

Francesco Faeta

La mort en images

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Francesco Faeta, « La mort en images », *Terrain* [En ligne], 20 | 1993, mis en ligne le 15 juin 2007, 09 février 2012.

URL : <http://terrain.revues.org/3059> ; DOI : 10.4000/terrain.3059

Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l'homme

<http://terrain.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://terrain.revues.org/3059>

Document généré automatiquement le 09 février 2012. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Propriété intellectuelle

Francesco Faeta

La mort en images

Pagination originale : p. 69-81



1 *Traduit de l'italien par Giordana Charuty*

2 Sous leur apparente uniformité, due à près de deux siècles de normalisation, les cimetières de Calabre cachent de multiples différences qui renvoient, fût-ce indirectement, à la structure économique, aux formes de la vie matérielle, à l'histoire politique, sociale et culturelle de chacune des communautés de cette région¹. Plans, modes de sépulture, organisation de l'espace, matériaux et mobilier des tombes sont en relation avec les classes sociales, les métiers, les groupes d'alliance, les familles. Avec leurs variantes locales, les normes coutumières de l'inhumation, essentiellement paysannes, prévalent sur celles de la législation civile ou des milieux cultivés, ecclésiastiques et urbains. L'architecture funèbre est surtout conditionnée par l'idéologie populaire de la mort et par la plus ou moins grande acceptation du modèle chrétien de la *pietà* ainsi que des formes de dévotion qui lui sont associées.

Les photographies de cimetière

3 Observons, par exemple, le cimetière de Simbario, localité d'un millier d'habitants située sur les contreforts occidentaux du massif des Serre, vivant d'une agriculture de subsistance, fortement conditionnée par la montagne. Il est nettement marqué par une division de l'espace fondée sur la parenté : chaque famille élargie tend à occuper un isolat, chaque groupe un ensemble de niches contiguës ou une chapelle. Les familles unies par des liens d'affinité, de parenté spirituelle ou d'alliance se retrouvent placées côte à côte alors même qu'il n'existe aucune trace, au village, d'une telle disposition systématique, ni au niveau des maisons, ni à celui des quartiers ou du voisinage. Tout aussi remarquable est l'usage de la construction précoce de la tombe. Alors qu'il n'existe aucune réglementation fiscale à ce sujet, il convient de s'en occuper « à temps », c'est-à-dire lorsque l'âge, le niveau socio-économique, la consolidation et l'extension de la structure familiale le permettent et le recommandent. La date de naissance est gravée sur la pierre tombale, à côté de la photographie du futur occupant, mais celle-ci est recouverte d'un cache noir jusqu'au jour du décès. Découvrir l'image d'une personne encore en vie est un mauvais présage ; on ne montre jamais le négatif de la photographie « mortuaire », il est conservé à la maison avec un soin particulier. A l'inverse, pour abrégé une agonie longue et douloureuse, on peut placer ce négatif sous l'oreiller ou bien découvrir la photographie placée sur la pierre tombale, et ces opérations doivent être effectuées, comme le dit une interlocutrice, « par qui partage le lit du mourant et qui partagera sa tombe ». Il s'agit là d'un transfert à

la photographie de croyances et d'usages funéraires présents en Calabre et dans toute l'Italie méridionale.

4 Dans tous les cimetières observés, la photographie rend présents les défunts et manifestes les relations de réciprocité entre les vivants et les morts : elle sert d'opérateur pour réintégrer dans une structure métahistorique le groupe social déchiré par la mort.

5 Ce pouvoir de présentification de la photographie est très fort. Ainsi, dans de nombreux cimetières, comme celui de Nicastro par exemple – épitaphes et commentaires de nos interlocuteurs le montrent – l'image localise le mort : celui-ci se trouve exactement à l'intérieur de l'espace qu'elle délimite.

6 Les pierres tombales sont, de plus, ornées de montages qui rassemblent ceux que la vie avait réunis, indépendamment de leur état présent et du lieu de leur inhumation. Se trouvent ainsi rapprochés des vivants et des morts, de même que des personnes mortes en des temps différents ou dont les corps gisent loin les uns des autres. Parfois plusieurs photographies encadrées sont placées autour de celle fixée sur la pierre tombale. A Nicastro, à Sambiasi et à Gizzeria, on ajoute à côté de la photographie la carte d'identité du défunt sur laquelle se trouve parfois épinglée l'image d'un parent proche – mari, enfant, etc. – qui a lui-même accompli le geste pour signifier un destin commun et sa fidélité à la mémoire du défunt.

7 L'identité sociale du mort est, en général, aisément reconnaissable sur la photographie ; de plus, elle est fréquemment rappelée par l'épitaphe. Soldats, paysans, propriétaires, ouvriers figurent dans leurs vêtements quotidiens, avec les insignes de leur statut. Souvent les femmes, mais aussi les hommes pour les sépultures les plus anciennes, portent le costume du pays.

8 L'absence de photographies sur les pierres tombales doit être imputée à leur inexistence – en Calabre, jusqu'à il y a peu, les membres des classes pauvres pouvaient n'avoir jamais été photographiés de leur vivant, s'ils n'avaient pas émigré – ou à l'impossibilité de réaliser un portrait *post-mortem*. Cet usage, cependant, est répandu, surtout pour les enfants et les adolescents, d'abord parce qu'ils n'ont pas eu le temps d'être photographiés durant une vie abrégée, mais aussi parce que la mort des enfants est plus facilement représentable. L'exécution de portraits de cadavres – composés selon des stéréotypes de glorification et d'héroïsation et intégrés dans des scènes de dévotion familiale obéissant aux règles de la cérémonialité traditionnelle – constituait, d'ailleurs, dans cette région, à côté de la photographie de noces, un des genres pratiqués par les photographes qui disposaient de moyens techniques adaptés : pieds individuels, optiques à bascule, draps noirs, décors de toile². A côté des pierres tombales, les images ainsi obtenues étaient employées pour les billets commémoratifs, les souvenirs et les *santini*³, parfois pour les affiches murales annonçant au village et à la communauté des émigrés le décès et les cérémonies funéraires.

9 Dans certains cimetières, les défunts sont identifiés par leur appartenance à une confrérie dont ils portent le costume. Malgré la présence d'une photographie sur la pierre tombale, le cadavre peut être absent de la tombe, soit parce que perdu en guerre, soit parce que inhumé dans le lieu d'émigration. La photographie, dans ce cas, pallie le corps absent, faisant du cénotaphe une véritable tombe à laquelle on adresse le culte, les honneurs, les commémorations qui devraient revenir à la dépouille.

10 Souvent, la photographie du défunt le représente portant ou jouant d'un instrument de musique : accordéon, harmonica, cornemuse, guitare, ou bien affichant une attitude souriante, détendue, affable. L'usage des tombes précoces ornées de photographies mortuaires voilées se retrouve, plus rarement qu'à Simbario il est vrai, en de nombreux autres cimetières. Partout on éclaire les images avec des lampes, des bougies, des lampes à huile, surtout au moment des fêtes et des commémorations des morts. Nos interlocuteurs admettent l'existence de liens précis entre ces lumières, la vitalité des photographies et la condition de l'âme : la lumière indique un état de l'image et du défunt. Allumées, les petites lampes et les bougies signifient la présence de l'esprit ; une flamme droite et immobile indique sa force et son bien-être ; une flamme tremblante, hésitante et courte un état de souffrance ou de malaise. Dans le cimetière de Serra San Bruno, des guirlandes de petites lampes, louées toutes en même temps, ornent chaque angle, durant les jours consacrés à la commémoration des morts : les paroles, des morts et pour les morts, peuvent être prononcées, le dialogue peut s'établir, lorsque la lumière éclaire la

sépulture comme une scène. A travers la photographie le mort peut converser avec le vivant ou du moins communiquer un avis : on note une modification de la position du visage ou du corps, de l'expression du regard, de l'attitude que l'on interprète comme le signe d'une volonté, d'un désir, d'un besoin. A la photographie, du reste, les vivants s'adressent dans leurs conversations intérieures, parlées dans les formes de la lamentation commémorative.

- 11 On emploie pour les pierres tombales des instantanés et des portraits exécutés par des artisans photographes qui utilisent des procédés de fixation sur porcelaine. Plus récemment, sont apparues des images de facture soignée, exécutées par des amateurs avertis, imprimées directement sur le marbre noir ou sur des surfaces métalliques telles que l'acier ou l'aluminium. L'effet que l'on recherche et que l'on obtient, dans ce cas, est celui d'un très grand réalisme, accentué par les grandes dimensions de l'image et la froideur des matériaux qui servent de support.
- 12 Le mobilier funéraire est, partout, composé d'objets symboliques (bateaux et charrettes miniatures, boîtes d'allumettes, mouchoirs, stylos), de bibelots ayant appartenu au défunt, de présents alimentaires et de cigarettes, de décorations protectrices (rubans blancs ou noirs posés transversalement, petits rubans et nœuds colorés, amulettes) qui s'ordonnent autour du centre que constitue la photographie, véritable *alter ego* du défunt. L'épithaphe elle-même est souvent composée à partir de la représentation photographique. Exemple, en ce sens, est cette pierre tombale de Falerna sur laquelle on peut lire : « Beau comme tu t'es mis sur cette photographie. » Ces correspondances entre la photographie et l'épithaphe témoignent à la fois de l'importance accordée à la pierre comme moyen dialogique et de la force de l'image funéraire comme outil et référent de la mémoire culturelle.
- 13 Les conduites émotionnelles, ritualisées et codifiées, que l'on adopte devant la sépulture prennent la photographie pour interlocuteur : on la touche, on la nettoie, on la décore avec des éléments végétaux – fleurs, plantes, baies, rameaux bénits d'olivier, roseaux tressés – choisis en fonction des fêtes du cycle de l'année, on lui offre de la nourriture et des cadeaux. C'est, je l'ai dit, à la photographie que l'on parle, c'est devant elle que l'on proteste lorsque la relation avec le défunt n'emprunte pas la bonne voie de l'échange symbolique protecteur, c'est en s'adressant à elle que l'on pleure.
- 14 La répétition, dans les cimetières, pour la fête des morts, le 1^{er} ou le 2 novembre, de la lamentation funèbre est un usage présent dans tous les lieux explorés. Y participe, de manière générale, le groupe féminin qui a présidé à la lamentation devant le corps du défunt ; le rituel est l'occasion de réaffirmer, à partir d'une institution culturelle reconnue comme centrale, l'identité du groupe ainsi que les liens de parenté et d'alliance. Si les formes d'expression de la souffrance et de son contrôle sont atténuées, ses modalités ne sont pas différentes, dans l'ensemble, de celles des lamentations funèbres relevées en Lucanie par De Martino. Rythmes, stéréotypes verbaux, mélodies, oscillations du buste, état de prostration, distribution des membres du groupe, gestualité, vêtements, relations entre la plainte et la réalité environnante sont, grosso modo, ceux que l'ethnologue nous a transmis. Deux éléments, en revanche, me semblent distinguer la lamentation commémorative : une plus grande stéréotypie et, surtout, le fait de prendre pour centre narratif – le cadavre ayant disparu de la scène d'où surgissaient les figures mythico-rituelles – la photographie mortuaire ou, plus rarement, les autres images funèbres. Ce que l'on dit du défunt, en cette occasion, provient de l'image. Le nouveau corps qui est célébré par la lamentation rituelle est le corps photographique. Il est vrai que la lamentation qui suit le décès élabore une représentation du mort et de la mort à partir d'une entité – le cadavre – déjà perçue comme image ; mais la lamentation commémorative s'ordonne autour d'une image qui évoque une autre image, en tant que tautologie métaphorique, consciemment élaborée et employée. La photographie ne donne pas seulement à la lamentation ses contenus référentiels ; à travers ses traits sémiotiques – la fixité, le temps, la bi-dimensionnalité, sa valeur métaphorique, métonymique et paradigmatique – elle fournit la grammaire du discours rituel dont le style est élaboré à partir des traits et des formes offerts au regard.
- 15 Au cimetière, plus que tout autre image du défunt, s'affirme donc la photographie mortuaire, comme interlocutrice privilégiée et réalité survivant à la sclérose progressive de la mémoire. Tandis que les images mentales s'atténuent et que pâlisent les photographies des albums et

des cassettes, la photographie mortuaire devient le témoin efficace, puisque éternel, d'un corps et d'une existence qui tendraient, sans son support, à retourner au néant.

Maison, morts, photographie

- 16 Des photographies du défunt apparaissent également dans la maison. Elles sont exposées parmi celles des vivants, à la cuisine et dans la salle de séjour, dans les vitrines derrière les portes des buffets et sur les murs ; elles sont conservées dans les albums mais on leur réserve un espace propre dans la chambre à coucher, sur la commode, près du lit conjugal.
- 17 Dans l'espace domestique, les photographies de défunts agissent sur le plan de la mémoire ; elles se veulent le témoin d'un passé mythiquement différent, des travaux et des jours révolus, un *memento* de la vie et de la mort, un facteur d'identité et de cohérence. Placées près du lit, elles assument explicitement des valeurs culturelles et rituelles. Elles sont, alors, disposées frontalement, constituant pour le regard un ensemble articulé sur des relations réciproques de l'une à l'autre. Elles sont ornées de fleurs naturelles ou artificielles, éclairées par des lumières, surtout aux moments critiques de l'année (anniversaires, fête des morts, Noël, semaine sainte), comme dans les cimetières. Il existe deux modèles de composition du petit autel domestique. Dans le premier, les images des défunts sont disposées selon un ordre chronologique indépendant des relations de parenté. Les positions centrales, retenues les plus importantes et, en tout cas, les plus visibles, reviennent alors aux morts les plus anciens qui sont, plus que les autres, des ancêtres mythiques. De part et d'autre, les morts récents viennent prendre place au fur et à mesure. Ainsi, le trisaïeul d'un paysan propriétaire d'Accaria, inconnu de lui, occupe la place centrale dans l'autel photographique tandis que ses parents, tous deux morts depuis peu, sont relégués aux deux extrémités de la rangée. Dans le second modèle, les photographies sont disposées selon des critères de parenté, le long d'axes horizontaux et verticaux. Les places centrales reviendront, dans ce cas, aux ascendants ou descendants des propriétaires de la maison. Les relations de parenté existant entre les défunts représentés en image sont prises en considération : parents de l'époux et de l'épouse, par exemple, sont placés à distance les uns des autres mais regroupés ; frères et sœurs se côtoient. Se dessine ainsi une sorte de généalogie figurée qui offre au regard la partie de la famille passée dans l'au-delà. Ce second mode d'organisation des photographies se fonde, en outre, sur une conviction – l'immanence de l'esprit à ces images, dotées de sentiments et d'une vie émotionnelle – sur laquelle nous reviendrons. Parfois une mort prématurée, violente, particulièrement traumatique peut bouleverser de telles dispositions, imposant une centralité différente et d'autres hiérarchies. Le petit autel domestique dédié au culte des défunts n'est pas visible à tous les habitués de la maison : il est placé dans la pénombre, dans un relatif oubli social, en relation directe avec l'épouse, compte tenu de la disposition habituelle du mobilier et des places respectives des conjoints dans le lit. Il appartient, de toute façon, à l'épouse de prendre soin du petit autel et de gérer l'ensemble des relations avec les morts en photographie.
- 18 Arrêtons-nous sur les deux types d'observation que les images permettent au visiteur : elles peuvent être perçues d'un seul coup d'œil, affirmant l'existence d'une généalogie complexe, d'une parenté effective, d'une mémoire honorée et honorable, d'un culte qui lie et protège. Une telle lecture est autonome en ce sens qu'elle ne présuppose aucune explication de la part du maître de maison ou de qui connaît l'histoire familiale ; elle représente ce qui, entre l'hôte et son visiteur, est ou devrait être partagé. Mais on peut aussi regarder les photographies une à une, en s'arrêtant sur chaque image individuellement et sur les liens que l'on peut percevoir entre elles. On lit alors les axes généalogiques, les formes de parenté, les motivations qui ordonnent la mémoire communautaire, les logiques du culte et ses fonctions protectrices. Cette lecture implique une étroite relation entre l'hôte et le visiteur, une activité explicative du premier, une confrontation sur le plan éthico-social.
- 19 Les photographies placées près du lit conjugal ont une force vitale, une véracité et une sacralité tout à fait particulières. A ces images sont dévolues des tâches très importantes : on leur adresse des prières d'intercession, on les interroge dans un but divinatoire, on les prend à témoin dans les serments, on leur demande une aide, une garantie, une preuve dans la transmission des règles généalogiques et du savoir concernant la parenté.

Corps, morts, photographie

- 20 Des photographies de défunts sont également présentes sur la personne : sur les femmes elles sont renfermées dans des médaillons et des scapulaires pendus au cou, sur les hommes elles sont conservées, après une sélection rigoureuse, à l'intérieur du portefeuille, dans les poches des pantalons ou des vestes.
- 21 Hommes et femmes ont à l'égard de ces images des attitudes différentes. Les valeurs culturelles et rituelles sont, encore une fois, plus marquées pour les femmes qui peuvent exhiber l'image du disparu et la montrer à quiconque tandis que les hommes, au contraire, ne la partagent qu'avec ceux pour qui ils éprouvent une affection particulièrement intense. La relation au corps et l'usage social privilégient respectivement l'intérieur et l'extérieur. La femme socialise l'image du disparu et sa relation avec lui ; l'homme la cache, l'intériorise, pour la réserver à des rapports étroits. L'usage féminin répond à un critère macrocommunautaire et relativement indifférencié ; microcommunautaire, l'usage masculin est orienté vers l'utilité sociale. Chez la femme l'image du défunt est un élément essentiel du vêtement de deuil ; chez l'homme il s'en détache. La femme manipule son médaillon, l'embrasse, le touche, le déplace sur la poitrine ; l'homme néglige ses photographies. La femme, en se déshabillant, les conserve sur le corps ; l'homme s'en sépare. En cas de veuvage la présence continue du portrait funèbre représente, pour la survivante, une hypothèque, c'est un moyen de contrôle de la disponibilité sexuelle du corps. Les images corporelles du défunt ne sont pas, normalement, soumises au culte religieux et à la pratique rituelle ; à leur égard la femme manifeste, cependant, une constante et intense vie émotionnelle.
- 22 On pourrait penser que, par sa nature péricorporelle, sa connotation humorale, son rapport permanent avec le survivant, l'image portée, plus que l'image mortuaire, fonctionne comme catalyseur de la présence et de la mémoire du défunt. Les deux photographies sont, en effet, souvent identiques attestant une tension particulière, un besoin de correspondance. Cependant, le rapport intime entre le corps et la photographie confère à la présence du mort une dimension privée alors que, dans la culture ici considérée, le deuil est beaucoup plus public que privé. Les relations avec le défunt doivent se dérouler sur un plan de normativité sociale qu'outrepasse, tout en le présupposant, les rapports émotionnels liés à la sphère intime de la personne. La mémoire du disparu, les honneurs qui lui sont dus relèvent de la sphère communautaire (la famille, le village), se situant à un niveau de semi-officialité, de publicité contrôlée à laquelle l'image mortuaire, dans sa visibilité inaltérable, offre un support idéal.
- 23 Les photographies sont, enfin, des cénotaphes érigés sur le bord des routes et des champs, là où les croyances populaires relatives à la disparition prématurée et violente font séjourner les âmes des défunts. Les pratiques culturelles dont elles sont l'objet sont semblables à celles qui ordonnent les dévotions dans les cimetières.
- 24 Une pluralité d'images relie donc le corps, la maison, le lieu du décès, le cimetière comme autant de segments d'un système unitaire.
- 25 Les photographies des disparus, cependant, ont une vie inégale. Leur force vitale est soumise à des rythmes cycliques qui font alterner des phases d'atténuation avec des moments d'accentuation. Les images gardées sur la personne obéissent à un rythme quotidien, selon l'état de veille et de sommeil, l'activité onirique, leur rapport aux vêtements et aux bijoux, la position du corps dans l'espace. Toutes les photographies funèbres sont assujetties, d'autre part, à des cycles annuels. Elles sont l'objet d'attention, de soin, de dévotion à l'anniversaire de la mort, aux fêtes des morts, à Noël et à Pâques. Aux fêtes des morts, en particulier, les images des défunts acquièrent une présence particulière, elles « vivent » davantage, leurs modes d'action sont plus étendus, elles s'insèrent explicitement dans le vécu social. A leur retour sur terre, les photographies catalysent et captent l'errance vagabonde des défunts.

Théâtre funèbre et idéologie populaire de la photographie

- 26 Nous avons, jusqu'ici, analysé les usages funéraires de la photographie à partir de l'observation de terrain. Il faut rappeler comment ce signe iconique s'insère, de manière relativement stable et organique, dans un ensemble homogène de représentations de la mort et du mort : la lamentation rituelle et commémorative, les épitaphes, les conduites de deuil, l'iconographie des

cimetières (simulacres divins, statuaire, décorations des tombes, etc.). Ce théâtre funèbre, fait d'icônes, de textes, de contextes et de pratiques, constitue une dimension fondamentale de la vie en Calabre : c'est à la fois un moyen de contrôle des forces négatives et déstabilisantes libérées par la situation de deuil et une structure modelant un ensemble de relations et d'échanges qui innervent des pratiques culturelles apparemment très éloignées de ce domaine. Ainsi, le théâtre funèbre semble constituer un prétexte sur lequel structurer et modeler l'ensemble des relations sociales.

- 27 A côté de la permanence des formes de représentation, il faut bien sûr souligner les ruptures qu'introduit la photographie à laquelle la culture examinée attribue un statut particulier, distinct en partie des autres formes de représentations. Elle est perçue, de manière ambivalente, comme un moyen d'affranchissement, pour l'imaginaire, de la sphère étroitement religieuse et de l'influence ecclésiastique, un instrument de laïcisation et de démocratisation mais elle est aussi un outil de perpétuation, et même de potentialisation, de quelques-uns de ses caractères métaphysiques et magiques. Les photographies, dans cette région de Calabre – mais on pourrait, en la nuanciant, étendre l'analyse à bien d'autres régions de l'Italie méridionale paysanne – ne sont nullement des objets inertes. Elles possèdent une présence particulière, un degré de réalité qui surgit de leur statut intermédiaire entre la vie et la mort, la lumière et l'ombre, la vue et la cécité.
- 28 C'est pourquoi les photographies des morts constituent une réalité vivante et opérante : elles enferment une part de l'essence du référent. Un tel contenu est éternel : la mort, selon une croyance diffuse dans tous les lieux observés, ne diminue pas la vie de l'image, au contraire elle la renforce, captant l'énergie latente, de type animiste ou spirituel, que le décès a libérée. Seule la destruction de la photographie la dévitalise, en restituant l'essence impalpable qui l'habitait à l'univers terrestre ou à l'autre monde.
- 29 La nette séparation entre image et réalité qui caractérise la culture occidentale moderne apparaît ici beaucoup plus atténuée. Identité d'essence et d'existence, pour employer une terminologie sartrienne, se résolvent l'une dans l'autre, la reconnaissance de l'image apparaît comme une exigence plutôt que comme un présupposé. Image et réalité sont contiguës et corrélées ; la frontière entre les deux plans est incertaine et de nombreux stades intermédiaires de l'expérience visuelle – visions, rêves, états hallucinatoires ou hypnagogiques – sont admis et culturellement résolus. Des expériences auxquelles le rationalisme de la culture dominante nie toute valeur pour les repousser aux marges de la vie psychique sont tenues pour vraies, ramenées à une normalité existentielle, assumées comme données opérantes. Le concept de réalité est redéfini sur la base de règles complexes, au sein desquelles essence et apparence ont même valeur et produisent des réactions d'égale intensité.
- 30 Exemplaire est, en ce sens, l'expérience hallucinatoire de la messe des morts, illustrée pour la Lucanie par De Martino et présente dans toute la région explorée. Vécue comme réelle, elle provoque non seulement un état particulier de malaise physique mais elle commande aussi des choix concrets, des décisions pratiques, des actes sociaux. L'image photographique est donc, jusqu'à preuve contraire, réelle ; dans tous les cas, elle enferme une part significative de réel qui peut être évoquée et manipulée pour compenser une absence et réintégrer une existence labile.
- 31 Ce statut particulier de l'image éclaire le rapport dialectique instauré entre la vision et la mort. La vie est assimilée au pouvoir de contrôle du regard et de mise en ordre des images en relation avec les activités pratiques et symboliques. On pourrait dire, pour résumer cela en une formule, que la vie est regard, c'est-à-dire possibilité de discernement, de choix, de subjectivation, d'organisation. La cécité, associée sur le plan mythique à la fécondité et à la puissance, est considérée, sur le plan social, comme une privation corporelle, un amoindrissement du sujet proche de la mort même si elle est compensée par l'accès à des pouvoirs prophétiques qui confèrent prestige et privilèges. La cécité est vision de l'âme, qui surgit lorsque cesse celle du corps.
- 32 Si la vie est regard, la mort est cécité. Avant d'être une catastrophe du corps et de la pensée, la mort apparaît comme une apocalypse visuelle. Le noir des vêtements et des signes funèbres, la pénombre des habitations, l'obscurité évoquée dans le discours et les lamentations comme condition des survivants et du défunt, la fragmentation de l'ordre perceptif, l'impossibilité de

- regarder, le voilement et le bris symbolique des miroirs, l'obscurcissement des yeux au moyen de lunettes noires, les voiles et les châles sont constamment attestés au cours de cette enquête.
- 33 On voit ainsi se dessiner un système d'oppositions entre d'une part la vie, la lumière, la vision, l'extérieur, le haut, la droite, le sec et, d'autre part, la mort, l'obscurité, la cécité, l'interne, le bas, la gauche, l'humide. Cimetières, conduites de deuil, ritualité funèbre attestent l'existence, dans tout village, de semblables relations au cœur de l'organisation sociale. Vision limpide, ambiance chaude et sèche, amplitude des références, partie supérieure du corps, selon la distinction de Bachtin, connotent la vie ; cécité, humidité et putréfaction, fermeture, partie inférieure du corps sont, au contraire, associées à la mort. Tous ces éléments, qui s'enracinent profondément dans l'élaboration symbolique et les relations sociales communautaires, se fondent sur la vue, la perception, le regard, assumés comme facteurs de discrimination positive ou négative. A la source d'autres dichotomies, lumière et ombre connotent l'opposition entre l'être et le néant. La réintégration au plan des valeurs, pour utiliser une expression démartinienne, est essentiellement, dans cette perspective, un déploiement éidétique du monde, une manifestation de la signification.
- 34 Une aussi forte connotation visuelle de la vie nous renvoie au pouvoir de l'œil dans la culture communautaire.
- 35 Parce qu'il marque et signale l'existence, l'œil fait l'objet d'une attention particulière, le regard a un statut et un pouvoir spécifiques. L'organe de la vue est considéré comme le bien corporel par excellence : il est délicat et précieux, à la fois révélateur et doté de pouvoir divinatoire. Relié à l'or et, en général, aux métaux précieux, il est un instrument de mesure, d'ordre, de bien-être et de prospérité mais aussi de malheur et de malchance. L'œil offre à l'envie le moyen d'agir sur les hommes, les animaux et les choses.
- 36 Son action, cependant, surtout lorsqu'elle est négative, n'est pas nécessairement intentionnelle. Au contraire des autres organes comme la bouche, l'œil jouit d'une remarquable autonomie par rapport au contrôle rationnel. Il existe, dans la culture que je considère, une séparation et une relative indépendance entre vision et pensée, une conception du lien de la pensée à l'activité perceptive différente de l'identité qu'affirme la culture occidentale (et la pratique urbaine moderne) entre le *voir* et le *penser*. Une identité est, en revanche, affirmée entre le voir et le regarder, l'acte physiologique appréhendé au niveau naturel et l'acte psychologique culturellement modelé. Émerge ainsi l'idée d'une pensée qui *a posteriori* doit s'efforcer de discipliner, à travers des médiations culturelles complexes, une perception qui se donne d'emblée comme élément de connaissance et d'action, qui s'érige immédiatement comme regard. C'est justement cette dissociation, fût-elle temporaire et imparfaite, entre perception et connaissance, le fait que l'une se soustrait au contrôle éthique de l'autre et soit dotée d'un pouvoir de subversion des lois reconnues de la physique, qui explique l'existence de l'expérience très répandue du mauvais oeil et de la fascination.

Perte du corps, réintégration, photographie

- 37 La photographie offre donc à la culture funèbre populaire un précieux instrument de résolution symbolique et d'action rituelle : elle aide le processus de réinstauration de la vie à travers la domestication des morts, la métamorphose du sens de la mort.
- 38 Mais dans quelle logique spécifiquement visuelle cela advient-il ?
- 39 La mort est, essentiellement, dans le contexte observé, un changement de *statut* du sujet qui implique la perte du corps charnel et de la visibilité du monde, l'altération des lieux et des relations dans lesquels l'individu était inclus. Cette représentation se distingue tout autant de la définition laïque de la mort comme disparition totale que de celle, catholique, de la mort comme enjeu éthique. Le défunt acquiert un état indéfini, il se déplace dans un autre monde, dans une autre vie qui, au-delà de sa connotation obscure, apparaît comme éthérée et privée de forme. L'âme, notait Pitre pour la Sicile populaire du début du siècle, mais l'affirmation vaut pour les villages calabrais d'aujourd'hui, est « indéfinie dans son essence et dans sa forme ». Et De Martino définissait l'au-delà des paysans lucaniens comme « un monde qui continue sous une forme évanescence ou larvaire ». Substance et morphologie de l'âme et de l'au-delà sont donc partiellement modelées par le catholicisme et par des représentations préchrétiennes,

mais elles sont surtout marquées par l'expérience quotidienne d'une douloureuse inconscience, référence indispensable pour penser l'inconnu.

40 Si la mort est ombre et changement, affaiblissement et anamorphose des formes connues et habituelles, le deuil est, pour les survivants, un travail culturel pour retrouver la règle de la transformation advenue, la clé de lecture de l'anamorphose ; il permet, autrement dit, de restituer à l'absent sa dépouille, son cadre et sa physionomie à l'outre-tombe ; il sert à édifier, à travers l'imagination d'un autre monde, de nouvelles formes de relation et d'échange. Fin ultime du deuil telle est la restauration de la vision comme réintégration du rapport éidétique entre le sujet et le monde sans lequel aucune appréhension de la réalité imaginable ne serait possible : l'obscurité funèbre, dans laquelle à grand-peine on entrevoit des morceaux de cosmographies religieuses et d'exsangues restes de l'expérience quotidienne, étendrait son règne. A la mort succéderait une perte irrémédiable, une silencieuse séparation.

41 Il faut pourvoir le mort d'une figure, la mort d'une physionomie et l'au-delà d'un paysage. A telle fin un travail de construction, de laïcisation, d'historicisation et d'adaptation des images de l'autre monde est nécessaire, qui découpe un nouvel espace phénoménologique entre les représentations mythico-religieuses de l'âme et le magma informe de la putréfaction. Il faut, surtout, restaurer le visage du défunt qui doit cesser d'être soit une âme (élue, en peine, damnée), prisonnière de son vécu mythique, prise au piège de son statut aniconique, soit un corps corrompu ou un squelette, entités dont le sens tend vers zéro. Le schéma corporel, que déjà Merleau-Ponty identifiait comme étant le substrat du processus de modelage culturel, se heurte à cette négation, par excès et par défaut, de la matérialité et de la corporéité : l'imagination oscille entre une transcendance lointaine et le néant.

42 Ce besoin d'image, on le sait, a alimenté dans le passé de nombreuses représentations de l'au-delà, fondées sur une multiplicité de techniques artistiques, mises en acte par toutes les classes et tous les groupes sociaux. Il n'y a aucun doute, cependant, que l'acceptation du modèle catholique de la mort ainsi qu'un ensemble de facteurs de l'histoire religieuse, artistique et sociale ont conditionné de manière très différente ces représentations. Et il est significatif qu'avant la diffusion de la photographie, dans la culture populaire de cette région, la représentation de l'au-delà et du mort était entièrement confiée à la lamentation et à la production orale formalisée ou non, beaucoup plus qu'aux systèmes figuratifs. La photographie offre à l'imaginaire populaire un moyen de construction et de manipulation utile, fiable, économique, à la portée de tous. Elle s'insère dans le processus de construction autonome de l'au-delà populaire, soustrait aussi bien à la réalité physique qu'à celle métaphysique de l'Église. Elle représente le défunt ou, plus exactement, parce qu'elle enferme une partie de son essence vitale, elle le présentifie. Elle garantit un lien mathématique – dans le sens heideggerien de « ce que dans l'étant ou dans le commerce avec les choses l'homme connaît par anticipation », c'est-à-dire une connaissance à la fois archétypale et *a priori* – avec qui n'est plus supposé, par son intermédiaire, être pourvu d'une existence irréfutable. Elle représente et en même temps atteste la vraisemblance, la véracité, l'essence de la figure. L'image s'interpose, ainsi, entre le mort et le cadavre pour faire accéder le corps et son histoire dans l'autre monde. Le mort sera souriant, tenant un accordéon ou une cornemuse à la main, portant un costume, avec des arbres pour décor, un parent à ses côtés, un tapis à ses pieds. Sa photographie témoigne de la possibilité d'en fixer la vision tout en racontant l'autre monde ; elle montre le mort dans sa nouvelle demeure. Le fragment de vie qu'elle manifeste est réinséré, avec habileté et patience, en un temps mythique et immobile, celui de la mort visible. La photographie sanctionne ainsi la perte de la présence, la dissolution du sujet à travers le monde mais, en faisant être ce qui n'est pas, elle favorise une transsubstantiation de fragments importants de la personne figurée afin d'en réinstaurer la présence.

43 On observera enfin que la photographie qui, en dernière instance, sert à combattre la mort, est elle-même un procédé mortifère, perçu comme tel par la culture étudiée. Toutefois, elle inflige une mort atténuée, contrôlée, réitérable et, par là même, réversible, culturellement modelable. Elle comporte une soustraction mais elle met à disposition un nouvel objet qui enferme ce qui a disparu et devient disponible de manière rituelle. Une pratique culturelle réglée permet ainsi de maîtriser ce qui relève du domaine opposé, de la nature. Dans la mort photographique

que tout paysan expérimente face à l'objectif et dans la manipulation quotidienne de l'image, il y a un désir et une intention de domestication. La mort, évoquée et vécue à travers l'image, est soustraite au régime arbitraire de la nature pour être soumise à l'ordre humain. « Dans la mesure où elle est représentée », rappelait Fornari, « elle n'obéit plus aux lois de la nature mais aux désirs des hommes. »

Bibliographie

- Bourdieu P.** (ss la dir. de), 1965. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Ed. de Minuit.
- Brogger J.**, 1971. *Montevarese. A Study of Peasant Society and Culture in Southern Italy*, Oslo, Bergen.
- Caramore G.** (ss la dir. de), 1979. *Luoghi e oggetti della morte*, Rome, Savelli.
- Collectif**, 1985. *La morte oggi*, Milan, Feltrinelli.
- De Martino E.**, 1975. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Turin, Boringhieri.
- Faeta F.**, 1984. « I cammini degli antenati. Rituals populaires de rifondazione territoriale », in Faeta F. (ss la dir. de), *L'architettura popolare in Italia : Calabria*, Rome/Bari, Laterza.
- (ss la dir. de), 1984b. *Saverio Marra fotografo. Immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, Milan, Electa.
1989. *Le figure inquiete. Tre saggi sull'immaginario folklorico*, Milan, Angeli.
- Faeta F.** et **M. Malabotti**, 1980. *Imago mortis. Simbolie rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale*, Rome, De Luca.
- Florenskij P.**, 1977. *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milan, Adelphi.
- Fornari F.**, 1979. *Coinema e icona*, Milan, Il Saggiatore.
- Fuchs W.**, 1973. *Le immagini della morte nella società moderna*, Turin, Einaudi.
- Heidegger M.**, 1986. *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard.
- Hertz R.**, 1970. « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort », in *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, PUF, pp. 1-83.
- Huntington R.** et **P. Metcalf**, 1985. *Celebrazioni della morte. Antropologia dei rituali funerari*, Bologne, Il Mulino.
1982. « I vivi e i morti », *Quaderni storici*, n° 1-50-51.
- Lombardi Satriani L.M.** et **M. Meligrana**, 1982. *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Milan, Rizzoli.
- Perniola M.**, 1983. *La società dei simulacri*, Bologne, Cappellini.
- Panofsky E.**, 1964. *Tomb Sculpture : Four Lectures on its Changing Aspects*, New York, Abram.
- Scalamonti A.C.** (ss la dir. de), 1984. *Il « senso » della morte*, Naples, Liguori.
- Seppilli A.**, 1977. *Poesia e magia*, Turin, Einaudi.
- Thomas L.V.**, 1985. *Rites de mort*, Paris, Fayard.
- Vernant J.-P.**, 1985. *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette.
- Vovelle M.**, 1983. *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard.
- Zonabend F.**, 1990. « Les morts et les vivants. Le cimetière de Minot », in Jolas T. et alii, *Une campagne voisine*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication/Ed. de la Maison des sciences de l'homme, pp. 425-443.

Notes

1 Les données de cette recherche ont été recueillies durant les années 70 et 80 dans la province de Catanzaro. L'enquête s'est déroulée dans les centres habités et les cimetières de quarante-sept localités caractérisées par une relative homogénéité culturelle mais différenciées au niveau économique, social et linguistique. Les unes relèvent d'une économie pastorale et

artisanale, d'autres d'une économie marchande gérée par une petite-bourgeoisie. Cette partie de la Calabre centrale est cependant caractérisée par l'extension d'une petite propriété terrienne et par la permanence de modèles culturels archaïques. L'enquête a privilégié les localités les plus conservatrices sans négliger, toutefois, les différences entre groupes sociaux et milieux culturels. Une attention particulière a été portée aux paysans, aux journaliers, aux bergers et aux artisans. Pour un exposé d'ensemble de cette recherche, voir Faeta et Malabotti 1989 et Faeta 1989, en particulier « Il testamento di Orazio Barone » : 29-76.

2L'œuvre de Giuseppe Palmieri en est un remarquable exemple. Ce prêtre et photographe d'Arena (province de Catanzaro) qui, au début du siècle, avait l'habitude de bénir puis de photographier les cadavres de son village, nous a laissé un extraordinaire corpus de photographies de défunts et de rituels funéraires. De même sont remarquables les photographies, datant elles aussi du début du siècle, de Saverio Marra à San Giovanni in Fiore (Cosenza) et dans les villages voisins. Voir Faeta 1984 b : 188-196.

3Littéralement « petits saints » : images composées d'une photographie du buste et d'une prière, comme les images de saints que l'on se procure dans les sanctuaires (*N.d.T.*).

Pour citer cet article

Référence électronique

Francesco Faeta, « La mort en images », *Terrain* [En ligne], 20 | 1993, mis en ligne le 15 juin 2007, 09 février 2012. URL : <http://terrain.revues.org/3059> ; DOI : 10.4000/terrain.3059

Francesco Faeta, « La mort en images », *Terrain*, 20 | 1993, 69-81.

À propos de l'auteur

Francesco Faeta

Université de Messine, Italie

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Index géographique : Italie

Index thématique : mort, photographie