**Zeitschrift:** Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

**Band:** 84 (1988)

**Heft:** 3-4

**Artikel:** Cérémonies en images : albums et cassettes de mariage en Italie

**Autor:** Gallini, Clara

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-117644

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 09.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Cérémonies en images*

## Albums et cassettes de mariage en Italie

par *Clara Gallini*

### *Photographier et filmer*

Depuis quelques années l'usage de la photo et du film (Super 8 ou en électronique) s'est répandu de façon considérable et compte désormais parmi les habitudes sociales que l'on qualifie généralement, quoique de façon insuffisantes, d'habitudes «de masse».

Des recueils d'images plus ou moins organisées en albums personnels ou de famille font bien partie de l'histoire individuelle, que chacun présente à l'autre en tant qu'instrument de connaissance et d'amitié réciproque. Des petits court-métrages illustrant les exploits déambulatoires de bébé et les aventures de vacances passées entre Rimini et les Maldives émaillent chacune de nos vies et contribuent à en définir l'identité.

Des portraits de toute sorte – de vivants ou de morts, de présents ou d'absents – paradent sur nos commodes, chaque jour soignés par les mains de femmes qui enlèvent la poussière matérielle et celle de la mémoire en même temps... Devant les statues des Vierges et des Saints thaumaturges, des ex-votos ressemblant à des bandes d'un photoroman illustrent la reconstruction d'un incident de voiture, d'une intervention chirurgicale, tandis que par dizaines s'accumulent les portraits «officiels» – format document – de ces mêmes offrants dont le même portrait, tôt ou tard, mais inévitablement, apparaîtra dans la dernière page d'un journal de province, à côté de l'annonce d'un décès... pour finir enfin, transposé en émail luisant, entre les deux bras d'une croix de cimetière.. Et encore, des portraits de parents, que l'on expose collectivement, en les soulevant bien haut en direction de l'autel, aux influences de la bénédiction spéciale d'un évêque-exorciste. Mais aussi des portraits qu'on soustrait secrètement au propriétaire, pour que le magicien – voyant, médium, guérisseur – les «travaille», dans le bien ou dans le mal...[1].

En somme, la photo et le film de soi-même et des autres, leur montage et leur visionnement sont devenus des modes de communication offrant d'innombrables différences à l'analyse qui ne se limite pas aux images produites, mais qui se penche également sur les différents rôles des sujets concernés et sur les circonstances de leur action.

* Version remaniée d'une conférence prévue pour le 3e Congrès International d'Ethnologie et de Folklore SIEF, Zurich 1987.

Autour de l'objectif s'est désormais mise en place une série de rituels sociaux, dont les transformations sont aussi liées à l'histoire des mutations techniques et économiques qui, en un peu plus d'un siècle, ont mis les moyens visuels à la portée de tous, grâce à la facilité de leur maniement et à l'accessibilité de leur prix.

Après la Seconde Guerre, l'Italie a vu également s'étendre au niveau des masses une pratique sociale déja introduite depuis quelques années dans les pays économiquement plus avancés. A un usage très généralisé de l'appareil photographique s'ajoute de plus en plus celui de caméras en Super 8 ou surtout électroniques, tandis que magnétoscopes et cassettes entrent dans les familles encore plus rapidement. En parallèle, ces dernières années se caractérisent par la diffusion croissante non seulement d'une pratique sociale assez répandue, ici comme en d'autres pays, mais aussi d'usages rituels liés à la production et à la reproduction de l'image pour des occasions qui, ailleurs, seraient bien différemment solennisées.

Dans cet énorme réservoir d'images et de pratiques rituelles, l'évidence renverrait à un univers culturel illettré, plus accoutumé au langage des symboles qu'à celui de la parole écrite. Ce qui est peut-être possible, mais très réductif. Ce serait là une analyse qui resterait à la surface des choses, sans aborder la question fondamentale, qui est à peu près la suivante: comment des procédés symboliques, qui relèveraient plutôt du magique et du religieux, se situent-ils de manière cohérente à l'intérieur du langage propre et spécifique des moyens visuels? Quels en sont les plans de compatibilité?

Y a-t-il une différence, et laquelle, entre les procédés de symbolisation et de ritualisation propres à un âge pour ainsi dire prémédiatique et les procédés de symbolisation et de ritualisation qui s'activent en raison même de l'existence des média?

La question est évidemment immense. Impossible de toucher à toutes ses implications, vu surtout le manque de réflexion d'ordre anthropologique et historico-religieux sur un terrain trop longuement laissé à l'exploration – très utile, mais partielle – des spécialistes des moyens de communication de masse. Ici nous essayerons d'appliquer notre méthode à un seul objet – les albums photographiques et les cassettes de mariage – en tant que lieux d'élaboration de nouveaux mythes et de nouveaux rites. L'analyse de ces produits symboliques nous permettra de suivre les parcours à travers lesquels l'usage d'un moyen visuel conduit à la construction d'images «métahistoriques» soumises à un procédé d'«itération rituelle». Cela nous permettra alors de mettre au point, d'une façon un peu moins approximative, le problème d'éventuels rapports de simili-

tude ou de différence entre «itération rituelle d'un mythe» et pratique de production et reproduction, par un moyen technique, d'une image visuelle[2].

## *Albums et cassettes de mariage*

Un album de mariage est formé de 40 à 60 photos en couleurs, «format mariage» (20 × 30 cm) illustrant les moments essentiels de la cérémonie et, en plus, des scènes symboliques jouées soit par la nouvelle mariée, soit par le nouveau couple. Cet album, popularisé depuis environ une quinzaine d'années, peut être remplacé – cela depuis peu d'années – par une cassette, d'une durée de 40 minutes, en couleur, avec montage et piste sonore de musique «de genre» (*Marche Nuptiale* de Mendelssohn, *Ave Maria* de Schubert, etc.), ainsi que l'enregistrement, en prise directe, de la voix de l'officiant et des époux au moment du «Oui» fatidique. Les albums photographiques et les cassettes peuvent ne pas s'exclure réciproquement, mais s'intégrer dans un usage qui devient de plus en plus cumulatif. Il arrive d'ailleurs que même ceux qui ont recours au mariage civil (d'ailleurs bien plus rare que le religieux) ne refusent pas toujours d'en faire un album ou une cassette-témoin.

Le coût de ces produits va, pour un album, d'environ 1 000 000 à 4 000 000 lires, et, pour une cassette, de 2 000 000 (si on a tourné en électronique) à 8 000 000 (si on a tourné en cinématographique). Cette gamme se reflète au niveau des produits, c'est-à-dire de la qualité et de la quantité des solutions proposées pour «personaliser» un produit de masse (p. ex.: forme et matériaux de la couverture des albums, maxiphotos, effets spéciaux, etc.). En fin de compte, elle renvoie donc à la renommée d'un photographe ou d'un opérateur, qui «signe» son ouvrage comme un styliste signerait son produit. Mais il semble aussi que la différence entre coût et prix laisse aux réalisateurs une bonne marge de bénéfice, ce qui est fortement condamné par ces photographes ou opérateurs qui tendent à se distinguer en se situant au dehors du marché spécifique qu'ils qualifient, avec un certain dédain, «de marché des mariages» et qui se présente, en effet, comme une nouvelle forme de production, distribution et usage de biens ostentatoires.

Les producteurs de ces biens peuvent être des artisans professionnels, ayant pignon sur une rue plus ou moins exclusive, plus au moins spécialisée dans la vente d'autres articles de mariage, tels que robes, bonbonnières, cadeaux (dans ce dernier cas, l'exemple le plus significatif est celui de la Via Duomo à Naples). S'y ajoute tout un monde pratiquant l'activité secondaire, des employés surtout, qui arrondissent leur budget avec

cette activité exercée à domicile, éventuellement dans leur propre laboratoire. Selon les cas, donc, le personnel nécessaire pour compléter une troupe – qui est formée au moins de deux pesonnes pour des prises de vue photographiques et de trois pour des tournages en électronique – sera recruté parmi des salariés ou des aides occasionnels ou même parmi des membres de la famille. Cet univers à la structure assez variable, s'organise selon différents échelons de qualité et d'identification avec un travail de création d'images qui doit, avant tout, «satisfaire» ses destinataires et qui, comme tout ouvrage de mode, doit être en mesure de se renouveler à chaque minute, tout en maintenant une continuité de genre.

Dans ce but, chaque opérateur prépare un album ou une cassette-échantillon, qu'il montrera au couple des fiancés afin que leur choix puisse orienter celui qui travaillera derrière l'objectif de l'appareil. Il s'agit tout d'abord d'un choix de style et en même temps du premier pas de notre couple vers l'initiation médiatique au moment de la pose et/ou de la récitation en face d'un objectif.

Enfin, le poids de cette demande sociale est tel que l'intrusion massive au cœur même de l'église d'une ou deux troupes avec tout leur appareil d'éclairage et d'enregistrement est non seulement admise, mais parfois même sollicitée, avec connivences économiques et renversements de rôles tout au moins ambigüs. Par exemple, le portail d'une importante «église de mariage» de Rome exhibe une grande photo en couleurs de l'intérieur de cette même église, orné de fleurs, et portant en gros caractères le nom, l'adresse et les numéros de téléphone d'un studio apparemment recommandé. Il y a eu également des cas de prêtres ayant accepté de répéter une partie de l'acte sacramentel qui n'était pas bien réussie à la première prise. Et j'ai même entendu l'extraordinaire histoire d'une bande magnétique qui n'avait pas enregistré juste la séquence de la prononciation du «Oui». Au retour de leur voyage de noces, les jeunes mariés mis au courant de l'ampleur de la catastrophe décidèrent qu'elle était insupportable. Et un deuxième mariage «simulé» fut joué pour les fins exclusives de sa reproduction médiatique.

## *Culture de masse et distinction*

A ce point, il se révèle nécessaire d'introduire quelques remarques d'ordre plus général et aussi quelques distinctions à propos d'un ensemble de pratiques sociales qui, à première vue, sembleraient également répandues à l'intérieur d'une «culture de masse» qu'on pourrait supposer tout à fait égalitaire – ce qui ne s'applique guère à notre cas.

Il s'agit en effet d'une culture «de masse» dont la production n'est pas monopolisée par une seule agence, mais qui couvre une vaste gamme de possibilités, glissant imperceptiblement du plan amateur au plan artisanal jusqu'au plan hautement professionnel. Ce qui explique sa vitalité, son besoin de changement et même d'adaptation à la mode. Ces différents niveaux de qualité se rapportent, à leur tour, à la création de publics se différenciant sur le plan du goût et du style de vie et qui correspondent, *grosso modo* mais surtout de manière non rigide, à la diversité des couches sociales.

Dans notre cas, l'usage social et ritualisé de l'album ou de la cassette est apparemment généralisé à tous les groupes sociaux, même (mais cela reste à démontrer) s'il acquiert une importance majeure après des classes «populaires» et petit-bourgeoises, du fait ausssi de la plus grande prégnance, pour elles, de l'institution familiale et aussi de la nécessité de se construire des symboles d'une «distinction» qui en marque l'identité[3].

Mais, justement, ces «distinctions» deviennent fortement significatives. Il est bien vrai qu'il n'y a pas de mariage qui ne soit marqué par la présence de photographes ou cinéastes, amateurs ou professionnels. On trouve des albums ou des cassettes de mariage dans la haute et moyenne bourgeoisie ou chez les intellectuels – à l'origine, cet usage est d'ailleurs propre à la première – mais c'est surtout auprès des couches petit-bourgeoises et prolétariennes que peuvent apparaître des albums ou des cassettes dont les caractéristiques formelles et structurelles en font précisément un signe distinctif et dont l'usage social s'associe à des formes de ritualisation plus rigides et conventionnelles.

On peut donc considérer ces produits symboliques comme «populaires», même si le terme prend un sens nouveau par rapport à l'usage qu'en ont fait, en leur temps, les folkloristes. Les classes sociales de référence sont nouvelles comme est nouveau le processus de cette élaboration active du modèle, que jadis on croyait être propriété spécifique des seules cultures traditionnelles. Dans notre cas, l'élaboration n'est plus médiatisée par les techniques et les rapports de production de type artisanal, mais par l'usage professionnel ou amateur d'un procédé dont l'innovation technologique réside essentiellement dans la possibilité de reproduction mécanique des images. D'où une série de conséquences importantes que nous examinerons plus loin.

La connotation sociale et culturelle des albums et des cassettes de type populaire, liée au choix stylistique, est si forte qu'elle produit le rejet: alors que les groupes socio-culturels dans lesquels ce produit s'inscrit de manière organique considèrent ces objets de façon tout à fait positive, les groupes de niveau supérieur manifestent à son égard un refus polémique

Deux scènes parallèles. Rome: parco di Villa Celimontana, mai 1987

Une équipe en action.

ou un mépris amusé. Qui de nous n'a jamais feuilleté au moins un de ces albums, ou visionné une cassette, sans avoir le sentiment du plus total détachement culturel, tout en ayant conscience de se trouver devant un produit assez réussi du point de vue technique? Il m'est même arrivé d'assister à des discussions entre fiancés de petite bourgeoisie tertiaire: le fiancé exprimait des protestations tout aussi violentes qu'inefficaces à l'égard d'un objet qu'il tenait pour inutile, mais dont la beauté et l'utilité sociale étaient revendiquées par la fiancée, alliée sur ce point de ses parents. Le rejet culturel s'appuie, en général, sur deux types d'arguments: le coût élevé du produit et la stéréotypie d'images étouffantes – par leur conventionalité et leur «faux» romantisme –, expression des sentiments d'un amour «véritable», et prodromes d'une vie de couple sans horizons autres que les murs domestiques.

Mais, au contraire, ces albums ou cassettes ne sont nullement considérés par leurs usagers comme quelque chose d'horrible et de glacial. Ils sont tellement importants que leur prix élevé est considéré comme une partie essentielle de la grande consommation ostentatoire du rite nuptial dans son ensemble. Eléments d'une nouvelle «culture subalterne», ne faut-il pas en comprendre la signification avant de les juger à l'aune de nos propres valeurs?

Ce qui fait, en somme, paraître à chaque fois «affreux» ou «splendide» un album ou une cassette est en fait l'existence d'un écart stylistique marqué, qui semble renvoyer à première vue à deux mondes étrangers de valeurs, mais dont l'anthropologue discerne aussi la secrète appartenance au même code.

On notera en effet que la distinction censée être la plus significative à l'intérieur du genre est d'ordre individuel. Chaque album, chaque cassette est un produit unique et, en même temps, stéréotypé. L'analyse d'un échantillon de cette production, qui est désormais immense, pourrait mettre en lumière l'évolution de ses messages selon le temps et les lieux de production, et surtout selon les auteurs. La spécificité de ces recueils de signes en tant que biens de consommation de masse est constituée en effet par leur continuel effort de rendre le stéréotype personnel et individuel. C'est donc un jeu continuel, flou et changeable, d'écarts entre un modèle général et la réalisation concrète et personnelle qui, en même temps, se présente comme un entrelacement bien singulier de l'universalité d'un mythe avec la spécificité d'une histoire personnelle.

On sait bien que la «variation» entre langue et parole est un phénomène général de la culture. Mais les modalités de ses manifestations varient beaucoup et sont elles-mêmes conditionnées par la culture. Dans le cas de nos albums et cassettes, le jeu est proposé par une culture qu'on

dit «de masse», mais qui en même temps, de son intérieur, sollicite des réponses à caractère strictement individuel. Cette sollicitation à se «personaliser» à travers une déclination strictement individuelle des produits symboliques à large diffusion atteint peut-être son maximum juste au moment du mariage. C'est bien dans ce cas que l'on assiste à une sorte d'escalade du spectaculaire et en même temps à la recherche d'un «style» qui soit propre à chacun et distinctif: choix de l'église, de sa décoration et des musiques, choix des robes, de la voiture (de la Rolls Royce blanche au coche doré, modèle noces royales d'Angleterre), du restaurant, du menu, etc.... Derrière la «personalisation» du style de nos albums ou cassettes il y a tout cela aussi: un effort de construction d'une cohérence stylistique entre tous les plus menus détails d'un rite-spectacle particulier et personnel qu'on sait unique et qu'on veut unique.

A l'intérieur de ce tissu de variations, les deux différences principales du style des albums ou casssettes se révèlent donc comme le fruit d'un choix tendentiel plutôt que de sous-genres figés une fois pour toutes.

## *L'usage social des images*

L'album de mariage est destiné à être montré par les époux aux parents et aux amis, longtemps même après le jour des noces. Il pourra être aussi montré aux enfants, surtout lorsqu'ils sont jeunes.

Quant à la cassette, sa projection a entraîné dernièrement la constitution de micro-rituels familiaux et amicaux, avec invitations, cafés, apéritifs, pâtisseries, etc. L'initiative étant prise par la nouvelle mariée ou par sa mère, le circuit tend à être féminin surtout, même s'il n'est pas exclusif à un seul sexe. Ces micro-rituels sont particulièrement répandus au niveau des couches populaires et petit-bourgeoises et, à leur intérieur, dans les milieux qui préfèrent des cassettes ayant un style très particulier et fortement symbolique, nous le verrons plus bas. Il y a donc là une corrélation encore plus étroite entre les pratiques et les discours symboliques, tandis que d'autres couches sociales ou bien d'autres milieux culturels partagent en même temps des attitudes moins rigides à l'égard des formes de la sociabilité et plus sélectives en regard du «goût» des images proposées. En tout cas, il s'agit bien d'une vision collective et conventionnelle.

Collectif est aussi le décodage des images. C'est bien souvent l'épouse qui s'en charge et les commente, mais l'homme n'est nullement exclu d'une gestion partagé du discours qui accentue la dimension publique et communicative du recueil d'images. Autour de l'album exhibé ou en face du film projeté, les uns commentent, les autres demandent. On identifie

les personnes, on exprime des jugements esthétiques. La dimension narrative jaillit de la présentation ou de l'identification de tous les participants à la noce. La dimension esthétique s'exprime par une série d'arguments: le corps, la coiffure et les habits des jeunes mariés, l'élégance des parents, la décoration de l'église et enfin la qualité de l'image: ses couleurs et ses effets, l'efficacité des prises de vue, etc.

Mais ce visionnement n'est pas seulement un moment esthétique. Et sa fonction sociale ne se limite pas à la remémoration des personnes présentes à la noce. La dynamique de la lecture dévoile ce processus d'«itération», familier aux historiens des religions qui le considèrent comme l'élément fondamental de tout rite. Avec, cependant, une différence importante. Dans les anciens rites propres aux sociétés préindustrielles – une messe, une représentation sacrée, etc. par exemple – l'itération rituelle était confiée à un corps humain qui, chaque fois, répétait les mêmes gestes, prononçait les mêmes mots. Dans ce nouveau rite, l'introduction de l'image visuelle modifie les formes d'itération du modèle: en fait, le premier ensemble d'actions symboliques exécuté par des acteurs en chair et en os est reproduit au moyen d'images. Dans ce cas, l'itération rituelle se réalise sur un plan purement imaginaire, fantasmagorique; les lieux et les personnes qui en constituent le cadre sont totalement différents de ceux du modèle. Il semble donc que les moyens visuels soient devenus instrument de la répétition rituelle d'un premier rite religieux et que leur transformation ait favorisé l'apparition d'un nouveau rite domestique fondé sur le re-vécu imaginaire du premier. Mais les choses ne s'arrêtent pas là, on le verra bientôt.

## *Séquences et style des images*

Il est bien vrai que chaque album, chaque cassette veut être proposition métaphorique d'un style de vie. Mais justement les albums et les cassettes «populaires» contiennent un «supplément» de message symbolique très spécifique (qui d'ailleurs n'est jamais totalement absent dans les autres albums ou cassettes) et qui dépasse la pure et simple documentation, plus ou moins stylisée, du déroulement du rite nuptial. L'examen de ce noyau sémantique nous permettera de déchiffrer bien plus aisément qu'à travers les autres cas – *ce qui ne les exclut pas de ce discours* – l'existence de formes, nouvelles et inédites, d'itérations rituelles d'origine proprement et exclusivement médiatique.

Feuilletons un album ou passons au vidéo une cassette et observons le déroulement des séquences. Ce sont des images que je décris de

mémoire et de manière approximative, faute d'analyses plus précises qui permettraient, en outre, de distinguer les variantes locales de styles et de rites.

Le montage est fondé sur une série de séquences assez stéréotypées même si l'on apprécie tout particulièrement l'introduction de variantes, considérées comme signe d'individualité et de qualité artistique. Ce sont les séquences d'une micro-histoire qui a deux protagonistes, un chœur et quelques figurants, dont les traits singuliers sont définitivement fixés par une image qui prétend éterniser l'éphémère. Le récit est centré sur la cérémonie nuptiale et les événements qui la précèdent et la suivent immédiatement; deux séries de motifs, très différents quant à leur origine et à leur contexte, le composent. On pourrait désigner comme «illustrative» la première et «symbolique» la deuxième, même si, de toute évidence, il ne s'agit là que de distinctions tendancielles.

Le premier ensemble illustre le rite nuptial (le cortège d'entrée, la cérémonie, l'échange des alliances, les signatures, les baisers entre époux, avec les témoins et les parents, la sortie devant le portail, de nouveaux baisers, le départ en voiture, etc.) et le repas au restaurant (découpage du gâteau, toast aux jeunes mariés, etc.). Ce sont là les éléments traditionnels du rite, qui étaient et qui sont encore les seuls motifs retenus par les albums ou cassettes en usage dans la haute et moyenne bourgeoisie.

Les albums plus ou moins «populaires» d'il y a vingt ou trente ans y ajoutaient parfois le témoignage d'autres rites sociaux liés au mariage: voici alors l'image de la jeune fiancée auprès de la table couverte de cadeaux, la séquence de la sortie de la maison, de la coupe du ruban qui ferme symboliquement la porte, du cortège à pied jusqu'à l'église et, enfin, de l'accueil du nouveau couple, par la mère de l'époux, à la porte de la nouvelle maison. Un travail systématique sur ces documents permettrait de récupérer le témoignage d'un certain nombre de rites locaux et de relations entre pratiques symboliques et acteurs sociaux. Mais, justement, on ne les lirait qu'en tant que documents, et non pas comme productions symboliques s'exprimant à travers un langage médiatique propre et spécifique.

Je placerais dans cet ensemble d'images aussi ces photos de groupe qui légitiment, au moyen d'un langage spécifiquement médiatique, la présence des parents au mariage. Dans ces images, la disposition des corps suit des règles qui traduisent les relations familiales dans les formes *visibles* d'une proximité et d'une distance physique qui existent en fonction de l'existence d'une caméra... Essor très précoce d'un langage visuel et symbolique encore à découvrir (des images de cette sorte sont bien

anciennes et diffuses), ces photos de famille souffrent aujourd'hui d'une crise progressive. Les albums d'il y a vingt ou trente ans se caractérisaient par la présence massive de la collectivité familiale. A cette époque, au moins deux photos de groupe étaient, pour ainsi dire, obligatoires: celles du couple entouré soit par les parents de l'époux soit par ceux de l'épouse. Ces photos collectives faisaient partie non seulement de l'album de mariage, mais elles pouvaient aussi entrer dans le circuit de l'échange symbolique, étant envoyées à chacun des parents qui avait participé à la fête par sa présence et ses cadeaux.

Actuellement, l'image collective de la parenté semble reculer ou se transformer de façon significative. Tandis qu'elle est presque totalement disparue des albums et n'est jamais représentée dans les cassettes individuelles du couple, elle résiste parfois dans des milieux plus conservateurs, éventuellement reléguée à un album séparé, celui de la famille. La crise de la représentation symbolique du réseau parental se manifeste aussi avec toute son évidence dans un nouveau micro-rituel qui s'est développé dernièrement, surtout dans les grandes villes, pour ainsi dire en parallèle avec la cérémonie centrale. Des photographes indépendants se placent à la sortie de l'église ou à l'intérieur du restaurant qui leur a accordé l'entrée. Leur tâche est de photographier, un à un, par couple ou par noyau familial, les différents parents des nouveaux mariés, de développer instantanément la photo et de l'insérer dans un hybride graphique tout à fait nouveau: le menu du restaurant dans lequel on met les deux photos des mariés et des deux ou trois parents. A remarquer que, dans ce cas, c'est bien chaque parent qui achète sa propre image-souvenir, de plus en plus personalisée, mais moins significative dans le temps.

En dehors des lieux nécessairement communs tels que l'église (ou la mairie) et le restaurant, le couple des nouveaux mariés reste donc tout seul à exprimer sous l'œil de la caméra la puissance de son amour romantique. C'est bien ça le cœur «symbolique» plus caractéristique des albums et cassettes d'aujourd'hui, à diffusion populaire, qu'il nous reste encore à examiner.

Il s'agit des images d'une micro-histoire, qui a pour objet la légitimation et le triomphe de l'amour d'un couple, qui de plus en plus tend à se représenter comme exclusif et à écarter de l'œil de la caméra des intrus de toute sorte. Le modèle le plus proche semble être celui des photoromans ou des *telenovelas*[4] à l'eau de rose, dont on a considérablement simplifié la trame. Mise-en-scène d'un rêve petit-bourgeois, renforcement du modèle, moderne et dominant, du couple légitime et hétérosexuel, les albums et les cassettes suggèrent quand même que le grand changement de statut est celui de la femme et que c'est bien elle la prota-

goniste de toutes les actions et cérémonies qui se déroulent autour du mariage.

Les premières images symboliques indispensables saisissent la fiancée prête pour le mariage, déjà dans le triomphe de sa robe nuptiale, au moment où elle quitte sa maison de jeune fille. Elle peut être représentée dans le salon, parmi les plus beaux meubles ou parmi les fleurs, sur le seuil de la porte avec ses parents et ses frères et sœurs. Deux images sont particulièrement fortes et relativement anciennes (vu qu'on les trouve déjà dans les albums d'il y a au moins une trentaine d'années): la jeune fille près de son lit (ou sur son lit) ou bien devant ou à côté d'un miroir. Stéréotype mystérieux d'une «double» présence dans un rite de passage, la «jeune épouse au miroir» est couramment interprétée comme une personne en train de contrôler sa parure et surtout sa coiffure, avant de sortir en public. En effet, une autre image peut aujourd'hui éventuellement s'ajouter à celle-ci: le coiffeur qui donne le dernier coup de *spray* à une chevelure très savamment élaborée!

L'époux n'est donc pas encore en scène, même si des albums donnent parfois un certain espace à une petite préhistoire qui illustre les moments forts et les lieux spécifiques de la cour: le couple (en habits de tous les jours) se tenant enlacé au bord de la mer, la main dans la main devant un portail ...

D'autres séquences importantes fixent le couple après la célébration du rite. Des images qui ne peuvent manquer (quoiqu'elles paraissent aujourd'hui moins appréciées) sont celles du couple à côté de la voiture ou celle des deux visages souriants, réfléchis dans le rétroviseur.

D'autres images possibles représentent l'entrée des époux dans la nouvelle maison: le marié tient la mariée dans ses bras devant la porte; tous deux dans le salon; la mariée posant en odalisque, allongée sur le grand lit, une main étendue vers le marié éventuellement agenouillé à terre; les deux ensemble, sur le lit, en des poses plus ou moins allusives...

Présence inévitable, la séquence «monumentale». Des places ou des jardins avoisinant l'église peuvent, ici, servir de décor; mais le plus souvent il s'agit de lieux choisis exprès pour les prises de vues en vertu de leur majesté. Mieux encore s'il y a des ruines antiques. Quoi qu'il en soit, le choix n'est pas arbitraire: ce sont des lieux «classiques», tellement standardisés que l'on y peut, le même jour et à la même heure, se heurter à plusieures troupes en action.

Dans ces scènes, c'est l'amour qui triomphe. Le baiser sous les arcades, ou parmi les fleurs, ou sur une banquette. Marcher le long des colonnades, ou dans les allées, entrelacés ou la main dans la main. Avancer vers l'avenir, vus de profil, mais les visages tournés vers l'objectif afin d'être

bien identifiés. La halte au bord du lac des cygnes; les fontaines et les jeux d'eau; le soleil qui joue entre le feuillage et la chevelure de la mariée ... Et voici réalisé un mythe modeste, à la mesure de ses protagonistes: le triomphe du couple légitimement fondé.

On pourrait, me semble-t-il, apprendre beaucoup de ce langage mythique, en s'appuyant sur une analyse de la forme et des techniques de reproduction des images qui échappent à ma compétence. Ainsi ferai-je seulement quelques remarques.

Tout d'abord, la micro-histoire semble exclure l'introduction, sur le plan formel, de tout élément de réalisme. La pose donne aux visages de ceux qui ne savent pas jouer cette expression figée, très souvent au sourire non spontané, que certains jugeront affreuse, mais qui a, cependant, une fonction précise de communication. Elle transmet au lecteur un message unique: «pour toujours». Et ce «pour toujours» ne peut se dire qu'en se situant au dehors ou au-dessus de l'histoire: d'où l'inévitable flou qui entoure le couple des jeunes mariés d'un arc-en-ciel iridescent, forme nouvelle ou retour – à quel point voulu, je l'ignore – de l'ancien nuage qui entourait les figures des saints. Ou encore d'autres trucs visuels. Un simple prisme permet la multiplication des images: et c'est, le plus souvent, le visage de la mariée qui se reflète, de plus en plus petit, dans trois, quatre, cinq miroirs invisibles, renvoyant jusqu'au délire l'image de sa beauté. Ou encore les filtres, qui permettent au cinéaste ou au photographe d'obtenir des résultats faciles en même temps qu'ils épatent un public non averti. Des trucs très simples de montage peuvent produire l'image réduite de l'épouse suspendue en équilibre sur la paume de son seigneur, ou bien faire apparaître dans le ciel, en haut à gauche, comme le saint d'un ex-voto, la tête bouclée de Maradona; des fragments de l'architecture ou du paysage peuvent être «travaillés» par des agrandissements ou des réductions et montés avec certains détails d'une figure humaine, plus ou moins élaborés...

En fait, un album ou une cassette ne saurait être ni complet, ni réussi sans quelque effet spécial qui, au-delà de la micro-histoire du couple, frappe l'imagination par son caractère irréaliste et merveilleux, comme doit l'être le plan sur lequel on entend placer l'événement réel des noces.

Le style de ces produits a, sans aucune doute, une spécificité liée au contexte rituel. Mais il suggère aussi de nombreux rapprochements. Tout d'abord, le photoroman avec ses histoires d'amour, ses décors petit-bourgeois. Puis les cartes postales, notamment certaines séries très populaires destinées à la période de la cour (couple représenté dans des attitudes tendres et très souvent près d'une automobile), qui semblent elles aussi très proches des albums par leur forme et le contenu de leur mes-

sage. Dans ce dernier cas, il faudrait considérer les séries qui reposent sur le truquage, le montage des images, les effets spéciaux. Et encore, l'énorme masse des spectacles télévisés: *telenovelas* (particulièrement suivies par un public féminin), feuilletons, choréographie des ballets, tout un monde qui se balance en continu entre réalité et fiction, documentation et rêve ... Le langage publicitaire enfin, grand réservoir de mythes et symboles présentés par un langage synthétique et par là même fortement suggestif. Un photographe de Naples – qui se considère plus moderne, en offrant un service à images moins conventionnelles et précédées, quinze jours avant, d'une répétition du maquillage et de l'action sur le set – promet dans son dépliant «un service de mariage comme un service de mode».

Les comparaisons mentionnées ici en désordre devraient être poursuivies sans être réduites à un simple exercice formel. Leur éventail témoigne quand même du fait que les images de nos albums et cassettes, loin d'être isolées, s'insèrent de manière cohérente dans un imaginaire élaboré et diffusé par les moyens de communication de masse dont on sélectionne certains thèmes pour les élaborer à des fins spécifiques. Cela signifie aussi que la lecture de ces images n'acquiert sa spécificité que dans un renvoi continuel à un horizon sémantique plus général et qu'inversement, le rejet manifesté par les groupes socio-culturels appartenant aux classes supérieures exprime aussi un refus plus général d'un certain type de culture, et de ses styles propres.

Toutefois l'analyse ne s'arrête pas là. La dialectique entre la spécificité du signe et la généralité de l'horizon sémantique de référence nous pose d'autres questions, concernant précisément la particularité des images que nous examinons. D'un côté les modèles du photoroman, de la carte postale, de la *telenovela,* de la publicité télévisée, de l'autre, les deux jeunes mariés qui re-représentent ces représentations.

Qu'est-ce qui est reproduit dans l'album ou la cassette? La fiction ou la réalité? S'il s'agit de fiction, à quel genre appartient-elle? Qu'a-t-on joué devant l'objectif pour le répéter dans le rituel du visionnement des images?

### *Lieux, temps et actions de la «fiction»*

Une promenade dans un de ces parcs – véritables *studios* des mariages médiatiques! – par un dimanche ensoleillé de mai ou de septembre offre d'infinies occasions d'amusement et d'observation. Les parents une fois installés pour une longue attente au restaurant, voici le couple qui s'avance dans les allées, précédé ou suivi par deux, quatre, cinq personnages

ployant sous le poids d'appareils et de machines. Ils savent ce qu'ils doivent faire, car on le leur a bien expliqué. Mais d'aucuns sont plus capables que d'autres – et les femmes toujours plus que les hommes – de soutenir leur rôle exceptionnel avec la souplesse requise par la situation. Ils suivent, dociles, les ordres de leur «metteur en scène», qui a toujours un rôle très dominant et qui n'est jamais mis en question. On marche, on tourne la tête, on s'arrête près des lieux «classiques»: un arbre, une fontaine, un escalier, une colonnade, une ruine, le lac aux cygnes, etc.... On a appris à ne pas regarder dans la camera, sauf dans des cas particuliers, on s'embrasse s'il le faut, on répète le baiser sur commande. Seul l'opérateur a droit à la parole. Les acteurs entrouvrent en silence leurs lèvres au sourire, ou les mettent en mouvement pour feindre des mots jamais prononcés ou bien qui ne doivent pas être enregistrés. Les mains enlacées, leurs corps bougent lentement, comme il convient. On s'éloigne, on tourne la tête vers l'appareil. On s'arrête. L'assistante – la seule femme admise par une caste sacerdotale exclusivement masculine, et qui est d'ailleurs très souvent une parente de la mariée – étale sur le gazon les kilomètres de la traîne de la robe de la mariée, contrôle chaque pli, ajuste parure et maquillage. La pose pour la photo peut commencer, ou bien l'action. Offre d'une fleur, caresse, agenouillement de l'homme, tête de l'épouse entre deux branches. Epouse à terre, lui qui se penche. Marche du couple entrelacé. La femme est soulevée par l'homme. Course de l'homme vers la femme, et réciproquement, jusqu'à l'embrassade – tout ça, plus tard à rendre au ralenti, comme le cheval de l'Eau de Cologne Fraîche et Naturelle, entre plage et ondes de la mer ... etc.

Un peu plus loin, un couple de jeunes, en jeans et T-shirts, échange tendrement baisers et caresses. Une énorme distance sépare ces deux formes de gestualité amoureuse, l'une apparemment «spontanée», l'autre apparemment «figée». Ce qui fait cette différence, c'est le rapport au regard d'autrui, à l'égard duquel on se manifeste d'un côté indifférent et de l'autre tout à fait dépendant. Deux façons différentes de représenter deux moments privés dans un espace public...

Ces espaces publics sont en effet des lieux médiatiques par excellence, marqués par la présence de touristes et de groupes de jeunes se photographiant réciproquement à peu près dans les mêmes lieux que nos couples de mariés. A certaines saisons, ils semblent se transformer en lieux d'initiation à la pratique représentative. Enfants avec toutes sortes de costumes de carnaval, adolescents en robe de première communion (exacte copie de celle de nos couples), posent pour des photos destinées soit à être encadrées, soit à faire partie d'albums personnels, qui ont été inaugurés le jour de la naissance ou du baptême. C'est en tout cas l'ap-

prentissage à un déguisement et à une *fiction* qui trouvera son apothéose le jour solennel du mariage.

Car notre couple aussi est déguisé pour un spectacle médiatique pour lequel ce n'est plus la durée matérielle des objets réels qui devient le vrai signifiant, mais la reproductibilité des images immatérielles. La conservation des objets symboliques et en particulier de la robe de la jeune mariée, qui était jadis un véhicule très significatif de la mémoire, devient donc secondaire dans la pratique du rite de mariage. La robe de mariée et sa parure peuvent être louées pour la cérémonie, ou vendues après celle-ci, sans que cela entraîne le moindre blâme social. Parallèlement, l'usage de louer d'autres *status-symbols,* les voitures de marque ou les carosses dorés s'étend: leur diffusion se justifie dans une large mesure (mais non exclusivement) par le fait qu'ils peuvent être exhibés non seulement au moment de la cérémonie, mais aussi à celui, désormais plus significatif, de l'immortalisation dans l'image.

En habits de scène, nos acteurs exécutent donc leurs petites pantomimes, qui sont en même temps stéréotypées et individuelles, à l'intérieur d'espaces scéniques qui répondent aussi au double critère d'être stéréotypés et choisis parmi un nombre limité de possibilités.

Dans ces espaces se constituent en effet des sortes de parcours imaginaires, avec des haltes dans des lieux fortement marqués pour la construction de l'image. Il y aurait là-dessus tout un travail d'observation à faire, pour repérer les réseaux communs, pour ainsi dire forcés, et les écarts relatifs opérés par chaque régisseur: ceci permettrait d'ajouter des éléments a la compréhension de ce jeu de variations entre modèle général et réalisations personnelles dont on a déja parlé.

Que dans ces espaces scéniques se jouent en même temps des actions qui sont à peu près les mêmes mais qui se représentent comme uniques et ne pouvant être répétées ne pose pas seulement des questions à un observateur extérieur. Photographes et opérateurs connaissent bien les difficultés qu'ils rencontrent parfois pour écarter de leur objectif l'image d'un deuxième couple qui se glisse abusivement à l'arrière-plan des époux, les seuls ayant droit à paraître sur scène!

Certains dimanches surtout le flux est continu, chaque couple arrivant directement d'une église où se célèbrent des mariages en série, du matin à l'après midi, sauf une pause entre environ deux et quatre heures, pause – remarquons-le – qui s'applique à l'église seulement et non à notre parc. Ce qui nous amène à considérer le temps des actions.

Une seule séance mobilise nos acteurs pendant une heure au moins, s'ils sont dirigés par un régisseur pratique, efficace et qui, à la limite, ne fignole pas trop. Mais cela peut durer beuacoup plus, jusqu'à trois heures

environ, si le service est très soigné. Il faut compter en plus le temps (qui est aussi variable) du déplacement de l'église aux lieux des reprises. Tous ces éléments d'ailleurs ont sensiblement contribué à la transformation des temps et des actions parallèles concernant le rite du repas commun au restaurant. Celui-ci peut être en effet différé jusqu'à l'arrivée du couple, tandis que les invités sont occupés par d'interminables apéritifs.

Dans l'ensemble, temps, lieux et actions se coordonnent et s'organisent entre les mains d'un opérateur, qui paraît être en même temps régisseur et maître de cérémonie. Et si l'on compare ses gestes et surtout ses formes d'intervention sur les gestes de notre couple avec celles des photographes ou des,opérateurs en d'autres situations, on note aussi un écart évident, dans la mesure où ces derniers se limitent à peu d'interventions significatives. Autrement dit: le processus d'initiation médiatique se fait, pour ses acteurs, de plus en plus complexe. Photographes et opérateurs les conduisent dans un itinéraire qui commence le jour de la première entrée sur la scène médiatique et qui aboutira le jour où chaque «masque» ne sera plus seul sur le set, mais rencontrera son double complémentaire.

## *La fiction rituelle*

Sous l'œil – et pour l'œil – de la caméra, c'est donc toute une dramatique qui est tournée, mettant les personnes les plus communes au niveau d'acteurs professionnels. Ce premier rôle assumé permet, à son tour, de franchir un deuxième pas qui élève, cette fois, les acteurs au rang de protagonistes d'une grande histoire d'amour semblable à celle des héros des photoromans. Fiction dans la fiction, la micro-histoire qui se noue ainsi autour de l'événement central du mariage se construit et se structure en obéissant à des mécanismes précis de déhistoricisation: ceux qui transforment en «monumentals» les lieux de la représentation de l'amour légitimé et font des modestes jeunes mariés de la réalité quotidienne des vedettes de spectacle et des héros de photoroman. Ce qui est consommé ici est un mythe d'élévation sociale qui épuise ses images et ses symboles dans l'univers fantasmatique des média. L'histoire qui est racontée dans un cadre apparemment laïc n'est plus celle des dieux, mais celle des hommes d'aujourd'hui, avec leurs valeurs centrées sur la famille, la beauté, la consommation... perspective certainement dépouillée de toute grandeur «tragique» et bien plus restreinte, à la limite de l'étouffement, pour un spectateur qui n'en partage ni le style ni les valeurs.

Mais les albums et les cassettes de mariage paraîssent être, de toute évidence, des produits symboliques dont la fonction dépasse bien celle,

pourtant existante, de représentation d'un *status symbol* à exhiber dans des occasions plus ou moins solennelles. Leur procédé de construction nous a révélé que – au moins pour ses acteurs – il s'agit aussi bien d'une sorte d'initiation à la pratique du langage des média, se réalisant à travers la mise en scène d'un mythe d'amour censé être le fondement métahistorique d'une vie commune. Leur processus d'utilisation nous a suggéré la possibilité que la reproduction des images de ce mythe réitère rituellement le modèle aux fins d'une reconnaissance sociale, source de légitimation.

Mais tout cela nous ramène à notre question initiale: celle du rapport entre procédés de «métahistoricisation» et d'«itération rituelle» et la spécificité du langage médiatique.

Dans notre cas, la question peut être abordée à différents niveaux.

En premier lieu, nous remarquerons que la *fiction* à laquelle se soumettent les deux nouveaux mariés présente la caractéristique d'un double cérémoniel: elle se joue le jour des noces, elle se réitère solennellement à chaque visionnement collectif de ses images. Ce spectacle doublement ritualisé est radicalement différent de celui du mariage proprement dit, tant par sa qualité que par son origine. La différence la plus importante est la suivante: cette représentation cérémonielle du mythe du triomphe de l'amour existe seulement en vertu et en fonction de l'existence du procédé médiatique, elle naît et se structure déjà à partir du langage propre à cette technique: le langage de la reproductibilité. Tandis qu'une messe est un rituel accompli en soi, même s'il comporte implicitement la possibilité de sa réitération (en tant que répétition d'un geste originel de Jésus Christ), notre cérémonie ne peut se dire complète qu'au moment même de sa reproduction. La microhistoire qui a pour protagonistes les deux jeunes mariés est donc une *fiction* dans un autre sens: au moment de l'action, les personnages agissent comme s'ils étaient en même temps eux-mêmes et des personnes différentes de celles de la réalité quotidienne, et ceci devant un public imaginaire et différé; quant au public, il n'entrera en scène qu'au moment du visionnement des images, en réagissant, à son tour, sur un plan purement imaginaire. Ces deux différents moments constituent un ensemble organique, dont chaque élément n'existe que pour autant qu'existe, outre les acteurs et les symboles qu'ils manipulent, cet indispensable moyen de médiation: l'appareil de reprise des images en tant qu'instrument de leur reproduction. C'est pourquoi nous pouvons considérer cet ensemble comme un *cérémoniel médiatique.*

Le fait que le rite de la pose des jeunes mariés devant l'objectif n'existe qu'en fonction de sa reproduction entraîne une série de conséquences, les unes particulières, les autres générales.

Tout d'abord, le jeu devant l'objectif assume le rôle nouveau et inédit de «fondement rituel» de la cérémonie ultérieure du visionnement des images. Mais aussi ce visionnement constituera-t-il à son tour un deuxième moment de «fondement rituel» (socialement partagé) de l'existence du couple légitime.

A part les différentes formes d'engagement individuel des personnages et des rôles respectifs d'acteurs et de spectateurs, ces deux niveaux de «fiction rituelle» relèvent de langages propres et réciproquement corrélatifs. C'est en effet bien à l'éphémère d'une construction théâtrale qu'on confie le rôle de produire des images censées envoyer un message *for ever*, un modèle mythique destiné à durer et à être reproduit.

D'autres conséquences plus générales méritent d'être soulignées. Nous avons vu que, dans notre cas, le moyen technique de reproduction de l'image s'est transformé: un moyen de remémoration de rituels préexistants (par ex. une messe) est devenu instrument de création de nouveaux discours et pratiques symboliques formés à partir des possibilités offertes par ce procédé. D'où un changement précis de fonction de l'instrument: de pure et simple moyen de reproduction d'images symboliques, celui-ci devient lui-même producteur d'images symboliques qui seront à leur tour reproduites rituellement. On comprend aussi, entre autres, combien était prématuré l'enthousiasme de Benjamin croyant que la voie de la désacralisation des valeurs sociales et esthétiques passait par la diffusion progressive des techniques de reproduction en série d'objets et d'images[5]. Une fois de plus se trouve confirmée, au contraire, la validité d'une analyse qui ne considère pas le fait culturel comme déterminé par le moyen technique en soi, mais par l'usage spécifique qui en est fait par les acteurs sociaux. Et, à ce propos, nous observerons aussi qu'un album ou une cassette de mariage finit, en apparence, par démentir la nature même du procédé médiatique: alors que les images sont, du point de vue technique, reproduisibles en série, l'album et la cassette sont conçus et construits comme un objet unique, ce qui ne fait qu'accroître leur valeur symbolique déjà considérable.

Tout ceci nous conduit à repenser les questions restées ouvertes au début de notre analyse, notamment celles des compatibilités ou des incompatibilités éventuelles entre langages symboliques, anciens et nouveaux. Dans notre cas, par exemple, le cérémoniel médiatique s'introduit, pour ainsi dire, dans le champ adverse, le champ religieux traditionnel, où il gagne un espace de plus en plus large. En effet, il se met non seulement à son service en tant qu'instrument d'illustration et de remémoration, il acquiert aussi un espace autonome, même s'il n'a pas la force de se substituer au rite religieux, auquel il a encore besoin de s'accrocher

pour justifier totalement son existence propre. Mais une des raisons qui nous font juger ridicule ou laid un album ou une cassette ne résiderait-elle pas précisément dans cette impiété manifeste qui mélange intimement les langages de deux apparats idéologiques que nous voudrions parvenir à séparer selon des critères plus «rationnels», permettant la distinction entre sacré et profane, sans cessse confondus dans la réalité quotidienne? De fait, si le cérémoniel médiatique s'introduit avec un tel poids dans un moment de la vie individuelle et sociale aussi fondamental que le mariage, cette irrésistible montée ne peut se faire qu'en vertu d'une centralité idéologique accordée aux moyens audio-visuels par les milieux sociaux et culturels, qui n'ont d'autres voies d'accès à la culture que celles de la télévision et du photoroman. Potentiellement omnivore comme toute idéologie centrale, le langage de la représentation reproductible tend à marginaliser, en s'en emparant, tout autre langage concurrentiel, et à plus forte raison celui de tout cérémoniel public et spectaculaire, au point qu'il n'y a plus aujourd'hui de fête – nuptiale ou autre – devant laquelle ne surgisse spontanément la question de savoir si le nouveau moyen d'y participer ne serait pas celui de la photographier.

La prédominance culturelle exercée par les médias visuels a des conséquences importantes sur la pratique même du mariage, qui est de plus en plus spectacularisé aux fins de sa traduction en images. On assiste donc aujourd'hui à une affirmation croissante d'acteurs et de pratiques symboliques qui, de plus en plus, deviennent indépendantes et se surimposent aux acteurs et aux pratiques symboliques traditionnelles, d'ordre religieux surtout.

Pour conclure, nous dirons que nos albums et cassettes sont donc, bien plus qu'une chronique-témoignage d'événements, un instrument de sacralisation – c'est-à-dire, de légitimation sociale – d'un rapport. Peut-être qu'aujourd'hui le «véritable» rite nuptial – aussi «vrai» que celui célébré par le prêtre à l'église ou le maire à la mairie – est celui qui se joue *pour* et *par* un moyen technique qui impose son langage, de la prise de vue à la construction de l'objet final. C'est autour de cet objet que s'exerce, en effet, cette nouvelle forme d'«itération rituelle» qui ne consiste plus à se mettre en action, mais à regarder des images.

## *Notes*

[1] Je développe ici de façon plus systématique des arguments déjà mentionnés dans les trois notes suivantes: Un cerimoniale fotografico. Dans: Schema 8 (1981), 13–22; Appunti su alcuni riti fotografici. Dans: La ricerca folclorica 7 (1983), 145–149; Photographische Riten: Populare Religion im modernen Italien. In: M. N. Ebertz/Fr. Schultheis (Hg.): Volksfrömmigkeit in Europa. München: Kaiser 1986, auxquelles je renvoie pour la bibliographie essentielle.

[2] Je me réfère ici à Ernesto de Martino et à ses critiques des concepts déjà proposés par Van der Leeuw, M. Eliade et C. G. Jung, dont il signalait avec raison les risques d'un «irrationalisme» présupposant une autonomie originaire du langage symbolique en dehors de tout conditionnement historique et culturel (sur le sujet, voir: M. Massenzio: Il problema della destorificazione. Dans: La ricerca folclorica 13 (1986), 23–31. Mais les procédés de «déhistorification» et d'«itération rituelle» n'ont pas (comme de Martino en faisait l'hypothèse) la seule fonction d'un contrôle de tous les éventuels «moments critiques de l'existence». Ils sont des procédés symboliques que les acteurs sociaux mettent en action dans les circonstances les plus différentes.

[3] Sur la notion de «distinction» voir P. Bourdieu: La distinction. Critique sociale du jugement. Paris: les éditions de minuit 1979.

[4] Le terme espagnol de *telenovela* désigne des serials produits surtout en Argentine et très populaire en Italie.

[5] W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1955.