu'être des noms privés de visages, prennent vie. On lit les fiches détaillées qu'ils dressent de chaque femme tarentulée, les dizaines de questionnaires attribués, les interrogations parfois sans réponse, le souci démesuré du détail et les échanges de regards poignants entre observateur et observé. On revit les scènes de « moments critiques » de cette possession déchaînée que tente de fixer en direct une écriture fébrile, saisissant à la dérobée des phrases violentes adressées aux chercheurs, occultées dans l'ouvrage final.

⁸⁸ Farge, *Le goût de l'archive*, 1989, p. 10.

Les questionnaires devaient être appris par cœur – et si la prise de notes sur le terrain était proscrite par les interlocuteurs, il fallait retranscrire a posteriori : une logique qui rappelle le rêve à prendre en note rapidement au réveil, ou ce temps de pause entre le cliché photographique et sa révélation en chambre noire. La première fonction de cette écriture étrange dont la frénésie rappelle les envolées textuelles de la paysanne-scribe possédée de Tricarico⁸⁹, est mnémotechnique – cette toute première fonction de l'écriture qui, comme le raconte Platon, était perçue par Theuth comme un remède (*pharmakon*). L'écriture des carnets de notes est une écriture de l'entre-deux, vouée à subir un second passage, ce que Signorelli appelle « *dal campo al testo* » (« du terrain au texte »), comme si ces écritures – simples inscriptions graphiques appartenant aux limbes de la littérature – n'étaient pas « textes ».

Ce sont les fiches d'observation qui offrent le pendant textuel des clichés effectués par Franco Pinna durant le rite. Ces « *registrazioni* », pour utiliser un terme employé par Signorelli elle-même, se déploient sur une ligne temporelle spécifique, semblable au minutage d'un film :

12,06 - Elle s'arrête avec la tête sur les pieds du tambourin, elle se secoue.

12,08 - Elle se tourne sur le ventre, elle secoue la tête et les bras pliés, les mains croisées, jambes écartées immobiles. Elle serre toujours le morceau tissu dans ses mains. Crescendo musical.

12,10 - Elle saute d'un coup, sautille devant les musiciens, puis au milieu du tambour et de l'accordéon, avec le mouchoir, d'abord seulement avec la main gauche, puis à deux mains⁹⁰.

Ces descriptions méthodiques, qui pourraient presque substituer les didascalies narratives des photographies de *La terre du remords*, parsèment les notes de terrain d'une impressionnante prolifération de détails. Difficile de différencier ce qui a été écrit sur le vif de ce qui fut retranscrit dans le calme de la soirée. Plusieurs écritures s'entremêlent, et on imagine l'équipe, prise dans un moment éprouvant du rite observé, faisant circuler le carnet de notes pour que le prochain « scribe » prenne la relève. Bien que l'on reconnaisse les traces de l'observation médicale de Giovanni Jervis, qui d'une part mesure à l'œil nu le rayon du cercle que dessine la tarentulée en dansant et d'autre part fait référence à « la patiente », il est tout à fait marquant de remarquer l'omniprésence de l'écriture de terrain féminine. En effet, Clara Gallini⁹¹ insiste sur le rôle de « médiatrice » essentiel qu'ont eu les femmes de l'équipe : Signorelli, De Palma et Comba (la femme du docteur apparaissant parfois dans les notes sous le nom invisible de « Jervis II »).

⁸⁹ Francesca Armento, mère de Rocco Stellaro.

⁹⁰ Ma traduction de : « 12,06 – *Si ferma con la testa sui piedi del tamburello, scuote / 12,08 – Si gira sul ventre, scuote teste braccia piegate, mani incorociate, gambe divaricate ferme. Stringe sempre il fazzoletto. Crescendo musicale. / 12.10 – Si alza di scatto, saltella davanti ai suonatori, poi in mezzo al tamburo e fisarmonica fazzoletto prima sola mano sinistra, poi a due mani », De Martino, 2011, p. 229.*

⁹¹ Voir Gallini, Faeta, 1999.

L'exemple le plus frappant est l'un des moments culminants de l'expédition, à savoir la réunion de tous les tarentulés dans la chapelle de Galatina, dans l'espoir d'atteindre la résolution de l'exorcisme par la grâce de Saint Paul. Si les photographies prises dans la chapelle ont visiblement été prises en hauteur (fig. 9), ce n'était pas pour jouir d'un meilleur point de vue, mais bien parce que les hommes (hormis le docteur) avaient été chassés du parterre où se déroulait l'action et s'étaient réfugiés dans la mezzanine supérieure de la chapelle, offrant un point de vue en plongée sur la scène. Cette phase du rite, décrite par les femmes de l'équipe comme un moment d'une grande intensité, a été très peu considérée par De Martino, qui n'y voyait qu'une version risible et dégradée du canon originel du rituel qu'il étudiait, vouée à être reléguée au domaine de la psychiatrie. À la lecture des notes, il apparaît possible que ce désintérêt soit lié à l'exclusion qu'il ressentait de ne pas pouvoir être un témoin oculaire au premier plan. Il s'agit cependant d'un moment décrit avec une précision déconcertante par les femmes qui, à moins de deux mètres des tarentulées, mimaient de leur écriture le rythme de l'exorcisme collectif :

16,45 – (...) La 2 demande « de l'eau, maman, de l'eau, maman, maman ». Elle boit une bouteille et hurle. Gémit rythmiquement. La 1 est immobile. La 2 pousse un long gémissement, bat des poings et des paumes en restant allongée, gémit, crie (...) ils lui mettent un coussin en dessous de la tête.
 16,50 – (...)
 16,55 – une très vieille dame arrive, la 1 se déchaîne vers la porte, puis continue à tourner. La 2 et la 4 se lamentent. La 2 fait des battements, pendant que la 1 tourne. La 2 allongée en croix le long de la porte de S. Paul. La 1 resserre le cercle, fait une pirouette, tombe, sa famille est prête à lui fournir un coussin.
 17,00 – (...) La femme numéro 5 arrive (...).
 17,05 – elle roule par terre (5 = 40 ans, grosse) (1 = 25 ans, danse, jeune, visage plat, mince) (2 = 40 ans, maigre, hurle, se roule par terre) (3 = vieille 65 en blanc, sur l'autel) (4 = vieille habillée de gris, qui chiale) Hurle derrière (l'autel) = est-ce qu'elles vomissent⁹² ?

Dans le même espace fermé s'agglomèrent ainsi près d'une vingtaine de femmes possédées, dont les mouvements et les « entrées en scène » sont si chaotiques que les protagonistes y apparaissent numérotées, tels des sportifs en pleine action. Et bien que la scène ait été négligée par De Martino quant à son efficacité symbolique, il s'agit d'un moment d'enregistrement synchrone parmi les

⁹² Ma traduction de : « 16,45 (...) La 2 chiede « *Acqua, acqua, mamma, mamma* ». *Beve una bottiglia ed urla. Geme ritmicamente. La 1 è ferma. La 2 lungo gemito, batti i pugni e le palme restando sdraiata, geme e grida (...) Le mettono un cuscino sotto. (...) / 16,50 – (...) / arriva una vecchissima, la 1 scatta verso la porta poi riprende a girare. La 2 e la 4 si lamentano. La 2 picchia mentre la 1 gira. La 2 stesa in croce lungo la porta di S. Paolo. La 1 stringe il giro a piroetta, cade, parenti pronti col cuscino. / 17,00 (...) Arriva donna 5. (...) / si rotola (5 = 40 anni, grassa) (1 = 25 anni, balla, giovane, volto piatto, snella) (2 = 40 anni, magra, urla e si rotola) (3 = vecchia 65 in bianco sopra l'altare) (4 = vecchia in grigio e marrone, lamentosa) *Urla dietro (l'altare) = vomitano ?* », De Martino, 2011, p. 242. Plusieurs passages ont été supprimés, mais il semblait important de garder la ligne de temps chronologique.*

plus efficaces puisque simultanément se noircissaient des pages de carnets de notes, s'imprimaient les surfaces photosensibles et se laissaient inscrire les bandes audiomagnétiques. Alors que De Martino était perché *ad audiendum sacrum* et que Franco Pinna tentait péniblement de capter quelques clichés maladroits du haut du balcon, Amalia Signorelli, Letizia Comba et Vittoria De Palma écrivent, s'impliquent corporellement dans la recherche en aidant certaines tarentulées à se relever. Ainsi, non seulement deviennent-elles l'extension de De Martino, mais elle s'inscrivent aussi dans le rythme de la danse. Parallèlement, le carnet de notes devient, lui aussi, l'extension du corps de celui qui regarde et écrit. Dans un ouvrage fascinant consacré entre autres aux dessins figurant dans les carnets de notes (incluant ceux qu'il a lui-même effectués lors de ses séjours en Colombie), l'anthropologue Michael Taussig évoque la puissance du carnet de notes⁹³ comme dispositif fondamental dans la médiation de l'expérience de terrain :

*The notebook becomes not just the guardian of experience but its continuous revision as well, a peculiar and highly specialized organ of consciousness no less than an outrigger of the soul. It becomes an extension of oneself, if not more than oneself. If a camera is a technical device that more often than not gets in the way – gets between me and people – the diary or fieldwork notebook is a technical device of a very different order and even more magical than the much-acclaimed magic of photography*⁹⁴.

Si notre travail ne cherche pas à formuler ici une hiérarchie entre le carnet de notes et la photographie mais plutôt leur coexistence, il est néanmoins indispensable de prendre en compte ce pouvoir « magique » du journal, dispositif inextirpable du contexte de collecte de données dans lequel ont été produites ces photographies.

Ces archives, qui, tout comme les photographies, procurent le sentiment qu'on a « obtenu le privilège de “toucher le réel⁹⁵” », sont vues comme des outils pour reconstituer certains événements de l'expédition de 1959. C'est ce que suggère Amalia Signorelli lorsqu'elle publie les archives de l'expédition en expliquant que ces matériaux ont aussi le potentiel de mieux identifier les photographies dont regorgent les archives et qui demeurent parfois énigmatiques. Ces nouvelles données sont donc investies d'un pouvoir de rectification : elles permettent de renouer avec le passé et d'avoir accès à une réalité plus crue. Par exemple, on remarque en lisant *Etnografia del tarantismo pugliese* que la datation des photographies insérées dans *La terre du remords* est parfois fautive, notamment dans le cas des cycles chorégraphiques en action, De

⁹³ Voir aussi l'article fascinant de Jean E. Jackson, « “I Am a Fieldnote”. Fieldnotes as a Symbol of Professional Identity », dans Roger Sanjek (dir.), *Fieldnotes. The Making of Anthropology*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

⁹⁴ Michael Taussig, *I Swear I Saw This. Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely my Own*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 25.

⁹⁵ Farge, 1989, p. 18.

Martino ayant sans doute voulu intensifier l'effet de réalisme en fonction des dates du rite (les 28 et 29 juin) qu'il avait identifiées. Dans l'opération de Signorelli, il y a une sorte de désir d'établir un lien avec d'autres éléments d'archives, désir qui a donné lieu à certaines entreprises récentes audacieuses, comme celle de l'ethnomusicologue Antonello Ricci, qui a associé les sons enregistrés par Carpitella à certaines photographies de Pinna⁹⁶. En observant le caractère minutieux, précis et saccadé des notes prises dans la chapelle, il est tentant de croire qu'il s'agit, ici aussi, d'un texte produit dans l'espoir d'une future reconstruction, d'une future reconnexion avec ses images.

1.6 *Images exposées / images latentes : rapports texte-image*

C'est aussi sur le plan théorique que l'ethnographie interdisciplinaire d'Ernesto De Martino est un effort de *reconstruction* : celle d'une histoire italienne qui doit désormais prendre en compte les formes rituelles du Sud. L'idée d'une reconstruction, obtenue par blocs hétéroclites que l'on assemble, est omniprésente dans la manière dont il écrit le tarentisme, en démultipliant ses techniques et ses sources. Ces reconstructions, ce sont aussi celles de la (re)performance, lorsqu'il demande aux protagonistes d'un rite de l'exécuter « in vitro ». Ainsi, la séquence photographique effectuée dans la chambre d'hôtel des ethnographes de tarentulées est-elle intitulée « *Ricostruzione del tarantismo* » (fig. 6). On y voit donc deux femmes s'adonnant aux différentes phases de la chorégraphie dans une chambre d'hôtel, l'anthropologue qui par moment imite lui-même les mouvements et l'ethnomusicologue qui dessine, assis sur le lit. Cette série – véritable arrière-scène de la recherche – est, en quelque sorte, le pendant inverse des cycles chorégraphiques à domicile de *La terre du remords* (fig. 7). Dans un premier sens très littéral, on peut donc considérer que certaines séries d'images sont « exposées », puisqu'elles sont publiées dans l'ouvrage, et que d'autres sont « latentes », reléguées désormais dans les archives de cette expédition. Cette opposition est indicatrice, tout d'abord, de la logique profondément éditoriale, auctoriale, des images chez De Martino et de son contrôle inébranlable sur le montage final⁹⁷.

⁹⁶ Antonello Ricci, *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, Milan, FrancoAngeli, 2007.

⁹⁷ En effet, il semblerait que De Martino ait utilisé un nombre de photographies supérieur (42) à celui qui était entendu dans le contrat initial de Franco Pinna (25), et que, de surcroît, ce dernier ait dû militer auprès de l'éditeur afin que son nom puisse paraître dans *La terre du remords*. La maison d'édition lui a donc concédé d'inscrire son nom dans le coin inférieur d'une des pages de garde, où l'on peut lire que les photographies sont de Franco Pinna.

Mais la *reconstruction*, c'est aussi celle de ce matériau ethnographique épars, disséminé sur divers supports médiatiques, qui est aujourd'hui tout à recomposer. En publiant les écritures de terrain de l'équipe, dont les siennes, Signorelli lance un appel à la reconnexion de ces enregistrements écrits avec le matériel photographique, pour mieux en faire l'analyse, pour mieux « reconstituer » les scènes. N'y a-t-il pas une pointe d'animisme dans ce désir sous-jacent de réunir texte et images, dans l'espoir de faire revivre les événements, d'unir les informations factuelles qu'offre le texte à l'effet de réel que procurent les images ? Le fantasme de voir la scène se réanimer à nouveau n'était-il pas déjà inscrit dans l'acte même de cet enregistrement effréné ?

Cette toute première connexion susceptible d'*animer* est sans doute celle du texte et de l'image. Dans l'impressionnant ouvrage *Balinese Character. A Photographic Analysis* (1942), audacieuse expérimentation ethnographique et éditoriale de Margaret Mead et Gregory Bateson, les images étaient méticuleusement captées avec l'idée d'un arrimage au texte déjà bien en tête :

*Whenever a new roll of film was inserted in the camera, the date and time of insertion were scribbled on the leader ; and when the film was removed, the date and time were again recorded so that the film could be accurately fitted to the notes*⁹⁸.

Cette affirmation dénote une volonté a priori de faire coïncider texte et images. Le texte demartinien, lui, n'a pas été pensé en fonction d'une connexion aussi systématique avec les photographies, mais il tend lui aussi vers l'image – il est séduit par elle, la contourne, la contraint ou encore l'avale tout rond. Comment le texte (d'abord écriture de terrain, puis ouvrage final) interagit-il concrètement avec ses images ?

Alors que pour *Balinese Character*, le matériel de base (25 000 photographies, 7 km de pellicule) avait abouti à une sélection de 759 images qui jouissaient d'une importance analytique égale au texte, l'expédition de 1959 dans les Pouilles donne lieu à environ 400 photographies, dont une quarantaine sont publiées, en annexe, de manière assez classique, à travers une série de renvois explicites aux photographies insérées dans l'ouvrage :

Debout, elle parcourait le périmètre cérémoniel plus en marchant qu'en dansant ; par moment, elle mettait un coussin sur sa tête, ce que les assistants interprétaient comme un désir d'imiter la grosse tête du serpent ensorceleur (voir photos n° 21-26)⁹⁹.

⁹⁸ Margaret Mead, Gregory Bateson, *Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Sciences, 1942.

⁹⁹ De Martino, 1966, p. 103.

Les photographies, comme le rappelle Étienne Samain au sujet de *Balinese Character*¹⁰⁰, étant « polysémiques par vocation », le texte visait précisément à les libérer partiellement de leur équivocité. Comme l'explique John Berger dans un livre expérimentant, sur le plan formel, le rapport texte-image, la photographie est signe de discontinuité en ce qu'elle capte un moment isolé qui, dans la réalité, est fluide :

*Discontinuity always produces ambiguity. Yet often this ambiguity is not obvious, for as soon as photographs are used with words, they produce together an effect of certainty, even of dogmatic assertion. In the relation between a photograph and words, the photograph begs for an interpretation, and the words usually supply it. The photograph, irrefutable as evidence but weak in meaning, is given a meaning by the words*¹⁰¹.

Lorsque Berger parle de mots, il s'agit ici de descriptions facilitant la compréhension de ce qui est vu – forme la plus typique d'allier mot et image et qu'il tentera d'ailleurs de détourner dans sa collaboration avec le photographe Jean Mohr. La photographie, donc, pose problème en raison de son caractère indiciel, mais aussi parce que son sens est débordant, équivoque. Il est tout à fait fascinant de remarquer que, pour De Martino, les écritures de l'observation en direct effectuées dans la chapelle et dont il a été question précédemment, souffrent, précisément de cette même ambiguïté sémantique :

L'agonie du tarentisme dans la chapelle de Saint-Paul fut soigneusement enregistrée par l'équipe (...) Il nous parut cependant plus opportun de ne pas publier intégralement le procès-verbal unique qui résulta de l'enquête, trop analytique et minutieux pour un lecteur qui, n'ayant pas assisté aux événements, risquerait de manquer de vue l'essentiel, c'est-à-dire l'*atmosphère* [je souligne]. Les notes suivantes ont été élaborées pour le lecteur qui « n'a pas vu » ; elles se bornent à la description de certains comportements, les mieux observés et les plus capables de déterminer les caractères saillants des manifestations (voir les photos n° 30-37)¹⁰².

Les notes de terrain seraient donc trop « analytiques et minutieuses », trop réelles, trop brutes. En cela, elles deviennent équivoques, tout comme la photographie dépourvue de didascalies. Il faut donc *orienter* le sens, et l'alliance entre mot et image adoptée par De Martino révèle cette foi en un contrôle sémantique. C'est alors que De Martino retranscrit une version montée, une mouture plus « intelligible » des événements observés dans la chapelle. Ici, non seulement offre-t-il un encadrement pour la compréhension des photographies, mais il effectue une translation du texte d'observation au texte publié, afin de clarifier textuellement ce qui a été vu pour celui qui « n'a pas vu ». Qu'est-ce donc que cette « atmosphère » que le lecteur des procès-verbaux pourrait risquer de perdre de vue ? Précisément cette image globale du tarentisme telle que doit la

¹⁰⁰ Étienne Samain, « Les risques du texte et de l'image : autour de *Balinese Character* (1942), Gregory Bateson et Margaret Mead », *Orientations. Space/Time/Image/Word*, Amsterdam/New York, 2005, p. 109-123.

¹⁰¹ John Berger, Jean Mohr, *Another Way of Telling*, New York, Pantheon Books, 1982, p. 91-92.

¹⁰² De Martino, 1966, p. 30-37.

transmettre De Martino l'auteur, par l'écriture. Selon lui, les fiches d'observation sur le terrain ne sont que des descriptions purement factuelles et pourtant, c'est dans ces inscriptions « brutes » que nous avons trouvé l'apparition presque magique des membres de l'équipe qui étaient restés dans l'anonymat, et leurs affects transparaisaient soudain à travers une écriture dont la frénésie traduisait pourtant une « atmosphère » de profonde intensité : ce sentiment de réalité dont parlait Farge. Le rapport que De Martino établit explicitement entre les mots et l'image est donc sémantique, narratif. Souvent séquentielles et chronologiques, ces séries racontent une histoire que prennent en charge les mots, à coup de points de suspension (fig. 7). Cette forme narrative ressemble à celle du roman-photo, qui, rappelons-le, est un genre qui voit le jour en l'Italie dans l'après-guerre et qui aura certainement influencé cette composition éditoriale d'images-séquences accompagnées de didascalies¹⁰³.

Nous avons donc vu que certaines images ont été publiées, exposées, mais que d'autres sont vouées à l'oubli. Ces photographies exposées sont prudemment accompagnées de texte afin que celui-ci contienne leur équivocité. Mais que se passe-t-il alors lorsque l'image transperce à son tour l'écriture ? L'image en effet infiltre le texte de De Martino de manière plus pénétrante, au-delà des renvois explicites qu'il fait aux photographies : son écriture est par moment profondément visuelle. Michel Leiris, à sa première lecture, qualifie *La terra del rimorso* de « non seulement savant, mais très vivant et pittoresque¹⁰⁴ ». Ce caractère « vivant » est très proche d'une écriture « visuelle », dimension inhérente à la littérarité de certains textes anthropologiques. Dans *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Geertz affronte de manière centrale la question épineuse de la subjectivité, qui avait été si profondément refoulée par la discipline anthropologique et souvent reléguée aux annexes, préfaces ou notices. Être reléguées aux annexes, c'est précisément le sort des images, notamment de celles de Pinna dans l'ouvrage *La terre du remords*. L'hypothèse de Geertz est que, paradoxalement, l'intérêt suscité par les ouvrages anthropologiques les plus célèbres ne repose en rien sur leur dimension factuelle ni leur acuité purement scientifique, mais plutôt sur leur « capacité à nous convaincre que ce qu'ils racontent dérive du fait d'avoir pénétré (ou, si vous préférez, d'avoir été pénétré par) une

¹⁰³ Voir notamment l'ouvrage de Jan Baetens, *Du roman-photo*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1994.

¹⁰⁴ Fabre, 1999, p. 209.

autre forme de vie, ou d'avoir vraiment "été là"¹⁰⁵». Dans son ouvrage, il revisite les textes représentatifs des grands anthropologues tels que Levi-Strauss, Evans-Pritchard et Benedict, à la recherche de ce qui avait pu avoir l'effet, pour les lecteurs, d'un *punctum*. Il relèvera donc plusieurs passages qu'il qualifie d'« intensément visuels », notamment chez Evans-Pritchard¹⁰⁶.

Dans *Le fil et les traces*, Ginzburg voit en cette dimension visuelle de l'écriture un dispositif littéraire d'origine antique, celui de l'*enargeia*, ou vivacité des descriptions, qui permettait non seulement de visualiser des événements, mais d'y *croire*. C'était par exemple le cas des *ekphraseis*, ces descriptions détaillées qui étaient souvent employées pour évoquer des œuvres d'art qui n'existaient pas. L'historien ancien devait réussir, afin d'être crédible et de transmettre un effet de vérité, à mettre les événements *sous les yeux*, avec ses paroles. *Mettre sous les yeux l'invisible*, n'est-ce pas précisément ce à quoi s'efforce l'écriture de De Martino qui tente une description de la possession ? Ginzburg explique que ce paradigme antique a connu des changements majeurs :

La différence entre notre concept d'histoire et celui des Anciens pourrait se résumer ainsi : pour les Grecs et les Romains, la vérité historique se fondait sur l'*evidentia* (l'équivalent latin d'*enargeia* proposé par Quintilien) ; pour nous, sur les documents (en anglais *evidence*¹⁰⁷).

Dans le cas de l'étude du tarentisme, les photographies seront certainement investies de ce rôle de documents prouvant non seulement l'existence même de ces phénomènes au reste de l'Italie, mais permettant de mesurer l'exactitude des gestes et des phases chorégraphiques. Or, l'écriture de De Martino demeure elle aussi un dispositif de représentation de la réalité tout à fait crucial. Réaffirmant sa présence dans le *hic et nunc* de l'exorcisme collectif dans la chapelle et partageant un souvenir profondément visuel, De Martino, lorsqu'il s'attelle à condenser les notes de l'observation évoquées précédemment, commence ainsi :

La première *image* [je souligne] qui nous frappe au moment où commencent nos observations est celle d'une femme assise sur le toit du tabernacle de l'autel (...) Vêtue de blanc, ses cheveux gris épars comme dans le deuil des pleureuses funèbres, la femme assise appuie un de ses pieds sur une corniche de l'autel (...) ¹⁰⁸ ».

Tout le passage est une description minutieuse du lieu et de ses protagonistes, dans leurs aspects les plus tactiles – nous donnant ainsi, tel que promis, à *voir* la scène, et en confirmant dès la première phrase qu'il a bien été « frappé », pénétré par cette « image ». Les passages de ce type

¹⁰⁵ Ma traduction de: « Their ability to convince us that what they say is a result of their having actually penetrated (or if you prefer, been penetrated by) another form of life, of having, one way or another truly "been there" », Geertz, 1988, p. 4-5.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁷ Ginzburg, 2010, p. 34.

¹⁰⁸ De Martino, 1966, p. 124.

sont extrêmement nombreux et documentent avec précision les lieux de la possession en soulignant (comme dans l'exemple ci-dessus) le clair-obscur de l'éclairage dans un geste pictorialiste : « La pièce recevait sa lumière de la porte et d'une toute petite fenêtre si haut placée que tout se serait trouvé dans la pénombre si deux bougies n'avaient pas répandu autour d'elles une vague clarté¹⁰⁹. » Ce ne sont pas seulement les espaces qui sont décrits, mais les gestes et les phases d'une chorégraphie que l'on réussit à visualiser tant elle est précise¹¹⁰.

Cette prolifération de détails, autant dans la description physique des lieux que des corps, vise indéniablement à conférer cet « effet de réel » dont parlait Barthes¹¹¹, mais elle semble aussi garder une trace de cette *enargeia* antique « vivante et pittoresque », s'adressant aux affects et aux sens. Dans les deux cas, il s'agit d'une stratégie littéraire ayant comme préoccupation la manifestation du « réel » – que ce soit chez l'historien antique ou l'anthropologue moderne.

Évidemment, De Martino se montre critique envers les sollicitations sensorielles et il accuse les chercheurs de la fin du XIX^e siècle, comme C. A. Meyer et Alexandre Dumas, d'avoir donné des jugements « impressionnistes¹¹² » de la réalité méridionale. Pourtant, même en se distanciant du « littéraire », il y succombe par l'image, en décrivant l'intérieur de la maison de la première tarentulée dont l'équipe avait pu témoigner de l'exorcisme à domicile :

Un grand morceau d'étoffe rouge masquait la cheminée sur la console de laquelle était placé un crucifix de telle manière qu'un *littérateur de goût quelque peu baroque aurait volontiers évoqué l'image d'un jet de sang* [je souligne] jaillissant des plaies du Rédempteur¹¹³.

En se cachant derrière ce littérateur baroque inconnu, De Martino souligne l'impact sensoriel que crée la rougeur de l'étoffe. Les références aux sollicitations visuelles sont constantes – et concernent non seulement les espaces décrits, mais aussi le regard des tarentulées, et l'image de la tarentule elle-même, décrite dans des couleurs si vives (sans que personne ne l'ait vue !), qu'elle semblerait presque pouvoir ramper hors des pages.

Il est clair que les composantes visuelles du corpus demartinien sont fortement liées à l'écriture : celle d'une observation en direct, mais aussi celles d'un texte voué à publication, intégrant des images photographiques auxquelles il faut référer à même le texte. Cette première

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁰ Voici un seul exemple, toujours tiré de *La terre du remords* : « elle acceptait la musique en remuant la tête de droite à gauche, puis, comme si l'onde sonore se propageait par tout son corps, elle commençait à ramper sur le dos en se poussant sur ses jambes fortement arquées et en s'appuyant alternativement sur un talon », *Ibid.*, p. 68.

¹¹¹ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 11, 1968, p. 84-89.

¹¹² *Ibid.*, p. 26.

¹¹³ *Ibid.*, p. 67.

section a donc permis d'identifier une multitude d'images, dans leur sens le plus étendu, de cette ethnographie dite « interdisciplinaire », à commencer par le corpus photographique et filmique produit *pendant* ses expéditions, les films qui ont été inspirés de ses textes ethnographiques, les techniques d'enregistrement utilisées sur le terrain, et enfin, des formes d'écriture profondément visuelles, sous-entendant une « image intronisée ». Ces images, en tant qu'éléments d'une ethnographie plurielle, déploient des interactions intermédiales avec les autres éléments de l'ethnographie, tout en naviguant à la frontière entre réalité/fiction, littérature/science, objectivité/affect : autant de binarismes proposant des interstices infinis.

PARTIE II

Les logiques intermédiaires du dispositif chorégrapho-musical Jeux de miroir

2.1 *Dispositifs*

Pour parler du rituel du tarentisme, Ernesto De Martino emploie fréquemment le terme *dispositivo* (« dispositif »). Il serait périlleux de tenter une synthèse de ce concept, tantôt employé à outrance, tantôt contesté, et ce, dans des domaines extrêmement variés. Dans une généalogie du concept remontant à l'Antiquité, et puisant fortement dans l'œuvre de Michel Foucault, Giorgio Agamben en propose la définition ouverte suivante : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants¹¹⁴ ». Il est vrai que dans ce petit ouvrage, en créant deux catégories – celle d'êtres vivants d'un côté et de dispositifs de l'autre – Agamben semble davantage référer dans son texte aux outils et appareils techniques qui ponctuent le quotidien et qui, conçus dans des situations d'urgence, orientent, dominant l'existence. Ce qui nous intéresse néanmoins dans cette relation « pour ainsi dire, corps à corps entre les vivants et les dispositifs¹¹⁵ », c'est précisément, d'un côté, la part de médiation de l'expérience vécue et, de l'autre, le processus politique de subjectivation : deux facettes du dispositif mises en œuvre par le rituel de possession du tarentisme et dont la technique principale se joue sur le corps (sans dépendre uniquement de celui-ci puisque le dispositif est aussi un *assemblage*). Le « dispositif » est aussi bien sûr, dans le champ des études cinématographiques et intermédiaires, un concept fort utilisé, que François Albera et Maria Tortajada ont tenté de revisiter dans un récent ouvrage collectif¹¹⁶. En proposant plusieurs strates, les auteurs offrent un terrain pour penser le dispositif surtout du côté du cinéma et de la littérature, mais qui se révèle extrêmement fertile pour comprendre pourquoi De Martino a pu intuitivement penser à ce terme pour définir le tarentisme. Quelques axes, tirés de leur définition « stratifiée », sont particulièrement utiles¹¹⁷ : a) Le concept d'*assemblage* éclaire les logiques intermédiaires et sensorielles qui rendent ce dispositif opérant (par l'ouïe, l'odorat, la vue, l'audition) ; b) La *mécanique interne* du dispositif, qui rappelle inévitablement l'idée d'un « étrange mécanisme »

¹¹⁴ Voir Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 31.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁶ Cet ouvrage fait état du concept dans le domaine spécifique des études intermédiaires : François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2011 ; voir aussi l'habile synthèse qu'en propose Remy Besson, « Pour une définition de la notion de dispositif », *Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et dispositifs*, En ligne :

<http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2012/09/26/dispositif/> (dernière consultation le 20 février 2013).

¹¹⁷ Je ne reprends pas, ici, les sept strates que proposent les auteurs avec précision, mais j'énumère simplement certaines qualités du dispositif qui, selon moi, sont susceptibles de se traduire dans le champ de la possession du tarentisme.

de la possession exprimée par Jean Rouch, puis revisitée et approfondie par Gilbert Rouget¹¹⁸ ; c) Le rapport entre l'usager et le dispositif rappelle l'interaction, dans le cas du tarentisme, entre les protagonistes de la performance et le déroulement spatio-temporel du rite (incluant les spectateurs) ; d) Le dispositif comme vecteur et producteur d'idéologie, comme stratégie narrative : le rite de possession est une performance négociant une tension complexe entre réel/représenté à travers une série de stratégies narratives et corporelles ; e) La question de l'assujettissement, héritée de Foucault, permettant d'entrevoir la crise de possession comme forme de résistance politique.

Il serait probablement plus approprié de penser en terme de *dispositifs* (au pluriel) chorégrapho-musicaux : ceux de la mécanique interne de la possession, de l'alliance opérative entre sons, couleurs et images, du décor cérémoniel, du public convié, de l'anthropologue qui écrit et regarde, de l'appareil photographique qui documente, de l'enregistrement sonore, de l'orientation stratégique et idéologique de cette documentation ethnographique et technique, etc. Cette apparente coïncidence terminologique (« *dispositif* chorégrapho-musical ») est donc un terrain fertile pour penser les rapports possibles entre le rituel techniquement reproduit par un « dispositif » photographique, filmique (ou autre) et le fonctionnement interne de ce même rite. Il ne s'agit pas de fonctionner de manière purement structurelle, en tentant de déceler des attributs équivalents du côté du « dispositif cinématographique/photographique », puis du « dispositif de la possession » : un tel calque serait sans doute trop forcé – même si, rappelons-le, Jean Rouch¹¹⁹ avait découvert les effets de ce qu'il nommait « cinétranse » précisément en faisant l'expérience de ce croisement fructueux entre les deux techniques : celle de la captation d'images et celle de la transe. Le prolongement de ses membres (l'œil qui devient *cinéœil*, l'oreille qui devient *électronique*), lui permettait de participer pleinement au rituel et de vivre une transe partagée. Dans le cas d'Ernesto De Martino, on ne retrouve pas, du moins aussi explicitement, de cinéaste faisant une expérience aussi sensorielle de son médium – mais la question du lien entre image et possession, si elle se pose, se poserait plutôt ainsi, de manière tout à fait élémentaire : pourquoi *tel* phénomène a-t-il appelé *tel* mode de représentation ? Qu'y a-t-il de propre à ces deux

¹¹⁸ Voir le chapitre « Étrange mécanisme », dans Gilbert Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990, p. 309.

¹¹⁹ Voir Jean Rouch, « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue », dans *La notion de personne en Afrique noire*, Colloque international du Centre national de la recherche scientifique (Paris, 11-17 octobre 1971), Paris, Éditions du CNRS, 1973 ; Jean Rouch « La caméra et les hommes », dans *Pour une anthropologie visuelle*, Claudine de France (dir.), Paris/La Haye/New York, Éditions Mouton et École des Hautes Études en Sciences sociales, 1979, p. 54-71.

techniques qui les ait si souvent réunies, que ce soit chez Bateson et Mead, Jean Rouch ou encore Maya Deren ? Qu'advient-il de cette rencontre ?

S'il est imprudent de parler d'analogies structurelles, des rapports dialectiques (ou effets de miroir) existent néanmoins, et ils sont par ailleurs repérés par De Martino lui-même dans ce qui semble être son seul article abordant directement la question des médias : « *Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa*¹²⁰ », un texte dévalué par ses commentateurs. En effet, il s'agit d'un curieux article, qui tente de régler certains comptes avec Marshall McLuhan¹²¹, sans pourtant prendre ancrage dans sa propre utilisation des « médias » sur le terrain. En effet, pour les quelques chercheurs ayant montré un intérêt pour son l'utilisation que fait De Martino des techniques audiovisuelles, c'est un article qui a systématiquement été fruit de déceptions, puisque plutôt que de mener une réflexion concrète sur la « matérialité » de son ethnographie, De Martino s'adonne une fois de plus à des constructions théoriques sur le rite. Or, une relecture de ce texte peut à tout le moins nous aider à mieux comprendre en quoi le lecteur peut, lui aussi, percevoir un jeu de miroir entre rite et dispositif de médiation chez De Martino : en effet, c'est un texte qui s'efforce à établir un parallèle entre le rite et les moyens de communication de masse. La transmission du « message » du christianisme, nous dit-il, ne se fait pas par la pure lecture de la bible, mais s'effectue aussi par ces rencontres rituelles répétitives à travers ce qu'il appelle « une communication mythicorituelle de masse¹²² ». En une phrase qui rappelle presque mot pour mot le fameux « *the medium is the message* » de McLuhan, De Martino écrit : « Dans le symbolisme mythicorituel, la technique de communication et le message communiqué forment une unité indivisible¹²³ ». L'article poursuit en faisant une comparaison entre le symbole mythico-rituel d'un côté et le cinéma et la télévision de l'autre, en tentant de démontrer la supériorité du rite, qui, selon lui, serait plus autonome, n'étant pas soumis à la

¹²⁰ Ernesto De Martino, « Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa », *Ulysse*, XIV, vol. VII, juillet, 1961, p. 25-29.

¹²¹ De Martino réagit à un article publié par McLuhan sur les mythes et les médias de masse : « L'analyse du symbole mythico-rituel comme moyen de communication de masse ne s'épuise pas en ces caractéristiques, mais ces caractéristiques rendent possible une comparaison utile avec les moyens modernes, surtout du cinéma et de la télévision. De ceci s'est occupé récemment Marshall McLuhan dans un article intitulé « *Myth and Mass Media* » (...) : mais l'auteur parle de mythe et non de « symbole mythico-rituel », ce qui introduit dans la perspective du discours une certaine distorsion en ce que la concrète unité culturellement conditionnée et historiquement fonctionnelle dans les civilisations religieuses n'est pas le mythe mais la fête, c'est-à-dire le mythe vécu dans la cérémonie qui le réalise et le rend opérant. » (Ma traduction de la citation originale italienne), *Ibid.*

¹²² Ma traduction de : « *regolarità di una comunicazione mitico-rituale di massa* », *Ibid.*

¹²³ En effet, il explique en quoi les opérateurs du rite, le public, l'ordre de la présentation des symboles, la régie liturgique ne peuvent pas être séparés du thème idéologique qui est « communiqué, conservé, circulé, diffusé ».

propagande et au contrôle idéologique que subissent les médias de masse. Le rite véhiculerait son propre message, alors que la télévision et le cinéma, au contraire, seraient destinés à transmettre une multitude de messages épars. Dans ce cas-ci, évidemment, il considère les médiums cinéma et télévisuel comme transparents. Le deuxième argument en faveur du rite est qu'il convoque une véritable présence, alors que le cinéma et la télévision ne perpétueraient qu'une illusion désespérante d'être-ensemble. Bien évidemment, ces considérations sur la télévision et le cinéma, élaborées par De Martino en 1961, feront peut-être sourire les spécialistes de ces questions aujourd'hui, mais elles permettent de comprendre que, pour De Martino, s'il y a un effort nécessaire à faire pour différencier les dispositifs des médias de masse de ceux du rituel, c'est qu'il y avait aussi un rapprochement inéluctable à faire entre ces vecteurs communicationnels, bien qu'il soit épineux et complexe. En quoi consiste donc cette médiation du rituel, que De Martino n'hésite pas à nommer « dispositif » et dont il mesure les effets ?

Dans les prochains sous-chapitres, il s'agira d'analyser le dispositif chorégrapho-musical *et* sa documentation ethnographique, en décomposant leur « mécanique intermédiaire ». Il nous semble primordial d'indiquer les logiques mimétiques que recèle chaque « média » impliqué dans le tarentisme, afin de mieux comprendre en quoi l'appareil photographique, l'enregistreuse et la documentation écrite – que nous considérons comme des techniques de reproduction, même si elles ne sont pas toutes techniques au sens de Walter Benjamin – arrivent au bout de la chaîne, pour saisir une série de rapports mimétiques déjà à l'œuvre. L'hypothèse de Michael Taussig, selon laquelle la *mimésis* est une pulsion de l'homme qui définit son rapport au monde et se voit ravivée par l'invention des caméras et leur potentiel de « reproduction », est une approche qui nous permettra d'établir des correspondances entre le rituel enregistré, celui qui l'enregistre et le dispositif dont il fait usage¹²⁴.

2.2 La possession, la tarentule, l'image

Dans son ouvrage *La musique et la transe*, Gilbert Rouget écrit : « Rien n'est plus flou que le concept de possession, auquel il est bien commode de recourir, mais qui est aussi générateur de bien des confusions¹²⁵ ». Il affirme ce besoin d'une définition tout juste après avoir expliqué la

¹²⁴ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York, Routledge, 1993.

¹²⁵ Rouget, 1990, p. 78

différence fondamentale, que l'on retrouve aussi de manière cruciale chez Luc De Heusch¹²⁶, entre chamanisme et possession : le premier phénomène étant lié au voyage de l'âme dans l'au-delà à la recherche de divinités, le second impliquant la substitution de soi au profit d'entités s'emparant du corps. Il est évident que le tarentisme se situe du côté de la possession : sa temporalité répétitive, dont l'événement n'est pas explicitement provoqué, mais bien « subi » par ces victimes de morsures, suit une alternance saisonnière. En effet, la période entourant les 28 et 29 juin – jour de la fête de Saint-Paul et de Saint-Pierre – est névralgique puisqu'il s'agit d'une période pendant laquelle s'accroît le nombre de tarentulés dans la péninsule salentine. L'influence culturelle chrétienne avait cherché à plier ce phénomène à son propre calendrier religieux et y avait en partie réussi en disciplinant les crises. Le tarentisme est en cela un carrefour, explique De Martino, autant sur le plan du syncrétisme religieux que de la complexité symbolique d'une maladie qui oscille perpétuellement entre réel et représenté.

Si ni De Martino ni Schneider¹²⁷ avant lui n'emploient le terme « possession », c'est fort probablement, selon Rouget, parce qu'il aurait été impossible pour l'Église catholique d'accepter une telle « possession » sans prendre de mesures punitives – pensons notamment au sort des possédées de Loudun¹²⁸. Ce sont plutôt les termes « musicothérapie » et « exorcisme » qui reviennent le plus souvent dans le langage demartinien, ses prédécesseurs ayant eux aussi insisté sur cette notion thérapeutique en parlant de « iatromusique¹²⁹ ». Selon les catégories (toujours larges et conscientes de leurs exceptions) que Rouget propose, le tarentisme est bel et bien un rituel de possession puisque, lorsqu'un phénomène de transe est identificatoire (et seulement dans ce cas), il s'agit de possession. Le tarentisme, nous dit-il, est doublement identificatoire : « d'une part, on doit, avant toute chose, identifier la divinité responsable du trouble, de l'autre, cela étant fait, on doit s'identifier à elle¹³⁰ ». Cette nature mimétique et incarnée du tarentisme nous ramène à la figure symbolique de la tarentule, qui est centrale en tant que premier catalyseur de la mimésis.

La tarentule et sa morsure sont un point d'ancrage hybride dont l'autonomie aurait été progressive. Le latrodectisme « revêt » les formes culturelles du tarentisme, et inversement : il

¹²⁶ Luc de Heusch, *La transe et ses entours. La sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Bruxelles, Complexe, 2006.

¹²⁷ Marius Schneider, *La danza de espadas y la tarentela*, Barcelone, 1948.

¹²⁸ Michel De Certeau, *La possession de Loudun*, Paris, Gallimard, 1980.

¹²⁹ Du grec *ιατρός* : médecin.

¹³⁰ Rouget, 1990, p. 82.

devient donc en quelque sorte la condition historique de ce dernier. Sur une crise nerveuse se « greffe » la figure de la tarentule, au point où il devient impossible – et vain – de savoir quelle forme tient véritablement lieu d'origine.

Il est tout à fait frappant de remarquer que c'est sous forme d'images qu'Ernesto De Martino présente et imagine la tarentule, dont la description détaillée est surprenante si l'on considère que son ouvrage n'assure en rien l'existence de tarentules « réelles ». La tarentule qui, selon lui, est susceptible de se rapprocher de la créature mythicorituelle, est la *Lycosa tarentula* qu'il décrit ainsi :

(...) une grosse araignée velue de couleur sombre portant des dessins d'un brun-gris sur le dos et (disent certains) une bande sombre sur le fond gris-orange du ventre. Armée de chélicères de notables dimensions, tout dans son aspect suggère la « puissance de la morsure [...] »

Dans les pages qui suivent cette description en textures et en couleurs, dans le chapitre intitulé « L'autonomie symbolique du tarentisme », il réfère constamment à cette *image* de la tarentule et de sa première morsure. Voici seulement quelques exemples :

L'aspect et les habitudes de la lycose suggèrent donc *une série d'images* [je souligne] particulièrement faites pour donner horizon aux obscures impulsions de l'inconscient, à l'agression du mauvais passé perdu pour la mémoire consciente et qui réapparaît dans l'extranéité du symptôme névropathique, à la morsure intérieure qui incite à chercher « ce qui mord », au rêve de renouvellement total, d'érotisme et de fécondité¹³¹.

(...) la lycose possède quelques titres particuliers pour une reproduction symbolique, mais d'autres araignées peuvent fournir en tout ou en partie leur *image* [je souligne] pour la formation du *monstrum* mythique de la tarentule sans qu'on aperçoive la moindre contradiction¹³².

(...) le latrodecte, malgré son aspect si peu frappant, a prêté au mythe de la tarentule ses propres *images* [je souligne] qui sont étrangères au comportement et aux habitudes de la lycose, mais qui satisfont certaines exigences symboliques particulières¹³³.

L'épisode initial s'était passé la nuit, tandis que Pietro dormait près de la machine à battre ; mais au moment où il fut réveillé par la piqûre derrière l'oreille, l'*image* [je souligne] de la tarentule lui traversa l'esprit et commença à mettre en route un système traditionnel de significations symboliques¹³⁴.

Quand il énumère les caractéristiques clés de la tarentule, c'est son « aspect spectaculaire¹³⁵ » qui arrive en tête de file. De Martino utilise le terme italien : « *vistosità*¹³⁶ », le fait d'être remarquée

¹³¹ De Martino, 1966, p. 59. Dans la version italienne : « *una serie di immagini particolarmente adatte* », Ernesto De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* [1961], Milan, Il Saggiatore, 2009, p. 80.

¹³² De Martino, 1966, p. 60 (dans la version italienne : « *la loro immagine* », p. 81).

¹³³ *Ibid.*, p. 61 (dans la version italienne : « *immagini elettive sue e proprie* », p. 81).

¹³⁴ *Ibid.*, p. 82 (dans la version italienne : « *l'immagine della taranta gli attraverso la mente* », p. 99).

¹³⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹³⁶ De Martino, 2009, p. 80.

par la vue, un attribut très proche de cette « vivacité picturale » dont parlait Plutarque¹³⁷. Quand il ne parle pas de l'image de la tarentule, c'est celle de la première morsure qui refait surface, cette « tentative de revivre cérémoniellement l'image de la circonstance initiale¹³⁸ ». Pourquoi De Martino a-t-il ainsi recours au terme « image » précisément pour aborder ces éléments catalyseurs, soit la tarentule et la scène de sa première morsure – images qui, d'un côté, déclenchent « l'agression du mauvais passé », et, de l'autre, « traverse l'esprit » lors de la piqûre telle une image dialectique benjaminienne ? Tout d'abord, il est clair que De Martino a été marqué de manière très sensorielle par le rite qu'il étudiait : nombreuses sont les allusions aux sons stridents, aux images impressionnantes et aux odeurs méphitiques. Mais nous aimerions aller un peu plus loin et suggérer que, lorsqu'il est question de « symbolisme », l'« image » n'est jamais bien loin. Peut-être que cette tarentule, dont l'existence est incertaine, ne pouvait être représentée et comprise par De Martino que par le biais d'une image, d'un double imaginé ?

Dans *Figures, idoles, masques*, Jean-Pierre Vernant traite de la « mise en image du divin » dans les religions antiques. L'ouvrage s'ouvre sur l'affirmation d'une autonomie spécifique de l'image par rapport au verbe en révélant ses origines sacrées – l'image « réaliste » anthropomorphe n'ayant été qu'une forme bien tardive de l'évocation plastique du divin. L'image dans la Grèce antique est intimement liée à la mimésis, la figure tangible qui « se propose, par l'imitation experte des formes extérieures du corps, de reproduire l'apparence (du divin) aux yeux des spectateurs¹³⁹. » Plusieurs symboles plastiques pouvaient en effet représenter certaines idées, communiquer certains préceptes, évoquer la mémoire d'un défunt (les idoles archaïques, ou encore les pierres brutes). L'image, cependant, est une catégorie externe au couple nature/surnaturel, elle est *mûthos* : fiction, illusion. Cette singularité, que nous pourrions attribuer également au geste mimétique, se confirme dans l'autonomie que lui confère Vernant, qui tente par là une remise en cause de l'hégémonie du structuralisme linguistique qui associait l'expression verbale ou langagière à toute forme de communication humaine. Il affirme qu'en fait, le verbe ne peut tenir compte des faits de figuration ; l'incarnation directe de l'Idée dans une forme sensible étant, dans certains contextes, beaucoup plus puissante, efficace, et surtout *immédiate* que les figures de style. Cette affirmation n'invalide pas complètement, cependant, l'efficacité des mots. C'est la parole qui prolonge et intensifie la puissance célébrée du mort :

¹³⁷ Voir Ginzburg, 2010.

¹³⁸ « *immagine della cerimonia iniziale* », De Martino, 2009, p.81.

¹³⁹ Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990, p. 11.

La valeur symbolique des procédures de la poésie archaïque tient à ce que l'image verbale, pas plus que la représentation figurée, n'y fonctionne comme simple copie, décalque ou *analogon* ; elle est douée d'efficace ; elle donne aux auditeurs le sentiment qu'à travers les expressions qui évoquent un type défini de puissance, cette force particulière se trouve effectivement mobilisée¹⁴⁰.

Cette « image verbale » semble se rapprocher de celle que De Martino utilise dans sa prose afin de « donner à voir » au lecteur cette tarentule. Nous avons déjà parlé de son écriture visuelle, qui est certainement exacerbée par l'occurrence aussi explicite d'autant d'« images ». Mais quel est donc, alors, le propre de cette image (de la tarentule), dans sa pleine dimension mimétique ? Pour comprendre l'origine de l'image, Vernant nous ramène à « la figuration du mort » au sein de la société antique, prenant pour exemple le *kolossoi*, qui ne représente pas figurativement le mort, mais « *tient lieu de* ». En tant qu'*eidolon* (double), il assure la présence symbolique du défunt absent et traduit en même temps, « sous des formes et à des niveaux différents, l'inscription paradoxale de l'absence dans la présence¹⁴¹ ». Cette forme de présence complexe et paradoxale est précisément celle de la tarentule : d'un côté elle est descriptible, identifiable, et sa morsure est ressentie, mais de l'autre elle est évanescence, fictive, et laisse présager une image psychique qui néanmoins déploie de véritables effets de présence. Si l'image est donc par essence *mimésis*, la fonction mimétique de l'image de la tarentule s'active doublement, puisque son « double », qui traverse l'esprit et déclenche la possession, est précisément celui que la victime doit ensuite imiter corporellement à travers la danse, pour, ainsi, l'incarner.

2.3 Les techniques du corps à l'épreuve de la « crise de la présence »

Il est clair, en lisant les pages de *La terre du remords*, que la possession est un dispositif hautement sensoriel, *affectant* et *activant* le corps à plusieurs niveaux. Les tarentulées, en plus de leur performance chorégraphique, sont décrites comme ayant le regard tantôt vide, tantôt exacerbé, ou en train de renifler – de sorte que De Martino parle d'une véritable « obnubilation du sensorium¹⁴² », allant jusqu'aux hallucinations visuelles ponctuelles¹⁴³. De son côté, l'anthropologue développe une conception particulière du corps dans son étude du rituel, que

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴² De Martino, 1966, p. 50.

¹⁴³ Par exemple, le tarentulé Pietro disait que la silhouette du saint se présentait aussi à sa vue « non comme les figures plates du cinéma, mais en relief : sa taille était celle d'un homme normal, il portait une épée, un livre et des couleurs comme dans les images pieuses distribuées aux fidèles lors de la fête de Galatina », *Ibid.*, p. 83.

nous développerons plus en profondeur en troisième partie, lorsqu'il sera question du geste et du corps comme « documents ». Ici, nous nous limiterons à comprendre en quoi le corps est l'un des éléments clés d'un dispositif intermédial auquel participe l'image.

La tarentule, image à la fois psychique et incarnée qui participe aux éléments sensoriels de l'*assemblage* opérant du dispositif chorégrapho-musical, se doit donc principalement d'évoquer, de représenter, de faire revivre, de faire refluer, à travers différents paramètres qui lui sont propres : « elle communique à sa victime de correspondantes tendances chorégraphiques, mélodiques, chromatiques¹⁴⁴ ». Elle porte divers noms, elle a plusieurs nuances affectives, elle est « danseuse », « chanteuse », ou encore « triste et muette » ; et lors de la fameuse (re)morsure estivale, la tarentulée procède à un mimétisme chorégraphique complexe organisé en plusieurs « phases¹⁴⁵ » où se mêlent exorcisme et impulsion érotique, d'abord à domicile, avec les musiciens, puis à Galatina, dans la chapelle de Saint-Paul, devant public. C'est à travers une *mimésis corporelle* (la chorégraphie) qu'il faut incarner la bête identifiée, et tous les éléments rituels doivent s'y synchroniser : les musiciens doivent jouer les bons airs ; le public, lui, offrir les « couleurs justes » en lançant sur leur parente les bons rubans colorés. Le décor connaît certaines constantes : le périmètre cérémoniel est très souvent agrémenté de feuillage ainsi que de petites fontaines d'eau, un drap blanc est étendu par terre pour délimiter la « scène » de la victime, des images de Saint Pierre et de Saint Paul « aux couleurs vives » sont mises à sa disposition. Dans un effort du christianisme pour neutraliser cette expression rituelle, les figures de ces saints s'étaient incorporées, imposant ainsi le retour des tarentulés à l'église de Galatina. Ceux-ci y affluaient dans l'espoir de s'y faire accorder la grâce, élément clé de la résolution finale. Le dispositif est donc constitué de cette alliance opérante de gestes chorégraphiques, de couleurs vives, de sons et d'un public. Les musiciens de la tarentelle sont pour De Martino des « médiateurs », des « stimulateurs », des guides de cette évolution du *corps-tarentulé* vers le *corps-instrument*, puis vers le *corps-rythmique* et mélodique. Cette thérapie ne s'accomplit pas « seulement grâce aux sons et aux couleurs, mais les arômes peuvent aussi jouer leur rôle¹⁴⁶ ». En effet, lors de son exorcisme, un jeune tarentulé du prénom de Michele renifle des fleurs bruyamment afin « d'obtenir par l'odorat l'excitation qui ne lui venait ni de l'ouïe ni de la

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁵ Pour en savoir davantage sur l'ordre des mouvements de danse, lire en annexe le compte rendu de l'ethnomusicologue Diego Carpitella, « L'exorcisme chorégrapho-musical du tarentisme », dans *Ibid.*, p. 355-365.

¹⁴⁶ De Martino, 1966, p. 140.

vue¹⁴⁷ ». Il arrive cependant que ces moyens (médias ?) employés en vue de l'exorcisme soient inopérants : De Martino relate le moment où une tarentulée, visiblement perturbée par l'entrée impromptue d'un homme portant un pull-over rayé jaune et rouge, interrompt son cycle chorégraphique. L'astuce du public, qui nourrit soudainement sa vue de nouvelles couleurs pour remédier à cette interruption spontanée, permet à la performance cérémoniale de reprendre son cours : « Le dommage avait été réparé, le grain de sable qui s'était insinué dans les rouages avait été éliminé ; à la satisfaction de tous, le dispositif se remit à fonctionner¹⁴⁸. » Dans cette phrase transparait de manière éloquente le fonctionnement interne de la possession pour De Martino, de même que l'ingéniosité du choix du terme « dispositif » pour rendre compte de cette machine complexe, polymorphe et socialement tentaculaire derrière laquelle se cache une série de techniques, dont celle du corps, capable d'entendre, de voir, de sentir, de se mouvoir.

L'« outil » employé pour mimer la tarentule est donc le corps : premier médium communicationnel de l'homme. L'essai de Marcel Mauss sur les techniques du corps¹⁴⁹, auquel De Martino se référera dans *La fine del mondo*¹⁵⁰, est d'une grande utilité pour comprendre l'implication et l'origine du geste physique dans la vie sociale et mystique de l'homme. Fidèle à sa méthode, Mauss propose de partir d'éléments concrets afin d'aller vers des spéculations abstraites. Il en va de même pour le corps : en tant qu'élément tangible, physique, il est le point de départ le plus fécond pour une compréhension de la *psyché*. Si Mauss parle de « techniques » du corps, c'est que celui-ci est le premier *instrument* de l'homme, le premier médium, le premier support où s'imprime son esprit. Le concept d'un corps expressif est ce qui nous permet de définir le rituel de possession comme médiation, comme acte de communication – et ce n'est pas un hasard si Mauss termine son essai en soulignant l'importance du travail du corps dans les états mystiques puisque, dit-il, « il y a nécessairement des moyens biologiques d'entrer en “communication avec Dieu” ».

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴⁹ Voir Marcel Mauss, « Les techniques du corps » [1934], dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1968.

¹⁵⁰ Voir Ernesto De Martino, *La fine del mondo*, Turin, Einaudi, 1977, plus particulièrement les chapitres « Il corpo e il mondo » et « Le techniche del corpo ».

Si, dans *La terra del rimorso*, les techniques du corps ne sont pas spécifiquement formulées comme des moyens de communiquer avec le divin¹⁵¹, elles permettent néanmoins l'accès à des états de conscience altérés. En fait, les techniques du corps sont pour lui des moyens de gérer ce qu'il nomme la « crise de la présence », concept clé de son œuvre désignant le phénomène qu'il voit à l'œuvre dans les rituels du tarentisme et de la lamentation : une perte de soi. « De temps en temps, ma personne s'en va, je perds ma personne. C'est une chose bizarre et ridicule, mais c'est comme si un rideau tombait et coupait en deux ma personnalité¹⁵² ». Ce sont les paroles d'une malade rapportées par Pierre Janet¹⁵³ que De Martino utilise pour expliciter son concept. Cette crise de la présence fonctionne comme l'une des conséquences possibles de ce que De Martino nomme « inauthenticité existentielle¹⁵⁴ », mais aussi comme métaphore d'une identité scindée, possédée : un corps que l'âme a quitté pour laisser place à une autre entité. Inspiré par la perte du « sentiment de soi » hégélien, De Martino perçoit cette crise comme étant provoquée par les expériences limites de la douleur, la tension identitaire des phases de la sexualité, ainsi que par des relations de pouvoir et de domination. Ce *spossessamento radicale* (dépossession radicale) dont parle De Martino n'est nul autre que celui que Judith Butler, dans son étude sur le deuil¹⁵⁵, appelle « *ex-tase* » (littéralement « sortir de soi »).

Les gestes rituels étudiés par De Martino sont perçus comme des techniques de protection contre cette perte, propre à la *destorificazione*¹⁵⁶ :

Dans les sociétés primitives et dans le monde antique, une partie considérable de la cohérence technique de l'homme n'est pas engagée dans le domaine technique de la nature (où du reste il trouve des applications encore plus limitées), mais dans la création de formes institutionnelles visant à protéger la présence du risque de non-être dans le monde. L'exigence de cette protection technique constitue l'origine de la vie religieuse comme ordre mythicoritel¹⁵⁷.

¹⁵¹ Dans l'ouvrage posthume *La fine del mondo*, par contre, De Martino abordera la relation entre le corps et le cosmos de manière beaucoup plus approfondie et explicite. Ces passages de sa dernière œuvre auront certainement été marqués par son étude sur le tarentisme et le rôle du corps dans les rituels de possession.

¹⁵² Ma traduction de : « *Di tanto in tanto, la mia persona se ne va, io perdo la mia persona. Una cosa bizzarra e ridicola, ma come se un velario cadesse e tagliasse in due la mia personalità.* », De Martino, 1958, p. 26.

¹⁵³ Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase*, Paris, Félix Alcan, 1928.

¹⁵⁴ De Martino, 1958, p. 37.

¹⁵⁵ Dans un effort pour comprendre les mécanismes internes du deuil et ses répercussions sociopolitiques, Judith Butler identifie un nouveau sujet politique en « *ex-tase* », *hors de soi*. En effet, en prenant comme point d'ancrage le deuil, Butler amorce une réflexion sur la nature humaine, en accordant une attention particulière à l'état d'*inconnaissance* de soi, de *dépossession*, qu'entraîne la perte chez l'être humain, et la négation de cette vulnérabilité psychique et corporelle par les entités politiques des sociétés occidentales. Voir Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

¹⁵⁶ Nous aborderons le concept de la *destorificazione* dans la troisième partie de cette étude.

¹⁵⁷ Ma traduction de : « *Nelle civiltà primitive e nel mondo antico, una parte considerevole della coerenza tecnica dell'uomo non è impiegata nel dominio tecnico della natura (dove del resto trova di fatto applicazioni ancora limitate), ma nella creazione di forme istituzionali atte a proteggere la presenza dal rischio di non esserci nel*

Dans son article « Le *self*, le corps, la “crise de la présence” », Mariella Pandolfi analyse ce qu’elle considère chez De Martino comme la réaction d’une « culture subalterne », héritée d’une conception de l’aliénation marxiste, en remarquant des similitudes criantes entre cette « présence » et ce que l’anthropologie contemporaine anglophone appelle plus communément le « *self* ». Cette crise, comme chez De Martino, est due à un événement traumatique, à une souffrance intense, ou encore à cette « inauthenticité » de l’individu, à cette perte de soi à soi. Ce qui est fondamental pour Pandolfi est que cette crise de l’individu, chez De Martino, est une *crise de la corporéité*, vécue, racontée, narrée *par* et *à travers* le corps, « lieu par excellence de la communication sociale, des stratégies de pouvoir, de l’intériorisation des normes sociales¹⁵⁸ ». Lorsque, dans son étude ethnographique menée dans la région sud-italienne du Sannio¹⁵⁹, Pandolfi écoute les narrations d’angoisse des femmes dans les années 1990, elle perçoit un langage « iconique » mettant en scène le corps comme vecteur des émotions, rappelant les crises de possession que vivaient leurs ancêtres. De plus, alors que le corps est considéré par De Martino comme un « document survivant », il devient chez Pandolfi porteur d’un tout autre type de *survie* : celui de la résistance non pas seulement au *temps*, mais au *pouvoir*. En effet, ce qui a été très peu exploré par De Martino, c’est cette prépondérance féminine des tarentulées devant l’indéniable domination masculine en Italie méridionale. Le tarentisme ne peut pas être compris pleinement sans prendre en compte son efficacité comme médium féminin d’expression de l’angoisse et comme outil de résistance : l’hystérique dont parle Catherine Clément n’était-elle pas qualifiée d’« héroïne résistante¹⁶⁰ » ?

Le corps est donc un élément essentiel du dispositif chorégrapho-musical, non seulement en tant que médium d’expression intimement lié aux autres éléments intermédiaires du rituel et lieu d’apparition de l’invisible « crise de la présence » que saura saisir l’appareil photographique, mais aussi parce qu’il se révèle être un lieu de résistance politique mettant en lumière cette autre connotation du « dispositif », celle de l’assujettissement dont parlait Foucault. La « crise de la

mondo. Ora l’esigenza di questa protezione tecnica costituisce l’origine della vita religiosa come ordine mitico-rituale », *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁸ Mariella Pandolfi, « Le *self*, le corps, la “crise de la présence” », *Anthropologie et sociétés*, vol. 17, n 1-2, 1993., p. 63.

¹⁵⁹ Mariella Pandolfi, *Itinerari delle emozioni : corpo e identità femminile nel Sannio campano*, Milan, FrancoAngeli, 1991.

¹⁶⁰ Catherine Clément, « La coupable », dans Catherine Clément et Hélène Cixous, *La jeune née*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1975, p. 22.

présence » serait donc en quelque sorte un dispositif de résistance politique dont l'assemblage serait constitué, entre autres, de ces techniques du corps.

2.4 Suivre les sons, gérer les rythmes

La musique est un élément tout à fait fondamental du dispositif chorégrapho-musical salentin et des mécanismes de transe de manière plus générale :

Les cultes de possession, dont il existe tant de types divers, doivent être vus comme autant de systèmes dont la logique interne règle chaque fois différemment l'articulation des éléments. La musique apparaît comme une des composantes de ces systèmes, et le rôle qu'elle y joue varie avec les modèles suivant lesquels ces systèmes se structurent¹⁶¹.

Dans cette prémisse, Gilbert Rouget révèle comment il entend comprendre les rapports entre la musique et la transe, évoquant précisément l'idée d'une « articulation d'éléments ». Le son est donc un élément clé, fondamental dans le cas du tarentisme qui, comme nous l'avons évoqué, a été décrit depuis le XVII^e siècle plutôt comme une « thérapie musicale », ou une « iatromusique ». Dans son importante annexe à *La terra del rimorso*, « L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo », Carpitella s'exprime en des termes semblables à ceux de Rouget :

Crise, rythme, mélodie, mimique et résolution thérapeutique sont, dans le tarentisme, en connexion organique (...) Plus particulièrement, le rapport entre crise et sons possède un profond caractère de réciprocité puisque le tarentulé demande « les sons », d'une part, et, de l'autre, « les sons » peuvent précipiter une crise latente et activer l'opération thérapeutique¹⁶².

Dans son texte, il tente donc de démontrer non seulement l'impact de la musique sur l'efficacité de l'exorcisme, mais de détailler les modules chorégraphiques en les liant intrinsèquement à des mélodies et à des rythmes précis. Comme nous l'avons vu précédemment, le déclenchement de la crise dépend précisément de ce que la tarentulée se fait offrir la musique « juste » ; et les victimes elles-mêmes remarquaient les erreurs du tempo de la musique et en avertissaient les musiciens. Si le corps tarentulé est littéralement « parcouru par l'onde sonore¹⁶³ », le son est également une source de stimulation externe plus vaste, par moment hallucinatoire :

¹⁶¹ Rouget, 1990, p. 88.

¹⁶² Ma traduction de : « crisi, ritmo, melodia, mimica e risoluzione terapeutica stanno nel tarantismo in connessione organica (...) In particolare il rapporto fra crisi e suoni assume qui uno spiccato carattere di reciprocità, nel senso che il tarantato in crisi richiede "i suoni" e d'altra parte "i suoni" possono far precipitare una crisi latente e immettere nella vicenda terapeutica », Ernesto De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milan, Il Saggiatore, 1961, p. 335.

¹⁶³ De Martino, 1966, p. 71.

La voix du saint – disait Pietro – arrivait à ses oreilles comme si elle venait de l’extérieur, mais elle n’était pas claire et nette comme celle des autres gens ; elle avait des résonances basses et lointaines comme une voix entendue au téléphone¹⁶⁴.

Il serait en ce sens beaucoup plus aisé de traquer le son que l’image dans l’œuvre demartinienne : niché dans les échos de son écriture, ou dans la composition de son équipe interdisciplinaire, au sein de laquelle trônait un ethnomusicologue, Diego Carpitella, collaborateur assidu dont la fonction scientifique était pleinement assumée. De Martino avait eu recours à lui précisément parce que, disait-il, « Quand je vais en Lucania, je me retrouve toujours avec de la musique sous les yeux¹⁶⁵ ».

Il semble que tout chercheur ayant étudié le tarentisme a été confronté à la musique. Non seulement De Martino s’y exposait-il, mais il croyait en son pouvoir politique de résistance : le chant, la *cantata*, était pour lui un outil de libération dans la lutte des classes subalternes. Cette fascination pour le son est manifeste dans sa description de la première rencontre « directe » avec le tarentisme (citée en introduction) que l’équipe de 1959 réussit à trouver en suivant le chemin esquissé par les sons de cette « vieille tarentelle ». Si les photographies d’André Martin avaient, les premières, « piqué » De Martino, c’est par la musique que le tarentisme s’est offert à lui sur le terrain. Les notes de terrain portent d’ailleurs les traces de cette intensité du son. L’épisode de la chapelle (fort probablement parmi les plus intenses au niveau sensoriel) est enregistré et écrit dans toutes ses variations sonores intérieures (« La (tarentulée numéro) 7 continue avec ses Ahiii aux intervalles de plus en plus longs¹⁶⁶ ») et extérieures :

[...] On commence à entendre, au loin, à l’extérieur de la chapelle, le son de la musique qui accompagne la procession¹⁶⁷

19,10 – Maintenant on entend très bien la musique¹⁶⁸.

19,00 – On commence à entendre la musique de la procession.

19,10 – La musique est maintenant plus proche.

19,16 – La musique est extrêmement proche¹⁶⁹.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 86. Cette référence au téléphone est tout à fait remarquable puisqu’il arrive d’ailleurs que les formes de transe intègrent dans leur répertoire imaginaire des moyens de communication modernes, ce qui renforce la définition possible de la possession comme dispositif. Voir notamment le « chamanisme téléphonique » dont parle Jean-Pierre Chaumeil, dans *Voir, savoir, pouvoir. Le chamanisme chez les Yagua de l’Amazonie*, Genève, Georg, 1993.

¹⁶⁵ Ma traduction de : « *Quando vado in Lucania mi ritrovo, sempre, con la musica davanti* », Carpitella, 1980, p. 5.

¹⁶⁶ Ma traduction de : « *La 7 continua con i suoi Ahiii a intervalli piu lunghi* », De Martino, 2011, p. 258.

¹⁶⁷ Ma traduction de : « *Si comincia a sentire in lontanaza, fuori dalla Cappella, il suono della music ache accompagna la processione* », *Ibid.*

¹⁶⁸ Ma traduction de : « *La musica si sente benissimo ormai* », écriture de Vittoria De Palma, dans *Ibid.*, p. 259. Ce passage est lisible dans *La terre du remords* : « au moment où résonne dans la chapelle l’écho de la fanfare », De Martino, 1966, p. 129.

Ainsi se déroule une véritable expérience sensorielle pour toute l'équipe, qui se manifeste à travers une hypersensibilité à ces crescendos et ces « échos » qui ponctuent, dirigent, orientent la recherche. À la manière d'un sismographe, cet appareil d'inscription des mouvements souterrains invisibles, l'écriture de terrain enregistre les variations entre les tensions, les crises, puis les moments de calme : cette polyrythmie est transcrite avec précision, dans toute sa variabilité. Le sismographe, utilisé comme métaphore par Georges Didi-Huberman pour parler de la sensibilité d'Aby Warburg, semble tout à fait approprié pour parler de cette mesure d'une intensité invisible qui n'est autre que celle de la possession. Il est tout à fait intéressant de remarquer qu'Amalia Signorelli, pour parler du carnet de notes d'Ernesto De Martino, fait référence à une partition : « À sa manière [son carnet de notes] est un texte unitaire, semblable à une *partition* [je souligne] qui documente comment s'alternaient ou se fondaient, comment convergeaient ou parfois divergeaient les signes, les paroles, les préoccupations¹⁷⁰ ». En effet, s'il s'agit d'une véritable écriture du rythme, c'est d'une part parce qu'il y a un véritable effort de coordination d'une recherche menée à plusieurs, mais surtout parce que le tarentisme impose son rythme particulier : non seulement est-il rythme cyclique et saisonnier, mais il *est* rythme sonore – celui de l'exorcisme à domicile ponctué d'une musique frénétique dont l'onde traverse le corps de la tarentulée, puis celui du rythme désynchronisé et chaotique de la chapelle dont De Martino faisait peu de cas. En effet, tout comme les tarentulés qui avaient besoin du rythme « juste » pour arriver à reconnaître « leur » tarentule puis guérir, De Martino dévalorise la scène dans la chapelle précisément parce qu'elle n'adopte plus le bon rythme : « Nous avons reconnu le cycle chorégraphique, mais altéré par l'absence de discipline créée par le rythme musical¹⁷¹ ».

Pourquoi, donc, dans une étude sur l'utilisation de l'image chez De Martino, s'attarder au son ? Initialement, parce que, chaque fois que je me retrouvais devant les matériaux d'archives photographiques, je me retrouvais toujours (comme De Martino dans la Lucania) « avec de la musique sous les yeux ». En effet, la mise en scène de l'enregistrement du son y apparaît de manière littérale : certaines photographies prises par Franco Pinna dans la Lucania en 1956, expédition destinée en grande partie à la documentation de la lamentation funèbre, laissent

¹⁶⁹ Ma traduction de : « *Si comincia a sentire la musica della processione. / Si comincia a sentire la musica della processione. / la musica è vicinissima* », *Ibid.*, p. 265.

¹⁷⁰ Ma traduction de : « *A suo modo, esso è un testo unitario, simile in un certo senso a una partitura, che documenta come si alternassero o si fondessero, come convergessero o talvolta divergessero i segni, le parole, le preoccupazioni (...)* », *Ibid.*, p. 172.

¹⁷¹ De Martino, 1966, p. 124.

entrevoir des microphones, dont les morceaux ont été ensuite découpés, supprimés (fig. 4, 5, 12). L'ethnomusicologue Antonello Ricci, dans son ouvrage *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare*, parle des photographies de Franco Pinna comme d'« un regard sur les sons » en remarquant que celles-ci captent souvent des contextes au sein desquels la musique joue un rôle fondamental, que ce soit à travers le chant, les instruments de musique, la performance ou la danse en action. Ces images recèlent d'ailleurs des noeuds intermédiaires complexes puisqu'en tant qu'images, elles semblent par moment n'être que les métadonnées d'un son, c'est-à-dire la simple documentation d'un processus de recherche ethnomusicologique. Le statut marginal de la photographie apparaît de manière saisissante, puisque bien qu'il y ait eu une véritable volonté d'enregistrement synchrone (visuel et sonore), c'est le matériel sonore qui reste le mieux archivé et facilement disponible aujourd'hui¹⁷². Or, il serait sans doute réducteur et simpliste de croire en un « asservissement » du photographe aux sons. Si nous nous intéressons ici au son pour comprendre les images, ce n'est pas simplement en suivant la métaphore très littérale du microphone qu'elles laissent entrevoir, mais aussi parce que c'est Carpitella, l'ethnomusicologue préoccupé par des questions a priori sonores, qui a analysé avec le plus de finesse la photographie, les images et l'utilisation des techniques d'enregistrement sur le terrain. Pour réussir à comprendre cette relation, il faut en quelque sorte assouplir l'approche commune au son, tel que nous invite à le faire Gilbert Rouget. En prenant comme point de départ les phénomènes de transe, Rouget dévoile un son qui n'est plus seulement lié à l'ouïe :

Les vibrations musicales sont des mouvements dont l'amplitude est, à l'échelle du corps humain, relativement grande. Le mouvement des objets qui leur donne naissance – ou le mouvement qu'elles *impriment* [je souligne] aux objets – puisque l'action peut s'exercer dans les deux sens – est toujours palpable et souvent même visible¹⁷³.

N'est-ce pas précisément pour cette raison que Carpitella et De Martino ont senti le besoin de photographier les rites qu'ils observaient ? La performance sonore étant inévitablement liée au corps, elle est visuellement perceptible. De plus, nous explique Carpitella, si les microphones obstruent parfois la vue sur les photographies, c'est qu'ils étaient disposés afin de ne pas altérer le son et de respecter la posture corporelle des chanteurs afin d'épouser le mouvement corporel duquel émanait le son. Par le biais d'un son intrinsèquement lié au corps et d'un intérêt pour la reproduction technique, l'ethnomusicologue s'est intéressé à l'image. En ce sens il est fondamental de rappeler la série photographique « *Ricostruzione del tarantismo* » évoquée dans

¹⁷² À l'Accademia Santa Cecilia et à la Discoteca di Stato di Roma, par exemple.

¹⁷³ Rouget, 1990, p. 230.

le sous-chapitre sur les techniques du corps (fig. 6), dont la logique ne s'éclaire vraiment qu'en prenant en compte sa dimension musicale et rythmique. Cette fascination visuelle pour les corps à la fois *musiquants* et *musiqués*, au sens de De Heusch, traduit donc l'impulsion intuitive des chercheurs dans le choix d'outils de reproduction technique, révélant une foi en un croisement entre le son et l'image. Ce jeu de miroir est explicité par Carpitella dans un article intitulé « *La registrazione fotografica nelle ricerche etnofoniche*¹⁷⁴ », où il propose une analogie structurelle et structurée, dans un horizon « comparatiste », entre deux techniques – la photographie et la phonographie – à la recherche de leur « *coessenzialità* » (essence commune). Il y procède à une série de parallèles extrêmement méticuleux entre appareil photo/enregistreuse sonore, lumière/son, pellicule/ruban audiomagnétique (fig. 10). Ainsi, dans ce rapprochement presque poétique, la zone de sensibilité du microphone est comparée au cadre de la photographie (elle aussi délimitant la zone d'impression, d'enregistrement de données) ; le volume sonore est assimilé au temps de pose ; le son ambiant, à la lumière naturelle. Dans son étude, il insiste sur la nécessité d'un véritable croisement entre les deux médiums d'enregistrement sur le terrain afin de capter ce qu'il appelle les « stéréotypies phonico-visuelles ». Ce parallèle entre deux *techniques* de reproduction, l'une liée au son et l'autre à l'image, nous aide certainement à comprendre en quoi le son a une importance capitale dans le corpus visuel d'Ernesto De Martino. Il conditionne et oriente les séries photographiques en tant qu'élément crucial du dispositif chorégrapho-musical, mais aussi du dispositif (ethno)graphique qu'il met en marche. Il est néanmoins clair que, comme le rappelle Michel Chion¹⁷⁵, malgré leur apparente analogie et leur contamination mutuelle, les perceptions sonores et visuelles sont très différentes, notamment par rapport au mouvement et à la fixité :

le son suppose d'emblée du mouvement, contrairement au visuel. Dans une image de cinéma où communément certaines choses bougent, beaucoup d'autres choses peuvent rester fixes. Le son, lui, implique forcément par nature un déplacement minime, une agitation¹⁷⁶.

Cela dit, le statut ambivalent des photographies de Franco Pinna consiste en ce qu'elles ne permettent pas une réception image/son synchronisée (ce que Chion appelle une *synchrèse*) : le son est plutôt une condition de fabrication des images a priori. S'il est présent à *travers* elles de

¹⁷⁴ Carpitella, 1973.

¹⁷⁵ Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

manière latente, ce sont des images que l'on admire aujourd'hui en silence¹⁷⁷. Ce nœud de contradiction entre déchaînement rythmé et fixité silencieuse est central dans la formule de pathos (*Pathosformel*) dont nous parlerons plus loin. Rappelons-nous des cycles chorégraphiques de Maria di Nardò, où la série photographique « in vitro » pouvait évoquer un mouvement de caméra cinématographique. En effet, l'absence de médium filmique et la nécessité de diviser le geste rituel chrono-photographiquement pour mieux le comprendre sont certainement responsables de cette capture d'image frénétique dont nous parlerons en troisième partie. Cependant, si, comme l'écrit Chion, le son est – au contraire de l'image – *mouvement*, il n'est pas étonnant que Franco Pinna, en suivant le rythme sonore de la danse, ait produit une documentation faite d'images-séquences. Diego Carpitella, dans un article qu'il écrit sur Pinna, parlera de sa « photographie contrapuntique » : « C'est justement dans ce climat de moments “critiques” qu'il était possible d'observer les contretemps de son appareil photographique : légèrement décalé, mais juste assez pour capter, dans l'itération obsessive du rite, la variante la plus synthétique et symbolique¹⁷⁸. » Encore une fois, il est question de rythme, mais cette fois-ci décalé. Alors que les autres membres de l'équipe tentaient toujours de se synchroniser et de s'inscrire dans ces événements par l'écriture et l'enregistrement sonore (une opération qui provoquait chez eux, écrit Carpitella, une forme d'anxiété proche de ce qu'il appelle « *urgent anthropology* »), il remarque que Pinna, lui, n'avait pas toujours le temps « juste ». Il avait, dit-il, « son propre *temps d'observation* », néanmoins très efficace. Cette sensibilité de l'ethnomusicologue au décalage temporel (réel ou imaginé) du photographe est tout à fait fascinante puisqu'elle sous-entend qu'une véritable concordance d'enregistrements noués dans les rythmes du rite était souhaitée dans le cadre de sa « recherche synchrone ».

2.5 Synchronisation et mimésis

Le rythme a donc une importance capitale dans le déclenchement de la possession et détermine son dénouement. Ce rythme est celui de la musique qui, par son tempo, fait varier les postures corporelles et les sensations du possédé, agite et donne vie à la tarentule. Le musicien devient le marionnettiste de cette *image* de la tarentule qui s'incarne par le rythme. Il est déjà

¹⁷⁷ À moins, bien sûr, de ne connaître par cœur l'Archivio de l'Accademia Santa Cecilia et de savoir méticuleusement associer les images au son – ce qu'Antonello Ricci a fait pour une petite portion d'images, opération nécessitant un sérieux effort philologique.

¹⁷⁸ Carpitella, 1980, p. 7.

question d'une volonté de synchronisme élémentaire entre le rythme musical et les mouvements chorégraphiques. Cette force synchrone s'étend par ailleurs à la dimension « chromatique » du dispositif, souvent appelé « exorcisme chorégrapho-*chromatico*-musical » : le dispositif est fait de cette synchronisation d'éléments qui doivent *concorde*r. Cette concordance entre le rythme et la possession, Rouget la perçoit comme une forme de « solidarité » impliquant nécessairement la potentialité de son contraire – l'asynchronie :

Que la violence de la musique et celle de la transe soient *solidaires* [je souligne] n'empêche cependant pas que le déchaînement de la musique puisse parfaitement ne pas aboutir à la crise et qu'inversement, la crise puisse survenir sans déchaînement musical¹⁷⁹.

Il reste que, malgré ses « échecs » ponctuels, il y a *effort* de synchronisation, imposé par le rythme et la danse comme première forme de mimésis des sons. Les photographies de Franco Pinna prises « en contretemps » sont pensées par Carpitella comme un exemple de cette désynchronisation légère par rapport au rite, tout à fait souhaitable pour saisir le moment décisif. En effet, toute la documentation ethnographique du phénomène de possession – auquel participe la photographie – suivait simultanément son propre effort de synchronisation : d'un côté face au rite observé, de l'autre entre les différentes techniques d'enregistrement.

Philippe Despoix et Nicolas Donin, dans un article proposant une approche transhistorique et multidisciplinaire de la synchronisation, écrivent : « Dans un sens performatif, le terme même de *synchroniser* suppose une conception très particulière, mesurable, d'un temps objectivé qui est le produit d'une histoire spécifiquement occidentale¹⁸⁰ ». La synchronisation de l'activité rituelle concerne, comme nous l'avons vu, sa répétition saisonnière (ou ce que les auteurs appellent plus largement « se synchroniser à la temporalité du cosmos »), ainsi que la « solidarité » d'éléments intermédiaires propre au dispositif de la possession salentine, à savoir la musique, le corps, les couleurs. Ce sont des synchronisations mimétiques, rituelles, qui semblent a priori échapper à cette « conception mesurable d'un temps objectivé » et revêtir un caractère plus transcendantal. Cependant, cet effort de synchronisation, dans son sens *performatif* lié à l'acte de mesurer, nous renvoie davantage à une autre « strate » du dispositif d'exorcisme chorégrapho-musical tel qu'il est documenté en 1959 : son observation et sa documentation plurielle.

Tout d'abord, la préoccupation temporelle et la mesure sont omniprésentes dans les notes de terrain des ethnographes. À cet égard, les notes du psychiatre Giovanni Jervis, fruit d'un

¹⁷⁹ Rouget, 1990, p. 174.

¹⁸⁰ Philippe Despoix, Nicolas Donin, « Synchronisations, désynchronisations. Le jeu intermédiaire des corps, des écritures et des instruments », *Intermédialités*, n°18 « Synchroniser / *Synchronizing* », printemps 2012, p. 9-24.

regard médical, sont particulièrement saisissantes. En tant que médecin, il observe les cycles et la régularité du corps de la tarentulée : « La patiente est faible, elle dit de ne pas être en bonne santé. Ses cycles mensuels sont réguliers¹⁸¹. » Cette affirmation apparaît dans les notes de terrain comme l'un des multiples cycles à prendre en compte (cycles du « remords », cycles chorégraphiques, etc.). La temporalité humaine, dont la synchronisation avec les périodes menstruelles lui semble pertinente, se caractérise sur le terrain par une observation passant par la mesure. En observant Maria di Nardò dans sa cure à domicile, Jervis indique dans son carnet de notes que les seuls repères spatiotemporels de la tarentulée durant l'exorcisme sont, d'une part, le rythme et, d'autre part, le périmètre de sa couverture blanche. Occupé à transcrire ce qu'il observe sur le terrain, il affirme : « la patiente fait une fois (ou plus) le tour de la couverture en sens antihoraire (rayon d'un mètre et demi environ). Après une minute, voire une minute et demie, la patiente se retourne brusquement sur le ventre, les jambes étendues, les bras sous la poitrine¹⁸² ». Ce regard qui mesure à l'œil nu n'était pas uniquement préoccupé par des questions spatiales puisque plus loin il laisse entendre : « La patiente touche toujours par terre avec son pied, 50 fois chaque 10 secondes (chronométrées à plusieurs reprises¹⁸³) ». Durant l'action rituelle, le médecin mesurait donc l'espace de la danse ainsi que son rythme à l'aide d'un chronomètre, tout en écrivant : une écriture simultanée à travers laquelle il tente de synchroniser ses gestes à la précision rythmique et spatiale du rituel.

Il existe évidemment, en contrepartie, une série d'évidentes désynchronisations de ces écritures telles qu'elles apparaissent dans les notes de terrain. Vittoria de Palma, par exemple, donne un compte rendu détaillé, heure par heure, du cheminement d'une tarentulée dans la chapelle, de 16 h à 20 h, avec la précision que nous avons déjà démontrée. Le tout est extrêmement convaincant et on l'imagine très bien en train de tracer en direct les moindres mouvements de la femme observée. Pourtant, à peine le décompte est-il terminé qu'elle passe à une nouvelle tarentulée dans la même chapelle, en commençant encore à 16 h – et il en va de même pour la prochaine. C'est comme si on rembobinait l'épisode pour soudainement se concentrer sur une nouvelle protagoniste, ce qui, du point de vue de la recherche, dénote une

¹⁸¹ Ma traduction de : « *La paziente è debole, dice di avere poca salute. I cicli mensili sono regolari.* », écriture de Giovanni Jervis, dans De Martino, 2011, p. 349.

¹⁸² Ma traduction de : « *la paziente fa circa un giro (o piu) della coperta in senso antiorario (raggio di 1 metro e mezzo circa). Dopo un minuto o un minto e mezzo, la paziente si volta bruscamente sul ventre, le gambe estese e abdote, le braccia sotto il petto* », *Ibid.*

¹⁸³ Ma traduction de : « *La paziente tocca sempre terra col piede 50 volte ogni 10 secondi (cronometrata a molte riprese)* », *Ibid.*

évidente désynchronisation de l'écriture, ces transcriptions ayant vraisemblablement été faites en des temps différents. Dans ce cas-ci, c'est dans l'après-coup que cet « être dans le rythme » de l'observation se fait, se mime, selon le souvenir qu'on en a. Il y a performance dans l'écriture : on écrit comme si l'événement était capté sur le vif, afin de maintenir le taux de vivacité, d'*enargeia* nécessaire. L'équipe était pleinement consciente de ces désynchronisations, et Carpitella insistera sur la nature unitaire des matériaux malgré tout :

Nous avons vu comment l'utilisation des instruments phonophotographiques de terrain n'est pas toujours parallèle et synchrone [...] : cela signifie donc qu'une documentation valide et unitaire peut tout à fait se réaliser même dans différentes phases d'enregistrement pratique¹⁸⁴.

Il reste néanmoins qu'à travers le concept même de « fiche d'observation », il y a cette volonté de synchronisation par l'écriture en direct – ce que traduisent l'abondance de détails, les descriptions énergiques motivées par une urgence d'écrire. L'écriture synchrone de terrain nous rappelle ce « premier seuil de synchronisation prothétique », né de « l'asservissement de la main traçant des lignes graphiques sur l'espace du support à l'articulation d'une parole dans le temps », qui, selon Despoix et Donin, caractérisait les écritures phonographiques depuis les syllabaires du Moyen-Orient. Or, les fiches d'observation sur le terrain ne sont pas seulement le fruit d'une oralité retranscrite, mais aussi d'un *corps observable*. Les *taccuini* sont des supports sur lesquels il faut tracer le son entendu et l'image vue. En ce sens, c'est une écriture qui tient beaucoup du dessin d'observation.

Ces efforts de synchronisation de l'écriture aident à comprendre la production d'images photographiques et filmiques sur le terrain. L'épisode de la chapelle en 1959 déjà longuement décrit démontre la volonté d'enregistrement synchrone – même si à cette époque il est encore trop tôt pour un enregistrement synchronisé du son au cinéma. Dans ce lieu, qui s'apprêtait à accueillir une performance hautement sensorielle, Carpitella était arrivé très tôt le matin pour installer ses microphones derrière des draps blancs, cachés près de l'autel. Pinna, perché dans l'espace supérieur de la chapelle, tentait de prendre des photographies – chose plus difficile étant donnée sa position. Le son se captait à cette époque de manière beaucoup plus discrète que les images qui naissaient chaque fois accompagnées du bruit du déclencheur de l'appareil photographique. En ajoutant les écritures de terrain, on assiste véritablement à une forme de proto-enregistrement synchrone, fait d'écriture, d'enregistrement sonore et de photographies – ce que Carpitella

¹⁸⁴ Ma traduction de : « *Abbiamo visto come l'entrata degli strumenti fono-fotografici nel fieldwork non sia sempre parallela e sincrona (...) : questo significa che una valida documentazione unitaria puo realizzarsi anche in fasi diverse di registrazioni pratica* », Carpitella, 1973, p. 190.

nommait « enregistrement phonophotographique synchrone dans le domaine d'une enquête interdisciplinaire¹⁸⁵ ».

Ces matériaux synchronisés ont une nature profondément paradoxale puisqu'ils sont aujourd'hui rangés et archivés de manière disparate. Considérant leur actuelle dispersion, cet enregistrement ne répondait donc pas uniquement au désir de se synchroniser pour capter l'image la plus précise possible. Il est certain qu'il existe des raisons techniques, bureaucratiques et archivistiques à la dispersion des archives d'un même fonds, ce qui défigure parfois les connaissances que nous avons d'un événement. Le travail (et le plaisir) de l'historien n'est-il pas celui de « reconstruire » à partir d'indices disséminés dans les dédales archivistiques ? N'était-ce pas précisément le désir de De Martino que celui de « reconstruire » le fait social marginalisé du tarentisme en se servant à la fois d'archives, de sources littéraires antiques et de données recueillies sur le terrain, dans l'espoir de faire concorder toutes ces sources ? Cette « reconstruction » demartinienne n'a été véritablement complétée que dans son ouvrage final : l'image du tarentisme y est contenue entre la première et la quatrième de couverture de son livre qui comprenait une petite section photographique, ainsi qu'un disque contenant les enregistrements sonores de Carpitella. Le disque sonore ne se vend plus avec *La terra del rimorso* aujourd'hui, même si certaines éditions récentes ont tenté d'y intégrer le DVD de *La Taranta* de Mingozi et d'autres matériaux connexes. Une reconnexion des matériaux a également été effectuée, comme nous le savons, par Antonello Ricci dans *I suoni e lo sguardo*¹⁸⁶ – effort philologique très intéressant qui, néanmoins, ne provoque aucun effet de *synchrèse* chez le lecteur.

Comment comprendre alors le sens de cette synchronisation documentaire, aujourd'hui partiellement démembrée ? L'indice premier nous vient du rapprochement possible entre les « fiches d'observation » textuelles et le dessin, de nouveau par le biais du corps. Un corps qui, par le tracé d'une ligne sur un support, reproduit une chose visible. Dans son petit opus sur les dessins de carnets de notes d'anthropologues, Taussig reprend un instant le concept de *mimésis* longuement travaillé dans *Mimesis and Alterity*, en retournant vers le passage d'un essai de Walter Benjamin sur les facultés mimétiques. C'est un passage clé qui figure dans les deux ouvrages. Il nous paraît tout à fait fondamental de le transcrire ici puisqu'il rend limpide à la fois

¹⁸⁵ Ma traduction de : « *registrazione fonofotografica sincrona nell'ambito di un'indagine interdisciplinare* », Carpitella, 1973, p. 191.

¹⁸⁶ Ricci, 2007.

les rapports mimétiques du dispositif rituel du tarentisme, tout en montrant en quoi le chercheur (ici anthropologue) en quête d'analogies structurelles reproduit ce modèle ancestral à son tour :

*Man's gift of seeing resemblances is nothing other than a rudiment of the powerful compulsion in former times to become and behave like something else. Perhaps there is none of his higher functions in which his mimetic faculty does not play a decisive role*¹⁸⁷.

Dans le cas du dessin, Taussig explique que cette ressemblance passe par une corporalité, en ce qu'il est une représentation physique exécutée par la main, mais aussi par tout le corps qui bouge dans l'acte de dessiner. Le dessinateur, incarne, en quelque sorte, ce qu'il dessine.

*The corporeality (...) seems to me to be like sympathetic magic in which an image of something provides the image-maker bodily access to its being. (...) How marvelously dialectical this must be ! You draw an image that has a mimetic relationship with what it is an image of (bear in mind this does not mean that there is necessarily a one-to-one resemblance, as if such a thing were possible). (...) But coincidentally there is set up a mimetic relation between you, especially that part of you called your body, with whatever it is that is being rendered into an image, and also with the resulting image itself*¹⁸⁸.

Bien évidemment, il faut être prudent puisque Taussig, dans ce passage, parle spécifiquement de dessin. Cependant, il est clair que son concept englobant et ouvert de *mimésis* dépasse largement cette activité humaine unique et circonscrite. La personne qui dessine sur le terrain dans l'équipe d'Ernesto De Martino est (à ma connaissance) Carpitella puisque De Martino, comme nous le verrons, dessine aussi, mais en mode préparatoire. Carpitella fait des dessins d'observation dans la chambre de l'hôtel *Cavallino bianco* et on le voit qui s'y applique dans les photographies de la « *Ricostruzione del tarantismo* » (fig. 6). Sur ces photographies, on aperçoit même De Martino qui, de son corps, mime l'un des gestes chorégraphiques d'une tarentulée. Il s'agit d'une image très ambivalente, car on y entrevoit presque un metteur en scène qui indique à cette danseuse quoi faire et comment l'exécuter, en s'assurant d'écrire une *partition* détaillée. Dans ce cas-ci, il y a un mimétisme littéral : le corps de l'anthropologue exécute, lui aussi, le geste de la danse de celle qu'il observe – manifestation mimétique encore plus poussée que le dessin que termine Carpitella près de lui. Il est vrai que l'écriture d'observation ne peut être assimilée complètement au dessin puisque celui-ci jouit d'une forme d'immédiateté dans la *mimésis* par l'image – alors que l'écriture passe par un système langagier. Dans le cas de la photographie, cette médiation par le corps est beaucoup moins évidente, même si Rouch, en s'inspirant de Vertov, avait très bien su démontrer en quoi la caméra et le corps pouvaient devenir indivisibles. Nous ne développerons pas les qualités ontologiques du dessin et de la photographie dans ce contexte, toutefois, qu'est-ce

¹⁸⁷ Walter Benjamin, « On the Mimetic Faculty », *Reflections*, New York, Schocken Books, 1986.

¹⁸⁸ Taussig, 2011.

qui nous permet d'assimiler ces synchronisations d'enregistrement à un geste mimétique ?

La composante musicale est si fortement présente et la possession, si prenante au niveau sensoriel pour l'observateur, qu'il est possible que l'équipe ait tenté « d'entrer dans le rythme ». L'écriture frénétique de l'observation, la photographie contrapuntique et l'enregistrement sonore semblent être des techniques pour se synchroniser à la danse et peut-être s'y inscrire, voire l'*incarner*. Il s'agit donc d'un double rapport mimétique si la tarentulée mime de son corps la tarentule, qu'à leur tour les ethnographes et anthropologues photographient, reproduisent, miment par l'image, le son et leur propre corps. Cette volonté d'entrer dans le rite, d'accompagner, puis d'incarner cette énergie, est perceptible dans les mouvements de l'équipe sur le terrain, mais aussi sur les planches-contacts de Franco Pinna. En effet, l'Archivio Pinna recèle les planches-contacts des scènes de cures à domicile en petit format telles qu'elles avaient été imprimées, en tant qu'épreuves, par Pinna. Ces petites images, où l'on aperçoit la tarentulée qui danse dans son périmètre cérémoniel, sont couvertes de marques rouges faites au crayon par le photographe après coup : croix dynamiques, ou encore petits cercles entourant les points d'énergie de l'image (fig. 11). Le responsable de l'archive, Giuseppe Pinna, nomme ces annotations « *segnica grafica* », points sensibles essentiels pour comprendre pleinement la *vie* mobile de ces images¹⁸⁹. En effet, il explique en quoi ce sont souvent les négatifs qui sont vus (à tort, selon lui) comme les indices les plus importants, traces d'une certaine essence authentique du regard de l'auteur. Pour lui, les « *provini* » (épreuves, planches-contacts) sont beaucoup plus riches de signification. Ces signes, dont il établit un glossaire préliminaire et élargi¹⁹⁰, ouvrent un territoire interprétatif beaucoup plus fécond puisqu'ils attestent non seulement du regard posé par le photographe a posteriori, son rapport à l'image, mais aussi les multiples manipulations qui auront pu en être faites par les éditeurs, archivistes, commissaires : ainsi, la photographie s'y révèle dans sa pleine dimension mobile, processuelle, et toujours ouverte. Si cette *segnica* réfère sans doute à de simples indications techniques, les formes géométriques stratégiquement disposées sur la scène du rite traduisent néanmoins un geste dessinateur, laissant imaginer le photographe qui, revoyant ces scènes pleines de tension, y inscrivait les points de sensibilité, affirmait l'organisation de cet espace vibrant et, par là même, s'y réintérait (fig. 11 et 12). En revivant la scène, il *reproduit* les rythmes par le geste et l'inscription intime du dessin. Cette reproductibilité propre aux techniques

¹⁸⁹ Pinna (dir.), 2002, voir p. 101 et suivantes.

¹⁹⁰ Giuseppe Pinna tente de proposer quelques indications techniques sur la signification de certains signes graphiques, par exemple le montage, la coupure, l'agrandissement, la sélection, etc.

d'enregistrement de l'image et du son – proche de la répétition du « *rimorso* » – n'est-elle pas animée de cette « pulsion » mimétique qu'il est possible de trouver chez Benjamin, penseur ayant si bien saisi les enjeux de la reproductibilité ?

2.6 Performance rituelle / mises en scène visuelles. Entre réalité et reproductibilité

La répétition est au cœur même de la définition du rituel, cette temporalité cyclique étant doublement significative dans le cas du tarentisme puisqu'elle évoque ce perpétuel retour d'un mauvais passé, année après année, selon la perspective fortement psychanalytique qu'en propose Ernesto De Martino. En tentant de dénouer les logiques intermédiaires du rituel d'un côté et des images photographiques et filmiques de l'autre, nous avons nécessairement évoqué la nature « reproductible » de ces deux « techniques » : le rituel, en raison de sa répétition « naturelle », puis de son *reenactment* provoqué ; la photographie et l'image filmique, étant donné leur origine mécaniquement reproductible grâce au fonctionnement technique de la caméra.

Alors que d'un côté la morsure du tarentisme semble garder son efficacité symbolique d'une année à l'autre, la reproductibilité technique, à en croire le célèbre essai de Benjamin, serait une menace potentielle pour l'aura d'une œuvre d'art lui arrachant sa valeur *cultuelle*. Il est intéressant de remarquer que la *manière* dont s'effectue la documentation des rituels de lamentation et de possession étudiés par Ernesto De Martino ainsi que les documents eux-mêmes posent ce traditionnel problème de la perte d'authenticité. Comme nous avons eu l'occasion de le mentionner en première partie en faisant référence au néoréalisme cinématographique et littéraire foisonnant dans les années 1950 en Italie, les stratégies représentatives – surtout celles qui sont visuelles – se jouent constamment sur les frontières perméables entre le vrai, le faux, le fictif : elles se négocient entre des ordres narratifs construits et des supports médiatiques ayant un rapport indiciel au « réel ». N'est-ce pas là un nouvel effet miroir de l'univers des rituels de possession et de lamentation ? D'un côté, le tarentisme s'articule autour d'une morsure à la fois imaginaire et bien réelle, activant toute une série de dispositifs sensoriels, de douleurs et d'images psychiques et, de l'autre, la lamentation funèbre s'effectue par moment loin du mort, ou sur un cercueil vide. Bien que cette *dépossession* de soi semble pleinement ressentie, l'existence « réelle » d'un deuil ne reste-t-elle pas indéfiniment ouverte et incertaine ? Nous tenterons simplement de pointer quelques nœuds problématiques de cette vaste question en nous appuyant sur quelques matériaux concrets afin de mieux comprendre les rapports entre « le vrai » et le

« faux » tels que ces notions se voient réactivées – ou mises à l'épreuve – par les dispositifs chorégrapho-musicaux, la photographie et le cinéma.

Les photographies insérées dans l'atlas figuré de la lamentation de l'ouvrage scientifique *Morte e pianto rituale* présentent des visages crispés par le chagrin, des têtes penchées sur le côté, l'œil larmoyant et le mouchoir en main, ou encore des « explosions paroxysmiques » parmi les oliviers – tous des gestes captés par l'objectif alors que les didascalies indiquent systématiquement : « lamentation funèbre artificielle » (fig. 2b, 12, 13). De plus, en archives, les épreuves de certaines de ces photographies (notamment celles qui ont été prises à Ruoti) complétées par celles qui n'ont pas été retenues pour publication, dévoilent des micros dans les coins de l'image, traces d'un enregistrement sonore. L'image entière, laissant apparaître les outils techniques qui en trahissent la médiation, est marquée au crayon rouge par le photographe, afin de délimiter les zones à proscrire. Encore une fois, il y a cette idée d'une arrière-scène dévoilant les rouages de l'ethnographie du tarentisme, complètement occultée au profit d'une « image » unitaire, contrôlée par De Martino, du phénomène rituel étudié (fig. 11, 12).

Ce qui étonne, ce n'est pas tant la mise en scène ou le caractère « factice » des photographies ethnographiques : Elizabeth Edwards nous rappelle¹⁹¹ l'existence d'une myriade d'images d'anthropologues qui portent les traces d'une mise en scène pleinement assumée – pensons notamment à la photographie prise par Evans-Pritchard, illustrant son ouvrage *Witchcraft Oracles and Magic*, « *Kamaga Blowing a Magic Whistle (Posed)* », montrant un homme mimant l'acte de jouer de la flûte, le bec visiblement bien trop loin des lèvres pour qu'un son puisse en être émis. L'objectif premier étant d'illustrer un ouvrage et de rendre visibles certains instruments étrangers, il importait peu, pour Evans-Pritchard en 1937, de défendre l'authenticité de ce geste photographié. C'est pourquoi il indique explicitement « (Posed) ». Selon Edwards, ce ne sont pas seulement les moyens techniques qui ont déterminé ces reconstructions, même s'il est vrai que l'enregistrement du son synchrone et les technologies cinématographiques plus légères ont certainement contribué à permettre une documentation visuelle mieux intégrée au rite et plus réaliste. Les mises en scène dénoteraient plutôt un changement du paradigme d'objectivité, et les manifestations visuelles de cette transition. Edwards relève l'exemple d'une photographie trouvée dans un ouvrage de E. H. Man : un véritable « tableau culturel » intitulé « *Andamanese Shooting, Dancing, Sleeping, Greeting* »

¹⁹¹ Edwards, 2011.

qu'il introduit dans son ouvrage en guise de preuve démonstrative. Sur cette même image, les indigènes miment leurs activités quotidiennes dans un seul tableau qui cristallise toutes les temporalités de leur existence en un seul cadre, prêt à être plus facilement « saisi ». On y retrouve la même idée d'une synthèse d'un peuple en certains « moments clés » dans les reconstitutions vivantes dans les panoramas du XIX^e siècle, où le public bourgeois pouvait venir admirer le dimanche les indigènes vaquant à leurs activités dans une reproduction de leur « état naturel ». Le *reenactment*, que nous pourrions percevoir comme relevant de la « fiction », était, pour plusieurs anthropologues du début du siècle – comme Haddon, par exemple – un moyen de vérifier la validité scientifique des données qu'ils récoltaient¹⁹². Cette articulation complexe entre preuve scientifique et performance « artificielle », ayant hanté longtemps la recherche anthropologique, partage évidemment son histoire avec la photographie – qui, de par sa nature technique et son caractère indiciaire, offrait le moyen idéal d'authentifier ces données ethnographiques, même si, comme nous le savons, elle excèdera toujours, de par sa nature équivoque, le détail scientifique visé.

Le cas des lamentations dites « artificielles » ainsi que des reconstructions du tarentisme (« *Ricostruzione del tarantismo* », Franco Pinna, dans *Méloterapia del tarantismo* de Diego Carpitella) gardent toutefois une spécificité puisqu'il s'agit de deux pratiques impliquant une altération des états de conscience – deux manifestations de ce que De Martino considère des « crises de la présence ». Les photographies de Pinna n'aspirent pas à représenter des gestes purement illustratifs – comme pourrait l'être ce « faux jeu de flûte » du Kamaga – mais comptent bien présenter une « vraie lamentation artificielle », captée dans le vif de son artificialité. Pour deux raisons, cette mécanique surprend de prime abord. D'une part, puisqu'il s'agit d'un rite répondant à un « moment critique de l'existence » (dans ce cas-ci la mort, le deuil) provoquant une altération de l'état de conscience dont la simulation viendrait, selon le paradigme occidental de la « croyance », bafouer une certaine « authenticité » du rite. Rappelons que le spectre benjaminien d'un appauvrissement par la copie est aussi un enjeu crucial dans le domaine des arts de la performance contemporaine, qui opère dans un régime allographique : dans les débats autour de sa transmission et de sa reproduction, plusieurs critiques ont longtemps tenu à préserver

¹⁹² Voir Elizabeth Edwards, « Performing Science », dans Anite Herle, Sandra Rouse (dir), *Cambridge and the Torres Strait. Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

ce qu'ils considéraient comme l'ontologie de la performance, à savoir son caractère éphémère et la présence auratique du performeur d'origine¹⁹³. De plus, cette mise en scène semble aller à l'encontre d'une étude soucieuse de son réalisme, surtout si l'on considère l'influence du photojournalisme et de l'instant décisif cartier-bressionnien sur Franco Pinna. Edwards, cependant, nous rappelle que même les dispositifs de mises en scène les plus inauthentiques ont pu tenir lieu, pour les anthropologues de la fin du XIX^e siècle, de gage de réalisme et d'objectivité scientifique. Mais, plus fondamentalement, cette lamentation « artificielle », que la photographie donne à voir, est parfaitement cohérente avec la conception que De Martino donne de la crise de la présence décrite précédemment.

Comment donc comprendre cette « artificialité » que présentent les photographies de ce corpus ? Afin d'illustrer l'ouvrage qu'il préparait avec soin, De Martino devait permettre au photographe de saisir, le mieux possible, ce qu'il appelait ses « documents vivants » en action. La photographie aura peut-être catalysé cet effort de reconstitution des scènes : il fallait l'exécuter pour l'objectif, le donner à voir. L'anthropologue Clara Gallini, dans *I viaggi nel sud*, confirme que la rencontre des comportements « artificiels » des pleureuses et des techniques d'enregistrement fait émerger une série de questions, par effet de miroir : en quoi consiste la performativité de ce rituel ? Dans quelle sphère du « réel » opère-t-il ? Il s'agit d'une question extrêmement complexe qu'il serait impossible de traiter pleinement dans ce contexte, mais à laquelle ont tenté de répondre les anthropologues¹⁹⁴. Roberte Hamayon¹⁹⁵, dans un article incisif sur la notion de « croire » occidentale met en lumière la complexité des niveaux de « vérité » dont disposent l'anthropologue et celui qu'il observe, le terme de « croyance » occidental étant déjà lui aussi construit sur un paradoxe : celui du *savoir* traînant nécessairement derrière lui le doute. Les peuples observés « croient-ils » vraiment en leurs actes rituels ? La répétition « artificielle » du rituel, si elle pose effectivement la question de son appauvrissement par la copie, notamment dans le domaine de la performance contemporaine, exacerbe également le problème de la « croyance » en anthropologie. Si ces femmes reproduisent ainsi le rituel hors contexte, cela n'influe-t-il pas sur l'authenticité de celui-ci, c'est-à-dire sur le niveau de croyance qu'en ont *vraiment* les acteurs du rite ? Plutôt que de fonctionner en termes de croyance,

¹⁹³ Voir notamment les travaux d'Anne Benichou, Peggy Phelan, Rebecca Schneider et Philip Auslander.

¹⁹⁴ Voir Rodney Needham, *Belief, Language and Experience*, Oxford, Blackwell, 1972.

¹⁹⁵ Roberte N. Hamayon, « L'anthropologue et la dualité du "croire" occidental », *Théologiques*, vol. 13, n° 1, 2005, p. 15-41.

Hamayon propose de réfléchir en termes d'efficacité symbolique – une interprétation qui se rapproche de celle de De Martino. En effet, Clara Gallini explique :

La lamentation funèbre est, pour De Martino, un instrument de mise en forme et de contrôle de la crise du *cordoglio* [chagrin, littéralement « douleur du cœur »]. Ces femmes qui, en surmontant leur résistance initiale, ont accepté d'exécuter leurs lamentations funèbres devant un appareil d'enregistrement, n'étaient pas dans une situation de deuil, même si elles simulaient leur chagrin de manière convaincue pour les autres, mais aussi pour elles-mêmes. (...) Voilà l'unité structurelle propre au niveau de « réalité » de la « métahistoire », qui justifie en même temps cette possibilité d'entrer et de sortir du rite, en l'activant selon les temps qui peuvent ne pas coïncider nécessairement avec un événement critique spécifique¹⁹⁶.

Atteindre une dimension métahistorique, c'est ce que De Martino appelle la « *destorificazione* » et c'est précisément ce qu'active le dispositif chorégrapho-musical, machinerie complexe qui, une fois déclenchée, ne dépend plus de son contexte d'origine tangible, « réel ». Il donne accès à une temporalité parallèle, rituelle, et échappe, en quelque sorte, au binarisme vrai/faux de sa mise en scène. Si on rappelle également ces lamentatrices antiques, qui étaient parfois même rémunérées pour pleurer lors d'autres cérémonies funèbres, on comprend bien pourquoi l'exécution d'une lamentation « artificielle » ou d'une crise de tarentisme « in vitro » n'ont absolument rien de choquant pour le chercheur : ce sont des rites qui, pour lui, sont toujours performatifs. Malgré ces édifices théoriques louables, on se doit bien sûr aujourd'hui remettre en question une telle étude in vitro de corps féminins documentés par des hommes dans une chambre d'hôtel sous un regard clinique. Les photographies permettent de remarquer aujourd'hui l'omniprésence d'un public dont De Martino a bien peu parlé, trop concentré qu'il était sur l'unité rituelle et son fonctionnement interne. Amalia Signorelli, dans son introduction à l'édition des archives sur l'ethnographie du tarentisme, indique que ces photographies l'inspirent à penser qu'il y a encore une multiplicité d'aspects à réévaluer – dont cette présence de la foule. Qui étaient ces gens ? Pourquoi et comment regardaient-ils ? N'avaient-ils pas une importance cruciale dans l'activation du dispositif chorégrapho-musical ?

Il reste que cette conception théorique d'un rite reproductible dans une série de contextes variables et de sa performativité inhérente n'empêche pas l'équipe interdisciplinaire de se

¹⁹⁶ Ma traduction de : « *Il pianto rituale (come si sa) è interpretato da De Martino come strumento di messa in forma e controllo della crisi del cordoglio. Ma le donne che, superando mille resistenze, si sono prestate a eseguire i loro lamenti funebri davanti a un apparecchio di registrazione non erano affatto in situazione luttosa, bensì simulavano il loro cordoglio in modi pienamente convincenti non solo per gli altri ma anche per se stesse. (...) A questo punto a far problema è anzitutto il carattere finzionale del rito in quanto artificio, cioè costruito mediatore tra crisi e reintegrazione culturale : questa è l'unità strutturale propria del piano di realtà della "metastoria" che rende conto della sua relativa autonomia e che nello stesso tempo giustifica la possibilità di entrare sia di uscire dal rito, attivandolo in modi e secondo tempi che possono anche non coincidere necessariamente con quelli dettati da un singolo e specifico evento critico* », Gallini, Faeta (dir.) 1999, p. 40.

mesurer à un ordre représentationnel, tout en se souciant profondément d'un rendu très fidèle. Il est clair en lisant les notes de terrain de 1959 que toute l'équipe naviguait très prudemment entre réel et représenté. Par exemple, le psychiatre Giovanni Jervis, le « naturaliste » de l'équipe, est hanté par la question de l'existence ou non de la tarentule réelle : il en parle dans les réunions d'équipe et s'attarde longuement à transcrire les descriptions qu'en font les tarentulés. À travers cette multitude de récits, de narrations, de discussions parfois hautement fantasmagoriques rassemblées dans un laps de temps si court, on en vient à croire que l'équipe, inévitablement ébranlée par la quantité d'informations reçues, récoltées, absorbées – tente de bien s'ancrer dans la réalité (voire de s'y *accrocher*).

La représentation visuelle, et plus spécifiquement les techniques d'enregistrement, devient un des lieux fertiles où s'articule une série de questions souvent contradictoires concernant le rapport entre réalité et fiction. Malgré certaines stratégies éminemment intrusives (exécuter en plein air le rite de la lamentation que ces femmes performaient habituellement à l'intérieur), il y a parallèlement le désir de respecter la réalité du rite. Non seulement Carpitella, dans son enregistrement du son, est-il soucieux de respecter la posture originale des corps chantants, mais il évoque l'importance de respecter le niveau du son tel qu'il est émis. Il raconte les interminables négociations avec le technicien de son, pour qu'il respecte l'oralité paysanne dans toute sa force, sans l'obliger à se limiter au « champ rouge » du volume de l'appareil d'enregistrement.

Dans son article sur Franco Pinna, Carpitella insiste sur l'absence d'émotion du photographe (qui pourtant exprimait la réalité qu'il observait avec un appareil mécanique) : « Il n'y avait pas d'émotion intense ou anxieuse chez Franco, ce qui favorisait le “contretemps”¹⁹⁷ ». Un peu plus loin, pour parler des photographies prises lors du rituel de la moisson, il explique qu'elles sont « exemplaires du rapport de l'appareil photographique avec la réalité, dans une perspective intellectuelle. L'usage de la photographie devenait un plafond pour les émotions¹⁹⁸ ». Le réalisme documentaire auquel l'équipe interdisciplinaire aspirait, explique Carpitella, devait aspirer au dépouillement d'une quelconque idéalisation, ou distorsion humanitaire, en tentant de limiter « la littéarité, l'idéologisation, l'arbitraire. Avec ces deux techniques (l'enregistrement

¹⁹⁷ Ma traduction de : « *In Franco non trepelava nessuna emozione, insensata o ansiosa : cio favoriva il “controtempo”* », Carpitella, 1980, p. 8.

¹⁹⁸ Ma traduction de : « *Sono esemplari per il rapporto della macchina fotografica con la realtà, mediato attraverso un'ottica intellettuale. In tal caso l'uso della fotografia diventava un “calmiere” delle emozioni* », *Ibid.*

sonore et visuel), nous avons instauré une nouvelle variante du rapport interrogé/interrogateur¹⁹⁹ ».

C'est aussi sur le plan de leur facture que les photographies de Pinna prétendaient à un réalisme. Non seulement Carpitella nous indique-t-il que Pinna effectuait très peu de gros plans, synonymes pour lui d'un humanisme de la documentation sociale trop sentimental – mais il insiste sur l'utilisation du noir et blanc comme garant de réalisme : « le néoréalisme ou le réalisme social en photographie avait besoin, pour exalter la condition humaine, d'un noir et blanc métahistorique, en dehors de toute mimésis réaliste²⁰⁰ ». Enfin, il résume ainsi l'éthos des services photographiques de l'Italie méridionale, publiés pour certains dans les journaux de l'époque :

Connaître cette réalité et en faire un instrument de contestation pour ensuite transformer « la réalité », la société avec ses modes et rapports de production. Les faits ont démontré qu'il y avait un certain optimisme à penser qu'une réalité puisse être changée à travers une documentation photographique « objective », « réaliste » et « critique²⁰¹ ».

En passant de la valeur réaliste du noir et blanc à la contestation sociale, Carpitella permet de comprendre en quoi, selon cette perspective, les notions de « réel » et de « réalité » méridionale (au sens où la définit le Larousse, c'est-à-dire comme : « vie réelle, telle qu'elle est, par opposition aux désirs, aux illusions : *Regarder la réalité en face. Être confronté à de dures réalités*) deviennent permutable, voire contiguës. C'est bien de cette conception du réel, teintée par le regard d'une sociologie poétique, que se réclament en quelque sorte les films, les textes et les pièces de théâtre « néoréalistes » (au sens explicité par l'ouvrage de Charuty), dont nous avons déjà parlé en première partie.

Ainsi, lorsque Carpitella entreprend de défendre l'usage des techniques de captation d'images sur le terrain, il en arrive finalement à deux arguments. Le premier concerne l'observation analytique, dont nous parlerons en troisième partie. Le deuxième consiste à expliquer que ces instruments mettent le rite à l'épreuve et permettent d'évaluer s'il est vraiment *senti*. Si les protagonistes du rite en venaient à se déconcentrer trop facilement, cela pourrait indiquer une faiblesse du dispositif, un manque de « croyance » réelle en ce qu'ils faisaient. Il

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 189.

²⁰⁰ Ma traduction de : « *il neorealismo o il realismo sociale in fotografia aveva bisogno, per esaltare la condizione umana, di un bianco-nero metastorico, fuori da qualsiasi mimesi naturalistica* », *Ibid.*

²⁰¹ Ma traduction de : « *conoscere quella realtà, farne uno strumento di contestazione per poi trasformare la « realtà », la società con i suoi modi e rapporti di produzione. I fatti hanno dimostrato che vi era un certo ottimismo nel pensare che una realtà potesse cambiare attraverso una documentazione fotografica « obiettiva », « realistica » e « contestativa »* », *Ibid.*

rappelle d'ailleurs l'efficacité de ces instruments dans le cadre d'événements filmés en direct, durant les exorcismes à domicile de 1959 :

Les images des visages participant à la cérémonie à domicile, sur lesquels il était possible d'identifier clairement les « taux de distraction » du rite, le caractère profane des comportements et leur ambivalence étaient appuyés par l'enregistrement phonographique simultané du « parler » quotidien (...) Cette *captatio* phonophotographique est décisive pour comprendre en quoi un rite conserve encore une « deuxième pensée » rituelle ou religieuse effective, ou si au contraire il est en train de devenir dramatisé, se réduisant au « jeu » ou même à la « mendicité²⁰² ».

Soudainement, les images paraissent ici dotées d'un pouvoir presque divinatoire et les techniques d'enregistrement deviennent non seulement des gages de scientificité, mais des *dépisteurs de fictions*, c'est-à-dire des outils pour mesurer le niveau d'authenticité du rite. Le rapport au réel propre à cette phase de l'ethnologie italienne est donc tout à fait complexe, à la fois émergent d'une tradition artistique néoréaliste et traversé par des questions propres à l'anthropologie sur l'« authenticité du rite ». Dans ce contexte, les images photographiques et filmiques qui les documentent entretiennent un rapport dialectique singulier avec les phénomènes qu'elles représentent puisqu'elles sont elles aussi reproductibles, performatives, tout en jouissant d'un caractère indiciaire inextirpable. Si, comme le rappelle Ginzburg, il est presque anachronique de parler sur la scène universitaire de concepts aussi entrelacés que « vérité » et « fiction », il est néanmoins indéniable que ces paradigmes doivent être considérés dans un effort d'analyse dialectique entre les rituels de possession et de lamentation et leurs médiums de transmission. Le rapport au réel permet d'une part de réinscrire les images demartiniennes dans un contexte artistique néoréaliste, tout en démontrant en quoi leurs mises en scène et leur volonté de réalisme documentaire coïncide non seulement avec toute une tradition photographique à visée sociale inspirée des représentations américaines issues de l'époque du « New Deal », mais aussi avec des questionnements propres à l'anthropologie visuelle de manière plus générale. Ce rapport au réel, et son entremêlement avec l'image, réactivent également la question de l'authenticité du rite, de la croyance, et permet de revenir vers les questionnements ontologiques de la performance, du rôle de sa documentation visuelle et de ses modes de transmission – thématiques tout à fait actuelles dans le domaine de l'art contemporain et du théâtre aujourd'hui. C'est d'ailleurs sur

²⁰² Ma traduction de : « *Le immagini dei visi partecipanti alla cerimonia domiciliare, nei quali era possibile scorgere chiaramente i "tassi di distrazione" dal rito, la profanità degli atteggiamenti, l'ambivalenza degli atteggiamenti, tutte le cose sostenute da una contemporanea registrazione fonografica che evidenziava il parlare quotidiano (...) Questa captatio fonofotografica è decisiva per capire in che misura un rito conservi ancora un effettivo « secondo pensiero » rituale e religioso, o invece si sia progressivamente drammatizzato, diventando "gioco" o addirittura "questua" »*, Ibid., p. 192.

cette question de l'image comme vecteur de transmission possible pour la performance que se penchera notre troisième partie.

PARTIE III

Archive et survivance Transmissions de l'image et du geste

3.1 Résistances (in)volontaires. L'anthropologie et l'archive

Il peut sembler paradoxal que, malgré leur pouvoir inhérent de transmission, les rites aient été l'objet de « *salvage ethnography*²⁰³ » – pratiquée par l'anthropologue collectionneur, dont l'une des missions était de « constituer scientifiquement les archives de ces sociétés²⁰⁴ ». En effet, ce n'est pas seulement sur le plan de sa méthode – celle de la collection, du catalogue et du classement taxinomique des données, évoqués minutieusement par Mauss dans son *Manuel d'ethnographie* (1947) –, mais aussi de son *éthos*, que l'anthropologie s'est rapprochée, par moments, des pratiques d'archivage. Dans cette perspective, le travail de l'ethnographe sous-entendait en quelque sorte cette dualité propre au concept derridien²⁰⁵ d'archive et à son double statut d'autorité (« commandement ») et d'accès à l'origine (« commencement »). À la lumière des travaux d'Ernesto De Martino, deux types d'archive viennent à l'esprit. D'un côté, il y a ces transmissions « involontaires » : rituels dont les « documents », pour Ernesto De Martino, sont les corps expressifs des communautés qu'il étudie, l'idée du corps comme document étant particulièrement frappante dans son étude du tarentisme. En effet, en tant qu'historien occupé à reconstruire les phénomènes « historico-religieux », il procède à plusieurs coupes historiques nécessitant des recherches en archives. L'étude ethnographique représentait alors pour lui la prolongation de ces modalités d'acquisition du savoir. Dans un article intitulé « *Metodo comparativo e studio delle dinamiche culturali*²⁰⁶ », Gallini énonce clairement que, pour écrire une histoire, il faut selon De Martino un « document » et un « problème » : « Sans le document, le problème reste gratuit et imprécis, sans le problème le document reste inerte²⁰⁷ ». Les deux techniques qu'il utilise pour procéder à la résolution du problème sont, comme nous l'avons énoncé précédemment, l'ethnographie et la philologie, menées en parallèle. À lire De Martino, le document semble autant désigner les anciens manuscrits traitant du tarentisme cachés dans les archives apuliennes que les corps dansants des femmes qu'il observe avec son équipe sur le terrain. Le mouvement observé était ensuite transcrit, comme nous l'avons vu, et la plupart des carnets de notes et des fiches rédigés par son équipe étaient classés par nom, que De Martino

²⁰³ Voir Jacob Gruber, « *Ethnographic Salvage and the Shaping of Anthropology* », *American Anthropologist*, New Series vol. 72, n° 6, décembre 1970, p. 1289–1299.

²⁰⁴ Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie* [1947], Paris, Payot, 1967, p. 7.

²⁰⁵ Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

²⁰⁶ Gallini, 1986.

²⁰⁷ Ma traduction de : « *Senza il documento il problema resta gratuito e impreciso, senza il problema il documento resta inerte* », *Ibid.*, p. 31.

appelait des « cas ». Parmi ces cas, étudiés textuellement après coup, il cherchait des « *tratti salienti* » (traits saillants) à mettre en relation les uns avec les autres. En effet, l'observation de « documents vivants » était donc suivie d'une *mise en documents* de ces « cas », afin que puissent être établis des parallèles : travail analytique, penché sur des documents (désormais réduits à des feuilles de papier) ne pouvant qu'évoquer à nouveau ce travail en archives sur les traces d'un passé dont les sujets, eux, paradoxalement, sont encore bien vivants. Les femmes observées étaient donc vouées à n'exister qu'à travers ces fiches, qui représentaient sans doute le seul moyen, pour les chercheurs, de problématiser un espace circonscrit. La réalité, trop vaste, aurait surpassé leur capacité de la saisir. N'est-ce pas précisément cette distanciation entre soi et le monde, dont parlait Warburg, qui implique une affirmation de contours normés pour mieux saisir le mouvement intempestif des formules de pathos à travers l'effort de *sophrosyne* ? Or, ce processus de « *documentarisation* » du corps (non plus seulement un corps que l'on documente, mais qui *est* document), n'est-il pas justement celui qui cristallise, annihile les singularités ? On entend presque résonner la menace de mort barthienne de la photographie, qui implique – à sa manière – cette réduction du corps au papier photographique (ou réification). Dans sa préface à l'analyse du tarentisme, De Martino évoque cette brutalité, en avertissant qu'« une recherche comme celle-ci doit beaucoup [...] aux “personnes vivantes” qui, au cours de l'enquête ethnographique, se plièrent à soutenir le rôle antinaturel de “documents historiques” : violence inévitable que l'ethnographe dut employer ». Cette violence était, explique-t-il dans l'« Annexe V » de l'ouvrage, tempérée par Vittoria De Palma, l'assistante sociale bienveillante (son épouse) qui « avait pour mission de rappeler aux membres de l'équipe que leurs “documents” étaient en réalité des “personnes vivantes”²⁰⁸ ».

L'autre type d'archive, c'est cette création volontaire par l'anthropologue (point culminant de la « consignation » dont parle Derrida) d'un document ultérieur bravant la mort, qui transcenderait le temps et promettrait aux générations futures un portrait méticuleux de leurs origines – ou de celles des autres. L'avènement des techniques d'enregistrement et l'utilisation de la caméra dans le cadre d'études de terrain ne font qu'intensifier cet idéal dans le discours anthropologique, activant ce que Robert Gardner appelle « *the impulse to preserve*²⁰⁹ ». Dans un article sur les logiques de préservation de la photographie amateur de monuments vers la fin du

²⁰⁸ De Martino, 1966, p. 372.

²⁰⁹ Robert Gardner, « *The impulse to preserve* », dans Charles Warren (dir.), *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996.

XIX^e siècle en Angleterre, Elizabeth Edwards tente précisément de montrer en quoi les qualités d'inscription et le caractère indiciel de la photographie naissante avaient été les outils principaux de cette « ethnographie de la préservation », ou plus exactement du « sauvetage » (*salvage*). À cette époque, la photographie servait une panoplie de projets mémoriels qui fortifiaient à leur tour les concepts anthropologiques de « sauvegarde » et de « survivance »²¹⁰. Dans son introduction à l'atlas *Mnémosyne* de Warburg, Roland Recht insiste précisément sur cette crainte sociale d'une amnésie occultant toute forme de tradition, qui traversait l'Europe de la fin du XIX^e siècle, donnant lieu à une pléthore d'œuvres se mesurant à la mémoire²¹¹. Le même phénomène apparaît bien sûr avec l'arrivée du cinéma, et Paula Amad²¹² décrit admirablement bien les logiques mnémotechniques d'une collection cinéphotographique colossale comme celle d'Albert Kahn et ses *Archives de la planète*, dont le matériel avait été produit frénétiquement, entre 1909-1931. Les débuts de l'anthropologie visuelle seront plus tard teintés de cette volonté d'archiver. « *Visual Anthropology in a Discipline of Words* », article fondamental des débuts de la discipline écrit par Margaret Mead, illustre admirablement ce désir ravivé d'immortalisation des cultures, provoqué par l'apport d'outils cinématographiques capables de dépasser la prise de notes traditionnelle :

L'anthropologie, en regroupant plusieurs disciplines [...] a, implicitement et explicitement, accepté la responsabilité de *rassembler* et de *préserver* les documents sur des coutumes qui disparaissent [...]. Grâce à notre héritage scientifique et humaniste, nous avons conscience de la *disparition inévitable* de modes de vie traditionnels²¹³.

Il est clair que la nécessité d'archiver est présente à l'esprit de De Martino en 1959, même s'il prend soin d'expliquer, dans *La terre du remords*, qu'il ne veut pas passer pour un « collectionneur de rebuts excentrique²¹⁴ ». Or, il savait bien que, dans peu de temps, le tarentisme allait être amené à disparaître presque complètement de la péninsule salentine. Gallini parle d'une urgence dans l'écriture frénétique des notes de terrain, comme s'il fallait écrire rapidement, avant que tout ne disparaisse. C'est une nécessité que De Martino retrace d'ailleurs chez ses propres prédécesseurs. Dans l'introduction de *La terra del rimorso*, il s'attarde

²¹⁰ Elizabeth Edwards, « *Salvaging our Past: Photography and Survival* », dans Christopher Morton, Elizabeth Edwards (dir.), *Photography, Anthropology and History. Expanding the Frame*, lieu ?, Ashgate, 2009.

²¹¹ Il mentionne par exemple les travaux de Benjamin, Proust, Freud, Husserl et Halbwachs.

²¹² Paula Amad, *Counter-Archive. Film, the Everyday and Albert Kahn's Archives de la planète*, New York, Columbia University Press, 2010.

²¹³ Margaret Mead, « L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale », dans Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris/ La Haye/New York, Mouton & EHESS, 1979, p. 13 (je souligne).

²¹⁴ De Martino, 1966, p. 17.

longuement à rappeler les autres penseurs qui, bien avant lui, avaient documenté les phénomènes religieux méridionaux, dont l'anthropologue Giuseppe Pitrè. Celui-ci, à travers des œuvres colossales aux titres aussi suggestifs que *Biblioteca di Tradizioni popolari* (1882) ou *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari siciliane* (1885), prenait plaisir à recenser ces éléments folklorico-religieux qu'il « adorait comme des “reliques” à “sauver”²¹⁵ ». Ernesto De Martino, pour sa part, évoque la tension entre cet effort de conservation et la conscience de hâter lui-même la disparition d'un reliquat inorganique et étranger au monde moderne, « déjà condamné à disparaître totalement en l'espace de quelques dizaines d'années²¹⁶ ». La conservation et la destruction parfois se conjuguent en un paradoxe que contiennent certaines d'images archives et qu'Harun Farocki met habilement en lumière avec des photographies aériennes prises en temps de guerre, traces de missiles qui, avant d'anéantir, avaient su prendre en photo (et ainsi, illusoirement, immortaliser) le paysage qu'ils s'apprêtaient à détruire²¹⁷.

Cependant, c'est moins la peur de l'oubli que la force mnémotechnique de cette forme rituelle qui préoccupe De Martino, sa résistance interne, son anachronisme, et surtout, sa contribution hautement sous-évaluée – en tant que « reliquat folklorico-religieux²¹⁸ » – à l'histoire non seulement du Sud italien, mais des institutions religieuses chrétiennes qui en occultaient l'existence. Ce phénomène est envisagé comme « document », non pas d'une histoire parallèle, opposée à l'élite culturelle, mais « d'une histoire unique, soit celle de la civilisation religieuse dont il est le reliquat, [...] de la civilisation religieuse au sein de laquelle il *survit* [je souligne] ou subit des modifications plus ou moins profondes²¹⁹ ». Le phénomène historico-religieux entre donc dans la lignée de ces incidents auxquels est confrontée la religion chrétienne, et dont elle s'imprègne à son insu. Cette contagion est savoureusement explicitée par De

²¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁷ Voir le film d'Harun Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989).

²¹⁸ Il est important de préciser que les concepts tels que « reliques », « vestiges » et « traces » peuvent rappeler une phase particulière de l'anthropologie liée au sociologue Auguste Comte et au fonctionnalisme. Cependant, il serait imprudent de lire De Martino en se basant sur les critères historiques de l'anthropologie anglo-saxonne ou française puisque, comme nous l'avons évoqué en première partie, la discipline même n'existait pas véritablement en Italie avant lui. Avant les années 1950, il était très difficile de se procurer des sources et des ouvrages ethnographiques sur le territoire italien. De Martino était donc un historien philologue dont la pratique d'anthropologue fut en quelque sorte autodidacte. Malgré cette terminologie problématique, il est néanmoins très clair dans *La terre du remords* que De Martino est bien conscient des dangers que recèlent les concepts évolutionnistes, et son introduction décrit avec ironie les trajectoires des docteurs positivistes et des missionnaires en Italie méridionale (notamment Giuseppe Pitrè), en expliquant que sa méthode allait tenter d'éviter leurs erreurs. Pour bien comprendre les influences intellectuelles éclectiques et singulières d'Ernesto De Martino, voir Charuty, 2009.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

Martino : « La Mère de Dieu assume certains traits des pleureuses antiques²²⁰ ». La question de la survivance²²¹ est ainsi déjà soulevée.

Avant de s'intéresser précisément à cet effort d'identification des « survivances », il convient de procéder à une compréhension des mécaniques de mémoire et d'oubli à l'œuvre dans le rituel de possession. En effet, si nous avons évoqué des formes de microtemporalités rythmiques du rituel, il n'en signifie pas moins que le tarentisme implique une prédisposition à la résistance au temps. Le terme italien *rimorso* jouit du double sens de « remords » et de « mordre à nouveau ». La répétition est, comme nous l'avons vu, au cœur de celui-ci, car l'existence même de la malédiction impose le retour. Les individus qu'observe De Martino sont affligés de souffrances et de frustrations que la morsure permet de canaliser symboliquement en un point fixe, permettant l'oubli de ces afflictions durant le reste de l'année. Il est possible de remarquer la place centrale qu'occupe l'oubli au sein du rituel de possession. Ce « retour » est effectivement mémorisé : il se produit chaque année et résiste à l'effacement. Dans le cas du tarentisme, ce retour implique un « remords ». Marc Augé place « “remords”, “obsession”, ou “rancune”, sur la ligne de la mémoire²²². » Dans son étude, il évoque la proximité des couples vie/mort et mémoire/oubli, et leur influence réciproque, en rappelant d'un côté l'idée de salut, l'idée chrétienne, et de l'autre l'idée du retour, l'idée païenne des réincarnations successives. Le tarentisme implique donc un rite comportant l'attente d'un retour inéluctable, qui le rangerait parmi les conceptions dites « païennes », ainsi que la répétition, qui l'inscrit inévitablement dans la mémoire sociale. Paradoxalement, c'est l'identification à la tarentule qui provoque l'oubli littéral et inexplicable chez le possédé. C'est à travers la suspension de sa « raison » que celui-ci accède à une forme de communicabilité alternative. On peut bien sûr penser, en termes demartiniens, à la perte de présence. Cet oubli participe de l'efficacité thérapeutique, et Augé, dans son ouvrage, même s'il n'aborde que ponctuellement la question de l'oubli provoqué par les états de possession, souligne la part inhérente et active que joue l'oubli dans la préservation des traces mnésiques, ainsi que la nécessité d'oublier dans le processus de réparation des êtres aux souvenirs douloureux.

Lorsque Augé énumère les trois figures de l'oubli, il prend précisément comme point d'appui et comme cas exemplaires les « grands rites africains, qui se présentent ainsi avant tout

²²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²²¹ *Ibid.*, p. 23. Voir l'explication de la survivance que nous proposons, p. 93.

²²² Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 19.

comme des *dispositifs* [je souligne] destinés à penser et à gérer le temps²²³ ». Le travail du rituel comme dispositif résiderait, tel qu'énoncé plus haut, dans son pouvoir d'évocation, de communication corporelle et de thérapie. Mais le rituel opère aussi sur le plan de la temporalité, « dans la mesure où il organise le passage d'un avant à un après dont il est à la fois le truchement et le repère²²⁴ ». La première des trois figures de l'oubli proposées par Augé est le retour, dont la possession serait l'emblème, et dont « l'ambition première est de retrouver un passé perdu en oubliant le présent – et le passé immédiat avec lequel il tend à se confondre – pour rétablir une continuité avec le passé plus ancien, éliminer le passé “composé” au profit d'un passé “simple²²⁵” ». Si les grands rites accèdent à ce passé, c'est également avec une conscience de la répétition « au futur » : la transmission.

3.2. Formes de pathos. De Martino et les images survivantes

C'est à partir de ces considérations qu'il s'agira d'approfondir les moyens d'analyse dont s'est doté De Martino pour rendre compte des « survivances » dont il avait l'intuition, c'est-à-dire de ces échos entre le présent de la réalité rituelle qu'il observait et ce passé « simple ». Dans *La terra del rimorso*, ce sont des réflexions qui occupent le dernier tiers de l'ouvrage, sous le titre « Commentaires historiques ». De Martino s'intéresse, comme Warburg, aux faits marginaux (ces supposés « débris », ces « canular[s] irrévérencieux », cette « non-histoire »). D'un côté, il souligne sa résistance acharnée et cyclique au temps : l'exorcisme chorégrapho-musical salentin possède sa propre temporalité, fortement codifiée. Cette précision normée permet aux formes orales et rituelles de traverser le temps – les poètes antiques n'auraient joui que d'une postérité bien limitée sans la structure formulaire des vers. D'un autre côté, De Martino révèle la puissance de ce rite à travers ses correspondances avec un terrain plus vaste qu'il appelle « histoire des sommets ». Il élabore donc une véritable cartographie du tarentisme, ce que Ginzburg – lecteur précoce de De Martino – dans son attention au détail et aux analogies, appellera « constellations par isomorphisme²²⁶ ». En se basant avec un impressionnant souci philologique sur une littérature diachronique et des sources remontant à l'Antiquité, De Martino effectue donc un changement d'échelle en décloisonnant l'objet moléculaire de l'isolement dans lequel il avait été

²²³ *Ibid.*, p. 75.

²²⁴ *Ibid.*, p. 75-76.

²²⁵ *Ibid.*, p. 76.

²²⁶ Voir Carlo Ginzburg, *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, 1992.

provisoirement relégué, tout en restant prudent dans l'approche :

Le danger de la "réduction aux antécédents" naît au contraire de la tentation de considérer le tarentisme comme un "reliquat" ou une "*survivance*" [je souligne] d'éléments correspondants dont les traces remonteraient au monde classique ou plus généralement aux civilisations du monde antique²²⁷.

L'anthropologue succombe néanmoins de manière décisive à ladite « tentation » de considérer le tarentisme comme « survivance » : les sous-chapitres qui suivent²²⁸ sont en effet dédiés aux parallèles entre les sources antiques et les composantes actives du rituel apulien, celui de ces terres qui étaient jadis celles de la Grande-Grèce. Il ouvre les textes littéraires antiques pour faire résonner leurs correspondances. La première « ressemblance de famille » consiste en ce qu'il nomme le « symbolisme de la morsure ». L'anthropologue s'appuie en premier lieu sur des genres médicopittéraires²²⁹ et érudits, populaires dans le monde grec, faisant mention de morsures d'animaux (araignée, serpent, chien enragé). En effet, à la figure de la morsure se greffe celle de l'*oistros* (impliquant souvent la fugue et l'errance, *errores*, cette « fugue angoissée, délirante, hallucinée et furieuse²³⁰ ») qui en devient indissociable. C'est une forme qu'il retrouve chez Eschyle, non seulement dans le mythe de Lyssa et des Erynies (l'aiguillon de Lyssa étant d'ailleurs nommé « dard du scorpion »), mais aussi dans celui d'Io, cette vierge errante poursuivie par le dard du taon que lui envoie Héra. À travers ce qu'il appelle l'*image* eschyléenne du mythe d'Io (et, à plusieurs reprises, l'*image* d'Io), De Martino réussit à dépasser la simple morsure et découvre un espace symbolique de correspondances inépuisables où même les éléments sensoriels déclencheurs du dispositif chorégrapho-chromatico-musical trouvent leurs homologues. Il rappelle l'épisode des *Suppliantes*, où Io est enfin délivrée de sa course furieuse en devenant mère par l'action de Zeus et retrouve la raison dans un paysage dominé par la luxuriante végétation des arbres et par le cours ininterrompu des eaux purificatrices – lieu qui n'est pas sans lui rappeler le décor fait de feuillages et d'eau des cérémonies de tarentulés à domicile, limitant l'espace au périmètre du drap blanc, où la fugue (*errores*) se déploie plutôt

²²⁷ De Martino, 1966, p. 203. Dans la version italienne, il s'agit bien du terme *sopravvivenza* : « *tentazione di considerare il tarantismo come "reliquo" o "sopravvivenza" di corrispondenti elementi rintracciabili nel mondo classico* », De Martino, 2009, p. 205.

²²⁸ Il s'agit plus spécifiquement des chapitres II. « Le symbolisme de l'*oistros* », III. « Le symbolisme de l'*aiôresis* » et IV. « La cathartique musicale ».

²²⁹ Chez Nicandre, il trouve une description d'une crise d'arachnidisme qui fait état des symptômes provoqués par une morsure de phalangide. Philoumenos, historien de la vie religieuse, lui confirme la contagion de cet état psychique succédant à la morsure. Les textes de Pline lui permettent de reconnaître le caractère arbitraire et purement symbolique de la géolocalisation des effets de la morsure, qui lui rappelle le territoire épargné par les tarentules autour de la ville de Galatina dans les Pouilles.

²³⁰ *Ibid.*, p. 220.

sous forme rythmique circonscrite. C'est à l'aide de ces *images*, offertes par Eschyle et par les témoignages « historiques réels » d'un Pseudo-Hippocrate²³¹, de Plutarque²³² et d'Aristoxène de Tarente²³³, que De Martino réussit à faire coïncider des éléments récurrents, remontant toujours à une trame mythologique de base :

Possession du type animal correspondant au rejet de la vie sociale et au refus de l'ordre civil du monde humain [...] l'hypnotisante mélodie qui accompagne la course éperdue ; [...] la résolution de la crise dans un paradis ombragé où coulent des eaux éternellement purificatrices, où [...] s'accomplit la réintégration de la personnalité bouleversée de la femme, et se recouvre la plénitude de la forme et de la raison humaines²³⁴.

Dans les passages de la littérature antique, ce sont ces formes analogues vibrantes, pour ne pas dire « iconiques », dont le tarentisme garde les traces. En ouvrant le texte, De Martino déchiffre les analogies du pathos, grâce à des images évocatrices (il parle, en effet, de l'*image* d'Io).

Force est de constater une singulière corrélation entre ces « images » fécondes et le concept de *Nachleben* élaboré par l'historien de l'art Aby Warburg, communément traduit en français par le terme « survivance », dont nous remarquons l'apparition récurrente chez De Martino – en italien « *sopravvivenza*²³⁵ ». Mais de quelle « survivance » est-il question ? Il faut d'abord considérer que si nous retrouvons ce terme chez l'historien de l'art Warburg, cette « survivance » rappelle d'abord un concept clé en anthropologie, le *survival*, notion élaborée par Edward B. Tylor dans *Primitive Culture* en 1871 subséquemment déconstruite en anthropologie et aujourd'hui reconnue pour son obsolescence. Dans un chapitre dédié à l'origine du *Nachleben* et à l'influence de Tylor, Georges Didi-Huberman insiste sur la proximité de Warburg avec l'anthropologie : non seulement effectue-t-il lui-même un séjour parmi les Hopis d'Amérique, mais c'est précisément sa capacité d'avoir revisité la Renaissance italienne, non plus à la recherche d'une évolution stylistique formelle, comme une manifestation parmi une vaste circulation anthropologique d'images à la fois psychologiques et profondément matérielles, qui lui valut son originalité.

Le *survival* de Tylor se manifestait dans les anachronismes du quotidien, autant en fait de

²³¹ « Un petit traité pseudo-hippocratique sur les maladies de la femme décrit certaines formes de crise auxquelles, dans le monde grec, étaient fréquemment exposées les jeunes filles et les femmes qui, privées d'enfants, se trouvaient déséquilibrées. Ces crises [...] étaient caractérisées par une sorte de stupeur suivie de fièvres et de tremblements, puis de *mania* », *Ibid.*, p. 224.

²³² De Martino relate, via Plutarque, le suicide des vierges de Milet.

²³³ Aristoxène de Tarente raconte un épisode durant lequel un groupe de femme est subitement frappé d'extase, dont le remède se révèle être la musique.

²³⁴ *Ibid.*, p. 224.

²³⁵ « *sopravvivenze pagane come documenti di una certa storia religiosa da ricostruire* », « *survivances païennes d'une certaine histoire religieuse à reconstruire* » (ma traduction), Ernesto De Martino, 2009, p. 48.

superstition que dans les détails triviaux d'une ornementation architecturale. « *Objects*, disait-il, *still carry their history plainly stamped [je souligne] upon them*²³⁶ ». Voilà certainement une réflexion souffrant elle-même d'anachronisme et portant l'empreinte flagrante de l'évolutionnisme de la fin du XIX^e siècle, mais c'est une proposition très puissante si elle est pensée comme métaphore pour comprendre le présent en ce qu'il est « tissé de passés multiples²³⁷ ». N'est-ce pas à ce déchiffrement des strates de temporalité que s'attardent de nombreux projets en sciences sociales aujourd'hui²³⁸ ?

Chez Warburg, cette ouverture du temps passe par l'étude attentive de détails triviaux qui se répètent. Comment ne pas penser au travail de De Martino, qui s'intéressait à un objet moléculaire révélant, lui aussi, un profond anachronisme ? Son objet d'étude, étant de surcroît lié à la possession, n'incarne-t-il pas précisément ces « inconscients » fertiles d'où surgissent les survivances ? En effet, la survivance retracée grâce à des symptômes ne se révèle pas seulement, pour Warburg, dans les vestiges physiques, mais bien dans la *psyché*. Elle ne signifie pas un évolutionnisme qui favoriserait une « survie » du plus fort au sens darwinien (*survival of the fittest*), mais s'intéresse plutôt aux singularités, aux apparitions spectrales inattendues :

La forme survivante, au sens de Warburg, ne survit pas triomphalement à la mort de ses concurrentes. Bien au contraire, elle survit, symptomatiquement et fantômalement à sa propre mort, ayant disparu à un point dans l'histoire²³⁹.

En effet, *Nachleben* (littéralement « après-vie » ou « *afterlife* ») au sens de Warburg sous-entend la possibilité d'une mort. Une forme peut disparaître, puis réapparaître, resurgir alors qu'on ne l'attendait déjà plus. Les coupes temporelles qu'imagine Warburg sont désorientées, interrompues, scindées même si elles sont toujours énergétiques. Sa conférence sur le *Rituel du serpent* ne présente-t-il pas cet animal mythique qui, « en se glissant hors de son enveloppe mortelle, a pu renaître et se perpétuer » ? Dans *Image et mémoire*, Agamben souligne cette précision terminologique, en proposant l'expression « vie posthume » : cette appellation rend davantage justice au terme allemand de *Nachleben*, qui sous-entend l'interruption de la mort.

²³⁶ Tyler cité par Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. L'histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 56.

²³⁷ *Ibid.*, p. 55.

²³⁸ Je pense à des travaux comme par exemple : Avery F. Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1997 ; Stephania Pandolfo, *Impasse of the Angels. Scene from a Moroccan Space of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1997 ; Marilyn Ivy, *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*, Chicago, University of Chicago Press, 1995 ; et bien sûr l'œuvre de Mariella Pandolfi citée précédemment.

²³⁹ Didi-Huberman, 2002, p. 67.

Mais qu'est-ce qui meurt, ou refait surface avec force? Ce sont, pour Warburg, les formes corporelles du temps survivant, les *Pathosformeln*, ces détails gestuels puissants qui persistent à vouloir pénétrer les images au fil du temps : la *Ninfa* au drapé aérien, la ménade possédée, le visage douloureux, la lamentation funèbre, etc. Il est donc impossible pour lui de séparer ces formes de leur contenu : elles sont le fruit paradoxal d'une alliance inhérente entre « charge émotive » (puissante, forte, déchaînée, dionysiaque) et « formule iconographique » (la forme plastique, le contour, la technique, la maîtrise)²⁴⁰. La *Pathosformel* se présente donc comme le nœud indissociable de cette contradiction et se répercute par le biais de l'image, à même la chair des œuvres, nous dit Roland Recht, toujours dans un contretemps historique.

Chez Ernesto De Martino, il est question de *sopravvivenza*. Le rituel du tarentisme se présente à lui comme la « relique » d'un temps révolu, un vestige ayant des « antécédents » antiques. En ce sens, alors que Warburg se trouve plutôt dans une conception animiste des images, fasciné par la puissance irrévocable de ces formules de pathos et par leurs ressuscitations, De Martino perçoit les rituels qu'il observe comme des résistances temporelles en pleine dégénérescence, en voie d'extinction. Chez Warburg, l'extinction appelle le *Nachleben*, qui n'en sera que plus vigoureux et surprenant. En ce sens, on imagine mal De Martino procéder à une analyse des formes contemporaines, renaissantes, ou complètement déplacées, des phénomènes qu'il observe. Son approche est plutôt celle d'une anatomie minutieuse d'un événement présent qui prend pleinement en compte la richesse éternelle de ses correspondances passées, et sans doute aussi l'inverse : une analyse d'un problème historique antique, dont il observe les traces actuelles survivantes – qui résistent péniblement au temps avant de rendre leur dernier souffle.

Chez les deux chercheurs, on retrouve néanmoins cette même idée d'une stratification de la temporalité (ce passé qui semble resurgir dans le présent), la foi en une force détenue par le détail, la molécule, et une obsession pour le corps en mouvement et en crise. La *Pathosformel* rappelle, en quelque sorte, ce que De Martino nomme les « moments critiques » de l'existence. De plus, dans ses « Commentaires historiques », De Martino précise que, pour une étude lucide du tarentisme, l'essentiel est de rappeler l'expérience grecque du *pathos* :

[Celui-ci] opère un passage constant du plan somatique aux plans psychiques, moraux et religieux et que, pour cette raison, l'usage thérapeutique de la musique (et de la danse) comportait toujours une cathartique embrassant [...] les maux que nous qualifierons, selon les cas, de maladie du corps, de désordres de l'âme ou de conflits moraux²⁴¹.

²⁴⁰ Voir Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 11.

²⁴¹ De Martino, 1966, p. 243.

Il tente donc, comme nous l'avons vu, de capter, à partir de sources essentiellement littéraires et textuelles, cette intensité, dont l'efficacité se jouerait sur le corps. Chez Warburg, l'idée de pathos réapparaît manifestement dans ses « formules » qui constituent ce que Didi-Huberman appelle une « archive des intensités ». Cette archive est d'autant plus fondamentale pour l'étude d'un dispositif chorégrapho-musical tel que celui du tarentisme qu'elle se consolide en un paradigme *chorégraphique* : ayant

[ce paradigme chorégraphique] a pour charge d'interroger plus radicalement le statut de la « formule » en tant qu'elle donne existence à un « pathos », c'est-à-dire à une atteinte physique et affective du corps humain. On pourrait faire l'hypothèse que les « techniques du corps » – salutations, danses, règles de combat, sports, attitudes de repos, positions sexuelles – offrent une articulation privilégiée pour cette « connaturalité entre le mot et l'image » que cherchait Warburg²⁴².

Selon cette définition, la tarentulée dansante *est* une formule de pathos, et il semble que De Martino se mesure bel et bien, de manière directe, à cette intrication contradictoire d'une normativité technique corporelle du rite et de sa décharge passionnelle : le rite de possession. Tel Goethe qui, devant le Laocoon, voyait un « moment transitoire » qui n'existait que dans l'instant décisif de l'intervalle, l'anthropologue assiste à des « moments critiques » qui sont captés sur le vif par le photographe, en contretemps. Chez De Martino, cette dualité d'une « vague pétrifiée », entre vie et mort, se prolonge au sein de sa propre pratique d'historien des religions qui a fait le pas de l'inanimé (l'archive) à l'animé (le vivant), pour revenir ensuite vers l'archive de son ethnographie (les photographies, les carnets de notes). N'est-ce pas parce qu'il s'expose ainsi, à la fois dans les livres allemands sur l'Antiquité qu'il étudie avec soin et dans la réalité, à ce qu'il perçoit comme une *Pathosformel*, cette forme contradictoire du débordement immobile, qu'il emploie le terme paradoxal de « document vivant » ?

Il est intéressant de remarquer que cet équilibre entre deux pôles est aussi exprimé dans le concept de *destorificazione* d'Ernesto De Martino, qui signifie « sortir hors de l'Histoire » ou, plus littéralement, une « dé-historicisation ». La *destorificazione* est une technique résolutive pour la « rédemption culturelle » (*riscatto culturale*), visant à éviter de se perdre soi-même, tel que démontré par Marcello Massenzio²⁴³. En effet, De Martino conçoit que, dans les « moments critiques » de l'existence, l'homme court le risque de se perdre, et de sortir de l'histoire de

²⁴² Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études Photographiques*, numéro spécial « La ressemblance du visible / Mémoire de l'art », n° 10, novembre 2001, p. 144.

²⁴³ Marcello Massenzio, « Il problema della destorificazione », *La Ricerca Folklorica*, n° 13, avril 1986 ; « *Destorificazione istituzionale e destorificazione irrelativa* », Ernesto De Martino, *Studi e materiali di storia delle religioni*, n° 51, 1985.

manière « *irrelata* » (« disjointe ») : forme de « dé-historification » dangereuse. Pour contrer cette perte totale de soi, cette crise de la présence, le sujet emploie donc une technique de *destorificazione* de type « institutionnelle » : le rite de possession ou de lamentation, par exemple. Le rituel lui permet donc de vivre sous forme théâtrale cette perte de soi de manière temporaire, maîtrisée. La *destorificazione* « institutionnelle » se situe donc précisément entre l'inconscient et le jeu, entre la norme technique et le déchaînement de soi. Sortir de l'histoire, n'est-ce pas échapper, temporairement, au passage du temps afin d'accéder à une réalité parallèle, rituelle ? En cela, la conception de la forme de pathos demartinienne, en tant que technique rituelle vécue, tend peut-être davantage à une *soustraction à l'histoire*, plutôt qu'à une survivance, ce qui justifie son existence dans le présent, tangible, réel, observable.

Il est évident que les approches de De Martino et de Warburg présentent des différences importantes – le premier tentant non pas de bâtir une science des images, mais bien du rite. Cependant, il n'est pas fortuit que Gallini et Faeta terminent leurs articles respectifs dans *I Viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, en évoquant le parallèle avec Warburg – et voilà que je termine, moi aussi, ce parcours avec un tel rapprochement. D'une part, il y a ce lien concret possible entre les deux chercheurs, par le biais d'une connaissance commune, Vittorio Macchioro, tel qu'il est évoqué par un article de Riccardo di Donato²⁴⁴. Mais, d'autre part, il y a aussi l'idée d'une filiation presque inconsciente – Didi-Huberman ne nous disait-il pas que Warburg errait lui-même, tel un fantôme, dans les sciences humaines, « tel le ferait un ancêtre inavouable²⁴⁵ » ? C'est comme si, en dernière instance, le parallèle avec Warburg permettait surtout d'insister sur une importance décisive de l'image pour De Martino, chercheur occupé à étudier les documents vivants des formes de pathos historiques en puisant dans les textes antiques ; comme si l'intérêt profond de De Martino pour l'image ne pouvait qu'être latent, refoulé, et que l'*Atlas figuré de la lamentation* n'en était qu'un des nombreux symptômes.

En effet, il ne fallut pas la découverte de cet atlas et de sa ressemblance à *Mnémosyne* pour ressentir cette affinité avec Warburg. C'est en observant les photographies de Franco Pinna, celles des cycles chorégraphiques de Maria di Nardò découpés en un montage chronologique très serré (voire *chronographique* au sens de Marey), que cette analogie m'est apparue pour la première fois. Serait-ce parce que ces clichés sont déjà, en soi, des archives du pathos ? En

²⁴⁴ Riccardo Di Donato, « I Greci selvaggi di Ernesto De Martino », Clara Gallini, Marcello Massenzio (dir.), *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Napoli, Liguori, 1997.

²⁴⁵ Didi-Huberman, 2002, p. 30.

reprenant la définition de la *Pathosformel* que propose Agamben, c'est-à-dire celle d'une intrication dont il est impossible de séparer la forme du contenu, on remarque cette tension : la fixation pétrifiante par la mécanique de la photographie d'une charge émotive, captée dans un « instant décisif ». Carpitella ne nous indique-t-il pas que c'était dans le contretemps, ce moment légèrement décalé, que Pinna réussissait à saisir le moment critique ? Cette charge émotive, fossilisée sur les sels d'argent de la surface photosensible, ce n'est pas seulement, comme nous l'avons vu, celle de la tarentulée en transe, mais aussi celle du photographe et des membres de l'équipe qui, comme des sismographes, subissaient les tremblements du rythme qu'ils tentaient de suivre. Leur charge émotive est, elle aussi, inscrite, pétrifiée dans ces séries photographiques.

Serait-ce tout simplement parce que De Martino fait face à un rituel vivant si proche d'une formule de pathos qu'on le rapproche intuitivement de Warburg ? Il est possible que, confrontée aux photographies de Pinna, j'aie vu immédiatement cette *Pathosformel* surgir. Peut-être est-ce précisément là que s'articule la véritable vie posthume de la ménade dansante : dans l'œil du photographe qui tente de saisir non pas son instant « décisif », mais *caractéristique* (l'arc, le piétinement), cette pose encapsulée qu'il sera aisé, a posteriori, de relier aux mots des didascalies. Et que dire de l'œil qui se posera ensuite sur cette photographie ? Cette même image, qui réapparaîtra sous la main de l'anthropologue dessinant dans son carnet de notes, connaît donc une longue et tumultueuse trajectoire, rendant les chercheurs en proie à une tentation de l'analogie.

3.3 Analogies et ressemblances : une compulsion

Pourquoi parler de *tentation* de l'analogie ? Parce que c'est précisément ainsi qu'en parle De Martino et que nous avons évoqué précédemment l'appel puissant qu'il ressentait dans la recherche des antécédents du tarentisme, tout en évoquant les risques de cette opération. Dans l'article qu'elle écrit sur la méthode comparative demartinienne, Clara Gallini évoque aussi cette tentation, ce danger de procéder à un comparatisme toutefois indispensable, dit-elle, pour mener à terme le projet demartinien. La quête warburgienne des *Pathosformeln* implique elle aussi un montage colossal de ressemblances. Comme mentionné précédemment, Warburg fait en 1896 une escale ethnographique chez les Hopis d'Amérique au cours de laquelle il capte avec désinvolture une série de photographies présentées à la conférence de l'institut psychiatrique Kreuzlingen, photos qu'il voulait libérées de toute contrainte, présentées dans leur dimension proprement visuelle, les mots ne devant avoir qu'une fonction accompagnatrice. C'est comme si c'était *image*

par image que se révélèrent les correspondances profondes : dans le cas de ces photographies, Warburg y trouve la confirmation d'une intuition sur la « survivance » de la figure du serpent. Dans un passage de sa conférence, Warburg s'exprime en ces termes pour décrire les acteurs du rite qu'il avait pu observer :

Ce ne sont plus vraiment des êtres primitifs se servant uniquement de leurs mains, pour lesquels il n'existe pas d'activité portant sur l'avenir éloigné, mais ce ne sont pas encore des Européens que la technologie a rendus sereins, attendant l'évènement à venir comme une nécessité organique ou mécanique. Ils sont à égale distance de la magie et du logos, et leur instrument, c'est le symbole, qu'ils savent manier. Entre l'homme qui saisit dans sa main et l'homme qui pense, il y a l'homme qui établit des relations symboliques²⁴⁶.

Dans ce passage à la fois significatif et curieux, faisant état de la difficulté à catégoriser les acteurs du rituel du serpent dans une opposition magie/rationalité, nous sommes tentés de voir un parallèle avec la situation même de Warburg, la maladie l'ayant peut-être, en quelque sorte, prédisposé à penser dans les interstices fructueux entre « magie » et « logos », mais, aussi, car sa propre approche est entièrement construite sur le tissage de relations symboliques.

Ce n'est pas un hasard si Carlo Ginzburg, héritier à la fois de De Martino *et* de Warburg, justifie dans *Le sabbat des sorcières*, avec une précaution rigoureuse, son besoin d'établir des analogies, de créer (sans les forcer) des relations symboliques entre d'innombrables cas disparates. En ce qui le concerne, il tente de résoudre l'histoire des *benandanti*, ces membres d'un culte agraire italien de la fertilité accusés d'hérésie durant la Renaissance. Le rapprochement des cultes extatiques des *benandanti* avec le chamanisme est incontournable pour Ginzburg, mais l'infini que semble receler cette comparaison provoque chez lui un sentiment de vertige. Faire une analyse transhistorique, nous dit-il, n'autorise pas « à procéder à une projection automatique des contenus de la culture folklorique dans une antiquité très éloignée²⁴⁷ ». Et pourtant, telle est précisément l'approche demartinienne. Ginzburg, pour se protéger, s'emploie d'ailleurs longuement à poser les balises de sa méthode d'historien et, surtout, se situe lui-même dans une importante tradition de l'analogie historique²⁴⁸, dans laquelle il affirme s'inscrire de manière bien

²⁴⁶ Aby Warburg, *Le rituel du serpent*, Paris, Macula, 2003, p. 77.

²⁴⁷ Ginzburg, 1992, p. 26.

²⁴⁸ Voici les quatre grands types d'analogies historiques qu'il relève et qu'il énumère de manière critique. Il expliquera par ailleurs que son approche (de déceler une identité par isomorphisme), tout en s'inspirant de ces différentes positions, n'y adhère pas totalement : 1. La diffusion de phénomènes qui réactivent des *archétypes* psychologiques primordiaux et atemporels (Buckert, Jung, Meuli). 2. L'adoption d'une synchronie radicale rejetant la notion d'archétype due à son caractère trop fixiste (Détienne, Vernant). 3. Les ressemblances d'ordre structurel de Lévi-Strauss, dont la genèse est ancienne mais l'explication invérifiable. 4. L'idée d'une genèse proto-historique ou préhistorique (Schmidt).

spécifique. Ses précautions traduisent incontestablement une certaine retenue dans l'acte du rapprochement, que Ginzburg évoque comme une tentation à laquelle il ne faut pas succomber :

Leur superposition et leurs croisements donnent aux figures qui composent la série (*benandanti, taltos*, etc.) un air de famille. *D'où la tentation presque irrésistible de compléter par analogie* [je souligne] une documentation qui, dans d'autres cas, apparaît lacunaire²⁴⁹.

Évidemment, Ginzburg succombe à cet « interdit » que transgresse aussi De Martino de manière semblable, en prenant la précaution de ne pas « réduire aux antécédents » ses sujets, tout en concluant sur la nécessité d'une comparaison transhistorique. Si ce risque dangereux de procéder à l'identification de ressemblances de famille est perçu comme une tentation dont il faut se méfier, elle est formulée par Benjamin – dans un passage que nous avons rapporté précédemment – comme un don, une faculté humaine fondamentale (*man's gift*). En effet, cette liaison de *symboles* – qu'elle provienne de l'anthropologue à la recherche de la forme récurrente du serpent, ou du Pueblo lui-même qui le tient dans sa bouche, trouve tout son sens dans son texte sur la faculté mimétique : « *man's gift of seeing resemblances is nothing other than a rudiment of the powerful compulsion in former times to become and behave like something else*²⁵⁰ [je souligne] ». Voilà que s'éclaire cette tentation, qui tiendrait son origine d'une inextirpable et profonde *compulsion* de l'analogie. Comme toute compulsion, cette faculté peut s'inverser, faire basculer du logos vers le *mûthos*, faisant refaire surface au rapport mimétique, dialectique, entre le chercheur et son objet d'étude : n'oublions pas que Warburg passe plusieurs années dans un institut psychiatrique et que cette conférence sur la survivance de la forme du serpent, procédant par organisation du savoir comparatif, servait à démontrer qu'il avait retrouvé la « raison ». Et, nous rappelle Recht, chez Warburg, « la raison n'est jamais triomphante que de manière provisoire, et le temps du mythe n'est jamais révolu²⁵¹ ». De Martino lui aussi a laissé de nombreuses traces d'angoisses profondes qui sous-entendent, selon Charuty, des troubles psychiques voire même des expériences de possession. Dans ses écrits, on retrouve des témoignages dans ses carnets de notes personnels qui rappellent sa conception de la crise de la présence et de *destorificazione* : « ...c'est le signe que ma présence commence à s'affaiblir. Puis

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 166.

²⁵⁰ Benjamin, 1986.

²⁵¹ Aby Warburg, *L'atlas Mnémosyne* (avec un essai de Roland Recht), Paris/Londres, L'équarquillé – INHA et The Warburg Institute, 2012, p. 42.

se produit l'absence, soudaine, momentanée, totale...c'est comme si je glissais hors de l'histoire²⁵² ».

Ces remarques sur l'acte de produire des analogies permet de ne pas uniquement considérer les montages d'images comme objets iconographiques en eux-mêmes, mais de les replacer dans une économie de compulsions mimétiques, dénotant une forme de circularité entre les images, les chercheurs, les rituels étudiés. Cette horizontalité nous permet d'aborder la question de l'analogie des images et de leur montage, un autre moyen d'établir une distance entre soi et le monde et, par cela même, de gérer le « mouvement (tempétueux) de la vie ». En effet, l'*Atlante figurato del pianto* d'Ernesto De Martino, tout comme l'atlas *Mnémosyne* de Warburg (inachevé, 1929), permettent de supposer que l'image est le chemin qu'il faut emprunter pour la détection des analogies, d'une part, sans doute puisque, comme le rappelle Vernant, l'incarnation directe de l'Idée dans une forme sensible est beaucoup plus puissante, efficace, et surtout *immédiate* que les signes linguistiques ; d'autre part, parce que les analogies que tentent d'établir aussi bien Warburg que De Martino se jouent, en grande partie, sur le corps.

3.4 Atlas, cinesica, dessins. Comprendre les corps expressifs

L'exemple le plus évident de confiance en la fécondité d'une comparaison de matériaux iconographiques historiquement variés se trouve dans l'ouvrage *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*²⁵³, qui se termine par un surprenant « Atlas figuré de la lamentation » (*Atlante figurato del pianto*) composé de 66 images, dont l'hétérogénéité est à l'image de l'étendue incroyable que cherche à couvrir son investigation de la lamentation funèbre. Cette section de l'ouvrage, que De Martino décrit comme « relativement nouvelle », consiste en un recueil iconographique extrêmement hétéroclite : une collection de photographies, des photogrammes issus de bandes filmiques, des dessins, des reproductions photographiques de poteries, de peintures, de tombeaux antiques, de vases, de colonnes ornées, de statues en terre cuite et des dessins représentant des statuettes. Ce vaste matériel est divisé en trois tranches historiques : la première partie consiste en une série de photographies dites « folkloriques » qui représentent des mimiques pour la plupart « artificielles » observées dans les années 1950 par De

²⁵² Charuty, 2009, p. 67.

²⁵³ Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Turin, Einaudi, 1958.

Martino (fig. 13). La deuxième partie propose des exemples de gestes antiques (fig. 14) et la troisième, des représentations iconographiques de l'époque chrétienne (fig. 15). *Morte e pianto rituale* est une étude de ce que De Martino appelle une *tecnica del piangere*²⁵⁴ (ou « technique de la plainte »), rituel performatif du deuil qu'il considère comme vestige de l'Antiquité, dont les ressemblances sont repérables dans les textes et les représentations visuelles au sens le plus large. Cette collection d'objets pointant les ressemblances criantes entre des corps en douleur à travers les représentations funèbres les plus variées est bien sûr très proche du travail de montage warburgien. Or, les albums d'images ne sont pas nouveaux chez les anthropologues, et Recht, dans son introduction à *Mnemosyne*, indique que Warburg lui-même avait surtout été influencé par des atlas d'ethnographes, notamment celui d'Adolf Bastian et son *Ethnologisches Bilderbuch* (1887). Dans un registre plus récent, on pourrait penser à l'album photographique *Balinese Character* (1942), qui fonctionne comme un montage organisé de planches, faisant un usage prépondérant de la photographie, mais parfois aussi d'éléments iconographiques hétérogènes : dessins, peintures, objets, etc. Ce qui pourtant diffère ici de l'organisation de données ethnographiques traditionnelle, c'est la juxtaposition d'éléments iconographiques à la fois transculturels (grecs, égyptiens, phéniciens, italiens) et transhistoriques. Dans *Morte e pianto rituale*, la perspective historico-religieuse d'Ernesto De Martino vise une *reconstruction* totale de cette mimique rituelle, et c'est pourquoi une attention philologique aux textes n'est pas suffisante pour saisir cette lamentation sous son vrai jour, dans son ordre verbal, mimique et mélodique.

C'est ce que la documentation antique ne nous laisse que simplement entrevoir ou imaginer, c'est-à-dire la lamentation comme rite en action, que la documentation folklorique nous met *sous les yeux* [je souligne], dans toute son évidence dramatique²⁵⁵.

Voilà que refait surface l'importance des « documents vivants » dans l'étude de la lamentation funèbre, qui offrirait au chercheur, par la présence visuelle et corporelle, l'*enargeia* (« clarté, vivacité », au sens de Ginzburg²⁵⁶) nécessaire à une pleine compréhension du phénomène. C'est bien sûr cette même *enargeia* que De Martino cherche à traduire dans ses ouvrages en s'assurant de récolter une série d'enregistrements sonores et photographiques « l'un et l'autre

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁵⁵ Ma traduction de : « [...] È ciò che la documentazione antica ci lascia soltanto intravedere o immaginare, cioè il lamento come rito in azione, la documentazione folklorica ce lo pone sotto gli occhi in tutta la sua evidenza drammatica [...] », *Ibid.*, p. 58-59.

²⁵⁶ Ginzburg, 2010, p. 27.

indispensables pour ne pas perdre le rapport concret avec la lamentation rituelle comme unité dynamique de parole, de mélodie et de geste²⁵⁷ ».

Tentons tout d'abord de comprendre la logique de l'atlas en tant qu'assemblage d'images fixes. Il est clair que les juxtapositions visuelles de l'*Atlante* permettent la mise en pratique de la méthode comparative demartinienne dans toute son immédiateté. Trait par trait, visuellement, on saisit des ressemblances horizontalement, afin de fixer des types, des formules. Les photographies ethnographiques prises par Pinna s'y insèrent en cela avec un naturel que justifie l'investissement scientifique qui en a été fait sur le terrain – il suffit de rappeler Marey qui, dans sa *Méthode Graphique*, affirmait :

La photographie, comme toutes les représentations graphiques, est une mémoire fidèle qui conserve inaltérées les impressions qu'elle a reçues. Grâce à elle, au lieu d'invoquer de vagues souvenirs pour comparer entre eux des êtres ou des phénomènes, il suffit de rapprocher les unes des autres les figures photographiques de ces êtres ou les courbes de ces phénomènes : les éléments d'une telle comparaison sont les plus parfaits qu'on puisse souhaiter, car on s'appuie sur des documents immuables²⁵⁸.

Cette croyance en la photographie comme outil de comparaison de choix est très présente notamment chez Diego Carpitella. Dans le cas particulier de *Mnémosyne*, la juxtaposition des images sous-entend la loi de « bon voisinage » qui existait dans la célèbre bibliothèque de Warburg. C'est en unissant des éléments contrastants que l'on peut faire resurgir un autre type de savoir. La mitoyenneté de la science et de la magie devait faire naître de nouvelles questions – ce qui n'est pas sans rappeler la devise interdisciplinaire des expéditions d'Ernesto De Martino qui recommandait (en théorie) l'union entre humanistes et naturalistes dans le but de découvrir les terres inexplorées du savoir. Même si les deux atlas – l'*Atlante* et *Mnémosyne* – présentent des éléments hétérogènes, le montage iconographique qu'effectue De Martino naît d'un geste plus traditionnel, en ce sens qu'il est illustratif, qu'il donne à voir :

Les données documentaires antiques et folkloriques, bien qu'elles aient un lien indirect avec la lamentation destinée aux personnes historiques, sont néanmoins d'une importance majeure pour illustrer et appuyer certaines thèses soutenues dans le cours du livre²⁵⁹.

²⁵⁷ Ma traduction de : « [...] *le une e le altre indispensabili per non perdere mai il rapporto concreto con il lamento rituale come unità dinamica di parola, di melopea, di gesto* », De Martino, 1958, p. 76.

²⁵⁸ Étienne-Jules Marey, « Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie », supplément dans *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris, Masson, 1878, p. 4.

²⁵⁹ Ma traduction de : « *i dati documentari antichi e folklorici che per quanto abbiano un legame indiretto col lamento destinato a persone storiche, possiedono tuttavia notevole importanza per illustrare e appoggiare determinate tesi sostenute nel corso del libro* », De Martino, 1958.

Mnémosyne aussi donne à voir puisque, comme le rappelle Recht, elle naît d'un usage didactique durant les conférences des chercheurs de l'institut Warburg. En effet, cet aspect est extrêmement important, car les planches noires sur lesquelles étaient au départ agrafées les images qui occupaient l'espace circulaire de la salle de conférence de la bibliothèque de Warburg encadraient, dirigeaient, soutenaient les exposés théoriques des chercheurs (fig. 16 a et b). Les planches sont donc nées d'une forme de performance dont elles gardent les traces, étant donné que les images formaient un environnement essentiel à la déclamation. Plus encore, elles devenaient des points d'ancrage pour un renouvellement de la pensée. Dans le but d'inciter à une innovation intellectuelle, Warburg propose des juxtapositions parfois contradictoires, voire conflictuelles : insérer un grain de sable dans l'engrenage d'une planche permettait de mettre une forme à l'épreuve. *Mnémosyne* devient donc à la fois outil d'illustration et collection d'objets dont l'apposition est porteuse d'une connaissance nouvelle.

Chez Warburg, il y a une animation des images : elles viennent, elles partent et arrivent, on en dispose, on les échange et on s'en inquiète dans le *Tagebuch*, ce journal de la bibliothèque où tous les développements de *Mnémosyne* étaient inscrits quotidiennement. Les images sont donc les matrices d'idées nouvelles lorsqu'on les assemble, comme sur un autel divinatoire. Il semble que le processus de De Martino soit presque diamétralement inverse, puisque c'est le *corps vivant* qui est perçu comme document : il est, en ce sens, *réifié*, et l'atlas, mélange de matériaux iconographiques glanés et de fossiles photographiques d'événements réels dont les acteurs ont été réduits à des documents, est pensé comme *annexe* à une œuvre textuelle. Placé à la fin de l'ouvrage, l'*Atlante* semble néanmoins tenir lieu d'ouverture, et offrir un espace d'expérimentation favorisant une compréhension plus complète du rite.

Dans un passage de l'introduction à l'*Atlante*, qui semble presque écrit précisément pour s'éloigner de Warburg et de son intérêt envers les artistes de la Renaissance, De Martino affirme :

De notre point de vue essentiellement historico-religieux, nous ne nous intéressons pas aux questions de style ou d'histoire de l'art, ni à l'efficacité de chaque figure prise séparément, mais seulement à la mimique rituelle que les matériaux figuratifs du monde antique nous permettent de reconstruire : nous n'utiliserons le matériel archéologique que comme document des coutumes, plus précisément celle de la lamentation funèbre²⁶⁰.

²⁶⁰ Ma traduction : « *Dal nostro punto di vista essenzialmente storico-religioso non interessano le quistioni di stile e di storia dell'arte, e ancor meno la valutazione della efficacia rappresentativa delle singole figure, ma unicamente la mimica rituale che dal materiale figurativo del mondo antico è possibile ricostruire : noi cioè utilizzeremo il materiale archeologico unicamente come documento del costume, e precisamente della lamentazione funebre* », De Martino, 1958, p. 376.

Ce qui pourrait sembler comme une divergence d'intention n'en est pas tout à fait une. L'approche profondément anthropologique qu'adopte Warburg face aux œuvres de la Renaissance dépasse de loin les « questions de style et d'histoire de l'art », et c'est précisément ce qui fait son originalité. Malgré les airs warburgiens de l'*Atlante figurato del pianto*, ce montage éditorial reste néanmoins clos, illustratif, rangé par tranches et circonscrit uniquement à la lamentation, ce qui le différencie significativement du dispositif performatif et ouvert qu'est l'atlas de Warburg.

Dans l'introduction à *Mnémosyne*, Warburg écrit – et c'est ce qui, certainement, lie les deux auteurs de manière décisive – que son montage d'images entend « chercher la matrice qui imprime dans la mémoire les formes expressives de l'émotion intérieure la plus grande, pour autant que celle-ci se laisse exprimer dans le langage des gestes²⁶¹ ». C'est précisément parce qu'il est confronté aux corps expressifs que De Martino constitue un atlas iconographique, et il existe d'ailleurs une ébauche inachevée de « *L'atlante figurato della Terra del rimorso* » dans les archives de l'ethnographie du tarentisme. Dans l'introduction à l'*Atlante figurato del pianto*, il indique que celui-ci permet de multiples mises en relations axées sur le corps puisque « le deuil tend à se refléter dans les visages et dans les corps humains selon les expressions mimiques²⁶² ». En effet, cette juxtaposition lui permet d'identifier ce qu'il appelle des « modèles mimiques » ou stéréotypés. Avec l'*Atlante*, De Martino procède à une opération qui rappelle étrangement l'ancien procédé de photographie composite du scientifique Francis Galton – dont les surimpressions photographiques de visages visaient à relever les traits physiologiques saillants d'un groupe. Dans le cas de l'*Atlante*, c'est la *juxtaposition* d'images (et non leur superposition) qui, par effet de comparaison, permet à De Martino d'identifier des gestes types qu'il décrit avec soin et qu'il continue à lier à des sources littéraires antiques. Dans un effort très semblable à *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*²⁶³ de Andrea De Jorio (fig. 17), qui avait eu un impact certain sur Warburg²⁶⁴, De Martino entreprend un dévoilement de la signification des gestes. L'approche de De Jorio permettait non seulement de remarquer le rapport entre intériorité et extériorité à l'œuvre dans le corps – ce qui n'est pas sans rappeler les théories dix-

²⁶¹ Warburg, 2012, p. 55.

²⁶² Ma traduction de : « [...] *l'evento luttuoso tende a riflettersi nei volti e nei corpi umani secondo espressioni mimiche* », *Ibid.*, p. 385.

²⁶³ Andrea De Jorio, *La Mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* [1832], Napoli, Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio, 1964.

²⁶⁴ Didi-Huberman, 2002, p. 215.

septiémistes de la physiognomonie²⁶⁵ – mais de comprendre en quoi une *transmission* était possible, transmission dont la trace remontait jusqu'à l'Antiquité. Ce caractère transmissible des techniques du corps est d'ailleurs tout à fait présent chez Mauss, que De Martino citera explicitement dans le chapitre sur « les techniques du corps » de son œuvre posthume *La fine del mondo*²⁶⁶.

De Jorio fut une inspiration majeure pour l'ethnomusicologue Diego Carpitella, dont les théories sur la *cinesica*²⁶⁷ (ou en français « kinésique ») ne peuvent être négligées dans une étude sur le rôle de l'image dans le travail d'Ernesto De Martino puisqu'elles touchent directement la question du geste. En effet, Carpitella est le seul à avoir systématisé et théorisé ce que nous abordons dans cette troisième partie, c'est-à-dire l'importance du geste dans l'utilisation des images de De Martino, que ce soit dans son *Atlante* ou dans les séries photographiques des cycles chorégraphiques, toutes des représentations de l'expression corporelle d'une crise. En ancrant le concept de *cinesica* dans le domaine de l'anthropologie visuelle, Carpitella procède lui-même à une série d'expérimentations filmiques qui reprennent la logique comparative de l'atlas en y ajoutant la dimension temporelle, celle des images en mouvement²⁶⁸. En effet, dans un article intitulé « *Il linguaggio del corpo e le tradizioni popolari. Codici democinesici e ricerca cinematografica* », Carpitella définit la kinésique en ces termes : « Cette nouvelle et particulière discipline socioanthropologique qui étudie et définit le langage du corps et ses vocables comme “faits culturels”. En ce sens, l'instrument le mieux adapté pour ce genre d'enquête ne peut qu'être la caméra²⁶⁹ ». Félix Régnauld, cet anthropologue de la fin du XIX^e siècle qui utilisait la chronophotographie pour étudier les mouvements du corps qui « marche » ou qui « grimpe » l'avait certainement déjà suggéré, et c'est précisément dans cet esprit que Carpitella retourne un an après l'expédition de 1959 avec une caméra pour tourner *Meloterapia del tarantismo*, seule

²⁶⁵ Voir Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, Paris/Marseille, Rivages, 1988.

²⁶⁶ Voir Ernesto De Martino, *La fine del mondo*, Turin, Einaudi, 1977, plus particulièrement les chapitres « Il corpo e il mondo » et « Le techniche del corpo ».

²⁶⁷ Le concept original vient de l'anthropologue américain Ray Birdwhistell et est plus spécifiquement développé dans *Introduction to Kinesics: an Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, University of Louisville, 1952, puis dans *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970.

²⁶⁸ Pour en savoir davantage sur la *cinesica* et la contribution de Carpitella à l'anthropologie visuelle italienne, voir Biagio Orlandi, *Tratti della ricerca antropologica di Diego Carpitella. Un dialogo a più voci*, Rome, Nuova Cultura, 2010.

²⁶⁹ Ma traduction de : « *Quella nuova particolare disciplina socio-antropologica che studia e definisce il linguaggio del corpo ed i suoi vocaboli, come ‘fatti culturali’.* Il tal senso, lo strumento piu idoneo a questo tipo di indagine non puo essere che la macchina da preso », *Ibid.*

tentative d'utiliser le cinéma véritablement comme *outil de recherche anthropologique* : le résultat présente une logique très proche des photographies de Franco Pinna. Rappelons que les autres films sur la lamentation (*Stendali*) et le tarentisme (*La Taranta*) sont des œuvres pensées à partir des textes demartiniens, mais qui ont leur vie propre, portant la marque artistique d'auteurs : leur dimension à la fois documentaire et poétique ouvre des horizons interprétatifs alternatifs et extrêmement fructueux, même s'ils n'ont pas été investis de la valeur d'outils de recherche. *Meloterapia del tarantismo* présente les aspects clés de l'utilisation des images chez De Martino et reflète les séries chorégraphiques prises par Pinna dont nous avons parlé longuement dans cette étude : la première session d'observation est enregistrée en direct dans le domicile d'une jeune tarentulée, et la deuxième, performée « in vitro » par une femme beaucoup plus âgée, mettant l'accent sur une transmission intergénérationnelle du rituel et d'une technique dont le noyau est détenu par les « anciens » (*anziani*). Carpitella est en fait une figure clé incontournable pour déchiffrer les cycles chorégraphiques de Franco Pinna « à domicile » et « in vitro » : cette double documentation se retrouve d'ailleurs dans l'annexe qu'il a rédigée dans la première édition de *La terra del rimorso* (1961). Il s'agit du seul annexe à inclure des photographies autres que celles sélectionnées par De Martino et insérées dans la portion proprement photographique (fig. 18). Ici, Carpitella, dans son habituel style extrêmement technique, décompose les phases chorégraphiques du rite en *cinemorfema* (ce qu'il nomme le « phonème » du langage kinésique) et *reconstruit* la danse de la tarentule. Si par mégarde Pinna avait omis de capter un geste clé lors de la session à domicile (ou, peut-être, si la tarentulée avait omis de le faire !), Carpitella allait puiser dans la documentation des performances « in vitro » afin d'y trouver les chaînons manquants. L'approche qu'adopte Carpitella vis-à-vis des images est bien sûr imprégnée de l'esprit de Marey (auquel il réfère en tant que « grand Marey »), qui avait imaginé à son époque toutes les méthodes d'inscriptions possibles. Ce qui valait pour le son valait aussi pour le mouvement, et ses séries chronophotographiques, où des oiseaux sont fossilisés en plein vol (fig. 19), s'apparentent aux cycles chorégraphiques captés par Pinna. Ils recèlent l'espoir scientifique du « montage physio-psycho-sociologique de séries d'actes²⁷⁰ » dont parlait Mauss tout en possédant néanmoins une trame narrative, oscillant entre le roman-photo et la mise en scène néoréaliste.

²⁷⁰ Mauss, [1934] 1968, p. 21.

L'Atlante permet donc une compréhension du *mouvement* et de sa transmission dans le *temps*. Les explorations filmiques de Carpitella, en plus de faire usage du ralenti pour analyser le mouvement gestuel, traduisent également une conception historicisante très proche de *l'Atlante* : *Cinesica 1 Napoli* et *Cinesica 2 Barbagia* (1973-1980) sont deux projets filmiques qui font une analyse attentive des gestes en les reliant à des formes analogues provenant du passé (fig. 20). Cette présence de l'Antiquité dans *l'Atlante* est toujours présente en filigrane, et les photographies de Pinna aussi sont investies (par Carpitella) d'un pouvoir d'évocation d'un passé plus profond, antiquisant. En effet, dans l'article qu'il consacre à Pinna, Carpitella émet des réflexions qui pourraient accompagner l'atlas demartinien et qui participe de la logique d'identification de ressemblances dont nous avons parlé précédemment. La photographie de Pinna capte, selon lui, les détails gestuels antiquisants sur le vif : le rite de la moisson, nous dit-il, pourrait être retrouvé dans des bas-reliefs de scènes agricoles de l'Égypte ancienne, et les séquences du tarentisme, peintes sur des vases anciens. En parlant des bains purificateurs du lac de Serra San Bruno, il explique que « Pinna les a fixés dans la pellicule, avec un sens de solennité antique et mystérieuse²⁷¹ ». C'est comme s'il y avait une continuité entre ces corps gravés dans des bas-reliefs ou peints sur des vases, puis fixés sur la pellicule de Pinna avec une solennité antique et mystérieuse différente du réalisme pour le respect duquel il milite en faveur du noir et blanc, seulement quelques paragraphes plus tôt.

Cette circulation du geste et la multiplication de ses supports d'inscription (vases, bas-reliefs, photographie) se prolongent dans un dernier lieu fondamental : le carnet de notes préparatoire d'Ernesto De Martino. En explorant son archive personnelle²⁷², force est de constater que cette attirance pour l'image en tant que source de savoir précède, en fait, la captation audiovisuelle et photographique sur le terrain et se rapproche de la construction de l'atlas : une collection attentive d'objets iconographiques recueillis dans les livres. Si l'équipe demartinienne connaissait une intense période d'incubation avant d'investir le terrain, De Martino, lui, dédiait d'innombrables heures à l'étude des formes de *pathos* analogues, notamment en copiant des

²⁷¹ Ma traduction de : « *Pinna li fisso nella pellicola, con un senso di solennità antica e misteriosa* », Carpitella, 1980, p. 8.

²⁷² Archivio Ernesto De Martino de l'Association Ernesto De Martino, Rome. Nous souhaitons remercier chaleureusement Clara Gallini et Adelina Talamonti, ainsi que Marcello Massenzio, sans qui l'étude de ces matériaux aurait été impossible.

passages d'ouvrages portant sur l'histoire de l'Antiquité²⁷³. Ses carnets de notes personnels sont remplis de dessins inutilisés, qui préfigurent son étude directe des formes de possession et de lamentation du Sud italien. En parcourant ses cahiers, on y découvre des personnages dessinés à genoux, ou avec les bras ouverts, suivant les détails infimes des typologies mimiques des pleureuses, des listes de degrés gestuels nommés « *FUREUR, FAIM, LIBIDO* » ou « *AMNÉSIE* », ou encore des petites formes humaines originellement inscrites sur des vases anciens, qui agitent un rameau sur le mort. Certaines pages contiennent des dessins tantôt précis, tantôt désinvoltes et la répétition du même geste raturé, puis dessiné à nouveau, à la recherche de la posture rituelle exacte. Cette répétition fait écho à l'essence même de ce rite, dont l'image connaît une véritable « vie posthume » à travers la main de l'anthropologue qui la recopie soigneusement (fig. 21). Cette figure semble contenir à la fois l'esprit de De Jorio et le rendu chronophotographique répétitif et divisé du mouvement du corps tel que l'avait représenté Marey. Si Taussig a ouvert la voie à une analyse extrêmement fructueuse²⁷⁴ des dessins que recèlent les carnets de notes d'anthropologues, le cas de De Martino présente le processus contraire : ses dessins sont préparatoires (ne saisissant pas des événements sur le vif du terrain), et, de plus, sont des *reproductions de reproductions* qu'il observe en amont, dans les livres. Bien qu'il n'existe pas encore d'analyse approfondie des dessins d'Ernesto De Martino, il n'en est pas moins évident qu'ils traduisent un rapport « intime » aux images, essentiels pour la compréhension intuitive du phénomène rituel qu'il s'apprêtait à rencontrer sur le terrain.

Nous avons donc vu en quoi les atlas, le concept de *cinesica* de Carpitella et les dessins sont autant de modes de représentation visuelle qui s'intéressent particulièrement au geste et guident le travail d'Ernesto De Martino. L'utilisation de l'image photographique et filmique prolonge, comme nous l'avons démontré, ce même désir d'observer analytiquement le geste pour comprendre le langage du corps en crise, ainsi que d'y retrouver les traces du passé que sont les formules antiquisantes. La création de l'*Atlante figurato del pianto* n'est pas un effort d'archivage du geste habituel. Il ne s'agit pas d'une inscription du geste avec pour seul objectif celui de la mémoire – un enregistrement filmique aurait pour cela été beaucoup plus efficace que les photographies qu'il intitule « folkloriques ». Ces images collectionnées, produites, dessinées

²⁷³ On y retrouve des notes et des dessins basés, entre autres, sur les œuvres de Marcelle Webrouck, Hans Bonnet, Edward William Lane, Gustaf Dalman, H.V. Sedilitz, E. Littman, Ignác Goldziher, Gertrud Thausing, P. Khale, Alexandre Moret, A. Erman, H. Ranke et Willy Zschietzschmann.

²⁷⁴ Michael Taussig, « What Do Drawings Want? », *Culture, Theory and Critique*, vol. 50, n° 2, 2009, p. 263-274, ainsi que Taussig, 2011, *op. cit.*

par De Martino semblent plutôt traduire l'impulsion de constituer une « archive des intensités », semblables aux listes de « degrés mimiques » que dressait Warburg. Le travail d'Ernesto De Martino semble lui aussi « reconstituer le lien de connaturalité (anthropologique) entre le mot et l'image²⁷⁵ », connaturalité, comme nous l'avons vu, inscrite dans l'histoire des *corps*, auxquels les sources littéraires ne semblent pas pleinement rendre justice.

²⁷⁵ Didi-Huberman, 2001.

Conclusion

Les expéditions d'Ernesto De Martino dans la Lucania et les Pouilles sont des brèches temporelles très courtes et d'une grande intensité. Elles s'ouvrent après un long processus d'expérimentation théorique, activent rapidement une série frénétique d'entretiens et de récits, puis se referment en se cicatrisant dans les pages du livre publié par l'éditeur qui en attendait le manuscrit. Elles se déploient sous forme de rencontres qui naissent d'une impulsion sociale et politique spécifique et d'un désir partagé de renouveler les formes de représentation nationale. Déterrer les images nées du processus de recherche d'Ernesto De Martino, c'est d'une part entrevoir l'étendue débordante de matériaux récoltés et les questions laissées en suspens qu'ils posent au-delà des œuvres canoniques dont ils émanent. D'autre part, chercher les images dans leur sens le plus ouvert possible, c'est se plonger dans un univers complexe de regards et dévoiler les rouages de l'interaction ethnographique : l'enquête, tout en restant profondément scientifique, révèle ses rouages et les affects qui jaillissent malgré tout, alors qu'on les tenait à distance.

Notre parcours a permis en un premier temps de comprendre les différents types d'utilisation de l'image photographique et filmique chez Ernesto De Martino à travers les collaborations entre l'anthropologue et les cinéastes et photographes dont les travaux ont été parfois publiés, d'autres fois oubliés. La photographie aura certainement été le médium privilégié, son équivocité et son statut matériel de document « papier » ayant su répondre aux besoins de De Martino l'écrivain, dont l'œuvre textuelle devait pouvoir *contenir* les images et les doter de didascalies. Si les photographies insérées dans *La terra del rimorso* ou *Morte e pianto rituale* semblent entretenir le plus traditionnel des rapports texte/image, l'image, elle, dépasse largement les contours d'une photographie ou d'un photogramme : elle s'infiltré dans l'écriture de l'anthropologue, tantôt pour décrire méticuleusement les lieux de l'ethnographie, tantôt pour comprendre chaque geste d'une chorégraphie. Il y a volonté de *donner à voir*, par un assemblage de textes et d'images, désir à la fois de l'historien antiquisant qui s'efforce d'offrir une description porteuse d'*enargeia*, et de l'anthropologue moderne cherchant à prouver, comme le disait Geertz, qu'il a vraiment « été là ».

Si l'anthropologue cherche à montrer, c'est que sur le terrain son équipe était occupée à observer. L'équipe « interdisciplinaire » d'Ernesto De Martino s'efforçait de capter, par le biais de l'écriture et de fiches d'observation, les mouvements tumultueux des phénomènes qu'elle devait appréhender en 1959 durant une courte expédition menée de manière ubiquitaire, en des temps simultanés. Les ethnographes du tarentisme ont documenté ce rituel tels des sismographes,

en se servant d'une variété de supports différents : carnets de notes, enregistreur sonore, appareil photographique. Les images de la possession ne peuvent donc pas être comprises (tout comme les rituels qu'elles représentent) de manière isolée. Elles doivent constamment être pensées selon les relations intermédiaires qu'elles entretiennent avec les autres techniques de reproduction. La dimension mimétique de l'enregistrement visuel et de sa synchronisation aux techniques corporelles et sonores s'étend au-delà des techniques d'enregistrement audiovisuelles – qui sont le prolongement des ethnographes. L'anthropologue Stephanie Kane, à travers son étude sur les Indiens Chocó, avait permis à Taussig de mener une réflexion sur la « copie » non seulement par l'entremise de la visualisation symbolique d'un chaman, mais par le geste mimétique de cette ethnographe qui en relatait l'histoire. Kane raconte que ce chaman avait capturé un équipage d'esprits américains sur un bateau, en en faisait une « copie » qui lui permettait ainsi de les neutraliser. Et, alors qu'elle décrit cet équipage d'esprits démembrés (véritable univers des morts auquel la « copie » et son inquiétante étrangeté semblent si souvent se rattacher), « *she creates a magical reproduction of the real, mimetically, at one with what she attempts to represent* », « *she conveys image-ful particularity*²⁷⁶ ». Ce que nous avons tenté de démontrer à travers cette étude, c'est précisément ce mimétisme sensoriel de l'ethnographe lui-même, alors qu'il procède à une création d'images que pourront également produire le cinéma et la photographie, continuation de cette expression par les sens. C'est en cela qu'il est impossible de penser les images chez De Martino séparément des rituels de possession (cette « perte de soi » si proche, elle aussi, de la mort), de même que du geste ethnographique, qui lui-même procède à un emboîtement de reproductions.

Cette répétition des formes ne rappelle-t-elle pas la vie posthume dont parlait Warburg et qui a su guider notre étude ? En effet, la survivance des *Pathosformeln*, en plus de se rapprocher des analogies historiques qu'établit De Martino avec l'Antiquité, nous a aussi éclairés en pointant cette chaîne de transmission des images. Dans le cadre des recherches demartiniennes, il y a une circularité à l'œuvre entre les images des livres recopiées soigneusement, dessinées, imaginées, absorbées par l'anthropologue, puis les rites de possession qu'il observe, dont les gestes chorégraphiques sont ensuite saisis par l'appareil photographique et voués à se répéter à travers l'œil du prochain photographe. Voilà que soudainement l'ancienne notion de *survival* tylorienne tend vers un sens nouveau, non plus tributaire d'un ordre hiérarchique ou téléologique, mais, sur

²⁷⁶ Taussig, 1993, p. 16.

le mode circulaire de la répétition, poussée par la force fiévreuse d'imbrications entre forme et décharge passionnelle. Si nous sommes « tentés » par l'analogie, n'est-ce pas parce qu'il y a une (com)pulsion de répétition qui la précède – d'autant plus flagrante dans un rituel comme le tarentisme, articulé autour du *rimorso* ?

En effet, ce phénomène rituel, en raison de sa puissance mnémotechnique inhérente, offre à De Martino un terrain fécond pour penser la question de ces survivances. Grâce à leur construction codifiée et répétitive, les rituels s'assurent une pérennité dans le temps. Cette continuité, dans le cas du tarentisme, serait inscrite dans la mémoire, certes, mais articulée autour d'un remords (ou *re-mords*) se manifestant par un retour, dont la part d'oubli du présent dans le but d'accéder – par la possession – à un « passé simple » est incontestable. Ernesto De Martino établit des correspondances en se basant essentiellement sur des sources littéraires, entre autres, de l'Antiquité, au sein desquelles il découvre « une forêt de symboles aux regards familiers²⁷⁷ », où la morsure, l'« *oistros* » ou la figure de la Ménade rendent plus limpide la réalité qui se joue devant lui dans les Pouilles, malgré tous les dangers épistémologiques qu'impliquent ces correspondances. Ces figures ne sont pas sans rappeler celles qui ont été recueillies par Aby Warburg qui, dans son « archive dyonisienne », avait repéré comme formule de *pathos* la fameuse « figure de la nymphe comme *ménade*, qu'elle soit païenne ou chrétienne²⁷⁸ », grâce à une méthode qui se prête parfaitement à l'appréhension du tarentisme et dont l'atlas *Mnemosyne* en est l'exemple le plus représentatif. La comparaison iconographique pose la question de l'image comme lieu où s'inscrivent les traces de la survivance, comme le démontre l'*Atlante figurato del pianto* concluant l'étude de De Martino sur la lamentation funèbre. Dans l'introduction à cet atlas, il justifie cette nouvelle forme d'analyse en stipulant que ces images ne servent pas à répondre à des questions de style purement « esthétiques » propres à une histoire de l'art, mais sont à envisager comme matériel « archéologique », documents à l'appui de formes rituelles qu'il tente de préserver sur le terrain disciplinaire d'une anthropologie aux frontières manifestement poreuses. En fait, la constitution d'une « archive des intensités », cette juxtaposition d'images de l'expression fossilisée des corps, dépasse largement les intérêts d'une seule discipline, et les formules de *pathos* relevées chez deux auteurs différents se recourent même si, comme nous l'avons vu, leurs atlas présentent des logiques très différentes. Dans une

²⁷⁷ Baudelaire, 1996, p. 40.

²⁷⁸ Didi-Huberman, 2001 (en ligne).

logique semblable à ces *Pathosformeln*, les photographies de Franco Pinna sont nées de l'imbrication d'un son et d'un mouvement corporel fixés sur une surface photosensible, perpétuant ainsi la transmission des formes que De Martino collectionnait.

Si les premières sections de notre étude ont su déceler une image-muse, une image-rythme, une image négociant des ordres de réalité et de fiction, notre travail s'est terminé par l'ouverture vers une image-mémoire. En effet, l'approche demartinienne est celle d'un historien des religions profondément empreint du *storicismo* de Benedetto Croce. Le travail de De Martino se concrétise donc à partir de l'archive (là où même le corps devient document) et s'efforce de créer une ample constellation historique, de décloisonner son objet d'étude moléculaire afin de le faire résonner avec des formes analogues plus anciennes. Son utilisation de l'image est donc indissociable d'une « *généalogie*²⁷⁹ », entre temporalité et de ressemblance, le rapprochant du père de l'iconologie, Warburg. C'est pourquoi nous avons tenté de comprendre les logiques mémorielles propres au corps, à l'activité historico-ethnographique, et le rôle des images dans ce processus de transmission du geste.

La lamentation et la possession deviennent ainsi des lieux de concordances fertiles pour penser les *Pathosformeln* que Warburg, à la fin de sa vie, qualifiera de « “mots originaires” de l'expression mimique, sous l'angle d'une véritable “dramatique de l'âme” (*Seelendramatik*) où se révèle la dimension “extatique”, voire “démonique”, des images²⁸⁰ ». Il semble donc que nous revenions à une des interrogations de départ concernant le type de constatations que permet le médium étudié par le chercheur, mais aussi à cette question complexe et essentielle pour une compréhension de l'archive : comment l'objet étudié suggère-t-il, par sa nature, un mode spécifique d'organisation du savoir ? Le deuil, c'est ce que De Martino tente d'élucider dans l'introduction à *Morte e pianto rituale*, de manière indépendante, à l'aide de l'ouvrage de Croce dont toute sa recherche est inspirée, *Frammenti di etica*. Il rapporte un passage qui, selon lui, recèle une vérité humaine fondamentale :

Que devons-nous faire des défunts, des créatures qui nous furent chères et qui faisaient partie de nous-mêmes ? « Les oublier », répond la sagesse de la vie avec un certain euphémisme. « Les oublier », confirme l'éthique. « Loin des tombes ! », s'exclamait Goethe, et, en chœur avec lui, les grands esprits. Et l'homme oublie. On dit que c'est œuvre du temps, mais trop de bonnes choses, trop d'ouvrages ardu sont attribués au temps, c'est-à-dire à un être qui n'existe pas. Non : cet oubli n'est pas l'œuvre du temps, c'est la nôtre ; c'est

²⁷⁹ Éric Méchoulan, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités*, n°16 « Rythmer / Rhythmize », automne 2010, p. 233.

²⁸⁰ Didi-Huberman, 2001 (en ligne).

nous qui voulons oublier, et nous oublions²⁸¹.

C'est ainsi que débute un ouvrage qui se termine par une collection de corps affligés par la perte, dont les mouvements pétrifiés sont encore perceptibles sur des photographies ou gravés à même les tombeaux. Il est possible que cette « humaine vérité » évoquée par Croce appelle à la création d'une archive des intensités. Cette confrontation à la mort n'est-elle pas le spectre continu de l'archive ? L'anthropologie n'est-elle pas teintée de ce désir de pallier les disparitions de peuples, dont la plupart sont déjà éteints ? Le deuil est peut-être ce que l'archive occulte, mais génère à la fois, lorsque dans une consignation, elle sauvegarde une série et laisse mourir le reste, procédant à cette pratique nécessaire de ce que les archivistes nomment « art de la destruction ».

Aujourd'hui, les archives photographiques de ces expéditions regorgent de matériaux qui gardent les traces des différents regards qui y ont été posés et dont le classement suit la logique des différents chercheurs qui les ont étudiés, numérotés, réorganisés. Il est impossible de nier l'importance de l'expérience d'une recherche en archives, d'une part pour sa dimension matérielle : le contact concret avec le matériau étudié et l'incarnation de la recherche à travers cette implication du corps ; d'autre part, pour comprendre les relations qui régissent un corpus d'œuvres aussi « sacralisé » que celui d'Ernesto De Martino en Italie. Les « curatori » (« éditeurs », mais aussi, en italien « *quelli che hanno cura di* », « ceux qui prennent soin de ») veillent sur l'œuvre d'un auteur après sa mort. Dans le contexte italien dont nous avons témoigné, la personne ayant classé et catalogué soigneusement les archives en a souvent également publié des morceaux inédits et a étudié longuement ces matériaux dans le cadre de ses propres recherches. L'archiviste n'est donc pas seulement la personne qui classe, mais qui prend soin, accompagne, et surtout, prolonge la vie et matérialise l'absence. Les dynamiques interpersonnelles et affectives qui dictent cette mémoire sont complexes, souvent implicites, tout en demeurant fondamentales pour comprendre un document, au-delà des enjeux de sa matérialité.

La recherche en archives permet de discerner un autre mouvement des images, qui se révèle à travers les récurrences et les recoupements perceptibles dans l'abondance du matériel. Durant des journées entières passées à regarder des films ethnographiques, des photographies et des

²⁸¹ Ma traduction de : « *Che cosa dobbiamo fare degli estinti, delle creature che ci furono care e che erano come parte di noi stessi? "Dimenticarli", risponde, se pure con vario eufemismo, la saggezza della vita. "Dimenticarli", conferme l'etica. "Via dalle tombe!", esclamava Goethe, e a coro con lui altri spiriti magni. E l'uomo dimentica. Si dice che ciò è opera del tempo; ma troppe cose buone, e troppo ardue opere, si sogliono attribuire al tempo, cioè ad un essere che non esiste. No: quella dimenticanza non è opera del tempo ; è opera nostra, che vogliamo dimenticare e dimentichiamo.* », De Martino, 1958, p. 4. Extrait de Benedetto Croce, *Frammenti di etica* [1922].

carnets de notes, il m'est arrivé d'être frappé par la récurrence de scènes particulières. Deux femmes vêtues de noir qui se lamentent devant le paysage lunaire sud-italien se retrouvent dans différents films, sur les photographies de Pinna, tout comme dans les ouvrages de De Martino. Pourtant, cette scène extérieure qui réapparaissait systématiquement avait été reproduite ainsi pour le photographe, car les lamentatrices refusaient d'exécuter ce rite dans l'intimité de leurs maisons. Suspendues dans l'entremêlement inhérent entre réalité et fiction, ces femmes anonymes rappelaient la nature même des images qui les contenaient – une photographie construite et reproductible. Et alors même qu'elles semblaient cristallisées, annihilées par cette répétition, leur image prouvait sa propre vie, dont la trajectoire est imprévisible. Pourquoi et par quel processus de transmission ces figures spectrales apparaissent-elles de manière aussi persistante ? Ces apparitions ne suggèrent-elles pas une « vie posthume » ? Les rituels de possession et de lamentation sud-italiens ont laissé des traces sur une quantité inimaginable de supports, de la pellicule aux carnets de notes, et ils se sont aussi inscrits à même les corps, comme le suggère Mariella Pandolfi, par le biais d'une mémoire somatique. Les images connaissent un éventail d'apparitions iconographiques, à travers leur existence matérielle, les contextes culturels dont ils émergent et leurs multiples formes d'incarnation. Quelle serait donc la vie posthume de ces « mondes visuels » en Italie du Sud, leur archivage, leur circulation, leur transmission ? Comment ces images, dans leur définition la plus ouverte, se réincarneraient-elles sous forme spectrale ?

Les images du corpus ethnographique sud-italien sont des palimpsestes portant les empreintes de nombreux regards – ceux des photographes et de leurs sujets. Elles présentent des strates récursives de relations visuelles, entre les Sud-Italiens et les images utilisées dans leurs propres rituels, comme ces images de Saint Paul et de Saint Pierre utilisées durant l'exorcisme à domicile. Pourquoi les images ont-elles été si cruciales dans les contextes de possession et de mort ? N'y aurait-il pas une anatomie visuelle plus vaste à retracer en Italie, lieu dont la riche histoire iconographique est pourtant exclusivement ramenée aux mouvements artistiques d'une élite ? La survivance de ces images ethnographiques, qu'elle soit résistante ou résiduelle, se situe d'une part à même ces pratiques archivistiques et leurs implications politiques, mémorielles, en pleine mutation à l'ère du numérique – passage leur conférant une existence matérielle altérée, et de nouvelles formes de transmission. Mais cette vie posthume des images se poursuit d'autre part, sans doute, au-delà d'une simple représentation photographique et filmique. Lorsque

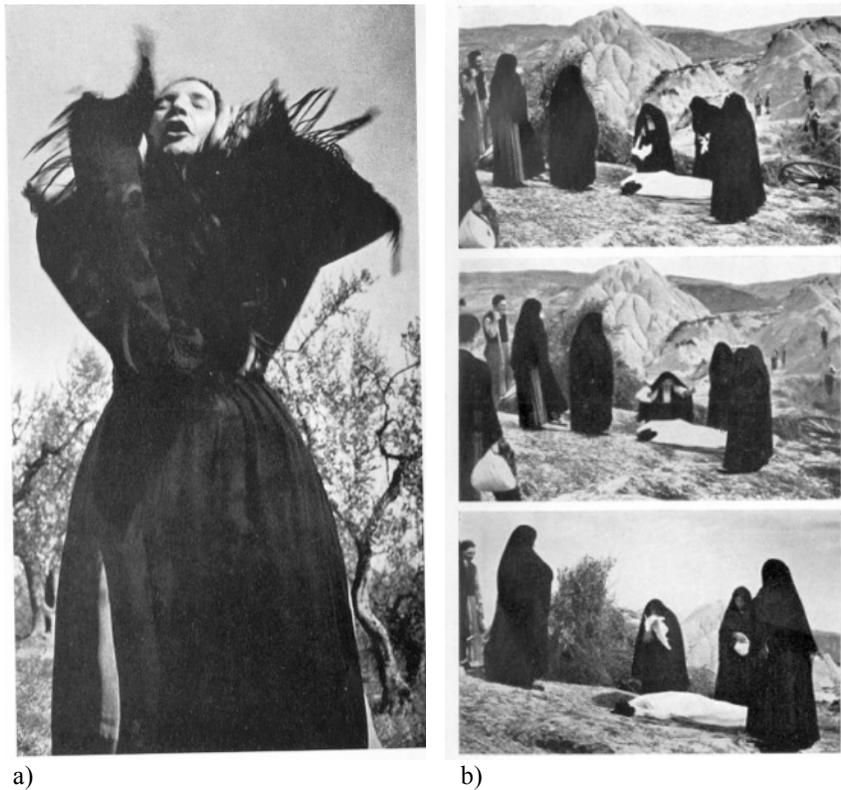
Pandolfi écoutait les narrations d'angoisse des femmes du sud de l'Italie dans les années 1990, elle détectait un « langage iconique » qui rappelait les pratiques extatiques de leurs ancêtres et se jouait par une mise en discours du corps. Comment ces formes « iconiques » se transmettent-elles ? Il reste à comprendre, dans le cas de la possession et de la mort, comment fonctionne cette mémoire, à la fois enfermée dans des espaces physiques d'archivage et inscrite dans les corps²⁸² par le biais d'images immatérielles et corporelles.

²⁸² Hans Belting, dans son anthropologie des images, lance une piste utile établissant ce lien entre l'image et le corps, en expliquant dès le début de son ouvrage que « *the images of memory and imagination are generated in one's own body; the body is the living medium through which they are experienced* », Hans Belting, *An Anthropology of Images. Picture, Body, Medium*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 11.

IMAGES / FIGURES



Fig. 1 - *La terra trema*, Luchino Visconti (1948)



a)

b)

Fig. 2 a) et b) - *Atlante figurato del pianto* (matériel « folklorique »), Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria* (1958)

a) Photographie de Franco Pinna (1956) ; b) Photogrammes tirés du film *Il lamento funebre*, Michele Gandin (1953)



Fig. 3 - Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (1962)

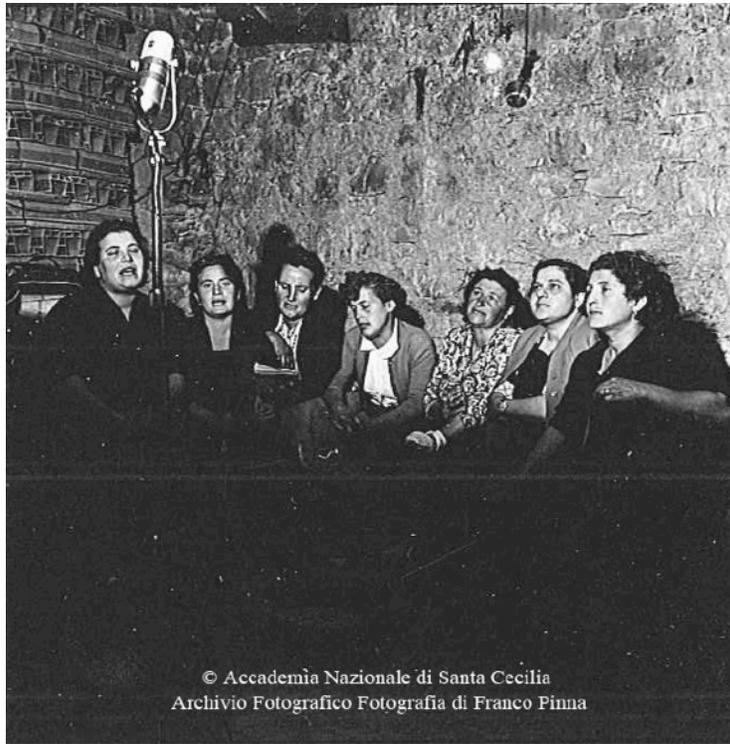


Fig. 4 - Franco Pinna, Raccolta 32 (1956)

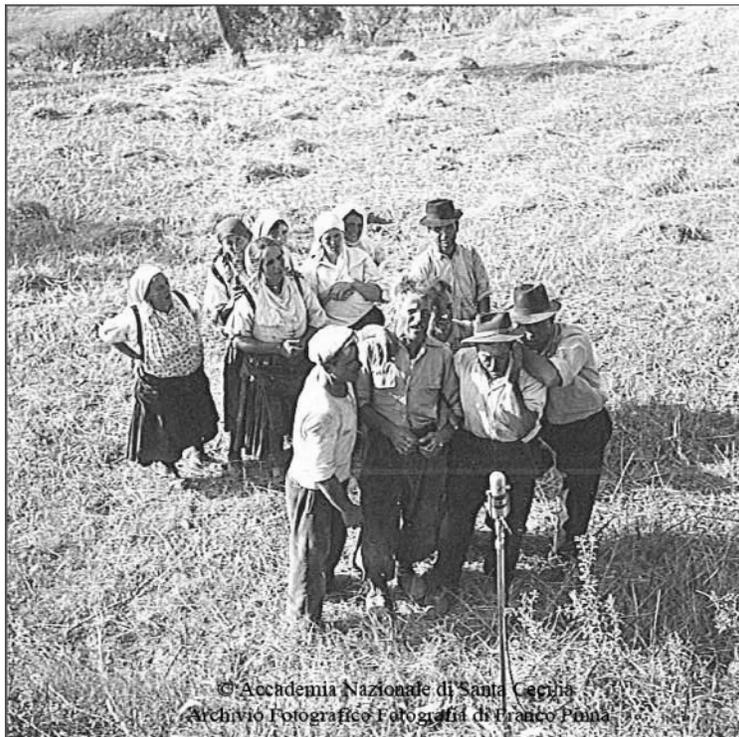


Fig. 5 - Franco Pinna, Raccolta 32 (1956)



a)



b)



c)



d)

Fig. 6 - *Ricostruzione del tarantismo*, Raccolta 48 (1959), Franco Pinna, Archivio fotografico dell'Accademia di Santa Cecilia
a) Tarentulée et l'ethnomusicologue Diego Carpitella observant et dessinant les gestes effectués
b) c) d) Tarentulée exécutant les phases du rite de possession « in vitro »



e)

Fig. 6 (suite) - e) Photographies de la Raccolta 48 disposées côte à côte lors d'une séance de travail à l'ASC dans une tentative de reconstruire la scène



5



6



7

5. ... et se met à parcourir
le périmètre cérémoniel...

6-7. ... parfois elle s'arrête
devant ou parmi les musiciens
afin « de prendre les sons ».

8. ... Elle conclut le cycle
par une cabriole...

9. ... qui se termine par une chute
dans les bras de ses parents
prêts à la recueillir...

Fig. 7. - Cycle chorégraphique de Maria di Nardò
Photographies de Franco Pinna (1959) dans *La terre du remords* (1966)

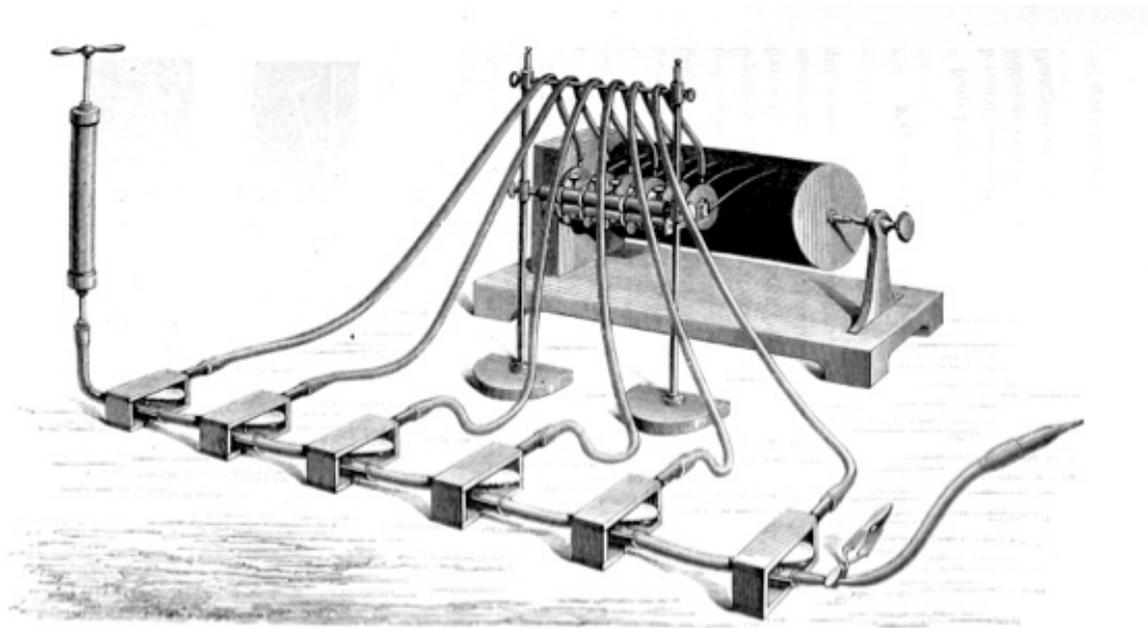


Fig. 8 - Étienne-Jules Marey, « Appareil destiné à inscrire simultanément les passages d'une onde liquide en plusieurs points de la longueur d'un tube », dans *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris, Masson, 1878



Fig. 9 - Photographies dans la chapelle, Franco Pinna (1959) dans *La terre du remords* (1966)

IMAGE**SON**

Caméra (mécanique)	Objectif	Enregistreur sonore (mécanique-électronique)	Filtre
Diaphragme	Lumière (coefficient source lumineuse naturelle)	Microphone	Sonorité ambiante
Temps de pose (gros grain)	Pellicule	Volume	Bande audio magnétique
Filtres	Cadrage (grand angle, téléobjectif)	Rapidité d'enregistrement (haute ou basse)	Fonction-microphone (directionnel, cardioïde, super cardioïde)

<i>Camera (meccanica)</i>	<i>Obiettivo fuoco</i>	<i>Registratore (meccanica-elettronica)</i>	<i>Tono-filtri</i>
<i>Diaphragma</i>	<i>Luce (coefficiente fonte luminosa naturale)</i>	<i>Microfono-testina</i>	<i>Sonorita Ambiente</i>
<i>Tempo di posa (grana grossa)</i>	<i>Pellicola</i>	<i>Volume</i>	<i>Nastro</i>
<i>Filtri</i>	<i>Inquadratura (grande angolo, teleobiettivo)</i>	<i>Velocità di registrazione (alta velocità, piccola velocità)</i>	<i>Funzione-microfono (direzionale, cardioide, supercardioide)</i>

Fig. 10 - Rapport entre les deux techniques d'enregistrement du son et de l'image, selon Diego Carpitella

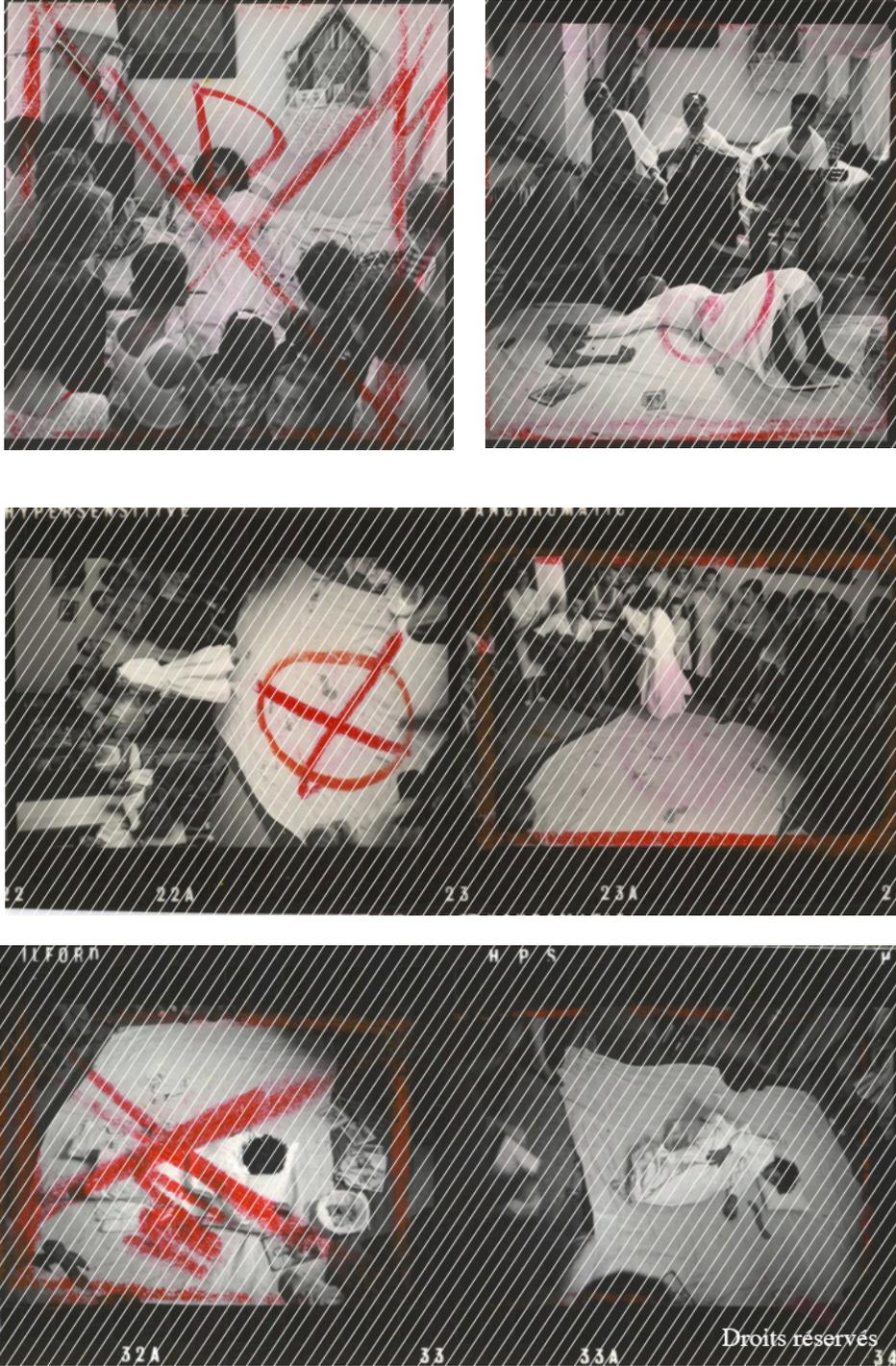


Fig. 11 – Planches-contacts des photographies de Franco Pinna dans les Pouilles (1959)
Archivio Franco Pinna



Fig. 12 - Épreuves, Franco Pinna, Raccolta 32 (1956)
Accademia Nazionale di Santa Cecilia (archive photographique)



Fig. 13 - *Atlante figurato del pianto*, section « folklorique », dans *Morte e pianto rituale* (1958)
« Moments successifs de lamentation funèbre artificielle. Ruoti (Lucania) », photographies de Franco Pinna (1956)



17. Lamentatrice di Userhat.
Tebe N. 51. Mani spinte
verso il viso.



18. Lamentatrice di Minnakht.
Tebe N. 87. Mani che si
abbattono sul capo.

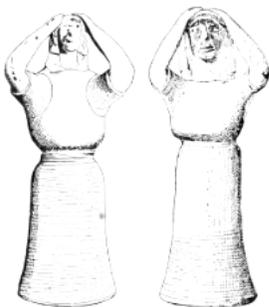


13. Anello d'oro del periodo minoico.
Atene.



18. Statuette di lamentatrice ritrovata in necropoli dell'epoca geometrica.
Mani alla testa.

19. Lamentazione durante la prothesis in anfora attica di stile geometrico.
Braccia che si abbattono sul capo, sincronismo di gruppo.



14. Statuette di lamentatrice proveniente
da Tanagra. Museo del Louvre.

15. Statuette di lamentatrice di provenienza sconosciuta. Museo di Atene.



16. Statuette di lamentatrice proveniente
da Tanagra. Museo di Atene.

17. Statuette di lamentatrice proveniente
da Tanagra. Museo di Atene. Mani
alla testa.

Fig. 14 - *Atlante figurato del pianto*, section « matériaux antiques », extraits



65. Beato Angelico. Gesù portato al sepolcro. Firenze, Museo di S. Marco.



61. Fra Guglielmo. Pianto sul Cristo. Particolare del pergamo della chiesa di San Giovanni forecivitas in Pistoia.

Fig. 15 - *Atlante figurato del pianto*, section « matériaux chrétiens », extraits



Fig.16 a) - Aby Warburg, *L'atlas Mnémosyne* (avec un essai de Roland Recht), Paris/Londres, L'équarquillé – INHA, 2012



Fig.16 b) - Aby Warburg, *L'atlas Mnémosyne*, Paris/Londres, L'équarquillé – INHA, 2012



Fig. 17 - Andrea De Jorio, *La Mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (1832)



Fig. 18 - Photographies de Franco Pinna insérées dans l'annexe rédigée par Diego Carpitella dans la première édition italienne de *La terra del rimorso* (1961)

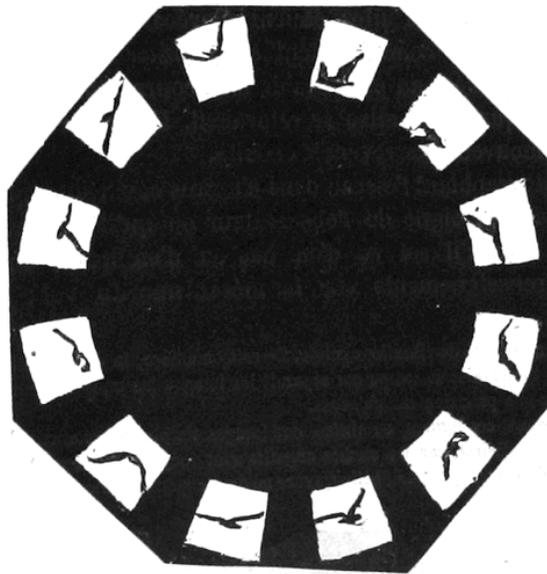


Fig. 19 - Étienne-Jules Marey, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris, Masson, 1878 ; « Épreuve positive d'une plaque du fusil photographique montrant 12 images d'une mouette qui vole »



Fig. 20 - Photogrammes tirés des films *Cinesica 1 et 2* de Diego Carpitella (Biagio Orlandi, 2010)

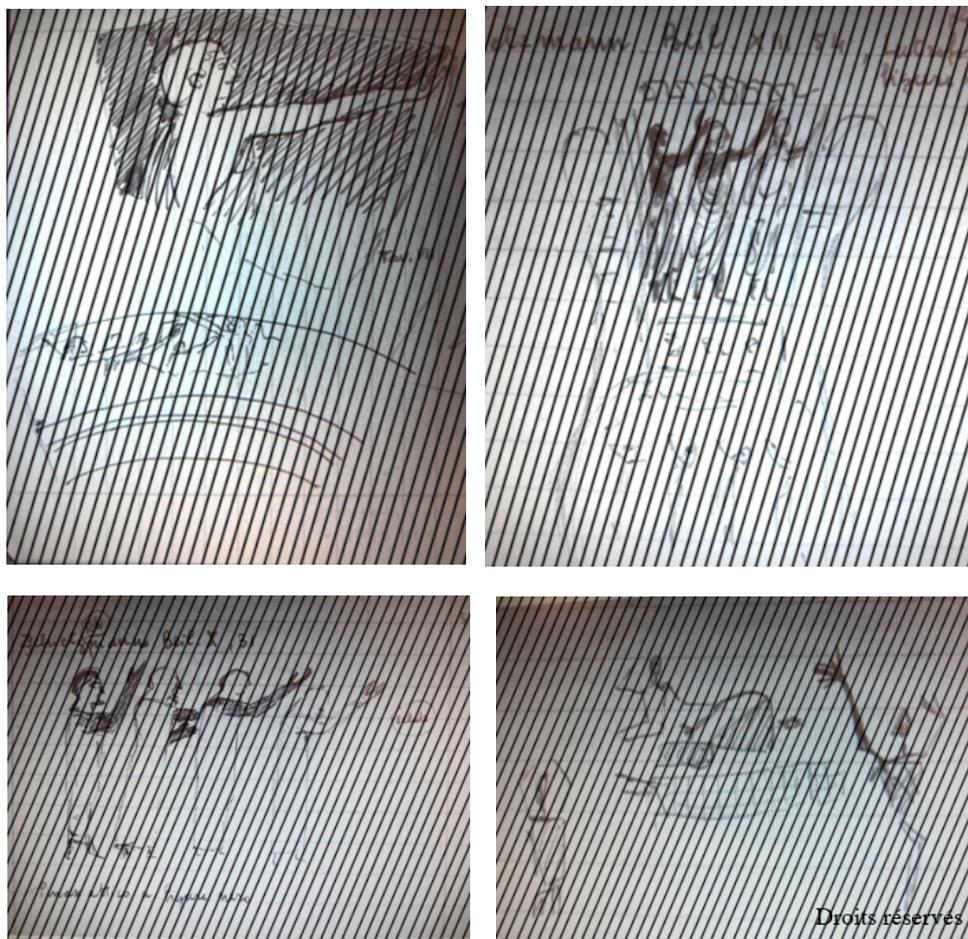


Fig. 21 - Dessins d'Ernesto De Martino (Archivio Ernesto De Martino - Accademia Nazionale Santa Cecilia) (droits réservés)

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007.
- ALBERA, François, TORTAJADA, Maria (dir.), *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011.
- AMAD, Paula, *Counter-Archive. Film, the Everyday and Albert Kahn's Archives de la planète*, New York, Columbia University Press, 2010.
- AUGÉ, Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 2001.
- BAETENS, Jan, *Du roman-photo*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1994.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n°11, 1968, p. 84-89.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Poésie/Gallimard, 1996.
- BELTING, Hans, *An Anthropology of Images. Picture, Body, Medium*, Princeton, Princeton University Press, 2011.
- BENJAMIN, Walter, « On the Mimetic Faculty », *Reflections*, New York, Schocken Books, 1986.
- BERGER, John, MOHR Jean, *Another Way of Telling*, New York, Pantheon Books, 1982.
- BESSON, Remy, « Pour une définition de la notion de dispositif », *Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et dispositifs*, En ligne : <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2012/09/26/dispositif/> (dernière consultation le 20 février 2013).
- BIRDWHISTELL, Ray, *Introduction to Kinesics: an Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, University of Louisville, 1952.
- BIRDWHISTELL, Ray, *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970.
- BUTLER, Judith, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.
- CARPITELLA, Diego, « De Martino e le nuove discipline », *La Ricerca Folklorica*, n° 13, 1986.

- CARPITELLA, Diego, « Franco Pinna e la fotografia in Italia », *Viaggio nelle terre del silenzio: reportage dal profondo Sud 1950-1959*, photographies de PINNA Franco, Milan, Idea, 1980.
- CARPITELLA, Diego, « La registrazione fotografica nelle ricerche etnofoniche », *Popular Photography Italiana*, 1968, p. 130-131, réédité dans CARPITELLA, Diego, *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo, 1973.
- CASTAING-TAYLOR, Lucien, « Iconophobia », *Transition*, vol. 6, n° 69, printemps 1996.
- Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*, Atti dell'omonimo Convegno Nazionale, ISRE (Nuoro, Octobre 1977).
- CHAUMEIL, Jean-Pierre, *Voir, savoir, pouvoir. Le chamanisme chez les Yagua de l'Amazonie*, Genève, Georg, 1993.
- CHION, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- CLÉMENT, Catherine, « La coupable », dans CLÉMENT, Catherine et CIXOUS, Hélène, *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.
- COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, Paris/Marseille, Rivages, 1988.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1991.
- CHARUTY, Giordana, *Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue*, Marseille, Parenthèses, 2009.
- CHARUTY, Giordana, « Le moment néoréaliste de l'anthropologie demartinienne », *L'Homme*, « Auto-biographie, ethno-biographie », vol. 3-4, n° 195-196, 2010.
- DARBELLAY, Frédéric, *Interdisciplinarité et transdisciplinarité en analyse des discours. Complexité des textes, intertextualité et transtextualité*, Genève, Slatkine, 2005.
- DE CERTEAU, Michel, *La possession de Loudun*, Paris, Gallimard, 1980.
- DE HEUSCH, Luc, *La transe et ses entours. La sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Bruxelles, Complexe, 2006.
- DE JORIO, Andrea, *La Mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* [1832], Napoli, Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio, 1964.
- DE MARTINO, Ernesto, *Etnografia del tarantismo pugliese. I materiali della spedizione nel Salento del 1959*, Amalia Signorelli, Valerio Panza (éd.), Lecce, Argo, 2011.

- DE MARTINO, Ernesto, « Il folklore progressivo emiliano, *Emilia*, III, 21 septembre, 1951.
- DE MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo*, Turin, Einaudi, 1977.
- DE MARTINO, Ernesto, « La ricerca indisciplinare nello studio dei fenomeni culturali », *De Homine*, vol. 17-18, 1966, p. 227, réédité dans GALLINI, Clara, *I rituali dell'Argia*, Padova, CEDAM, 1967.
- DE MARTINO, Ernesto, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* [1961], Milan, Il Saggiatore, 2009.
- DE MARTINO, Ernesto, *La terre du remords*, trad. Claude Poncet, Paris, Gallimard, 1966.
- DE MARTINO, Ernesto, « Realismo e folklore nel cinema italiano », *Filmcritica*, n° 19, décembre 1952.
- DE MARTINO, Ernesto, « Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa », *Ulisse*, XIV, vol. VII, juillet, p. 25-29.
- DE MARTINO, Ernesto, *Sud e Magia*, Milan, Feltrinelli, 1959.
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.
- DESPOIX, Philippe, DONIN, Nicolas, « Synchronisations, désynchronisations. Le jeu intermédiaire des corps, des écritures et des instruments », *Intermédialités*, n° 18 « Synchroniser / Synchronizing », printemps 2012, p. 9-24.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études Photographiques*, numéro spécial « La ressemblance du visible / Mémoire de l'art », n° 10, novembre 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. L'histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- DI DONATO, Riccardo, « I Grecci selvaggi di Ernesto De Martino », GALLINI, Clara, MASSENZIO, Marcello (dir.), *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Napoli, Liguori, 1997.
- DUPUY, Jean-Pierre, *Aux origines des sciences cognitives*, Paris, La Découverte, 1994.
- EDWARDS, Elizabeth, « Performing Science », dans HERLE, Anite, ROUSE, Sandra (dir.), *Cambridge and the Torres Strait. Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

- EDWARDS, Elizabeth, « Salvaging our Past: Photography and Survival », dans MORTON, Christopher, EDWARDS, Elizabeth (dir.), *Photography, Anthropology and History. Expanding the Frame*, Lieu ?, Ashgate, 2009.
- FABRE, Daniel, « Un rendez-vous manqué. Ernesto De Martino et sa réception en France », *L'Homme*, vol. 39, n° 151, 1999.
- FAETA, Francesco, *Strategie dell'occhio: Saggi di etnografia visiva*, Milan, FrancoAngeli, 2003.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- GALLINI, Clara (dir.), *Ernesto De Martino e la formazione del suo pensiero. Note di metodo*, Napoli, Liguori, 2005.
- GALLINI, Clara, « Il documentario etnografico "demartiniano" », MINERVINI, Enzo, (ed.), *La Ricerca Folklorica*, n° 3 « Antropologia visiva. Il cinema », Grafo, avril 1981.
- GALLINI, Clara, FAETA, Francesco (dir.), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.
- GALLINI, Clara, « La ricerca, la scrittura », dans *Note di campo. Spedizione in Lucania 30 sett.-31 ott. 1952*, Lecce, Argo, 1995, p. 32-35.
- GARDNER, Robert, « The impulse to preserve », WARREN, Charles (dir.), *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996.
- GEERTZ, Clifford, « *Blurred Genres : The Refiguration of Social Thought* », *American Scholar*, vol. 49, n° 2, 1980, p. 165-179.
- GEERTZ, Clifford, *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford, Stanford University Press, 1988.
- GINZBURG, Carlo, *Le fil et les traces. Vrai, Faux, Fictif*, Paris, Verdier, 2010.
- GINZBURG, Carlo, *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, 1992.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.
- GORDON, Avery F., *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1997.
- GRAMSCI, Antonio, *Quaderni dal carcere*, Valentino Gerratana (éd.), Turin, Einaudi, 2007.
- GRASSENI, Cristina, (dir.), *Skilled Visions: Between Apprenticeship and Standards*, Oxford, Bergham, 2007.
- GRASSO, Mirko, *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*, Lecce,

Kurumuny, 2006.

GRIMSHAW, Anna, RAVETZ, Amanda, *Visualizing Anthropology*, Bristol, Intellect Books, 2005.

GRUBER, Jacob, « Ethnographic Salvage and the Shaping of Anthropology », *American Anthropologist*, New Series vol.72, n° 6, décembre 1970.

HAMAYON, Roberte N., « L'anthropologue et la dualité du "croire" occidental », *Théologiques*, vol. 13, n° 1, 2005.

IVY, Marilyn, *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*, Chicago, University of Chicago Press, 1995

JACKSON, Jean E., « "I Am a Fieldnote". Fieldnotes as a Symbol of Professional Identity », dans SANJEK, Roger (dir.), *Fieldnotes. The Making of Anthropology*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

JANET, Pierre, *De l'angoisse à l'extase*, Paris, Félix Alcan, 1928.

JEWITT, Carey, VAN LEEUWEN, Theo, *Handbook of Visual Analysis*, Londres, Sage, 2000.

JOLLIVET, Marcel, *Sciences de la nature. Sciences de la société : les passeurs de frontières*, Paris, CNRS, 1992

LATOUR, Bruno, « Visualization and Cognition: Thinking with eyes and hands », *Knowledge and Society : Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, n° 6, p. 1-40.

LEFÈVRE, Franco, MAZZACANE, Lello, RICCI, Antonello, SETTIMELLI, Wladimiro, RENZI, Renzo, PINNA, Giuseppe (dir.), *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Milano, Federico Motta, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.

LYNCH, Michael, WOOLGAR, Steven (dir.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990

MAREY, Étienne-Jules, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris, Masson, 1878.

MASSENZIO, Marcello, « Destorificazione istituzionale e destorificazione irrelativa », dans DE MARTINO, Ernesto, *Studi e materiali di storia delle religioni*, n° 51, 1985.

MASSENZIO, Marcello, « Il problema della destorificazione », *La Ricerca Folklorica*, n° 13, avril 1986.

- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps » [1934], dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1968.
- MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie* [1947], Paris, Payot, 1967.
- MEAD, Margaret, BATESON, Gregory, *Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Sciences, 1942.
- MEAD, Margaret, « L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale », dans Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris/La Haye/New York, Mouton & EHESS, 1979.
- MEAD, Margaret, « Visual Anthropology in a Discipline of Words » [1975], dans Paul Hockings (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, New York, Mouton de Gruyter, 1995.
- MÉCHOULAN, Éric, *D'où viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités*, n° 16 « Rythmer / Rhythmize », automne 2010.
- MINGOZZI, Gianfranco, *La Taranta. Il primo documento filmato sul tarantismo*, Calimera, Kurumuny, 2009.
- NEEDHAM, Rodney, *Belief, Language and Experience*, Oxford, Blackwell, 1972.
- ORLANDI, Biagio, *Tratti della ricerca antropologica di Diego Carpitella. Un dialogo a più voci*, Rome, Nuova Cultura, 2010.
- PANDOLFI, Mariella, *Itinerari delle emozioni : corpo e identità femminile nel Sannio campano*, Milan, FrancoAngeli, 1991.
- PANDOLFI, Mariella, « Le self, le corps, la "crise de la présence" », *Anthropologie et sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1993.
- PANDOLFO, Stephania, *Impasse of the Angels. Scene from a Moroccan Space of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1997
- PIAS, Claus (éd.), *Cybernetics. The Macy-Conferences 1946-1953*, Zurich/Berlin, Diaphanes, 2003.
- PINNA, Giuseppe (dir.), *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna 1952-1959*, Trieste, Il Ramo d'Oro, 2002.
- RICCI, Antonello, *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, Milano, FrancoAngeli, 2007.

- ROUCH, Jean, « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe », dans *La notion de personne en Afrique noire*, Colloque international du Centre national de la recherche scientifique (Paris, 11-17 octobre 1971), Paris, Éditions du CNRS, 1973.
- ROUCH, Jean, « La caméra et les hommes », dans *Pour une anthropologie visuelle*, Claudine de France (dir.), Paris/La Haye/New York, Éditions Mouton et École des Hautes Études en Sciences sociales, 1979, p. 54-71.
- ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990.
- RUBY, Jay, BANKS, Marcus (dir.), *Made to be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- SAMAIN, Étienne, « Les risques du texte et de l'image : autour de *Balinese Character* (1942), Gregory Bateson et Margaret Mead », dans *Orientations. Space/Time/Image/Word*, Amsterdam/New York, 2005.
- SCHNEIDER, Marius, *La danza de espadas y la tarantela*, Barcelone, Instituto Español de Musicologia, 1948.
- SCIANNAMEO, Gianluca, *Nelle Indie di quaggiù. Il cinema etnografico di Ernesto De Martino*, Bari, Palomar, 2006.
- SCOTELLARO, Rocco, « I racconti sconosciuti », *Nuovi Argomenti*, mars 1953.
- SIGNORELLI, Amalia, « Lo storico etnografo. Ernesto De Martino nella ricerca sul campo », *La Ricerca Folklorica*, n°13 « Ernesto De Martino. La ricerca e i suoi percorsi », avril 1986.
- SOBCHAK, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- TAUSSIG, Michael, *I Swear I Saw This. Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely my Own*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- TAUSSIG, Michael, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York, Routledge, 1993.
- TAUSSIG, Michael, « What Do Drawings Want? », *Culture, Theory and Critique*, vol. 50, n° 2, 2009.
- THOMPSON KLEIN, Julie, *Interdisciplinarity. History, Theory and Practice*, Detroit, Wayne State University Press, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990.

WARBURG, Aby, *L'atlas Mnémosyne* (avec un essai de Roland Recht), Paris/Londres, L'équarquillé – INHA et The Warburg Institute, 2012.

WARBURG, Aby, *Le rituel du serpent*, Paris, Macula, 2003.

Filmographie indicative

DEL FRA, Lino, *La passione del grano* (1960).

DEL FRA, Lino, *L'inceppata* (1960).

DI GIANNI, Luigi, *Magia lucana* (1958).

DI GIANNI, Luigi, *Nascita e morte nel meridione* (1958).

FERRARA, Giuseppe, *I maciari* et *Il ballo delle vedove* (1962).

GANDIN, Michele, *Lamento funebre* (1953).

MANGINI, Cecilia, *Stendali (suonano ancora)* (1959).

MINGOZZI, Giandranco, *La Taranta* (1962).

PASOLINI, Pier Paolo, *Mamma Roma* (1962).

VISCONTI, Luchino, *La terra trema* (1948).

Photographies

Photographies de Franco Pinna prises entre 1953-1959 (dont les *raccolte* 32, 48, intitulées *Ricostruzione del tarantismo*).