

## Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

## Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

--> Voir l'**erratum** concernant cet article

## Archives du pathos

### Ernesto De Martino et la survivance

Jasmine Pisapia

Numéro 18, automne 2011

archiver  
archiving

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1009073ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1009073ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

ISSN

1705-8546 (imprimé)

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pisapia, J. (2011). Archives du pathos : Ernesto De Martino et la survivance. *Intermédialités / Intermediality*, (18), 45-69. <https://doi.org/10.7202/1009073ar>

Résumé de l'article

L'ethnographie revêt deux fonctions : *observer* et *enregistrer*. Ces fonctions, qui sont au coeur de la pratique anthropologique depuis ses débuts, ont toujours été renforcées par les nouveaux outils (ou médias) dont s'est dotée la discipline. Centré sur la production iconographique de l'anthropologue italien Ernesto De Martino, cet article propose en premier lieu une esquisse des objets d'étude de cet auteur, en insistant sur leur valeur historiographique. Ainsi, les crises de possession provoquées par la morsure d'un arachnide représentent les « reliquats folklorico-religieux » du tarentisme, à envisager comme *documents survivants*. Ces phénomènes rituels régulent une tension entre mémoire et oubli. À partir de là, sont mises en relief la relation entre archive et discipline anthropologique, ainsi que les logiques d'archivage inhérentes aux différentes formes de pathos, à travers le corps, la voix, les couleurs — éléments clés de la médiation archaïque du rituel. Enfin, dans un deuxième temps, nous examinons les « outils » demartiniens, en particulier les appareils de captation des images photographiques et filmiques, et leur contribution à la recherche de *survivances*.

# Archives du pathos

## Ernesto De Martino et la survivance\*

JASMINE PISAPIA

Voici comment, lors du fameux été 1959, l'anthropologue Ernesto De Martino articule ses premières impressions du phénomène rituel qu'il étudiait avec son équipe depuis déjà plusieurs mois: « 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 originaire<sup>1</sup>. »

Pendant tout l'hiver, ils s'étaient préparés en vue de leur rencontre avec cet « exorcisme chorégraphico-chromatico-musical » qu'est le tarentisme<sup>2</sup> salentin, et voilà que la rationalité historique atteignait déjà ses limites. C'est à en 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] dans une autre planète », avaient « du mal à jouer [leur] rôle<sup>3</sup> ». 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 s'avérait que ceux-ci étaient absents: ils participaient au rituel le

\* J'aimerais remercier Francesco Faeta (Università di Messina) ainsi que les évaluateurs de cet article pour leurs commentaires constructifs qui me seront utiles pour poursuivre cette recherche.

1. Ernesto De Martino, *La terre du remords*, trad. Claude Poncet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 66.

2. Le tarentisme est un phénomène historico-religieux, articulé autour de la morsure d'une tarentule, dont la forme spécifique se consolide au Moyen Âge, et se détecte surtout dans les sociétés paysannes de l'Italie du Sud. La morsure engendre la possession du « tarentulé » (les victimes étant le plus souvent des femmes en marge de la société), dont l'exorcisme s'effectue publiquement, par le geste rituel et performatif de la danse, au son de la musique. Le remords (*rimorso*) signifie non seulement une nouvelle morsure (*re-mordre*), mais convoque également l'idée du retour d'un mauvais passé qui, chaque année, fait irruption pour troubler la victime.

3. *Ibid.*, p. 67.

jour même. Privés de directives, 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 ouït au présent un son en différé, trace d'une intensité passée. À cette dimension temporelle (ou « historique ») s'ajoute un dynamisme horizontal, celui de ces « échos » au pluriel, qui chez Baudelaire de loin se confondent ; de ces « correspondances » cinétiques associées au passage « à travers des forêts de symboles / Qui observent [l'homme] avec des regards familiers<sup>4</sup> ». Ces regards, tels ceux portés sur des photographies de famille à la recherche de ressemblances visuelles dissimulées, complètent le portrait de l'écho, synthétisant l'appel d'Éric Méchoulan pour une « généanalogie<sup>5</sup> ». C'est précisément en mettant en lumière ces points de tension en matière de temporalité (d'histoire) et de ressemblance qu'il s'agira d'envisager ces expéditions interdisciplinaires menées dans le sud de l'Italie des années 1950, au sein de communautés où survivaient encore des rituels païens transmis par les sons, les objets, le corps.

L'ethnographie d'Ernesto De Martino, innovante pour l'époque, propose de partir à plusieurs (anthropologue, ethnomusicologue, psychiatre, photographe, cinéaste), et donne lieu à des documents ultérieurs multiformes : nombreuses portes d'entrée sur un fait social, qui à son tour se déploie en une multitude de passés et de filiations troubles. Ces documents font partie, en quelque sorte, des éléments tangibles du travail d'archiviste singulier qu'est celui de l'anthropologue. L'ethnographie revêt deux fonctions : *observer* et *enregistrer* ; ces efforts d'observation et d'archivage étant au cœur de la pratique anthropologique depuis ses débuts, toujours renforcés par les nouveaux outils (médias) dont s'est dotée la discipline. Dans le cas de De Martino, ces « outils » 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 anthropologique et, en annexe, des articles rédigés par des experts issus de disciplines pertinentes, ainsi que de puissantes séries photographiques et iconographiques qui sont loin d'être ancillaires.

4. Charles Baudelaire, « IV. Correspondances », dans Claude Pichois (éd.), *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996, p. 40.

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

Nous proposons en premier lieu une esquisse des objets d'étude de De Martino, en insistant sur leur valeur historiographique – ce sont les « reliquats folklorico-religieux » comme *documents survivants*. Ces phénomènes rituels régulent, par 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 archive et discipline anthropologique, mais aussi les logiques d'archivage inhérentes à de tels objets d'étude, à travers le corps, la voix, les couleurs – éléments clés de la médiation archaïque du rituel –, ainsi que l'apport spécifique des appareils de captation d'images photographiques et filmiques. Dans un deuxième temps, il s'agira d'étudier la méthode et les outils démartiniens<sup>6</sup>, entre mots et images, employés pour cerner ces *survivances* ethnographiques, en cherchant à comprendre comment l'outil dont fait usage le chercheur l'oriente vers un type singulier de constatations, et comment l'objet étudié suggère, par sa nature, un mode d'organisation du savoir.

La répétition est une force radicale du rituel, qui lui vaut sa résistance au temps. Selon une perspective linéaire ou cyclique, le rituel « avance » sur la ligne temporelle, ou devient un point d'une relative fixité sur un cercle en rotation. Il est legs, il se transmet, par la volonté parfois inconsciente des hommes qui le perpétuent, et c'est cela même qui lui vaut son nom. Il peut sembler paradoxal que, malgré leur pouvoir inhérent de transmission, les rites connus de l'Occident impliquent l'idée d'un anthropologue médiateur, collectionneur, dont l'une des missions est depuis toujours de « constituer scientifiquement les archives de ces

6. La fonction des images (photographiques, filmiques et autres), trouvées et utilisées à des fins de recherche ou produites dans le cadre du travail de terrain d'Ernesto De Martino, est un thème assez peu abordé par ses commentateurs. Il ne fera l'objet ici que d'un bref survol, permettant d'entrevoir le statut ambigu et les points de tension des différents « outils » de l'anthropologie et leur lien étroit avec les logiques de l'archivage. Une réflexion sur les modes d'énonciation et la *forme* de la recherche anthropologique n'est pas toujours évidente au sein de la discipline, et constitue ce que Clifford Geertz a appelé avec ironie « un anthropological thing to do ». De plus, l'« iconophobie » ou du moins le manque d'attention accordée aux images sont des faits récurrents en anthropologie. Voir Lucien Castaing-Taylor, « Iconophobia », *Transition*, vol. 6, n° 69, printemps 1996, p. 64-88. Sur l'anthropologie visuelle d'Ernesto De Martino, voir Francesco Faeta, « Dal paese al labirinto. Considerazioni intorno l'etnografia visiva di Ernesto De Martino », dans Clara Gallini et 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<sup>e</sup> édition, Milan, FrancoAngeli, 2003; Giovanni Agosti et Maurizio Sciuto, « L'Atlante del pianto di Ernesto De Martino », dans Riccardo Di Donato (dir.), *La contraddizione felice? Ernesto De Martino e gli altri*, Pise, ETS, 1990, p. 185-195.

sociétés<sup>7</sup> ». 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 ethos, que l'anthropologie se rapproche de manière frappante des pratiques d'archivage. Le travail de l'ethnographe sous-entend, en quelque sorte, cette dualité propre au concept derridien<sup>8</sup> d'archive et son double statut d'autorité (« commandement ») et d'accès à l'origine (« commencement »). Il est possible d'entrevoir deux types d'archives. D'un côté, ce sont ces traces « involontaires » : les rituels survivants dont les documents sont les corps expressifs des peuples étudiés. L'idée du corps comme document est particulièrement frappante chez De Martino et se complexifiera dans cette étude. Il reste que dans sa préface à l'analyse du tarentisme, il avertit qu' « une recherche comme celle-ci doit beaucoup [...] aux “personnes vivantes” qui, au cours de l'enquête ethnographique, se plient 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 qui « avait pour mission de rappeler aux membres de l'équipe que leurs “documents” étaient en réalité des “personnes vivantes”<sup>9</sup> ».

L'autre type d'archive, c'est cette création volontaire par l'anthropologue (paroxysme 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 – et c'est le plus souvent le cas en anthropologie – 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, cinéaste anthropologue, appelle « *the impulse to preserve*<sup>10</sup> ». « Visual Anthropology in a Discipline of Words<sup>11</sup> », article fondamental de la discipline écrit par Margaret Mead, illustre admirablement ce désir ravivé d'immortalisation des cultures, provoqué par l'arrivée d'outils de captation d'images capables de dépasser la prise de notes traditionnelle :

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

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

9. De Martino, 1966, p. 372.

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

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

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 traditionnels<sup>12</sup>.

Le colonialisme et la mondialisation industrielle sont aujourd'hui vus comme des catalyseurs importants de ces fameuses « disparitions », et les Occidentaux ont sans doute souhaité remédier à ces menaces d'oubli dont ils se savaient partiellement responsables. Quoi qu'il en soit, une évidence persiste : le rite traverse l'épreuve du temps bien avant l'arrivée des bouées de sauvetage – quoique certes louables – des ethnologues.

Il est clair que cette nécessité d'archiver est présente à l'esprit de De Martino en 1959, puisqu'il savait bien que dans peu de temps le tarentisme allait être amené à disparaître presque complètement de la péninsule salentine. C'est une nécessité qu'il retrace d'ailleurs chez ses prédécesseurs. Dans l'introduction de *La terra del rimorso*, il s'attarde longuement à rappeler les autres penseurs qui, bien avant lui, avaient documenté les phénomènes religieux méridionaux, dont l'anthropologue Giuseppe Pitré. Celui-ci, à travers des œuvres colossales aux titres aussi suggestifs que *Biblioteca di Tradizioni popolari* (1882) ou *Archivio* (1885), prenait plaisir à recenser ces éléments folklorico-religieux qu'il « adorait comme des “reliques” à “sauver”<sup>13</sup> ». 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'années<sup>14</sup> ». Cependant, c'est moins la peur de l'oubli que la force mnémotechnique de cette forme rituelle païenne qui préoccupe De Martino ; sa résistance interne, son anachronisme, et surtout, sa contribution hautement sous-évaluée – en tant que « reliquat folklorico-religieux » – à l'histoire non seulement du Sud italien, mais du christianisme même qui en occultait l'existence. Ce reliquat 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, soit celle de la civilisation religieuse au sein de laquelle il *survit*

12. 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).

13. De Martino, 1966, p. 23.

14. *Ibid.*, p. 33.

[je souligne] ou subit des modifications plus ou moins profondes<sup>15</sup> ». 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 Martino : « La Mère de Dieu assume certains traits des pleureuses antiques<sup>16</sup>. » La question de la survivance<sup>17</sup> est déjà soulevée.

50

De Martino procède donc à une restructuration de ce fait social marginalisé (ce supposé « débris », ce « canular irrévéréncieux », cette « non-histoire »). D'un côté, il souligne sa résistance acharnée et cyclique au temps, de l'autre, il révèle sa puissance en tant que parcelle moléculaire dont les correspondances avec un terrain plus vaste que De Martino appelle « l'histoire des sommets » sont indéniables. Semble se profiler une attention au détail symptomatique qu'on retrouve dans l'approche de Carlo Ginzburg, lecteur précoce de De Martino, et surtout, fondateur de la micro-histoire. L'historicisme était en effet le cadre réflexif de De Martino. Élève de Benedetto Croce, il était un porte-parole insolite de la « raison historique » quand il se penchait sur les phénomènes paranormaux et les sciences métapsychiques. C'est cette même contradiction, à laquelle fait face – explicitement ou de manière inavouée – tout chercheur confronté au magisme, que Ginzburg semble avoir pu résoudre (du moins partiellement) à la lecture de De Martino.

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<sup>18</sup>.

Importance historique (ou relief temporel) et phénomène irrationnel ne s'excluent donc point. L'objet démartinien, cependant, ne semble pas tout à fait doté de cette « atemporalité » qu'évoque Ginzburg. Il s'avère que l'exorcisme chorégrapho-musical salentin possède sa propre temporalité, par ailleurs fortement codifiée. C'est cette précision normative qui permet, entre autres, aux formes

15. *Ibid.*, p. 21.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 23. Le terme « *sopravvivenza* » (en français « survivance »), est employé par De Martino en langue originale : « *sopravvivenze pagane come documenti di una certa storia religiosa da ricostruire* », « survivances païennes d'une certaine histoire religieuse à reconstruire » (je traduis), Ernesto De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* [1961], Milan, Il Saggiatore, 2009, p. 48.

18. Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, p. 8-9.

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.

En se basant – avec un impressionnant souci philologique – sur une littérature diachronique et des sources remontant au Moyen Âge, à un moment où les seuls témoins de ces phénomènes « historico-religieux » étaient encore des missionnaires et des hommes d'Église, De Martino réussit à repérer des récurrences, des traces qui participent pleinement à l'analyse au présent qu'il fait de son objet. La temporalité du tarentisme dont l'événement n'est pas explicitement provoqué, mais bien « subi » par ces tarentulés victimes de morsures, s'avérait suivre une alternance saisonnière. En effet, le 29 juin – jour de la fête de saint Paul et saint Pierre – était un point névralgique autour duquel s'accroissait le nombre de tarentulés dans les Pouilles. Cette surprenante fidélité au calendrier est l'un des premiers indices qui permettent à De Martino de détruire progressivement la croyance commune de l'époque selon laquelle le tarentisme était une maladie « réelle », croyance qu'avait notamment pu contredire le médecin de son équipe. « Tout se passait comme si l'influence culturelle chrétienne avait cherché à plier un phénomène “païen” à son propre calendrier religieux et y avait en partie réussi en disciplinant les crises<sup>19</sup>. » Cette première considération temporelle lui permet d'activer son programme d'anthropologie historique consacré aux productions syncrétiques et aux mécanismes de domination qui les engendrent – autre élément fondamental de sa pensée, que Daniel Fabre, dans un article dédié à l'originalité du travail de l'anthropologue, fait cristalliser autour du concept de « carrefour<sup>20</sup> » : « Il s'agit de saisir dans une même analyse l'histoire d'une société – ici, pour l'essentiel, l'histoire des rapports de domination –, la genèse des systèmes symboliques et les expériences existentielles qui prennent forme et sens à l'intérieur de ceux-ci<sup>21</sup>. »

Dans le cas du tarentisme, ce carrefour prend forme autant sur le plan d'un syncrétisme religieux que de la complexité symbolique d'une maladie qui oscille perpétuellement entre réel et représenté. La figure de la tarentule et sa morsure est un point d'ancrage hybride dont l'autonomie aurait été progressive. Le latrodoctisme « revêt » les formes culturelles du tarentisme, et inversement : il devient donc en quelque sorte la condition historique de ce dernier. Sur une crise nerveuse se « greffe » la figure de la tarentule, au point qu'il devient impos-

19. De Martino, 1966, p. 50.

20. Daniel Fabre, « Un rendez-vous manqué. Ernesto De Martino et sa réception en France », *L'homme*, tome 39, n° 151, 1999, p. 207-236.

21. *Ibid.*, p. 223.



sible – et vain – de savoir quelle forme tient lieu d'origine. Cette impossibilité d'arriver à un noyau essentiel n'est pas explicite chez De Martino, même si toute son entreprise le sous-entend. Aby Warburg, auquel nous revenons plus loin, avait été plus radical par rapport à cette question des « origines ». Sa position, lisible en filigrane dans l'ouvrage demartinien, est résumée ainsi par Georges Didi-Huberman : « Les “mots originaires” n'existent que *survivants* : c'est-à-dire impurs, masqués, contaminés, transformés, voire antithétiquement renversés<sup>22</sup>. » L'origine « contaminée » du symbole de la tarentule s'apparente à cette même idée, relevant d'une perspective intermédiaire, de l'autonomie progressive d'un média et de son constant métissage avec ceux qui le précèdent. Il est possible de considérer le « dispositif d'exorcisme chorégraphico-chromatico-musical » comme vecteur communicationnel. Mais en quoi consiste cette « médiation » archaïque du rituel, que De Martino n'hésite pas à nommer « dispositif » et dont il mesure les effets ?

Le tarentisme, comme son nom l'indique, fait référence à l'araignée, espèce – qui s'avère le plus souvent être la tarentule – dont la signification reste nébuleuse, voire superflue du point de vue de l'efficacité symbolique. Parfois, comme le démontre l'équipe de De Martino, il n'y a même pas une araignée, mais un serpent, ou un autre type d'animal susceptible de mordre. En tant que symbole qui se répète, la tarentule se doit principalement d'évoquer, représenter, faire revivre, faire refluer, à travers différents paramètres qui lui sont propres : « elle communique à sa victime de correspondantes tendances chorégraphiques, mélodiques, chromatiques<sup>23</sup> ». 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 « phases<sup>24</sup> », où se mêlent exorcisme et impulsion érotique, d'abord à domicile avec les musiciens, puis à Galatina, dans l'église de Saint-Paul, où son public est désormais quintuplé. La chorégraphie incarne la bête identifiée, et tous les éléments rituels doivent s'y synchroniser : les musiciens jouer les bons airs, le public offrir les « couleurs justes » en lançant sur leur parente les bons rubans colorés.

22. 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. 146.

23. De Martino, 1966, p. 62.

24. 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 De Martino, 1966, p. 355-365.



Fig. 1: Photographie de Franco Pinna, « (La tarentulée) commence son cycle chorégraphique par la phase au sol, rampant sur le dos autour du périmètre cérémoniel » (De Martino, 1966, Fig. 2).

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 saint Paul « aux couleurs vives » sont mises à sa disposition (Fig. 1). Dans un effort du christianisme à neutraliser une expression païenne, les figures de ces saints s'étaient incorporées au rituel, 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 sons – d'une importance capitale –, de gestes chorégraphiques adéquats, de couleurs vives, et d'un public. Les musiciens ont ce rôle décisif dans la plupart des cultes de possession, que Luc de Heusch<sup>25</sup> attribue à l'hypnotiseur. Malgré son caractère effacé, la musique agit éminemment sur l'induction de la transe chez les possédés. Les musiciens de la tarentelle sont pour De Martino « médiateurs », « stimulateurs », 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 rôle<sup>26</sup> ».

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

25. Luc de Heusch, *La transe et ses entours. La sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 67-98.

26. De Martino, 1966, p. 140.

lui venait ni de l'ouïe, ni de la vue<sup>27</sup> ». Il arrive donc que les moyens (médias?) employés en vue de l'exorcisme soient inopérants. Un événement semblable advient lorsqu'une tarentulée, visiblement perturbée par l'entrée impromptue d'un homme portant un pullover rayé jaune et rouge, interrompt son cycle chorégraphique. L'astuce du public, qui la nourrit soudainement 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 remet à fonctionner<sup>28</sup>. » C'est ici que transparait de manière éloquente le fonctionnement interne de la possession pour De Martino, et 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<sup>29</sup>, capable d'entendre, voir, sentir, se mouvoir.

Ainsi s'articule cette thérapie complexe, dont le nom même implique une prédisposition à la résistance<sup>30</sup> au temps : le terme italien *rimorso* jouit du double sens de « remords » et de « mordre à nouveau ». La répétition, fondamentale dans la définition de tout rituel, est 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 quotidiennes, que la morsure permet de canaliser symboliquement en un point fixe, permettant l'oubli de ces afflictions durant le reste de l'année. Sans s'attarder ici à une analyse psychanalytique du retour et du remords qui serait sans doute fertile, il est toutefois 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 mémoire<sup>31</sup> ». 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 »,

27. *Ibid.*, p. 85.

28. *Ibid.*, p. 70.

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

30. Mariella Pandolfi propose une analyse tout à fait pertinente de l'aspect politique d'une « résistance » signifiée à travers le rituel de possession chez ces femmes. Cette résistance, qui implique également l'idée d'une survivance temporelle, prend la forme d'une thérapie se jouant sur le corps, Mariella Pandolfi, « Le *self*, le corps, la "crise de la présence" », *Anthropologie et sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1993, p. 57-77.

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

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. Cet oubli participe à l'efficacité thérapeutique, et Augé dans son ouvrage, même s'il n'aborde que ponctuellement la question de l'oubli obtenu 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.

Il est frappant de constater que lorsque Augé énumère les trois figures de l'oubli, il prend comme point d'appui et comme cas exemplaires les « grands rites africains, qui se présentent ainsi avant tout comme des *dispositifs* [je souligne] destinés à penser et à gérer le temps<sup>32</sup> ». 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 repère<sup>33</sup> ». 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 “simple”<sup>34</sup> ». Si les grands rites accèdent à ce passé, c'est également avec une conscience de la répétition au futur : la transmission.

C'est à partir de ces considérations que s'articule la deuxième partie de cette étude qui s'attarde plus en profondeur sur 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 ». C'est dans cette section que De Martino effectue un changement d'échelle en décroissant l'objet moléculaire de l'isolement dans lequel il avait été provisoirement relégué, tout en restant prudent dans l'approche. Il entame cette section avec comme point de

32. *Ibid.*, p. 75.

33. *Ibid.*, p. 75-76.

34. *Ibid.*, p. 76.

départ les échos aux phénomènes contemporains du tarentisme, qu'il nomme « parallèles ethnologiques et folkloriques », en en précisant toutefois les limites :

Le danger de la « réduction au type » naît de la tentation de considérer le tarentisme comme un cas particulier d'une très vaste classe de phénomènes, démontrable par des éléments tirés des plus divers ensembles culturels, actuels ou disparus, une classe à laquelle on pouvait donner les noms de « formes de mystique inférieure », « cultes extatiques », « possession rituelle », « cérémonies de type chamaniste<sup>35</sup> ».

56

Une étude comparative doit donc se soucier de conserver la spécificité du tarentisme. L'anthropologue est de fait plutôt bref quant à ces parallèles géographiques, même s'il réussit à insérer le tarentisme dans un réseau de rapports culturels plus vaste. L'étude des peuples africains ou amérindiens lui sert plutôt à tisser des liens historiques plus profonds, ce qui est confirmé par l'usage qu'il fait du travail d'Henri Jeanmaire<sup>36</sup>, qui, à travers une analyse de la *mania* et du ménadisme, effectuait un détour par les cultes africains de possession. Quant à ces « liens » plus profonds avec les « antécédents », De Martino en évoque aussi les risques :

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 antique<sup>37</sup>.

L'anthropologue semble avoir succombé à ladite « tentation » de considérer le tarentisme comme une survivance : les sous-chapitres suivants<sup>38</sup> sont en effet dédiés exclusivement aux parallèles entre les textes antiques et les composantes actives du rituel apulien, celui de ces terres qui étaient jadis celles de la Grande-Grèce. Malgré ses précautions, De Martino procède de manière radicale à ces rapprochements, après avoir déclaré leur caractère fondamental : « Si l'on doit se garder de ces deux “réductions” pour ne pas faire disparaître le tarentisme au profit du “type” ou de “l'antécédent”, la comparaison avec les phénomènes analogues et la recherche d'antécédents classiques ou antiques sont par elles-mêmes indiscutables et même indispensables<sup>39</sup>. »

35. De Martino, 1966, p. 203.

36. Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951.

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

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

39. *Ibid.*, p. 204.

Même si De Martino entrevoit la consolidation du tarentisme comme phénomène autonome autour du Moyen Âge, ce sont les « traits », sous forme de « figures », qui l'intéressent. Il les tient pour beaucoup plus lointains et c'est à partir d'eux qu'il procède à la saisie de « ressemblances de famille ». La première ressemblance consiste, par exemple, en ce qu'il nomme le « symbolisme de la morsure », elle est centrale dans l'idée du *rimorso* (la « re-morsure »). L'anthropologue s'appuie en premier lieu sur des genres médico-littéraires<sup>40</sup> et érudits, populaires dans le monde grec, faisant mention de morsures d'animaux (araignée, serpent, chien enragé). Il quitte ensuite cette littérature « dans laquelle l'observation naturaliste et l'héritage mythique apparaissent étroitement liés » en remarquant que

l'autonomie symbolique de la morsure ou de la piqûre assume en Grèce une forme caractéristique qui suggère moins la représentation d'un poison injecté dans les veines que celle d'une piqûre aiguillonnante contraignant à une fugue angoissée, délirante, hallucinée et furieuse<sup>41</sup>.

En effet, à la figure de la morsure se greffe celle de l'oistros (impliquant souvent la fugue et l'errance, *errores*) qui s'y entremêle et en devient indissociable. C'est une forme archétypale qu'il retrouve chez Eschyle, non seulement dans le mythe de Lyssa et des Erynie (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 l'image eschyléenne du mythe 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<sup>42</sup> » – 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 péri-

40. 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.

41. *Ibid.*, p. 220.

42. *Ibid.*, p. 223.

mètre du drap blanc, où la fugue (*errores*) se déploie plutôt sous forme rythmique circonscrite. C'est à l'aide de ces *images*, offertes par Eschyle et par les témoignages « historiques réels », voire documentaires d'un pseudo-Hippocrate<sup>43</sup>, de Plutarque<sup>44</sup> et d'Aristoxène de Tarente<sup>45</sup>, 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 humaines<sup>46</sup>.

58

Évidemment, pour De Martino ce canevas de base renvoie au nœud mythico-rituel que sont le ménadisme et la participation féminine aux cultes dionysiaques. Il use de la même méthode pour évoquer les liens entre musique cathartique et possession, en précisant le rôle de l'intronisation musicale – idée d'un processus électif ne venant pas de la raison – et de la *mania*, ainsi que leurs apparitions dans de nombreux textes, notamment les dialogues platoniciens. Ces images, formes vibrantes dont le tarentisme garde les traces, sont repérées par De Martino dans des passages de la littérature antique.

Force est de constater une singulière corrélation entre ces « images » fécondes et le concept de « survivance<sup>47</sup> » (*Nachleben*) élaboré par Aby Warburg, dont tout

43. « 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.

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

45. Aristoxène de Tarente raconte un épisode durant lequel un groupe de femmes est subitement frappé d'extase, dont le remède s'avère être la musique.

46. *Ibid.*, p. 224.

47. Il est important de rappeler la distinction terminologique relevée par Agamben entre « survivance » et *Nachleben*, ce dernier terme transmettant davantage l'idée d'une « vie posthume » qu'une survivance qui n'impliquerait pas l'interruption symbolique de la mort. Voir Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, trad. Marco Dell'Omodarme, Paris, Hoëbeke, 1998. Comme nous l'avons vu, Ernesto De Martino emploie bien *sopravvivenza* pour parler des « reliquats folklorico-religieux ». Francesco Faeta, dans son étude comparée des approches d'Aby Warburg et Ernesto De Martino, rappelle, en appuyant Didi-Huberman, cette influence possible sur Warburg du concept de *survival* défini par l'anthropologue Edward B. Tylor; influence du champ anthropologique qui en appa-

le travail avait été guidé par la question de la transmission. En dernière instance, dans ses « Commentaires historiques », De Martino précise que pour une étude lucide du tarentisme, l'essentiel est de rappeler l'expérience grecque du pathos, qui 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 ou de désordres de l'âme ou de conflits moraux<sup>48</sup> ». Il tente donc, avec des sources essentiellement littéraires et textuelles, de capter cette intensité, dont l'efficacité se jouerait sur le corps. Chez Warburg, l'idée de pathos réapparaît manifestement dans ses « formules » (*Pathosformeln*) qui constituent ce que Didi-Huberman appelle une « archive des intensités ». Cette archive est d'autant plus fondamentale pour l'étude d'un dispositif chorégraphico-musical tel que celui du tarentisme en ce qu'elle se consolide, comme l'explique Didi-Huberman, en un paradigme chorégraphique ayant

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 Warburg<sup>49</sup>.

Les correspondances entre les deux auteurs dépassent donc la seule question de la transmission et concernent les formes propices à celle-ci, le moyen de les déceler, la relation de ces deux derniers éléments se jouant effectivement entre mot et image. D'un côté Warburg : historien de l'art qui, dans sa quête des survivances, fait une escale ethnographique chez les Hopis d'Amérique, au cours de laquelle il capte avec « désinvolture » une série de photographies présentée à la conférence de Kreuzlingen dans toute leur dimension proprement visuelle, les mots n'ayant qu'une fonction secondaire. C'est comme si c'était image par image

rence, à l'époque de Warburg, aurait déjà dû être dépassée. En plus du caractère problématique des rapprochements entre faits ethnographiques et monde classique, Faeta discerne un esprit « crypto-évolutionniste » en anthropologie, duquel De Martino se rapproche par son attention aux « survivances » ou « reliquats ». Voir Faeta, 2003, p. 89. Si la survivance, entendue comme anachronisme, représente chez Warburg une rupture profondément féconde, elle sous-entend toutefois pour De Martino un certain « retard » par rapport à la modernité ; connotation rendant sa posture d'autant plus ambivalente qu'il dédie avec passion sa carrière d'anthropologue à ces formes survivantes.

48. *Ibid.*, p. 243.

49. Didi-Huberman, 2001, p. 144.



que se révélèrent les correspondances profondes : dans le cas de ces photographies, Warburg y trouve la confirmation d'une intuition sur la « vie posthume » de la figure du serpent<sup>50</sup>. De l'autre côté De Martino : anthropologue à la tête d'une expédition interdisciplinaire, qui fait produire d'innombrables images photographiques et filmiques et des bandes sonores magnétiques dans la phase de recherche, témoignant des *traits* antiques qui prennent vie sous ses yeux.

Francesco Faeta, dans son ouvrage *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*<sup>51</sup>, tente de résoudre les étonnants parallélismes entre eux par le biais de ce rapport aux images. En effet, malgré une apparente impasse quand il s'agit de vérifier l'hypothèse d'une rencontre<sup>52</sup> entre Warburg et De Martino, Faeta justifie son approche de cette manière : « En réalité, ce ne sont pas des termes immédiatement philologiques, ou historiographiques [qui m'arrêtent encore sur ces correspondances], mais plutôt un motif purement intuitif, celui de la féconde contradiction démartinienne par rapport [aux images] qu'il utilise (ou sous-exploite). En résulte son comportement ambivalent face aux photographes et aux photographies<sup>53</sup> ».

La photographie occupe une place particulière chez De Martino, malgré une certaine méfiance envers son potentiel communicationnel. En effet, *La terra del rimorso* propose une substantielle annexe photographique, fruit du riche travail du photographe Franco Pinna qui, selon Faeta, suivait les directives précises de De Martino. Cependant, il semble que ces innombrables photographies n'aient 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. L'image, même si elle lui servait vraisemblablement dans sa recherche, n'avait pas d'autonomie significative. C'est un fait d'autant plus évident à la lumière des sources dont fait usage De Martino pour traiter de la question de la survivance : il s'appuie sur

50. Aby Warburg, *Le rituel du serpent*, Paris, Macula, 2003.

51. Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, 3<sup>e</sup> édition, Milan, FrancoAngeli, 2003.

52. L'influence de Warburg sur De Martino est difficile à retracer. Textuellement, il semble impossible de retrouver des références directes à Warburg chez De Martino, puisqu'il n'est cité nulle part, pas même dans l'œuvre posthume *La fine del mondo* faisant état de toutes les figures de la pensée européenne de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle dont il se sait l'héritier. Cependant, selon Faeta, il est clair que Warburg, par la nature de son travail, fréquentait régulièrement l'Italie et correspondait non seulement avec Benedetto Croce, mais aussi Vittorio Macchioro, dont la fille était l'épouse de De Martino.

53. Pline, *Hist. nat.* VIII, cité dans De Martino, 1966, p. 219.



Fig. 2 : « ... et se met à parcourir le périmètre cérémoniel » ; « ... parfois elle s'arrête devant ou parmi les musiciens afin de "prendre" des sons » (De Martino, 1966, Fig. 5, 6, 7).



Fig. 3 : « Entre deux cycles de danse, la tarentulée se repose. » ; « ... Parents et public suivent le déroulement du cycle et y participent d'un air préoccupé » (Fig. 25, 26).

les textes antiques exclusivement écrits, de Pline<sup>54</sup> à Eschyle, en passant par Platon. Et pourtant, il parle de l' « image » d'Io. Les propos de Faeta sont éclairants sur ce rapport entre mots et images et la curieuse tension qu'il engendre :

[...] l'écriture de De Martino, littérairement consciente, est dotée d'une complexe allusion poétique; et en même temps rigoureusement incisive, elle apparaît comme la conséquence d'une préférence de la parole, la primauté du *verbum*. [...] La vérité est que la parole récupère souvent, en la phagocytant presque, l'expérience visuelle<sup>55</sup>.

En effet, les photographies de Pinna (Fig. 2 et 3) reflètent, en quelque sorte, les contenus. Ces images revêtent toutefois une importance amoindrie a posteriori, leur disposition étant assez peu innovante au sein de l'ouvrage démartinien final. Malgré cet apparent asservissement des photographies au texte, il est indéniable que ces images n'ont pas seulement le potentiel de documenter. Ce sont des images singulières, dans la mesure où elles donnent lieu, à la manière d'un photo-roman, à une forme de narration ainsi qu'à un effet de mouvement de caméra. Warburg avait réalisé une série de photographies, relevée par Karl Sierck, dont la « scénerie dynamique<sup>56</sup> » rappelant le montage cinématographique, a une logique très semblable. Cependant

54. Pline, *Hist. nat.* VIII, cité dans De Martino, 1966, p. 219.

55. « Queste [...] indicano una peculiare tensione, una vigilanza e una misura rivelatrici, a mio avviso, di un atteggiamento ideologico: la scrittura di De Martino, letterariamente consapevole, colma di una complessa allusività poetica e, al contempo, rigorosamente incisiva, appare come conseguenza della preferenza della parola, del primato del *verbum* » (je traduis), Faeta, 2003, p. 73.

56. Karl Sierck, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 61.

les photographies des tarentulées ne viennent pas pallier une absence d'images en mouvement : le cinéaste Gianfranco Mingozzi<sup>57</sup> participait activement au travail de terrain sur le tarentisme.

Les photographies ont donc forcément une logique et utilité propre. Il est possible qu'elles permettent, de manière très pratique, une intégration, grâce à leur support imprimé, au livre final d'Ernesto De Martino. Dans le cas des photographies de cycles chorégraphiques (Fig. 2 et 3), il s'agit d'un matériel dynamique, en profonde connivence avec le texte ; d'un montage suivant les étapes de la performance face auquel il est impossible de savoir si l'image restitue le texte ou inversement. En ce sens, geste photographique et écriture ethnographique deviennent très proches, selon Faeta, en tant que lieux de synthèse des idées et hypothèses anthropologiques élaborées *a priori*. Ces effets de miroir sont peut-être propres à la démarche de l'anthropologue, et plus facilement élaborés à l'aide d'un montage d'images fixes. Cette fixité motive sans doute le choix d'une image photographique du mouvement, puisqu'elle permet ce que Sierек nomme chez Warburg une « technique de *protection par la sophrosynè*<sup>58</sup> ». L'étrangement de l'anthropologue face à l'altérité – et dans le cas de De Martino face au pathos du rituel de possession – nécessiterait cette immobilisation, puisque « l'image et sa production ne servent pas seulement à fixer et à conserver l'événement pour les besoins de la mémoire et de l'archive, elles servent aussi à neutraliser un objet menaçant<sup>59</sup> ».

Ces exemples permettent non seulement de juger de l'ambivalence du rôle des sources iconographiques dans la recherche de survivances chez De Martino, mais dévoilent des liens plus profonds avec cet autre auteur préoccupé lui aussi par la question de la transmission qu'est Aby Warburg ; des liens concernant cette fois le chemin emprunté pour la détection des traces. Il est indéniable que le dispositif chorégrapho-chromatico-musical oblige De Martino à se confronter, de manière explicite ou non, au problème de l'image. En effet, ce paradigme chorégraphique est selon Didi-Huberman le lieu privilégié où s'articule la « connaturalité entre le mot et l'image<sup>60</sup> ». L'exemple toutefois le plus éclatant d'une confiance en la fécondité d'une comparaison de matériaux iconographiques historiquement variés se trouve dans l'ouvrage *Morte e pianto rituale nel mondo*

57. *La taranta* (Mingozzi, 1961).

58. Sierек, 2009, p. 64.

59. *Ibid.*, p. 65.

60. Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, <http://etudesphotographiques.revues.org/index268.html> (dernière consultation le 30 janvier 2012).



Fig. 4 et 5: « *Atlante figurato del pianto* », section *Materiale folklorico*, étapes successives d'une lamentation funèbre artificielle, Lucania (haut); photogramme d'une lamentation funèbre artificielle, Sardaigne (bas) (De Martino, 1958, Fig. 5a,b et 6b).

*antico*. *Dal lamento pagano al pianto di Maria*<sup>61</sup>, qui se termine par un surprenant « Atlas figuré de la lamentation » (*Atlante figurato del pianto*) composé de 66 images. Le titre n'est évidemment pas sans rappeler l'atlas *Mnemosyne* de Warburg (inachevé, 1929), et fait contraste avec le vocabulaire anthropologique de cette époque<sup>62</sup>.

De Martino décrit en effet cette section de l'ouvrage comme « relativement nouvelle ». Il s'agit d'un recueil iconographique extrêmement hétérogène (photographies, photogrammes issus de bandes filmiques, reproductions de poteries, etc.), dont la première partie consiste en une série de photographies dites « folklo-

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

62. Les images présentées dans cet article peuvent être mises en relation avec d'autres, selon différents paramètres et ressemblances (la posture, le mouvement des bras, la position de la jambe ou encore l'époque). Plusieurs taxinomies sont possibles. Pour cet article nous avons choisi librement d'extraire certains détails pour les juxtaposer, chose que nous invite à faire un tel atlas.



Fig. 6a: « *Atlante figurato del pianto* », section *Mondo antico*, pleureuses d'Amenmosé, Thèbes. Extension des bras et des mains qui recouvrent ensuite la tête, synchronismes de groupe; Fig. 6b: section *Epoca Cristiana*, cortèges funèbres représentés sur la tombe de Sancho Saiz de Carillo et Mohamud, Burgos (*ibid.*, Fig. 28 et 58).

64

riques » qui représentent des mimiques pour la plupart « artificielles<sup>63</sup> » (Fig. 4, 5, 7a). La deuxième partie propose des exemples de gestes antiques (Fig. 6a, 7b), et la troisième des représentations iconographiques de l'époque chrétienne médiévale (Fig. 6b). *Morte e pianto rituale* est une étude de ce que De Martino appelle une *tecnica del piangere*<sup>64</sup> (ou « technique de la plainte »), rituel performatif du deuil qu'il considère comme vestige d'une Antiquité païenne, dont les traces survivantes sont repérables dans la littérature, l'iconographie antique et les représentations chrétiennes – qui, comme le dit aussi Warburg, en portent les traits mais le refoulent –, ainsi que dans certaines régions du sud de l'Italie des années 1950. La perspective historico-religieuse d'Ernesto De Martino vise à obtenir un portrait total de cette mimique rituelle, 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 dramatique<sup>65</sup>. »

63. Les lamentations « artificielles » sont exécutées par les pleureuses hors contexte, à la demande de De Martino. Il n'y a rien d'inhabituel dans cette performativité assumée, qui est constitutive du rituel depuis l'Antiquité. Certaines pleureuses qui étaient choisies pour leur talent en la matière – et parfois même rémunérées – pleuraient la perte de parfaits inconnus, profitant de ce contexte pour extérioriser leur propre deuil.

64. *Ibid.*, p. 57.

65. « [...] 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



Fig. 7a: « Atlante figurato del pianto », section *Materiale folklorico*, paroxysme d'une explosion contrôlée de la lamentation funèbre artificielle, Lucania; Fig. 7b: section *Mondo antico*, statuette de lamentatrice provenant de Tanagra, mains à la tête (*ibid.*, Fig. 2 et 47).

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 Ginzburg<sup>66</sup>) nécessaire à une pleine compréhension du phénomène. C'est peut-être cette même *enargeia* que De Martino cherche à traduire dans l'ouvrage qu'il prépare, en s'assurant de récolter une série d'enregistrements sonores et photographiques « l'un et l'autre indispensables pour ne pas perdre le rapport concret avec la lamentation rituelle comme unité dynamique de parole, de mélodie et de geste<sup>67</sup> ». L'atlas de De Martino est à l'image de l'étendue incroyable que cherche à couvrir sa définition de la lamentation funèbre. Avec son aspect taxinomique, sa démarche semble rester apparentée à une ethnographie, qui, comme celle prônée par Mauss, bâtit des collections d'éléments qui sont plus que de simples exemples à titre d'illus-

gli occhi in tutta la sua evidenza drammatica [...] », *ibid.*, p. 58-59 (je traduis).

66. Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai, Faux, Fictif*, Paris, Verdier, 2010, p. 27.

67. « [...] 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 » (je traduis), De Martino, 1958, p. 76.

tration de théories : ce sont ces objets collectionnés qui révèlent les principes les plus abstraits. Ce qui pourtant diffère ici largement de l'organisation de données ethnographiques traditionnelle, c'est la juxtaposition d'éléments iconographiques transculturels (grecs, égyptiens, phéniciens, italiens), juxtaposition profondément transhistorique. C'est une série qui permet de multiples mises en relation axées sur le corps : « le deuil tend à se refléter dans les visages et dans les corps humains selon les expressions mimiques<sup>68</sup> ».

Il est important de comprendre que la création de ce recueil d'images 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 « folkloriques », et il y avait par ailleurs un caméraman dans l'équipe à plusieurs moments de l'expédition. La méthode de Warburg est une clef intéressante pour appréhender la logique singulière de cet atlas, et Faeta évoque avec pertinence les points de jonction majeurs entre les deux méthodes :

66

[...] l'importance centrale de l'image dans la démonstration des processus culturels (et non une simple fonction de didascalie [...]), la confiance féconde en une comparaison de sources iconographiques d'épaisseurs différentes, [...] la présupposition critique d'une substantielle continuité entre le monde classique, la Renaissance italienne, le monde « primitif » (dans le cas de De Martino une réalité ethnique lucane et transylvanienne<sup>69</sup>).

Nous ajoutons cependant un dernier parallélisme fondamental pour notre étude : l'impulsion de constituer une « archive des intensités » des formes symboliques, au sens que Didi-Huberman attribue 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'image<sup>70</sup> », connaturalité, comme nous l'avons vu, inscrite dans l'histoire des *corps* auxquels les sources littéraires ne semblent pas pleinement rendre justice.

68. « [...] l'evento luttuoso tende a riflettersi nei volti e nei corpi umani secondo espressioni mimiche », *ibid.*, p. 385.

69. « la centrale importanza dell'immagine nel testimoniare i processi culturali (e non una sua mera funzione didascalica [...]), [...] una feconda fiducia nella comparazione di fonti iconografiche di origine e spessore diverso, nel presupposto critico di una sostanziale continuità culturale tra mondo classico, Rinascimento italiano, mondo « primitivo » (nel caso di de Martino realtà etniche lucane e transilvane) » (je traduis), Faeta, 2003, p. 99.

70. Didi-Huberman, 2001.



Le rituel, par sa puissance mnémotechnique inhérente, offre à De Martino un terrain prolifique pour penser la question de ces « survivances païennes ». En effet, grâce à sa construction codifiée et répétitive, le rituel s'assure une pérennité dans le temps. Cette continuité, dans le cas du tarentisme, serait inscrite dans la mémoire certes, mais articulée sur un remords (ou *re-mords*) se manifestant par le « 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 celles de l'Antiquité, au sein desquelles il découvre une forêt de symboles aux regards familiers. Dans ces sources, la morsure, l'*oistros* et 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 recueillies par Aby Warburg qui, dans son « archive dionysiaque », avait repéré comme formule de pathos la fameuse « figure de la nymphe comme *ménade*, qu'elle soit païenne ou chrétienne<sup>71</sup> », grâce à une méthode qui se prête parfaitement à l'appréhension d'un dispositif d'exorcisme chorégrapho-chromatico-musical. Il s'agit d'une méthode de comparaison iconographique qui pose la question de l'image comme lieu où s'inscrivent les traces de la survivance. Ces images, dans le processus de recherche de De Martino, ne sont pas ancillaires. Il avoue même, dans les premières pages de *La terra del rimorso*, que ce sont elles qui déclenchent l'idée de l'expédition de 1959, selon une impulsion propre au micro-récit photographique :

Ma première idée d'entreprendre une enquête ethnographique sur le « tarentisme » [...] je l'eus en regardant quelques belles photographies d'André Martin. [...] Ces photos pouvaient passer devant les yeux comme des images d'étranges comportements excentriques [...]; mais, pour moi, elles incitèrent à rattacher l'histoire religieuse du Sud [...] à un phénomène réclamant l'engagement de la cohérence historiographique, justement parce qu'il se présentait comme un nœud d'extrêmes contradictions<sup>72</sup>.

C'est comme si cette image d'un détail « folklorico-religieux », histoire moléculaire captée par la photographie, générerait à elle seule ce désir profond d'effectuer un plan d'ensemble, d'adopter une perspective transculturelle, transhistorique. Cette importance de l'image devient encore plus manifeste à la lumière de l'*Atlante figurato del pianto* qui conclut l'étude de De Martino sur la lamentation funèbre. Curieusement, l'anthropologue se défend presque de cette nouvelle

71. *Ibid.*

72. De Martino, 1966, p. 27.



forme d'analyse dans l'introduction de l'atlas, en stipulant que ces images ne servent pas à répondre à des questions de style purement « esthétiques » propres à une histoire de l'art. Elles 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. C'est à croire que la constitution d'une « archive des intensités », cette juxtaposition d'images fossilisées de l'expression des corps, dépasse largement les intérêts d'une seule discipline : la preuve étant que les formules de pathos relevées chez deux auteurs différents se recourent.

68

Si De Martino fait une archéologie du deuil antique, Warburg dévoile l'érotisation dionysiaque de la *Ninfa* à travers les convulsions de Madeleine en pleurs au pied de la croix, dans « un deuil orgiaque ». La lamentation devient donc le lieu de concordances idéal pour penser les *Pathosformeln* puisque Warburg à la fin de sa vie les qualifia de « “mots originaires” de l'expression mimique, sous l'angle d'une véritable “dramatique de l'âme” (*Seelendramatik*) où se révèle la dimension “extatique”, voir “démonique”, des images<sup>73</sup> ». Il semble donc que nous revenions à une des interrogations de départ concernant le type de constatation que permet le médium étudié par le chercheur. La question est 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, tel est ce que De Martino tente d'élucider de manière conceptuelle dans l'introduction à *Morte e pianto rituale*, de manière indépendante, à l'aide de l'ouvrage de Benedetto Croce dont toute sa recherche est inspirée, *Frammenti di etica* (1922). 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 nous qui voulons oublier, et nous oublions<sup>74</sup>.

73. Didi-Huberman, 2001.

74. « 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”, conferma 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 » (je traduis), De Martino, 1958, p. 4. Extrait de Benedetto Croce, *Frammenti di etica* [1922].

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 naturellement, en quelque sorte, à la création d'une archive des intensités. Cette confrontation à la mort ne fait-elle pas toujours partie du spectre de l'archive? L'anthropologie n'est-elle pas teintée de ce désir de pallier aux 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 la nécessaire pratique de ce que les archivistes nomment « art de la destruction ».