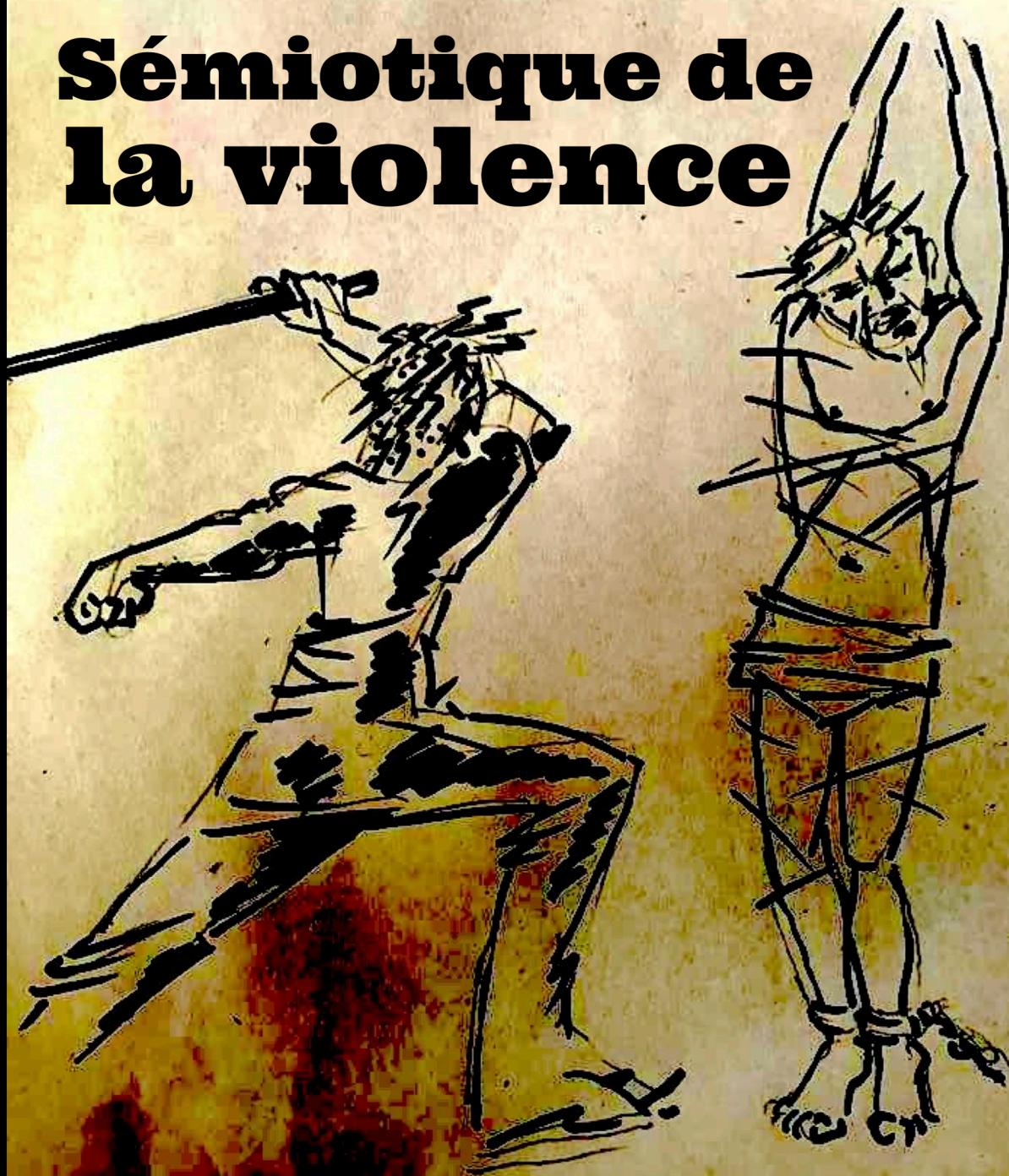


Sémiotique de la violence



Dossier : « Sémiotique de la violence »

Recherches et analyses

Comptes rendus

Dossier : Sémiotique de la violence

Semiotics of violence

Sous la direction de Juan Alonso Aldama, Denis Bertrand et Tarcisio Lancioni

1. Absence et présence sémiotiques de la violence

La violence est au foyer de la scène culturelle du sens. Dans les *Métamorphoses*, Ovide en raconte l'origine. Lorsque les Géants, cherchant à s'emparer du royaume céleste, eurent entassé des montagnes pour y accéder, le père des cieux les fracassa de sa foudre, elles écrasèrent les Géants et leur sang imbiba Gaïa, la Terre. Celle-ci

donna vie à des flots de sang encore chauds et, de peur que disparaisse toute trace de sa race, en forma des êtres à face humaine. Mais cette génération aussi méprisa les dieux et, particulièrement avide de carnage et de cruauté, elle se livra à la violence ; on reconnaissait qu'elle avait été créée avec du sang.¹

De ce sang, les arts se sont nourris ; ils ont élaboré d'innombrables représentations de la violence et des chercheurs comme Pierre Clastres ou René Girard l'ont identifiée comme l'un des moteurs fondamentaux de l'histoire culturelle. Force archaïque en ce qu'elle est à la fois originaire et toujours présente, la violence est chaque jour objet des discours médiatiques. Les sciences sociales bien entendu s'en occupent, mais toujours comme s'il s'agissait d'un phénomène en soi évident, que chacun est capable de reconnaître comme une « donnée de fait », sans que l'on interroge plus avant sa définition. Avec toutes les évidences intuitives que le mot suscite, son spectre sémantique est très large : il mêle les traits modaux du « pouvoir » et de la « force » (en allemand réunis, sous l'expression *Gewalt*) avec les figures actantielles du contrôle, de la domination et de la soumission, ainsi que la manifestation de phénomènes passionnels extrêmes – de la haine à l'épouvante – avec l'irruption soudaine et impérieuse de la Mort.

La sémiotique, pour sa part, a souvent analysé des situations et des scènes violentes, ou qui impliquent la violence, en traitant le sens de phénomènes aussi bien collectifs tels que le terrorisme, la guerre, les luttes sociales, que privés comme « la scène de ménage ». Elle a considéré la présence implicite de la violence dans les stratégies narratives qui caractérisent la dimension polémique de la circulation des valeurs : c'est ce que révèlent plusieurs entrées du dictionnaire de Greimas et Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, « agresseur », « appropriation », « punition »..., de même que la manifestation de cette violence appelée par certaines passions telles que

¹ Ovide, *Métamorphoses*, Livre 1, 156-162, trad. fr. A. M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, 2005 [En ligne].

la jalousie, la colère, la vengeance. Elle n'a cependant jamais, à notre connaissance, centré sur la *violence* en tant que telle ses réflexions, ses analyses, ses modélisations.

On peut se poser la question des raisons de cette absence : est-ce parce que la violence exprime une crise du sens, son point d'arrêt, et même un au-delà du sensé ? On sait qu'une des justifications traditionnelles de la rhétorique – *technè* diplomatique – est de pousser aussi loin que possible les chances du langage dont le seuil ultime, lorsqu'il est dépassé, débouche sur les inconnues de la violence. Est-ce parce que l'acte qui, littéralement, l'exprime est antérieur à toute opération énonciative ? Loin des subtilités du débrayage et de l'embrayage, elle place en effet le sujet dans l'inhérence des corps en contact, ceux du Moi-chair (Fontanille) et plus encore du Moi-sang, lorsqu'il ne reste plus du langage que le cri.

On peut pourtant considérer que la violence est une des branches de la sémiotique du corps – comme source et comme cible, au moins comme cible –, qu'elle est directement opératoire en tant qu'interaction et que, tout en imposant une crise aiguë du sens, elle est aussi, simultanément, une scène très articulée de signification, ici codifiée, là mise en scène, toujours étroitement associée à un horizon axiologique (éthique, juridique, esthétique, ontique). C'est pourquoi, en concevant ce dossier, nous souhaitons inviter la communauté sémiotique à aborder de façon frontale ce phénomène si complexe et à transformer les nombreuses « épithéories » plus ou moins implicites qui caractérisent la « scène de violence » en un objet d'étude explicite. Il s'agissait d'en interroger les dimensions signifiantes, même au bord ou au cœur du désastre, en espérant que soient suggérées quelques clés de lecture articulées du *sens* de la violence, en prise sur la contemporanéité d'une apparente « urgence sociale » à son sujet.

Cette orientation de la recherche suggère donc d'envisager la syntagmatique narrative et passionnelle de la violence, voire son inscription dans un schéma spécifique, à l'encontre de l'image dominante de son irruption soudaine et irréductible. Le débat contemporain sur la requalification judiciaire du supposé « crime passionnel » en « féminicide » porte ainsi, pour une part, sur son inscription dans un processus de séquences annonciatrices qu'il convient de mieux isoler et de mieux comprendre – autour, notamment, du schème narrativo-passionnel de l'« emprise ».

Si les modèles narratifs de la polémique peuvent offrir une première clé pour l'articulation de la « violence » comme phénomène de sens, c'est certainement au niveau de l'organisation discursive de la *scène violente* qu'une série de « défis » est lancée au travail de description et de théorisation sémiotiques. La syntaxe actantielle de la conflictualité produit, du fait même de son niveau d'abstraction, de généralité et de mise en forme dans des « programmes narratifs », un effet d'asepsie sémantique, de neutralisation ou du moins d'« écrasement » qui occulte la dimension corporelle, charnelle, sanglante et douloureuse de la violence. Sa réhabilitation implique que ce terme soit précisément défini et doté d'un statut conceptuel à travers l'ensemble des relations qu'il induit et les caractéristiques propres à ses diverses configurations : violence et non-violence, violence légitime et illégitime, violence intentionnelle et violence des éléments naturels (le vent, la terre, la mer), rationalisation et impulsivité entre la violence programmée (cf. la torture) et la violence incontrôlée (cf. la fureur), entre ses manifestations aspectuelles et stratégiques permettant de distinguer les violences compulsives et occasionnelles d'un côté (cf. le « passage à l'acte »), durables et itératives de l'autre (cf. les violences conjugales), ou encore, pour une part, calculées et raisonnées (cf. la guerre, en amont de ses « dérapages » et autres « dégâts collatéraux »).

Ces manifestations ne concernent pas seulement les différents modes d'aspectualisation du processus de la violence, mais aussi la diversité de ses formes passionnelles, avec leurs rôles thématiques et pathémiques spécifiques, ainsi que leurs façons d'impliquer le corps-chair. À ce propos, Gilles Deleuze avait déjà observé, sur le cinéma de Losey, comment la manifestation de la violence pouvait être vue à travers la façon dont elle mettait en vibration les corps de ceux qui la pratiquent et de ceux qui la subissent, l'inscrivant par la *douleur* dans leur propre chair. Qu'il s'agisse de corps singuliers ou de corps collectifs – également dotés d'une chair qui peut être blessée comme dans le cas de la violence appelée « symbolique » –, ou qu'il s'agisse de corps « énonciatifs » qu'implique l'existence même de la violence en tant que *scène*, également « mis en vibration » par les modes de présence et de présentation de la violence elle-même, dans tous les cas, son incarnation est pour la sémiotique une question centrale.

Au-delà de la « scène de la violence », sa phénoménalité s'inscrit enfin dans des formes de vie plus générales et englobantes. Celles-ci sont caractérisées, d'un côté, par la mise en congruence des éléments figuratifs, modaux, aspectuels et axiologiques qui définissent toute forme de vie d'un point de vue sémiotique, et, de l'autre, par la puissance même de leurs codifications culturelles. Codifications qui les figent, les « canonisent » et déterminent leur statut socio-sémiotique, entre stéréotypie, glorification ou scandale à conjurer : on peut penser à des configurations thématiques telles que le sadisme et le masochisme, à des rituels hybrides ludico-mythiques (tels que les combats de coq ou les corridas), à la complaisance envers la « cruauté » célébrée de telle ou telle « vie criminelle », à l'esthétisation de rôles pathémiques extrêmes (cf. la tragédie), à l'« éthisation » de la violence comme une nécessité morale (la convocation du « code d'honneur »), à la fascination de la catastrophe, à la jouissance, la fruition ou l'exaltation littéraire (« sublime, forcément sublime »), bref, à la confrontation plus générale de la violence avec le champ ouvert des axiologies.

2. États de violence à travers la conceptualisation sémiotique

Si nous assumons, comme nous l'avons reconnu préalablement, cet effet « réducteur » de la sémiotique dans le cadre d'une étude formelle fondée sur les catégories polémico-contractuelles, il est cependant utile de passer les configurations de la violence au filtre des différentes modélisations sémiotiques – aux différents niveaux du parcours génératif de la signification par exemple –, afin d'évaluer ainsi leur capacité d'éclairage et d'explication.

Une première articulation possible de la problématique de la violence peut être envisagée du point de vue narratif. Si la violence apparaît abstraitement comme une forme discursive particulière de la configuration polémique de la circulation des valeurs, celle-ci ne peut se faire que dans un processus narratif, au-delà même de sa fonction de « climax », point de crise ultime et moment crucial de la transformation – facteur de suspense.

Ainsi, les valeurs de chacune des configurations, des formes et des manifestations de la violence peuvent être distinguées entre elles par la place qu'elles sont susceptibles d'occuper au sein de chacune des phases du schéma narratif.

Phase 1 : la violence comme forme de « manipulation » ou de « persuasion », celle qui s'exerce comme démonstration et imposition du pouvoir dans la volonté de soumettre, de faire-croire et de faire-faire ou ne pas faire quelque chose à quelqu'un. On pourrait dire qu'il s'agit d'une violence plus « politique », dans le sens où elle a pour but d'établir des relations modales entre les sujets sociaux et

dont les célèbres phrases de Clausewitz, « La guerre est la continuation de la politique par d'autres moyens » et « La guerre est un acte de violence dont l'objectif est de contraindre l'adversaire à exécuter notre volonté », seraient de bonnes illustrations.

Phase 2 : par delà le moment « contractuel », il y a une violence de l'acquisition et de l'imposition de compétences (rituels initiatiques, rôles thématiques contraignants...); c'est ce qu'on pourrait nommer une violence « pédagogique », qui peut être hétéro-infligée dans les espaces scolaires ou familiaux, ou bien auto-infligée sur le mode réflexif du « se faire violence » dans les pratiques d'autodiscipline comme celles par exemple de l'accoutumance à la douleur afin de « s'endurcir » pour acquérir une capacité à réaliser un certain programme narratif.

Phase 3 : il existe également une violence comme « performance » pure, accomplissement d'un acte gratuit (cf. Gide), une violence sans « destination », sans but ; une sorte de violence démodalisée, acte d'un non-sujet dont un exemple pourrait être, si l'on accepte les extensions sémantiques de la notion, celle que l'on nomme « violence de la nature ». La violence pulsionnelle et irrépressible, que les psychiatres font sortir du champ de la sanction judiciaire au nom de l'irresponsabilité, n'existerait que dans cette phase du schéma narratif.

Phase 4 : voici enfin, la violence « sanction », une violence qui vient clore le parcours narratif, violence attendue, programmée, résolutive, assurant la bonne clôture de la série criminelle ou autres enchaînements de violence, comme dans le cas de la punition ou dans celui de la vengeance. Elle se gratifie volontiers, supplément de « glorification » (comme en sémiotique narrative, lorsqu'on parlait d'« épreuve glorifiante » finale du conte), d'une mise en scène appelée à susciter une sorte de fascination, la « splendeur des tortures » dont parlait Michel Foucault. Cette violence-sanction se confond alors parfois avec sa fonction de manipulation car il arrive, et c'est presque une loi d'Histoire, qu'une violence comme point final narratif devienne, en tant qu'acte fondateur cette fois, la phase initiale d'un nouveau parcours. Un bon exemple en serait celui des exécutions publiques dont on a longtemps supposé, ou souvent prétendu, qu'elles devaient, au delà de leur statut de sanction, valoir également – ou surtout – comme réactivation du contrat, c'est-à-dire comme avertissement public.

De plus, cette diversification narrative implique la prise en compte des *modes d'existence* possibles de la violence, qui n'est pas donnée exclusivement telle qu'elle est effectuée, qui ne s'épuise pas dans sa réalisation, mais qui peut aussi se présenter comme virtuelle et actualisable, ou actualisée et menaçante, ou potentialisée c'est-à-dire mise en réserve, latente, en état de veille, comme le montrent bien les réflexions de Louis Marin sur le pouvoir. De telles modulations des modes d'existence peuvent sans doute être comprises comme le principal vecteur de l'intériorisation de la violence.

Ce premier axe de la recherche suggère donc d'envisager la syntagmatique narrative, telle que les modèles sémiotiques classiques de la narrativité peuvent en accueillir les manifestations – et du même coup en esquisser une typologie. Mais on peut également considérer la violence sous l'angle paradigmatique des valeurs et des contenus sémantiques profonds, ouvrant sur une autre forme possible de typologisation. Car si on se pose la question des significations dont la violence est investie ou porteuse, on peut penser à une forme de catégorisation d'ordre axiologique.

On identifierait alors une violence marquée par sa *fonctionnalité*, comprise comme moyen d'obtenir des résultats précis, répondant à des objectifs définis. Dans sa relation par exemple avec l'univers politique, on aurait ici la violence, arme de l'État, que celui-ci mobilise pour sa préservation. Il

en use, en effet, en l'adossant à un discours de justification existentiel : le « Salut public », la « raison d'État ».

Opposée à cette violence fonctionnelle, il en existerait une autre forme, qu'on pourrait dire *fondatrice* et qui, loin d'être une émanation pratique du politique, consisterait au contraire en une violence essentielle, « sacrée » dirait René Girard, fondatrice d'un ordre politique à venir, et même condition de sa naissance et de sa pérennisation. On peut ici évoquer, exemple parmi beaucoup d'autres, le rôle que la violence a joué pour la fondation du fascisme italien : l'expérience de la violence de la première guerre mondiale, en particulier celle du « corps à corps » exercée sur le front par les commandos spéciaux – les *arditi* – de l'armée italienne, a été déterminante comme acte de naissance et comme manière de concevoir la politique par le fascisme en germe, dans la chaleur organique du sang échangé, de plaie à plaie. Deux relations entre violence et politique sont dès lors opposables : d'un côté, une politique qui se sert de la violence pour son maintien institutionnel ; de l'autre côté, une violence qui est la raison d'être du politique et du social.

Opposables à ces deux positions sémantiques sur le mode privatif de la contradiction, deux autres classes prévisibles se dégagent, à savoir, d'un côté, une violence « gratuite », négation absolue d'un quelconque caractère pratique ou utilitaire, une violence sans autre finalité qu'elle-même, « ludique », voire esthétique : la mise à mort du taureau dans l'arène ? Et de l'autre côté, en paraphrasant Jean-Marie Floch dont le modèle ici suggéré globalement s'inspire, une violence que nous serions tentés de nommer « critique », violence de contestation, à la fois négation de la violence sacrée et mythique et de la violence ludique, tout en se distinguant de la violence « pratique » et de droit de l'État ; se trouverait ici la violence de « résistance » et de « révolution », ainsi que celle de la « machine de guerre nomade » de Gilles Deleuze et Felix Guattari (1980 : 434), productrice de « déterritorialisation », génératrice de lignes de fuite et non de visée téléologique figée.

3. Nouvelle problématisation de la violence

Le modèle narratif actantiel et le modèle catégoriel de type carré sémiotique, comme nous les voyons ici, permettent de saisir et de décrire les formes violentes de l'interaction, qu'il s'agisse de stratégies de persuasion ou de dé-subjectivations de l'antagoniste, à partir de l'émergence de traits différentiels, donc de discontinuités qualitatives, sur la base desquelles les « variétés » de violence peuvent être classées.

3.1. Apports de la perspective tensive

L'intégration de ces modèles dans une perspective tensive, à laquelle plusieurs articles de ce dossier font référence, permet d'étendre l'analyse à la dimension quantitative, qui apparaît aussi importante que la dimension qualitative, tant dans la perception que dans la « gestion » de la violence, en référence aux trois « points de vue » à partir desquels celle-ci peut être considérée : celui de la victime, celui de l'auteur et, non moins important, celui de l'observateur / juge.

C'est en effet à partir de cette dernière position que sont générés la plupart des discours sur la violence, et c'est toujours à partir de cette position que sont projetés les paramètres de jugement individuels et collectifs sur un phénomène perçu comme tel, dans ce que nous pourrions appeler, parallèlement à d'autres concepts développés par la recherche sémiotique, une *praxis perceptive*. Nous

entendons par là une praxis dans laquelle le phénomène observé, en présence, est ramené ou intégré à l'ensemble des schémas, codes et valeurs « culturelles » sédimentés, qui lui donnent sens et selon lesquels il peut y avoir une violence plus ou moins légitime, plus ou moins motivée, plus ou moins légère ou plus ou moins excessive.

La perspective tensive peut également suggérer une manière différente, pour la sémiotique, de prendre en charge deux questions constamment convoquées par les discours sur la violence : celle de la *force* et de ses *degrés* (de nombreux dictionnaires définissent la violence en termes d'excès de force, même si cela n'apparaît pas suffisant, car il s'ensuivrait que tout effort devrait être jugé comme une violence). Degré de la force, qui apparaît directement corrélé à l'ordonnée de l'intensité, et degré de la puissance qui, outre l'évidente caractérisation modale, paraît susceptible d'une description comme sphère d'extension de l'exercice d'une force, et donc corrélé à l'abscisse, précisément, de l'extension sur un modèle et dans un espace tensifs. Ce modèle permettrait donc de distribuer, sous une forme converse, la violence ponctuelle, brutale et lacérante d'un côté, et la violence subtilement étendue, diffuse, exercée par le contrôle social de l'autre ; il permettrait aussi de rendre compte, sous une forme directe, de la petite violence quotidienne et occasionnelle et de la violence totalisante et permanente de la « terreur ».

Ce qui vient d'être dit suggère également que le modèle tensif peut être assumé comme un modèle de contrôle des valences aspectuelles de la violence, qui peuvent tendre, par exemple, vers une polarité ponctuelle (limitée, locale, momentanée) comme celle, par exemple, des explosions de colère, ou vers une polarité extensive (généralisée, totalisante, persistante), comme celle, par exemple, de la torture, si elle est de haute intensité, ou celle, plus subtile, de la pression psychologique et du « harcèlement moral » qui oblige les individus à s'identifier totalement (et donc de manière excessive) à des rôles sociaux et thématiques préétablis.

La définition des formes de pouvoir comme un champ d'extension de l'exercice de la force peut aussi permettre d'articuler des « modulations » de la violence, en distinguant, par exemple, une violence orientée vers la conquête du pouvoir, donc en expansion, et une violence corrélée à l'exercice d'un pouvoir absolu, destiné à une domination totale et écrasante sur l'autre, comme elle se configure, encore, dans les cas de la torture ou de la terreur. Cette dernière appelle une violence défensive, conservatrice de vie et, politiquement, de survie : la violence légitime et illégale de la « résistance » (Greimas 2017).

3.2. Violence, seuils, limites, figuration

C'est précisément en raison de cette variabilité tensive, dans laquelle force et pouvoir sont entremêlés, que la violence se trouve continuellement soumise, comme on l'a déjà suggéré, à la question de sa « reconnaissance » : à quel moment, et dans quelles conditions, un phénomène d'interaction se configure-t-il comme « violent » ? C'est pourquoi, une fois de plus, se pose la question des « seuils », qui ne peuvent toutefois pas être ramenés à des différences qualitatives, discrètes, mais qui sont plutôt délimitables comme des quotients quantitatifs provisoires, continuellement révisables et variables selon des paramètres liés aux changements de situations et aux habitudes culturelles.

La question de la relation entre la violence et la limite, cette fois-ci bien comprise comme un seuil, revient également lorsque nous essayons de saisir la violence au niveau de l'ordre figural. Dans ce cas, elle peut être décrite comme une action exercée précisément par rapport au seuil qui définit son espace « propre ». Dans Lancioni 2020, il a été proposé que cette action puisse être configurée, alternativement,

soit comme une rupture, une traversée, un franchissement, soit comme une réduction, une compression, un écrasement de l'espace propre, et cela qu'il s'agisse de violence physique ou de violence psychique et morale. Cet espace « propre », et le seuil qui s'y rattache pour en dessiner les contours, peut être à la fois d'ordre individuel et d'ordre collectif ; il peut être relié à la dimension de la « peau », à travers laquelle se définit l'identité sociale des individus comme des collectivités, et à la dimension de la « chair » qui concerne le lieu d'inscription des effets de la violence physique. Les affections de l'espace propre engendrent ce que la psychanalyse appelle le *trauma*.

La prise en charge récurrente par un Sujet générique de l'une de ces deux modalités (lacération ou compression), ainsi que certaines formes aspectuelles dont nous avons parlé, peuvent donc nous aider à définir également des « styles » spécifiques de violence.

Outre ceux qui sont pratiqués du côté de l'agent (le sadique, l'irascible, le compulsif, le vindicatif) ou subis du côté du patient (réaction violente, résistance, acceptation et « syndrome de Stockholm ») parmi lesquels nous comptons également les formes de violence énonciative, il est important que la sémiotique sache prendre en charge les questions liées à la violence énoncée, c'est-à-dire à la représentation de la violence qui occupe, comme on l'a signalé en ouverture, un espace considérable dans tous les domaines et sous toutes les formes d'expression de la culture. Bien que la violence physique ne soit pas la seule forme de violence, il ne fait aucun doute que son accentuation « spectaculaire » par l'utilisation de l'*hypotypose* et d'autres figures rhétoriques comme l'*hyperbole* constitue l'un des moyens les plus fréquemment utilisés par notre culture, au fil du temps et sous différentes manifestations (écrites, plastiques, gestuelles...), pour la mise en scène de cette « splendeur de la torture » qu'évoquait Foucault, qui est aussi « splendeur » fascinante du crime, de l'accident, de la catastrophe : de la littérature mythologique et des chansons de Geste à la représentation picturale classique (pensons aux tableaux des martyrs, aux thèmes tels que Judith et Holopherne, à la décapitation de Jean Baptiste ou aux scènes de Goya), jusqu'à la littérature *Pulp* et au cinéma *gore* et *splatter*, en passant par les fureurs shakespeariennes, les *Soirées de Médan*, ou les rages céliniennes, autant de sémoses où la représentation fine et fouillée de la perpétration de la violence remplace tout thème narratif.

L'opinion médiatique généralisée tend à moraliser aujourd'hui une telle spectacularisation en la dénonçant comme « gratuite ». Du point de vue de la génération des effets de sens cependant, une telle « gratuité » ne peut être reconnue que dans la mesure où la représentation peut pousser ses destinataires à un « émoussement » des sens, à une usure de l'émotion, à une acceptation indifférente, alors qu'elle viserait plutôt une augmentation hyperbolique des effets pathémiques. En définitive, ce sont précisément ces effets et leur mesure qui semblent constituer la dimension sémiotique la plus pertinente de toute hypotypose de la violence : qu'il s'agisse de générer la peur et la terreur comme le souligne l'essai de Solís Zepeda ici même, la pitié et l'identification comme dans les images de dévotion, l'indignation et la rage comme dans les discours de dénonciation, l'enthousiasme et l'émulation comme dans l'essai de Miguel Martín (ici aussi), ou simplement la satisfaction sadique, dans tous les cas, ce sont les différentes thématizations de l'hypotypose qui sont en jeu. On le constate notamment dans le cadre des discussions sur le cinéma où la représentation emphatique de la violence est soumise à un processus générique de moralisation négative bien que, même dans le cinéma de masse, l'hypotypose de la violence puisse viser la production de passions « positives », non complaisantes.

Considérons, par exemple, l'explosion de la violence exhibée qui a caractérisé le *Western* au début des années 1970. Alors que dans ses états antérieurs, les « Indiens » ou les « cow-boys » tombaient simplement de leur cheval lorsqu'ils étaient frappés, et que les seules formes de cruauté étaient éventuellement attribuées aux « Indiens » eux-mêmes, dans des films comme *Soldier Blue* et *Little Big Man*, de 1970, ou *Jeremiah Johnson*, de 1972, la violence n'est plus seulement racontée, mais montrée dans sa pratique et dans ses effets, tandis que les cruautés sont imputées aux Blancs, avec pour objectif évident la dénonciation d'une série de stéréotypes culturels dans lesquels le cinéma antérieur se complaisait. La même violence des « Indiens » est reconsidérée en termes quasi-anthropologiques dans des films tels que la saga *A Man Called Horse*, qui date également du début des années 1970.

Les formes de violence psychologique et sociale trouvent elles aussi dans le corps (surtout dans les représentations visuelles, mais pas seulement) un support d'expression privilégié, comme cela arrive par exemple dans le cinéma de Joseph Losey qu'il a lui-même opposé, à cet égard, à celui de Sam Peckinpah. Alors que dans les films de Peckinpah la violence est essentiellement physique et spectaculaire, elle est, dans ceux de Losey, souvent contournée par des ellipses. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de violence, au contraire, mais ce qui émerge est la violence subtile des contraintes sociales, dont les effets apparaissent à travers le « rétrécissement » des corps des victimes, tandis que les corps des auteurs, comme le relevait déjà Deleuze (1983), semblent au contraire vibrer d'une force irrépressible, débordante.

Pour conclure ces observations, nous pouvons retenir deux grandes orientations théoriques : la représentation de la violence, quelle qu'elle soit, semble trouver dans le corps et ses transformations (lacération, compression) son élément central, et dans la modulation rhétorique entre l'emphase de l'hypotypose et de l'hyperbole d'une part et son évocation elliptique d'autre part, les moyens par lesquels on tente de moduler l'efficacité pathémique, quelle qu'elle soit, de la représentation elle-même. Il n'est cependant pas possible de définir une corrélation directe entre la stratégie rhétorique et l'effet, puisqu'aussi bien l'emphase que l'ellipse peuvent conduire à des effets d'intensification ou d'atténuation (accoutumance) pathémique, même s'il semble admissible (à vérifier par des recherches ultérieures) que la représentation elliptique, et c'est peut-être pour cette raison qu'elle est souvent plus appréciée, semble capable de générer des effets pathémiques « positifs », comme l'indignation, sans courir le risque d'une complaisance sadique de la part de l'énonciateur.

4. Contributions à la crise sémiotique de la violence

Quoi qu'il en soit, ces observations liminaires nous amènent à une question centrale : comment interroger le sens de la violence sans entrer directement dans sa matière ? Comment concevoir ce concept sans la chair qu'il affecte ? Cela implique de pénétrer, hors de tout préambule, dans les univers particuliers de ces actes dont l'irruption brutale appelle, de façon à la fois impérieuse et inquiète, le mot « violence ». C'est ce trait commun qu'attestent les onze textes qui constituent le présent dossier. Aucun ne parle abstraitement de la violence, car du mot lui-même surgit non seulement l'action – qu'elle relève de la criminalité politique, du terrorisme, de la guerre, du sport, des réseaux sociaux, des relations de genre ou de la mystique – mais aussi toute la chaîne intensément pathique et inéluctablement traumatique, du côté du corps et du côté de l'âme, que cette action entraîne dans son sillage.

C'est ainsi que, plutôt que de structurer l'ensemble des textes selon le paradigme des domaines concernés par la violence, il nous a paru qu'ils pouvaient s'organiser, de manière plus pertinente du point de vue qui est le nôtre, en suivant un ordre syntagmatique. C'est en effet à travers une schématisation que se dessine l'ordre sémiotique de la violence : on commence par le choc perceptif de son irruption forcément spectaculaire, on poursuit par l'affection du corps qui en est l'indépassable objet, et on termine par l'interrogation sur le sens et les finalités en posant le problème des relations entre violence et valeurs, entre violence et politique. Dans la plupart des textes, ces trois dimensions coexistent et s'entrecroisent, mais nous avons constaté que dans chacun d'eux une isotopie dominait, régissant les autres : ici perceptive, là somatique, et en troisième lieu enfin, politique.

4.1. Violence et perception

Le mot « violence » est coextensif à l'expérience sensible : pas de violence sans l'épreuve sensorielle de son vécu. Un vécu si tumultueux que l'ordre canonique du sens en est ébranlé, et parfois dévasté. Il a fallu le tournant phénoménologique pour que cette dimension, ignorée de l'approche structurale stricto sensu, entre de plein droit dans la sphère sémiotique. Or, qu'on en soit l'agent, la victime ou le témoin, cet « éprouvé » où s'immerge le sujet – dans la rage, dans la douleur ou dans l'effroi – est aussi, on l'a vu, un spectacle. Car l'acte violent contient l'essence et du narratif et du spectaculaire. Avec lui, le monde pivote, sans retour ; il est le climax de la crise et il incorpore la transformation. Événement par excellence, il se donne à voir même s'il n'est pas montrable ; et il se donne à raconter même si, dans ses formes extrêmes, il n'est pas narrable. Ces deux dimensions corrélées de la violence, le vécu de l'intérieur et l'exhibé à l'extérieur, expliquent peut-être la puissance de fascination de cet acte.

Dimensions qui nous placent en tout cas au cœur des problématiques que soulèvent, chacune dans son domaine propre et selon des perspectives analytiques particulières, les contributions de Luca Acquarelli, de Miguel Martín, et de Patricia Moreira, Jean Christtus Portela et Flavia Karla Ribeiro Santos. Dans chacun de ces textes la violence infligée est associée à un média qui en offre le spectacle. Et cette spectacularisation est aussi, à chaque fois mais sous des formes diverses, partie prenante de l'acte.

Luca Acquarelli pose le problème des limites de la représentation de l'image violente, ces limites étant d'ordre éthique : « Jusqu'à quel point est-il juste [...] de montrer des images en même temps esthétiques et insoutenables ? » Mais cette question classique – qui rappelle celle qu'on pose à l'humour : peut-on rire de tout ? – est ici dépassée, par la grâce du corpus étudié et du support filmique qui en est la substance d'expression. Car la figuration narrative de l'histoire, celle des corps atrocement brûlés, passe par la torture du matériau qui est supposé la transmettre : cette substance devenue forme de l'expression – la pellicule, altérée, fendue, brûlée, – est elle-même intégrée à la défiguration, c'est-à-dire à un contenu qui ne peut plus être vraiment montré. L'étude nous fait découvrir alors un semi-symbolisme radical, où le support matériel du discours subit, au delà de sa propre résistance, ce qu'il est – ou était – supposé véhiculer comme contenu. Préservant alors la dignité des victimes.

La crise de la représentation de la violence se heurte à un obstacle d'un autre ordre dans l'étude de Miguel Martín. Abordant une des formes les plus extrêmes de la violence politique – la diffusion vidéo de l'égorgement de ses otages par Daech –, il interroge la stratégie induite par cette mise en scène. Et celle-ci passe par l'image elle-même, en ce qu'elle construit la participation complice du spectateur à la

violence qu'il regarde, sidéré ou hypnotisé. Comment ? Par un renversement de référence entre la fiction et la réalité : ce n'est plus la fiction qui s'inspire des faits réels, comme dans le cinéma ordinaire, mais bien au contraire la réalité qui s'inspire de la fiction et qui en emprunte les codes. L'enjeu est alors de transformer l'horreur d'une violence extrême en une attraction spectaculaire – cette publicité faisant partie de la peine – par l'adoption des codes visuels et narratifs de la fiction hollywoodienne : ni peur ni rejet horrifié, mais produit de consommation de masse, attractif et fascinant. La violence-divertissement a quitté la sphère originelle de la fiction pour entrer de plain-pied dans la sphère du réel. Comme le montre Martín « les horreurs deviennent des spots », et les médias de communication sont à appréhender pour ce qu'ils sont : « des médias d'apparition ».

Médias encore, dans leur rapport constitutif avec la violence, que ceux qu'étudient Patricia Moreira, Jean Christtus Portela et Flavia Karla Ribeiro Santos. La mise en spectacle est ici l'instrument même de la destruction des personnes. Il s'agit du lynchage en ligne et des pratiques de la *cancel culture* aux fins d'élimination d'autrui. L'étude montre d'abord l'ébranlement actantiel qu'implique cette pratique cruelle : fragilisation du Destinateur-judicateur, qui quitte la sphère institutionnelle fondatrice du droit de juger que lui confère la société, et qui vient qualifier le tout-venant internaute, Destinateur auto-proclamé doté d'une sorte de « légitimité sauvage ». En s'éloignant peut-être un peu trop du côté des formes de vie, la violence semble s'estomper. Mais elle revient en force, avec sa puissance d'élimination symbolique, psychique et, indirectement au moins, physique : car les victimes sont soumises à des interdits de présence, sur les réseaux sociaux d'abord, puis dans leur espace professionnel, et même enfin parfois, chez elles. Le « lynchage » dans le monde numérique interpelle le sémioticien : le mot doit-il être compris selon la visée référentielle charnelle de son origine dans le *Western* ? Doit-il être saisi comme métaphore ? Doit-il être reconnu comme une catachrèse ? L'enjeu n'est pas que rhétorique : selon les réponses adoptées, c'est à chaque fois une variante de la violence-en-spectacle (comme on dit viol-en-réunion) qui apparaît.

4.2. Du corps

Les trois essais de cette deuxième section, ceux de Jenny Ponzo, d'Angela Mengoni et de María Luisa Solís Zepeda, placent au centre de leur analyse ce que nous avons déjà défini comme le lieu décisif de la représentation de la violence, le corps, que les auteurs convoquent cependant dans des perspectives très différentes. Dans l'un des cas, en effet, il s'agit de pratiques violentes qui font du corps la cible d'un « travail » systématique de destruction, tandis que dans les deux autres essais sont présentés deux cas, et deux stratégies opposées, de représentation visuelle, photographique, de la violence corporelle.

Dans l'article de Jenny Ponzo, le corps en question est celui de l'Acteur, femme, qui se soumet à une flagellation et à une humiliation volontaires dans le cadre de pratiques mystiques de dévotion, dans lesquelles la dimension physique est radicalement séparée du Sujet lui-même en tant que sa composante négative, dans la mesure où cette corporéité est responsable des racines terrestres de ce sujet et une limite à son potentiel spirituel. Ponzo, avec son analyse de la documentation de certains cas spécifiques, met bien en évidence comment l'auto-destination qui semble sous-tendre cette violence auto-infligée représente en réalité une question complexe puisque la légitimité de telles pratiques est remise en question par la même religion officielle qui tente d'étendre son contrôle sur le corps du pénitent. Cette dernière, en revanche, peut faire appel à un Destinateur supérieur, divin, avec lequel elle peut entretenir

une communication sans médiation. Ainsi se dessine une confrontation polémique entre deux instances de destination, toutes deux extérieures au flagellant, qui précisément à travers le contrôle de son corps mettent en tension deux visions de la dévotion et de ses pratiques. L'essai ouvre également des perspectives pour une réflexion non seulement sur la perpétration de la violence et ses motivations, mais aussi sur les formes possibles de son acceptation.

L'explication de la dimension « politique » qui émerge dans la relation entre le corps et la violence est également l'un des thèmes centraux de l'analyse que fait Angela Mengoni de certaines photographies de l'artiste hispano-américain Andres Serrano. Il s'agit d'images représentant des cadavres de suicidés, déposés à la morgue. Leur mode d'exposition soigné, le traitement de la lumière et du support révèlent des références à l'iconographie du Christ couché, et notamment aux tableaux de Philippe de Champaigne étudiés par Louis Marin. C'est précisément le contraste entre les similitudes et les variations iconographiques, d'une part, et d'autre part le passage thématique radical de la figure divine, objet de contemplation dont les blessures exposées témoignent de sa nature humaine en devenant vecteur de sa transcendance, au corps anonyme, à l'état brut, classé en fonction de la cause du décès et exposé à la morgue, c'est ce contraste entre les deux figurations de la plaie qui témoigne, pour la seconde, d'un contrôle social sur le corps dans lequel la blessure n'est plus un objet de contemplation mais seulement une lacération qui fait ressortir la chair et l'expose publiquement, permettant au regard, par un ultime acte de violence extrême, de pénétrer, publiquement, dans les recoins les plus intimes de l'autre.

L'essai de María Luisa Solís Zepeda propose également une analyse d'un corpus photographique. Mais il s'agit dans ce cas de photos de propagande, reprises par la presse, qui montrent les corps longuement torturés par les narcotrafiquants mexicains. Des images qui, plutôt que la violence elle-même, mettent en scène une « mémoire » de la violence en exposant des corps dévastés par la torture. Ce qui apparaît comme fondamental dans la stratégie représentative de ces images, outre la mise en évidence de la torture à laquelle les corps ont été soumis, ce sont précisément les choix dans la construction de la scène où ces corps sont présentés : ils sont en effet composés dans un tableau vivant macabre, exposés dans des espaces publics, accessibles à tous, et non dans le lieu de la violence réellement subie, le tout dénonçant un véritable « projet de mise en scène ». C'est précisément sur le style de représentation que Solís Zepeda concentre son analyse, et en particulier sur la figure de l'hypotypose mobilisée pour rendre ces images vivantes et immédiates, afin de leur donner la force persuasive / dissuasive d'une violence « exemplaire », horrible et reproductible à l'infini. Le choix d'installer la « scène violente » dans un espace public et anonyme met à nouveau en avant la question du contrôle « politique » des corps, qui se traduit ici par la monstration d'un hyper-pouvoir capable d'exercer un contrôle total, indiquant qu'il peut se concentrer sur des corps individuels, soumis à de longues et atroces tortures, pour s'étendre ensuite partout, et sur tous.

C'est précisément dans le contraste entre les images artistiques analysées par Mengoni et les images de propagande étudiées par Solís Zepeda que nous pouvons observer comment l'efficacité pathétique que les deux types visuels poursuivent est liée au travail implicite de l'inscription charnelle de la violence, qui fait ressortir le caractère pulsatif de la « chair propre » : la violence prolongée, itérative et durable endurée par les corps meurtris s'oppose à la violence concentrée et ponctuelle de la blessure et de la plaie, ouvrant un champ de pathémisation qui va de la répulsion générée par des cadavres-types, présentés comme parangons, dont la souffrance prolongée est utilisée comme une

menace pour tous, à l'attrait esthétique de la blessure singulière, proposée comme objet de méditation et de contemplation, ou bien comme site d'émergence politique de la « vie nue ».

4.3. Stratégies politiques et finalités

Les textes qui figurent dans cette troisième section du numéro sont plus nombreux : ce sont ceux de Mario Panico et Patrizia Violi, de Marion Colas-Blaise, d'Anicet Bassilua, de Taís De Oliveira et Gizelia Mendes Saliby, et enfin de Carlo Andrea Tassinari. Ils ont en commun de déplacer la perspective en abordant la question socio-politique de la violence. S'il en existe bien une que n'habite aucune visée, violence « gratuite » sans autre but que sa propre fièvre et son propre excès, la plus grande partie des actes violents s'inscrivent au contraire à l'intérieur d'un projet narratif bien défini où cet acte n'est souvent qu'un programme d'usage. Ainsi les articles de cette section cherchent à comprendre le sens et la finalité socio-politique de la violence, la justification ou le but ultime de celle-ci. Au-delà des dimensions perceptive et somatique, la violence est l'expression d'une forme de domination brutale qui s'intègre dans une interaction sociale et dans un projet de soumission des autres acteurs. C'est l'exercice même du pouvoir qui est en jeu dans cette forme de violence.

Mario Panico et Patrizia Violi observent d'emblée, dans leur contribution, le contraste entre la grande présence des analyses sur le discours des victimes dans les études sur les crimes de masse et le peu de place que l'analyse réserve dans ces mêmes études à celui des bourreaux. Leur texte entend justement combler ce vide à travers l'exploration des différentes formes rhétoriques de « déresponsabilisation » et de justification de la violence fondées sur l'examen des stratégies du discours des criminels de guerre. Ces stratégies auraient pour objectif principal de brouiller les différentes positions et rôles actantiels des sujets, objets, destinataires impliqués, avec comme conséquence la disparition de la responsabilité par l'effacement du sujet et par l'indétermination de l'objet de la violence. Corrélativement, le texte analyse une autre stratégie de justification, celle la resémantisation de la violence à travers une opération de minimisation fondée sur le « frame » interprétatif de contextualisation : « c'était la guerre ».

Cette même stratégie de modification du rôle actantiel et des modalisations de chacune des instances du discours est au cœur de la proposition de Marion Colas-Blaise qui montre que l'enjeu de la violence se joue sur la possibilité d'existence ou non ce que l'auteure appelle « l'érogenèse » et dont la reconstitution est la condition pour échapper à la domination et à l'oppression avec la réinstauration du sujet et la reconstruction de sa *puissance*, parfois même à travers une « violence légitime ». A partir de l'analyse d'une vidéo critique de la violence policière, le texte s'interroge sur la question centrale, dans toute étude de la violence, de ses limites – ici morales voire pragmatiques – dans le sens où la critique de la violence peut être elle-même être accusée d'être violente, voire de la provoquer. Colas-Blaise montre dans son texte que la différence entre une violence « antipolitique » et une violence « politique » se trouverait dans l'aspectualité qui les définit : la violence légitime et politique serait celle, inchoative, qui ouvre des nouveaux mondes possibles.

La légitimité de la violence est également analysée dans le texte d'Anicet Bassilua. Les limites et l'acceptation d'une certaine violence dans le sport sont, selon l'auteur, déterminées par des règles et par des normes soumises à une interprétation « en cours d'action » dont le sens est « co-construit » précisément au sein de l'interaction, produisant alors des régimes d'acceptabilité ou de rejet négociés à

chaque instant de l'action. A partir du modèle de la sémiotique tensive et de celui des interactions d'Éric Landowski, Bassilua propose une étude des limites intensives et extensives de la violence dans les échanges sportifs au football ainsi qu'un modèle des différentes formes de réactions possibles face à la violence comme acte interprétatif à l'intérieur du cadre normatif et pragmatique fondé les modalités du *pouvoir-faire*, qui placent le sujet atteint par la violence dans ses rapports avec le monde entre l'autonomie et l'hétéronomie.

Le texte de Taís De Oliveira et de Gizelia Mendes Saliby porte sur la violence de genre dans l'œuvre de Virginia Woolf et dans un film, *Les heures*, tiré d'un de ses romans, *Mrs. Dalloway* et du roman *The hours* de Michael Cunningham ; c'est aussi à l'analyse de la violence de genre que s'attache Carlo Andrea Tassinari, dans son article sur le discours sexiste dans le Festival italien de San Remo : ces deux études montrent les processus de normalisation de la discrimination sexiste à travers des phénomènes de démodalisation du sujet opprimé.

Taís De Oliveira et Gizelia Mendes Saliby analysent la « naturalisation » sémiotique de la féminité par un contrôle bio-médical du corps des femmes comme assise du pouvoir masculin. Les femmes présentes dans le roman et dans le film appartiennent à un « corps collectif », puisque c'est sur les femmes – et non sur une femme en particulier – que repose le rôle thématique de mère et/ou d'épouse. Cette « désindividualisation » des femmes se fonde sur une permanente hétérodestination de chacun de leurs programmes narratifs, où le sujet est en toute occasion dépourvu de la possibilité de construire sa propre compétence, car elle est inscrite depuis toujours dans les normes externes qui leur sont imposées.

Le texte de Carlo Andrea Tassinari, à partir d'une analyse des formes de construction de l'asymétrie modale entre le sujet (masculin) du pouvoir et sa victime (féminine) dans l'univers puissamment stéréotypé d'un Festival des plus populaires, étudie les mécanismes typiques du sexisme qui font cohabiter « bienveillance » et « discrimination ». Il montre comment ces mécanismes s'articulent à des niveaux différents, selon des modes d'existence qui en séparent la manifestation, produisant alors un discours paradoxal dans lequel la dénonciation de la culture du viol n'empêche pas l'existence en même temps d'un discours sexiste persistant, convaincu d'une légitimité ancrée dans les profondeurs de l'usage. Tassinari analyse de manière très claire les différentes stratégies du discours mises en œuvre pour « désactiver » toute critique. Il souligne les liens de continuité et de contiguïté entre sexisme et violence sexuelle consistant à faire passer la relation d'implication reliant ces deux termes à une relation de contradiction voire de contrariété, stratégie qui n'a d'autre but que celui de désarmer tout discours féministe possible.

Ouverture

Le tableau des différentes contributions rapidement esquissé ici montre à nos yeux la pertinence d'une approche frontale de la violence par les sémioticiens. Nous avons cru pouvoir en dégager une cohérence, schématisée de manière narrative, entre (i) son émergence dans le sensible, de la perception de l'éprouvé au spectacle qu'il porte en puissance, (ii) son inscription corporelle avec les enjeux culturels contrastés de l'hypotypose, (iii) ses significations sociales et politiques dans le passé comme au sein de notre contemporanéité. La position finale des violences de genre dans ce parcours atteste leur enjeu aujourd'hui, qui est de première importance. Il révèle que perception, souffrance et jugement sont soumis à la catégorisation de l'espace signifiant de la violence elle-même – exigeant, dans le champ

particulier du genre – une indispensable et urgente évolution. Or, ce cas « particulier » – si on peut dire – montre aussi le continuum de la violence, qui est plus que sémantique, entre la violence physique, la violence psychique, la violence morale, la violence mémorielle. Il nous apprend que les conditions sémiotiques d’extension des champs d’application du mot « violence » ne relèvent pas de la catachrèse. Elles installent toujours, comme les diverses études ici le montrent, la symbolique de la violence au cœur du sensible, qui est un réel partagé, corporellement éprouvé.

Références bibliographiques

DELEUZE, G., et GUATTARI, F.
1980, *Milles plateaux*, Paris, Minuit.

DELEUZE, G.
1983, *Cinéma I : L'image-mouvement*, Paris, Minuit.

FOUCAULT, M.
1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.

GREIMAS, A. J.,
2017, *Du sens en exil*, éd. par Bertrand, D. et Darrault, I., Limoges, Lambert-Lucas.

GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J.
1976, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

LANCIONI, T.
2020, *E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali*, Milano, Mimesis.

Pour citer cet article : Juan Alonso Aldama, Denis Bertrand, Tarcisio Lancioni. « Pour une sémiotique de la violence », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7191>

ISSN : 2270-4957

1 - Violence et perception

Résumé : L'article analyse un cas spécifique de remontage artistique d'images d'archives concernant la violence de la guerre coloniale. En particulier, il s'agit d'une série de séquences concernant les effets du gaz moutarde utilisé par l'armée de l'air italienne pendant la guerre italo-éthiopienne de 1935-36. Comment montrer ces images sans tomber dans le risque de spectacularisation de la violence et tout en préservant une intention de dénonciation historique ? La stratégie artistique des deux cinéastes Gianikian et Ricci Lucchi, auteurs des films d'archives qui composent ce travail de remontage et de « refilmage », est ici analysée en proposant un regard interdisciplinaire sur son effet critique.

Mots clés : archive, violence, remontage, brûlure, répétition

Abstract: The article analyses a specific case of artistic re-editing of archival images concerning the violence of colonial war. In particular, it concerns a series of sequences concerning the effects of mustard gas used by the Italian air force during the Italo-Ethiopian war of 1935-36. How to show these images without risking the spectacularisation of the violence while preserving an intention of historical denunciation ? The artistic strategy of the two filmmakers Gianikian and Ricci Lucchi, authors of the archive films that make up this work of re-editing and re-filming, is analysed by proposing an interdisciplinary approach at its critical effect.

Keywords: archive, violence, *remontage*, burning, repetition

L'image-choc et l'image-cliché
sont deux aspects de la même présence
(Sontag 2003 : 31).

1. Remonter la violence

Le corps brûlé, à la suite d'une violence destructrice par l'effacement des traits du corps et le dessèchement de la peau du visage, constitue, entre autres, un problème politique de représentation visuelle. Il peut s'agir d'un corps encore vivant, dont les blessures sont exposées, consciemment ou inconsciemment, à la vue des témoins ou de la caméra photographique ou filmique. Ou plutôt un cadavre, un corps mort pour des causes qui en ont défiguré les traits, ou qui, tout simplement, se décompose car il reste sans être enterré.

En tout cas, le corps brûlé, la peau brûlée, les tissus blessés, déchirés par la violence du feu (nous verrons qu'il s'agira aussi de substances corrosives et d'armes chimiques), posent un problème que je définirais comme étant à la fois esthétique et politique. Comment imaginer ce corps sans que l'excès de violence qu'il représente ne se dilue dans un simple spectacle auquel nous succombons avec fascination, au même titre que Léontios dans la *République* de Platon ? Comment donner à la défiguration son sens politique et historique ?

Des corps brûlés et de ce qui reste, de la peau et des muscles qui, comme une ruine sur le sol sèchent, noircissant sur les os : l'histoire de ces représentations artistiques ou médiatiques est fortement

mobilisée, mais, à ma connaissance, encore aucune réflexion n'a élevé cette figure, le corps brûlé, au statut d'objet théorique. Un court article ne pourra évidemment combler cette lacune, mais je vais essayer de proposer quelques lignes de cette recherche. Dans le cas du film d'archive, plus précisément, je ferai référence à la répétition de quelques scènes dans deux films du duo de cinéastes Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi. Ce sont leurs films qui concernent le plus directement le fascisme italien : *Pays Barbare* (2013, 16 mm) et *Lo specchio di Diana* (1996, 16 mm). Le premier, en un mot, porte sur le colonialisme italien de l'époque fasciste mais aussi sur le fascisme tout court, le second sur la rhétorique de la réappropriation fasciste de l'antiquité, à travers en particulier le cas de l'assèchement du lac Nemi pour la récupération puis la restauration des navires de Caligula.

Pour ceux qui ne connaissent pas le travail des deux cinéastes, on pourrait penser que ces deux films appartiennent au genre documentaire. Et en vérité, une base documentaire est indéniable si l'on entend par là une volonté affirmée d'ancrer le film dans des phénomènes historiques, bien qu'avec des programmes narratifs uniquement esquissés. Par contre, leur travail est beaucoup plus complexe. Il pourrait appartenir au genre des *found footage*, des films réalisés en remontant des films d'archives, même si Gianikian et Ricci Lucchi refusent ce label. Au fil des ans, les deux cinéastes ont créé des archives cinématographiques et photographiques, des archives qui leur sont propres, constituées de métrages filmiques découverts dans les situations et les conditions les plus disparates et sur lesquels ils ont commencé un travail de « refilmage » et de remontage des pellicules qui a donné lieu à une importante filmographie. Leur art est un cinéma « image par image » dans le sens où le photogramme du film prend le statut d'une image fixe qui sera soumise à un recadrage, à de nouveaux changements de couleur et autres manipulations, puis à un montage.

Globalement, les deux cinéastes choisissent un procédé analytique sur des séquences d'archives qui subvertit, à partir de deux pôles apparemment opposés, un art cinématographique linéaire. D'une part, en travaillant par séparation et par des rythmes non homogènes du montage, les deux artistes libèrent la « tension » figurale du photogramme des amnésies du flux du film ; d'autre part, en travaillant par contagion, ils adoptent un « montage à distance » qui, plutôt que de juxtaposer ou de faire réagir les images entre elles, déroule les points de contact entre les images, ralentissant, rendant plus complexes et parfois niant les sauts analogiques ou les correspondances iconographiques et symboliques. L'épaisseur débordante des images est régulée narrativement par la linéarité des intertitres, les références énonciatives à une histoire chronologique, à l'archivage traditionnel du document et à la distance entre ici et là. Cette régulation, comparable à la tentative narrative au moment de l'éveil qui tente de mettre en ordre la matière visuelle des rêves, ne représente qu'un ancrage pour le spectateur, une aide pour son positionnement spatio-temporel. Mais une chose est sûre : ces films ne sont pas des documentaires historiques au sens traditionnel du terme.

La séquence à laquelle je me réfère, disais-je, est incluse à la fois dans *Pays Barbare* et *Lo specchio di Diana*, mais avec différents aspects de montage et différents sons. La séquence est composée de plusieurs scènes et nous nous concentrerons plus spécifiquement sur une d'entre elles composée de deux longs plans de quelques cadavres, que nous découvrirons plus clairement être des carcasses d'animaux, montrant des signes importants de brûlures, probablement causées par le bombardement au gaz moutarde.

La scène commence avec le même long plan dans les deux films où la caméra nous montre deux carcasses avant d'ouvrir sur un plan plus large (fig. 1 et fig. 2). Le deuxième plan est aussi le même pour ces deux films, un paysage aride avec des carcasses éparpillées ici et là, mais montré avec un mouvement de camera de droite à gauche pour *Lo Specchio di Diana* et de gauche à droite pour *Pays Barbare*. Un troisième plan de courte durée est présent seulement dans le film de 1996. Le ralenti ou, plus proprement, la succession des photogrammes, semble plus lente dans *Lo Specchio di Diana* que dans *Pays Barbare*.

Pourquoi, au-delà de ces modifications, cette scène revient-elle dans ces deux films qui, s'ils partagent un thème commun, sont très différents l'un de l'autre ? S'il est vrai que, même si c'est rare, les deux artistes ont déjà utilisé le remontage de la même scène dans d'autres films (d'ailleurs, entre les deux films il n'y a pas que cette scène qui est répétée), il me semble néanmoins que ce cas souligne l'importance de ces images. En même temps, cette répétition met en évidence les difficultés liées à ces images : comment les montrer ? Comment les insérer dans un montage ? Gianikian et Ricci Lucchi écrivent dans les notes de leur film *Oh Uomo !* (2004, 35 mm), dernière œuvre d'une trilogie sur les catastrophes de la Première Guerre mondiale : « Nous nous demandons : comment représenter l'épouvante de la destruction du corps humain ? Jusqu'à quel point est-il juste et correct de montrer des images en même temps esthétiques et insoutenables ? » (Gianikian et Ricci Lucchi 2015a : 121) Comme je disais, c'est seulement après une dizaine de secondes que le spectateur se rend compte que les corps brûlés *ne sont que* des corps d'animaux. Cette ambiguïté nous pousse à penser que cette séquence relève du même problème que les deux cinéastes se posaient dans leurs questions à propos de *Oh Uomo !* J'y reviendrai.



Fig. 1. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, capture d'écran, 2013



Fig. 2. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, capture d'écran, 2013

Dans le premier film, celui de 1996, *Lo specchio di Diana*, la scène est insérée dans une section (thématiquement définissable comme coloniale) qui commence par un intertitre inaugurant la scène avec les images de la visite de Mussolini en Libye : « Campagne de Tripoli de 1926 ». Cette scène est suivie d'un autre intertitre qui décrète l'aspectualité spatiale et temporelle à laquelle les images se réfèrent : « 1936 l'Afrique orientale italienne ». Trois scènes sont agencées à partir de ce titre : les avions prêts à partir, en montage alterné avec la série de bombes prêtes à être rangées dans les avions, probablement les terribles bombes C500 T chargées de gaz moutarde (elles apparaissent près d'un édifice catholique, cette dernière soulignée par le regard cinématographique des deux cinéastes²), les avions en vol, la scène des corps brûlés. Un montage qui semble vouloir rétablir une linéarité dans le processus de cause à effet du bombardement. La dernière scène avec les images des corps brûlés est suivie d'un écran noir où le texte suivant est superposé : « En 1944, les navires impériaux de Caligula furent détruits dans un incendie, provoqué par des soldats allemands en déroute ».

Le feu, opérateur de la métamorphose de la matière, n'est pas évoqué en association directe avec les corps brûlés mais en référence aux « protagonistes » de tout le film, les navires de Caligula, exhumés d'une opération d'archéologie par le drainage du lac Nemi, une des nombreuses opérations qui, à des fins de propagande, allaient dans la direction de la restauration de la gloire du passé romain.

2. Deux séquences sur la combustion

Dans *Pays Barbare* (2013), les trois longues scènes de la séquence sont insérées après un titre explicatif « Afrique Orientale 1935-37. Il n'y a pas eu de conflit ni de tension, pas de boucherie, pas de sang versé... et donc pas de conséquences : les massacres n'ont pas été documentés ». Au-delà de certaines différences mineures que nous n'aborderons pas ici, l'ordre des scènes est pratiquement

² Cette scène est concevable dans le cadre d'une thématique qui semble récurrente dans la poétique des deux cinéastes : la juxtaposition de symboles religieux catholiques et de symboles de domination fasciste, qui sera reprise plus largement dans *Pays Barbare*. Pour un examen approfondi de cette hypothèse, voir Acquarelli 2017.

inversé : d'abord le plan sur les corps brûlés, puis le hangar où figurent une série de bombes exposées à côté de l'édicule et enfin les avions qui décollent. Dans le montage de *Pays Barbare*, il faut considérer le contraste chromatique avec la scène précédant l'intertitre : si cette dernière est liée à un épisode d'érotisme colonial où un soldat en uniforme lave le cou d'une femme éthiopienne torse nu, la scène qui suit immédiatement l'intertitre plonge sur un plan serré de la chair et des os de ce que nous ne considérons comme un corps animal que lors d'un second regard.

Sans aucun effet de dissolution, le montage crée un court-circuit en passant d'une scène vaguement érotique, illustrant le cliché du sadisme de l'érotisme colonial, liquide, teinté de violet, sur le rythme d'une musique douce et murmurée (fig. 3), à une scène de mort, celle d'un corps brûlé accompagné par un changement chromatique du film en couleur ocre, sur un son scandé par une succession espacée de gongs. Le contraste semble donc polariser le sens des deux séquences, mais en même temps il semble les faire entrer dans une dialectique, évoquant l'érotisme colonial aussi étroitement lié au côté plus directement destructeur de la violence coloniale.



Fig. 3. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, capture d'écran, 2013

Comme on l'a déjà mentionné, il est impossible de discerner, à première vue, les qualités humaines ou animales de la structure osseuse des cadavres, parfois découvertes par les brûlures des tissus épidermiques et musculaires (fig. 1 et fig. 2). Seule une deuxième carcasse est explicitement animale et, rétrospectivement, cette scène informe le spectateur sur la nature des victimes de la dévastation. Cette ambiguïté vise à nous faire réfléchir sur la violence de la défiguration. Cela peut nous rappeler ce que Susan Sontag a écrit au sujet d'une lettre écrite par Virginia Woolf commentant des photos de la guerre civile espagnole : « Lorsque Woolf mentionne que le cadavre de la personne, sur l'une des photographies qu'elle a reçues, pourrait aussi bien être celui d'un cochon, elle souligne le fait que la portée meurtrière de la guerre détruit ce qui permet de reconnaître qu'une personne est un individu, et même un être humain. Telle est bien sûr l'apparence que prend la guerre pour qui la voit de loin, comme une image. » (Sontag 2003 : 69)

Le commentaire de Gianikian en *voix off*, qui commence lorsque la caméra ouvre un plan plus large montrant les charognes dispersées sur le territoire aride, semble vouloir accélérer l'association de sens qui conduit à la dénonciation historique : « Télégramme de Mussolini : bon pour emploi gaz, pour raisons supérieures défense nationale. Pour en finir avec les rebelles, employez le gaz. J'autorise à nouveau politique de la terreur et extermination des rebelles et populations complices »³. Ce qui dans *Lo specchio di Diana* n'était montré que par les images, se concrétise ici par une association entre l'évocation directe d'un document historique et l'interprétation de la logique des images. La partie verbale opère donc un mouvement d'ancrage sur la linéarité chronologique du contexte historique. Cependant, cette dynamique signifiante induit de multiples résultats.

Le fait de proposer un second montage dix-sept ans après le premier, est probablement dicté par l'intention de dénoncer une fois de plus l'utilisation barbare du gaz moutarde par l'armée italienne lors de la guerre d'Éthiopie en 1935-37. On ne peut nier que les choix thématiques de Gianikian et Ricci Lucchi sont généralement suggérés par une volonté de dénoncer les injustices du XX^e siècle. Mais ce n'est qu'une façon de voir leurs films et cela risque, à mon avis, de ne suggérer qu'une interprétation superficielle de leur travail. Leur esthétique semble donc aller au-delà de la dénonciation et proposer une manière de traiter la mémoire de ce passé problématique dans le contexte contemporain.

En avril 1996, année de *Lo specchio di Diana*, nous sommes en présence d'un événement politico-culturel important : la sortie du livre *I gas di Mussolini* édité par Angelo Del Boca. Pour la première fois, le livre rassemble les études les plus détaillées sur l'utilisation du gaz moutarde dans la guerre d'Éthiopie. La publication du livre, comme nous le raconte Del Boca lui-même dans son introduction, a suivi une période marquante de la discussion sur le gaz moutarde et, en général, sur la guerre d'Éthiopie en Italie. La controverse souterraine avait affecté les trente années précédentes, opposant les chercheurs aux journalistes et aux politiciens. Comme l'écrit Angelo Del Boca :

Le secret a duré presque 80 ans. Si quelqu'un, avec des documents en main, essayait de prouver que le régime fasciste avait utilisé l'arme chimique pendant ses guerres en Afrique, on s'acharnait à le démentir rapidement et à tout prix, on le faisait taire, on le menaçait ou, au mieux, on se moquait de lui et on le clouait au pilori comme un anti-italien. Jamais un secret n'a été aussi obstinément défendu, d'abord par le régime fasciste, puis par l'Italie de la Première République. Il a fallu l'installation d'un gouvernement de techniciens, celui de Dini⁴, pour que le ministre de la Défense [...] décide d'admettre ce que nous écrivons depuis 1965 (Del Boca, 1996 : 17)⁵.

3 Ce texte est une citation approximative de certaines parties de deux télégrammes de juin-juillet 1936 envoyés par Mussolini à Rodolfo Graziani, commandant des armées italiennes sur le front sud. La *voix off* de Gianikian est un montage libre mais assez fidèle du contenu de ces deux télégrammes. Les télégrammes originaux (en italien) sont mentionnés dans Rochat 1996 : 75. Dans les scènes suivantes, celles qui montreront les territoires éthiopiens filmés du point de vue des avions militaires en vol, un autre document est lu en voix off par Giovanna Marini. Il s'agit d'un passage d'un texte de Haile Selassie (rédigé en étroite collaboration avec l'ethnologue français Marcel Griaule) sur la guerre italo-éthiopienne, *Une victoire de la "civilisation", la vérité sur la guerre italo-éthiopienne* (juillet 1936). L'extrait concerne la description de l'effet du gaz moutarde sur le territoire et sur la population.

4 Ce gouvernement, en activité de 1995 à 1996, a été considéré comme le premier cas d'un gouvernement technocratique en Italie, sans fonctions importantes attribuées à des personnalités proprement politiques.

5 En effet, le premier livre d'Angelo Del Boca qui mentionne les gaz moutarde remonte à 1965 (Del Boca 1965).

Au cours de cette année-là, 1996, la controverse avait atteint une intensité inhabituelle et on peut considérer, pour simplifier, qu'elle a été incarnée par deux auteurs : l'un, Del Boca, et l'autre, Indro Montanelli, un des journalistes les plus influents de la seconde moitié du XX^e siècle en Italie, et, surtout, en tant que soldat d'active dans l'armée italienne pendant la guerre en Éthiopie, personne particulièrement apte à revendiquer un témoignage direct sur les faits. Del Boca écrit sur la reconnaissance officielle par les institutions :

Le 7 février 1996, soit soixante ans après la guerre d'Éthiopie, le Ministre de la défense, Général Domenico Corcione, répondant à quelques questions parlementaires, a finalement admis « qu'au cours de la guerre italo-éthiopienne, des bombes aériennes et des balles d'artillerie chargées d'ypérite et d'arsine étaient utilisées, et que l'utilisation de ces gaz était connue du maréchal Badoglio, qui a signé quelques rapports et communications sur ce sujet ». Six jours plus tard, dans sa célèbre chronique du *Corriere della Sera*, Indro Montanelli reconnaissait que les « documents ne lui convenaient pas » et se référant à une controverse vieille de trente ans, il écrivait : « On dit que les gaz étaient effectivement utilisés, comme vous l'avez écrit dans la reconstruction historique de cette entreprise ». Des excuses publiques ont suivi (Del Boca 2005 : 198).

3. Histoire et corps brûlé

Comment dépasser le piège du spectacle de la mort, la répétition médiatique de l'abject qui tend vers le contrôle symbolique du traumatisme, afin de garantir un registre esthétique plus complexe ? Et cela, sans pour autant rendre la dénonciation des faits moins efficace ? Comment un spectateur peut-il assister de manière critique au macabre « spectacle » du corps brûlé ? Comment inscrire ces images dans la continuité d'un récit historique ? Le corps brûlé devient ainsi la figuration informe sur laquelle réinscrire le temps, fragmentant le défilé apollonien de l'histoire chronologique. En fait, on pourrait voir sous cette perspective des images aussi éloignées du fascisme que la célèbre photographie *Grandmother Flees with Dying Grandson* de Nick Ut, dans le Vietnam gorgé de napalm, afin de l'émanciper du scandale qu'elle provoque – scandale comme *skazein*, boitement obsessionnel entre rejet et attraction. Voilà des questions qui traversent, selon moi, toute l'œuvre de Gianikian et Ricci Lucchi, dont les réponses, dans leur aporie documentaire, se manifestent à travers des pistes interprétatives sur lesquelles nous essayons de faire la lumière.

Déjà Leon Battista Alberti dans son célèbre *De pictura* met en des termes congruents avec notre discours l'art de la composition et de la figuration des corps et la dimension de l'histoire :

La composition est cette façon réglée de peindre par laquelle les parties sont composées dans l'œuvre de peinture. Le grand œuvre du peintre, ce n'est pas le colosse, mais la représentation d'une *histoire*. [...] Les parties de la représentation constituent les corps, la partie du corps constitue le membre, la partie du membre constitue la surface. Les premières parties d'une œuvre sont donc les surfaces, puisque les membres en sont issus, de même que des membres sont issus les corps et des corps l'histoire représentée ; et c'est bien ainsi que s'accomplit finalement et parfaitement l'œuvre du peintre [...] dans la

peinture des êtres animés, il est très utile de commencer par disposer mentalement les os en dessous, car ne pliant que très peu, ils occupent toujours une place fixe. Il faut ensuite fixer les nerfs et les muscles à leur place et en tout dernier lieu habiller les os et les muscles par des chairs et une peau. Mais ici, à ce que je vois, certains vont peut-être venir m'objecter ce que j'ai dit plus haut, à savoir que les choses qui ne sont pas visibles ne regardent en rien le peintre. Ils auront raison, mais de même que lorsque nous habillons un corps il faut d'abord dessiner de façon sous-jacente un nu pour l'envelopper ensuite de vêtements, de même pour la peinture d'un nu il faut d'abord disposer les os et les muscles, que tu recouvriras légèrement de chairs et de peau, afin que l'on comprenne sans difficulté où sont les muscles. (Alberti 2004 : 129-133)

La figuration de l'histoire semble donc passer par la visibilité des surfaces et la conscience que la chair est présente sous elles. Le corps intérieur avec sa masse organisée mais non directement visible n'est présent que dans le tissu lisse des figures de l'histoire. Le sujet peut devenir historique s'il entretient ces prémisses. Lorsque cette épaisseur enveloppante et suturante de la figuration se décompose, en brûlant dans notre cas – mais on pourrait évoquer d'autres cas comme celui de la blessure (cf. Mengoni 2012), le plus célèbre et débattu, surtout dans le domaine de la peinture votive –, la structure faite d'os et de muscles, explose alors la figuration « habillée » de l'histoire. Cette structure, qui tend maintenant vers l'état informe, perd son principe d'unité et, d'une certaine manière, son sens historique. Que se passe-t-il lorsque la surface enveloppante est enlevée et que la rugosité interne prend le dessus par les ouvertures de la brûlure ? Comment rendre lisible cette structure informe dans la perspective du « contemporain » ? (Agamben 2012 : 29)

En ce sens, l'*ethos* national italien n'a jamais vraiment été confronté à ces images de corps brûlés, un lieu de représentation que l'histoire n'a fait que toucher. Les photos des cadavres de la guerre d'Éthiopie, et en particulier celles liées à l'utilisation du gaz moutarde, n'ont pas trouvé une grande place dans le débat italien. En tout état de cause, la difficulté de montrer ces images est également évidente pour les historiens plus rigoureux qui ont mis en lumière la série de documents démontrant l'utilisation de ce gaz. En fait, cette iconographie n'a jamais été questionnée d'un point de vue esthétique.

Revenant aux deux films de Gianikian et Ricci Lucchi, pour mieux comprendre une interprétation possible de cette répétition des scènes en question, il nous faut faire une digression théorique. Je voudrais donc me référer à l'un des axes de recherche suggérés par le célèbre texte de Hal Foster *The Return of the Real* (1994), celui qui s'inspire de l'analyse de la série *Death in America* (1963) d'Andy Warhol par rapport au concept de réel traumatique. Il est difficile de penser à un lien direct entre le couple de cinéastes et l'artiste américain : nous nous permettons ici une comparaison à partir du concept de « répétition » qui, à travers Freud, est lié à la dimension traumatique et qui, à son tour, à travers Lacan, est liée au concept de réel.



Fig. 4. Andy Warhol, *Ambulance Disaster*, 1963

Foster suggère que dans la répétition warholienne (fig. 4) il n'y a pas de représentation ou de simulation d'une image pure, mais une répétition qui va faire écran au réel entendu comme traumatique et qui, en même temps, fait émerger ce même réel au travers de petites divergences induites par le processus de reproduction-répétition. L'image « touche » ainsi la conscience du spectateur, une dynamique que Foster compare à la théorie du *punctum* barthésien (Barthes 1980). L'historien de l'art américain écrit : « Pour moi, un *punctum* surgit non du corps écroulé de la femme dans l'image supérieure d'*Ambulance Disaster* (1963), mais du pleurage obscène qui efface sa tête dans l'image inférieure ». Il ajoute : « ces passages [*these pops*], tels un saut dans un registre ou un délavage, font office d'équivalents visuels à nos rencontres manquées avec le réel⁶. » (Foster 2005 : 169)

Dans le cinéma de Gianikian et Ricci Lucchi, la répétition est, dans le cas de la scène en question, à distance. Le remontage de séquences identiques, mais dans un ordre inversé, entre les films de 1996 et 2013, peut nous faire penser à un moyen de faire ressortir le réel traumatique et, en même temps, de faire écran à ce même réel. Plus globalement il me semble que la répétition, bien qu'avec de petites différences, constitue la base du travail artistique des deux cinéastes. Placer et remonter des

⁶ La traduction française du terme « pops » par « passages » n'en rend pas justement la signification. Avec le terme « pop » (bruit sec, éclat), Foster veut indiquer, nous semble-t-il, la nature explosive de ces « incidents » de l'image, qui ouvrent un « trou » vers le réel. Pour le concept de réel chez Lacan, voir Lacan 1973.

photogrammes qui exhibent « presque » la même image, en les montrant à une vitesse qui, parfois, tend davantage vers l'image fixe que vers l'image en mouvement, apparaît comme le moyen de simuler une répétition. Ou du moins de faire de la répétition l'un des mécanismes internes de leur cinéma. Bien sûr, il s'agit toujours d'un montage linéaire, et non d'un montage tabulaire comme celui de Warhol, qui montre les images en co-présence. Il faudrait sans doute penser plus généralement le film-photogramme (un film fait principalement comme un montage d'images fixes et seulement ensuite comme un montage de plans et de scènes) comme une forme de « quasi-répétition », mais qui néanmoins semble détenir une parenté avec les effets évoqués par Foster.



Fig. 5. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, *Pays Barbare*, capture d'écran, 2013

Et, plus important encore, on retrouve dans les images de Gianikian et Ricci Lucchi les mêmes délabrements, apparemment accidentels, laissés sur le support même de l'image, comme dans l'œuvre de Warhol. Le film est abîmé, la moisissure en altère le matériau, un trou en forme de brûlure s'ouvre. Si la répétition « fait écran » à la mémoire traumatique de la colonisation éthiopienne, les *pops* accidentels du film permettent un accès renouvelé à cette mémoire.

« Le corps nu des femmes et le corps du film » : cette phrase est récitée par la *voix off* de Gianikian lors d'une séquence centrale : on y voit des scènes qui préparent à la scène érotique coloniale déjà mentionnée. Je crois cependant que cette phrase prend tout son sens lorsqu'elle est directement associée à la séquence finale du film, où le corps nu de certaines femmes est exposé sur un support filmique fortement endommagé en correspondance avec leurs zones érogènes (fig. 5). La mémoire de cet « effet Pygmalion » n'est que la fissure la plus manifeste d'un paradigme qui embrasse l'ensemble du film, dans lequel le film et le corps des sujets représentés sont continuellement imbriqués. En fait, cette dernière séquence, un corps collectif de femmes éthiopiennes dansant, se transformant en une image négative verte et bleue, translucide sur fond bleu foncé et sous les déformations des dommages de la pellicule, nous offre, par un regard rétrospectif, la clé interprétative de ce film et, peut-être, d'un élément majeur dans la poétique de l'œuvre de Gianikian et Ricci Lucchi. Les deux cinéastes semblent indiquer cette interprétation dans leurs notes de 2007 sur les images trouvées concernant l'Éthiopie, puis publiées sous

forme de « fragments de textes sur les archives ». Ils commencent par énoncer la phrase que nous venons de citer : « Les corps nus des femmes et le ‘corps’ du film, griffés, lacérés par d’innombrables visions. Notre lecture est double. Il y a les images, et la façon dont elles ont été consommées.⁷ » (Gianikian et Ricci Lucchi 2015b : 29) Dans cette dernière séquence de *Pays Barbare*, le film original est encadré dans un effet négatif rétro-éclairé et les brûlures du tissu filmique éclatent, comme dans une succession d’explosions, en écho aux brûlures de l’épiderme dans la scène des cadavres carbonisés dont nous avons parlé plus haut. Les mouvements des corps dans cette danse collective, rendus translucides et diaphanes par la manipulation, brûlés par la dégradation du film, expriment l’indécidabilité de la figuration : l’ouverture de la bouche est-elle un cri de chant ou un cri tordu de désespoir ? La flexion des corps est-elle un geste de danse ou une contraction de la douleur ? Le cinéma de Gianikian et Ricci Lucchi est donc un cinéma fait d’images épaisses qui, traitant de l’épaisseur du matériau du photogramme, acquièrent une dimension picturale. Nous pouvons donc revenir sur le passage du livre de Foster et le rendre opérationnel pour cette scène :

Le réel, dit Lacan en jouant sur les mots, est *troumatique* et j’ai déjà dit que le pleurage dans *Ambulance Disaster* est pour moi un tel trou, bien que je ne puisse dire quelle perte s’y représente. À travers ces trous ou ces passages [*these pokes or pops*], il nous semble presque toucher le réel, ce réel que la répétition des images à la fois éloigne et précipite vers nous (Foster 2005 : 170).

4. Esthétique de la brûlure et possibilité de la mémoire

Cette esthétique, conçue comme une partition du sensible et informée par ce montage anachronique, nous permet d’élaborer une sorte de subjectivité politique face à l’annihilation du corps, qui est aussi l’annihilation de la figure, la déflagration du support filmique ou pictural. Cette défiguration traverse l’épaisseur de la photo filmique : elle conduit à un réalisme matériel basé sur le « toucher oictural » et ouvre à une réflexion renouvelée sur l’image, le temps et la mémoire. Être touché par les images pour rendre l’histoire lisible. Les deux cinéastes eux-mêmes soulignent cet aspect “physique” de leur cinéma lié à la combustion et à la mémoire :

Sur la décomposition du matériau nitrate, ses transformations [...] Aspect physique en continuelle mutation. Restent les supports déchirés de la pellicule : perforations, collages, fluorescences, couleurs éteintes, jusqu’au total effacement de l’image originale contenue sur le photogramme. Effacement de l’image de la guerre ; parenté entre le nitrate et la poudre à canon. Métamorphoses du cinéma « qui défile » en cinéma de matière collante, gommeuse, explosive. Dernier état du cinéma : devenir bombe explosive incendiaire de la mémoire (Gianikian et Ricci Lucchi, 2015a : 118-119).

⁷ À la page 37 du même article, ils ajoutent un autre passage très pertinent pour notre proposition d’analyse : « Il y avait donc ces brûlures, ces brûlures dues à l’arrêt de la pellicule devant la lampe incandescente. Cela se produisait surtout pour les scènes érotiques, dans le cinéma érotique ou pornographique ».

Il est maintenant possible de comprendre pleinement l'expression « caméra analytique » utilisée pour désigner leur pratique cinématographique. Si l'adjectif « analytique » est lié aux processus de la mémoire, à l'inconscient cinématographique, il est aussi directement lié à cette matérialité du support. Dans un autre passage de leurs notes, les deux cinéastes semblent affirmer un concept fondamentalement très proche de la théorie de Hal Foster sur l'explosion accidentelle des images et leur dimension de traumatisme réel : « Rendre visible la dégradation du film, cette image endommagée, ce cinéma en perte. Pour nous, c'est une façon d'exposer la violence rentrée de ce matériel » (Gianikian et Ricci Lucchi 2015c : 18).

Le cinéma de Gianikian et Ricci Lucchi, telle est donc l'hypothèse esquissée dans cet article, ne renonce pas à montrer la défiguration des sujets (bien que dans la scène répétée dans les deux films évoqués plus haut il le fasse avec des corps non humains) mais en même temps il se donne une esthétique matérielle susceptible de travailler en profondeur la relation entre images et mémoire traumatique. L'explosion, la combustion, l'éclatement de l'image, est le geste pictural qui libère le photogramme du film de sa transparence et le ramène au contemporain, à travers des stratégies plus ou moins intentionnelles ou « esthétiques accidentelles » de la matière elle-même. Le regard de l'image sur le sujet spectateur n'est plus celui d'un sphinx. L'espace de l'imagination où germe le sens du « nous » devant la mémoire traumatique prend le pas sur le spectacle de la douleur et de la dévastation des corps. Un espace où il est possible faire mémoire de la catastrophe, en évitant la narcose politique de sa répétition consolatrice.

Bibliographie

- ACQUARELLI, L.
2017 « L'histoire au prisme du figural et du contemporain : *Pays Barbare* de Gianikian et Ricci Lucchi », in MARIN, L. et DIACONU, A. (dir.) *Usages de la figure, régimes de figuration*, Bucarest, EUB, p. 327-341.
- AGAMBEN, G.
2012 « Qu'est-ce que le contemporain », in ID., *Nudités*, Paris, Payot & Rivages, p. 19-31.
- ALBERTI, L. B.
2004 *La peinture*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R.
1980 *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil.
- DEL BOCA, A.
1965 *La Guerra d'Abissinia : 1935-1941*, Milan, Feltrinelli.
1996 *I gas di Mussolini*, Rome, Editori Riuniti.
2005 *Italiani brava gente*, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- DIDI-HUBERMAN, G.
2007 *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard.
- FOSTER, H.
2005 *Le retour du réel*, Bruxelles, La lettre volée.
- GIANIKIAN, Y. ET RICCI LUCCHI, A.
2015a « Choses trouvées, choses pensées », in ID., *Notre Caméra Analytique*, Paris, Post-Éditions, p. 117-128.
2015b « La nostalgie n'existe pas, seul le présent existe », in ID., *Notre Caméra Analytique*, Paris, Post-Éditions, p. 25-49.
2015c « Faire renaître les milliers de regards qui gisaient dans ce films », in ID., *Notre Caméra Analytique*, Paris, Post-Éditions, p. 17-23.

- LACAN, J.
1973 « L'inconscient et la répétition », in ID., *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, p. 25-75.
- MENGONI, A.
2012 *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Sienna, SeB.
- ROCHAT, G.
1996 "L'impiego dei gas nella Guerra d'Etiopia 1935-1936", in DEL BOCA, A. (dir.), *I gas di Mussolini*, Rome, Editori Riuniti, p. 49-87.
- SONTAG, S.
2003 *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois.

Pour citer cet article : Luca Acquarelli. « Image du corps brûlé et matière du film », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7194>>

ISSN : 2270-4957

Resumen: Entre 2014 y 2017, El Estado Islámico (Daesh) asesinó a más de 800 personas ante sus cámaras. La mayoría de los asesinados eran sirios e iraquíes de fe musulmana condenados a morir públicamente. De todas estas ejecuciones, más de la mitad contenían referencias a la cultura audiovisual occidental. Sin embargo, el éxito de la producción propagandística de la organización no sólo se reflejó en la popularidad que alcanzaron sus vídeos a escala mundial, sino también en su “eficacia icónica”, ya que a través de ella la organización fue capaz de transformar semánticamente el terrorismo y convertirlo no sólo en algo amenazante, sino también en un producto de consumo masivo que además inspiró a quienes lo consumen a crear nuevos contenidos relacionados con el Estado Islámico. De este modo, el ISIS ha conseguido configurar un eficaz discurso visual en torno a la violencia, capaz de despertar simultáneamente pasiones como el miedo o la fascinación. Entre las principales estrategias utilizadas se encuentran los recursos relacionados con la ficción, así como las técnicas para producir un “efecto de realidad”. También destaca la forma particular de representar la muerte, en la que predomina una “somática del ver morir” sobre una “somática del morir”.

Palabras clave: Estado Islámico, veridicción, efecto de realidad, eficacia icónica, pasiones

Résumé : L'État islamique (Daesh), entre 2014 et 2017, a assassiné plus de 800 personnes devant ses caméras. La plupart des personnes tuées étaient des Syriens et des Irakiens de religion musulmane condamnés à mourir publiquement. De toutes ces exécutions, plus de la moitié contenait des références à la culture audiovisuelle occidentale. Cependant, le succès de la production de propagande de cette organisation s'est non seulement reflété dans la popularité que ses vidéos ont atteint à l'échelle mondiale, mais aussi dans son « efficacité iconique », car grâce à elle, l'organisation a été capable de transformer sémantiquement le terrorisme, et de le transformer non seulement en quelque chose de menaçant mais aussi en un produit de consommation de masse qui a également inspiré ceux qui le consomment à créer un nouveau contenu lié à l'État islamique. De cette manière, ISIS a réussi à configurer un discours visuel efficace autour de la violence, capable d'éveiller simultanément des passions telles que la peur ou la fascination. Parmi les principales stratégies utilisées, on trouve des ressources liées à la fiction, ainsi que des techniques pour produire un « effet de réel ». À noter également la manière de représenter la mort, où une « somatique du voir mourir » prédomine sur une « somatique du mourir ».

Mots clés : État Islamique, veridiction, effet de réel, efficacité iconique, passions

Abstract: ISIS, between 2014 and 2017, murdered more than 800 people in front of the cameras. Most of them Syrians and Iraqis of Muslim religion condemned to die publicly. Of all these executions, more than half contained references to Western audiovisual culture. However, the success of the propaganda production of this organization has not only been reflected in the popularity that its videos have reached among the global audience, but also in its “iconic efficacy”, since through it they have been able to semantically transform terrorism and turn it not only into something threatening, but also into a mass consumer product that has also inspired those who consume it to create new content related to the Islamic State. In this way, ISIS has managed to configure an effective visual discourse around violence, capable of simultaneously arousing passions such as fear or fascination. Among the main strategies they have used is the use of resources related to fiction, as well as techniques to produce a “effect of reality”.

Also noteworthy is his way of representing death, where a “somatic of seeing dying” predominates over a “somatic of dying”.

Keywords: Islamic State, veridiction, effect of reality, iconic efficacy, passions

1. La publicitación de la violencia en la propaganda de ISIS⁸

Michel Foucault, en su tan citada obra *Vigilar y castigar*, describe la modificación que se produjo en el modo de visibilizar el castigo de criminales y delincuentes entre los siglos XVI y XVIII. A este respecto, Foucault señala que en el siglo XVI una característica fundamental del castigo era el suplicio, entendido éste como una pena corporal que debía producir cierta cantidad de sufrimiento y visibilizar de cara a la sociedad el triunfo de la justicia sobre el cuerpo del delincuente. Por ese motivo era habitual que los castigos tuviesen lugar en el espacio público. A partir del siglo XVIII, en cambio, este tipo de prácticas comienzan a desaparecer, ya que “la ejecución pública se percibe ahora como un foco que reaviva la violencia” (Foucault 2008: 17) y se considera que lo que debe buscar la justicia no es el castigo en sí, sino modificar y corregir la conducta del criminal. De este modo, se transforman las formas penales y, con ello, el modo en el que se ejerce el poder sobre los individuos: el fin no es ya ejercer la violencia y la tortura física, sino normalizar y disciplinar la conducta del infractor en función del tipo de sociedad en la que se vive. Asimismo, las torturas y ejecuciones pasan a ocultarse de la mirada pública y comienzan a desarrollarse técnicas de castigo más sutiles con el fin de domesticar ciertos comportamientos que se juzgan como anormales o peligrosos para el mantenimiento del orden establecido. Nacen, así, instituciones como las prisiones modernas y estudios sobre el comportamiento como la psiquiatría.

Hoy, al contrario que en el pasado, parece que nuestra sociedad rechaza la crueldad, ya sea propia o ajena: “la tortura no está bien vista. Cuando los talibanes conquistan Kabul torturan y ejecutan en público al antiguo presidente. Es un rasgo de barbarie, decimos, y contemplamos la fotografía del cuerpo colgado como una perfecta muestra no sólo de un crimen sino de un atraso” (Guijarro 2015: 16). No son los tiempos en los que las torturas y ejecuciones públicas eran espectáculos ejemplarizantes y producir sufrimiento se consideraba algo festivo, tiempos en los que, como diría Nietzsche, la crueldad no nos producía vergüenza:

Ver-sufrir produce bienestar; hacer-sufrir, más bienestar todavía –ésta es una tesis dura, pero es un axioma antiguo, poderoso, humano, que, por lo demás, acaso ya suscribirían los monos; pues se cuenta que, en la invención de extrañas crueldades, anuncian ya en gran medida al hombre y, por así decirlo, lo “preludian”. Sin crueldad no hay fiesta: así lo enseña la más antigua, la más larga historia del hombre –iy también en la pena hay muchos elementos festivos! (Nietzsche 1986: 74)

Esta tendencia, sin embargo, se ha visto revertida, en cierto modo, con el surgimiento de organizaciones como el ISIS, cuya presencia en el ámbito mediático ha supuesto una modificación de los regímenes escópicos asociados a los castigos y las torturas físicas. Mientras mafias, servicios secretos

8 Daesh.

y otros grupos terroristas siempre han tendido a la ocultación de ciertas prácticas violentas, otro tipo de organizaciones como Al Qaeda o ISIS han optado por publicitar sus crímenes y acciones terroristas, hasta el punto de crear su propia factoría audiovisual.

En el caso de ISIS se calcula que ante sus cámaras fueron asesinadas entre 2014 y 2017 más de 800 personas, la mayoría de ellas sirios e iraquíes de religión musulmana condenados a morir públicamente en nombre del Estado Islámico (cfr. Lesaca 2017). Lo sorprendente de este tipo de producciones no ha sido única y exclusivamente la crueldad y falta de compasión que han mostrado frente a sus enemigos, sino que, de todas ellas, más de la mitad contuviera referencias a la cultura audiovisual occidental, fundamentalmente a películas de acción, de terror o *gore* producidas por la industria de Hollywood. Véase, por ejemplo, el caso del piloto jordano Moaz al Kasasbeh, que fue enjaulado y quemado vivo en el año 2015. Tal y como se recoge en la revista *Dabiq*, este sujeto fue detenido y hecho prisionero en una operación militar llevada a cabo por el ejército del Califato. Durante su cautiverio, los redactores de este magazín le entrevistaron y, una vez ejecutado, ofrecieron un reportaje sobre cómo fue su muerte, un proceso que documentaron en vídeo como si de una película se tratase.

Tanto las escenas como la estructura del relato que se ofrece en esta producción audiovisual son muy similares a sagas como la de *Saw*, donde un “justiciero” decide torturar y asesinar de los modos más macabros e inimaginables posibles a sus respectivas víctimas, todo ello sobre la base de que sus acciones se fundamentan en la consecución de un bien mayor: conseguir que esas personas aprecien verdaderamente su vida a través de su propio sacrificio. En cada una de las entregas de esta saga se muestra con todo lujo de detalles cómo diferentes sujetos, para poder seguir con vida, deben superar diferentes juegos y pruebas en las que deben realizar acciones como amputarse parte de sus miembros, asesinar a alguno de sus compañeros o evitar ser calcinados.

A este género también pertenecen películas como *Cube*, *Escape Room* o *Hostel*, cuyos estrenos y emisiones cuentan con millones de espectadores en todo el mundo a través de plataformas como Netflix o HBO. En esa misma línea, la propaganda de ISIS –a través de plataformas como Al-Hayat Media Center– ha logrado convertir sus acciones terroristas y ejecuciones en un producto de consumo de masas. Ello, lejos de haber provocado una repulsa generalizada hacia su modo de actuar, ha logrado generar fascinación en ciertos sectores de la población occidental, fundamentalmente jóvenes, que, además de seguir fielmente cada uno de los episodios ofrecidos por el aparato propagandístico de esta organización, se han convertido a sí mismos en generadores de nuevos contenidos asociados con el universo del Estado Islámico. Un claro ejemplo de lo que Jorge Lozano definió como “eficacia icónica” (cfr. Lozano 2004), un fenómeno por medio del cual el terrorismo se ha transformado semánticamente y, lejos de provocar miedo o rechazo, se ha convertido en un producto de consumo atractivo. El hecho de que muchas de sus producciones audiovisuales se hayan creado siguiendo una gramática similar a las películas de acción y de terror de Hollywood ha conducido a interpretar estos vídeos como si fueran producto de la ficción y, por tanto, que se hayan llegado a consumir y reproducir como tal. ISIS ha logrado, así, configurar un discurso visual eficaz en torno a la violencia que ellos mismos ejercen contra sus enemigos.

Desde el punto de vista de Neil Postman, este fenómeno sería explicable atendiendo a cómo la televisión, como uno de los principales elementos responsables de la Era del Espectáculo en la que

actualmente vivimos, ha convertido todo producto cultural en entretenimiento. Según su planteamiento, Aldous Huxley habría acertado al haber señalado que en el futuro la cultura no estaría amenazada por un poder totalitario como el que plantea George Orwell en *1984*, sino por la trivialidad que, lejos de promover la reflexión y el pensamiento crítico del espectador, sólo busca divertirlo y provocar placer: “el problema no es que la televisión nos da material y temas de entretenimiento, sino que nos presenta todos los asuntos como entretenimiento, lo que es una cuestión diferente. Para decirlo de otra manera, el entretenimiento es la supraideología de todo el discurso sobre la televisión” (Postman, 2012: 74). Siguiendo a McLuhan, Postman sostiene que los efectos nefastos de la televisión proceden de su propia estructura, que –como todo medio– establece su propia sintaxis visual por medio de la cual es capaz de determinar la conversación de una sociedad y modificar la estructura de lo que se dice, en este caso, a través de las imágenes. En la misma línea, Jorge Lozano sostiene que la televisión no debe ser considerada como una «ventana sobre el mundo» que refleja la realidad tal y como es, sino como un dispositivo capaz de establecer regímenes de visibilidad (cfr. Lozano 1998). En ese sentido, al igual que el *software*, la sintaxis visual que reproduce la televisión funcionaría como un lenguaje universal que modeliza nuestro modo de mostrar y hacer visible la realidad:

Lo que fueron la electricidad o el motor de combustión para el siglo XX, lo es el software al comienzo del siglo XXI. Pienso en él como en una capa que permea las sociedades contemporáneas. Si queremos entender las técnicas actuales de comunicación, de representación, de simulación, de análisis, de decisión, de memoria, de visión, de escritura y de interacción, debemos comprender qué es el software. (Manovich 2017: 20)

A este respecto, Lev Manovich defiende que el código software no se debe analizar como un tipo de lenguaje, sino más bien como un «habla», es decir, como la puesta en funcionamiento de un determinado lenguaje que influye y modela las acciones de los internautas (Manovich 2017: 24). En el caso de la televisión, su lenguaje, además de influir sobre cómo se muestran las imágenes, modelizaría la mirada del espectador que, como señala Daniel Dayan, nunca sería neutra:

La imagen televisiva se acompaña en efecto de una dimensión esencial: propone actos de mirada, actos de mostración. La mirada que nos propone compartir transporta ciertos contenidos visuales, pero sobre todo constituye un hacer. Ese hacer se inscribe en la esfera del gesto. Una mirada jamás es neutra. Hay una manera de ver que expresa la distancia y el alejamiento. Otra expresa la proximidad y la simpatía. Las diversas maneras de ver pueden ser adoptadas o al contrario, rechazadas con horror. (Dayan 2004: 107)

Lo importante, por tanto, no sería desentrañar si la sintaxis visual del medio determina un tipo específico de mensajes, sino prestar atención a cómo los medios de comunicación son, en realidad, medios de aparición (Guijarro 2015: 78-79). Cuando vemos la televisión no sólo nos convertimos en espectadores, sino también en consumidores de valores, instituciones, ideas o expresiones que aparecen de forma constante en los mensajes que se emiten a través de este tipo de dispositivos:

Esto lo saben perfectamente quienes se dedican a crear noticias para los medios en ese proceso de mutuo aprovechamiento en el que la televisión ofrece la gloria social a cambio de que se le dé al medio lo que le pertenece (una imagen, un dato espectacular) [...]. Lo saben esos entusiasmados ciudadanos de Oriente Medio que rodeaban con sus teléfonos-cámaras ultramodernos a la mujer a la que lapidaban. Y los “yihadistas” que colocaban en sus webs las imágenes de cómo le rebanaban el cuello a infieles occidentales, sabiendo que esas imágenes luego saldrían por la otra pantalla. Y los narcotraficantes mexicanos que torturan y despedazan a personas que luego cuelgan en puentes, rodeadas de semiótica pura. Esos horrores son algo más que asesinatos, son spots. (Guijarro 2015: 127-128)

Por este motivo, organizaciones como ISIS, conscientes de este tipo de reglas, publica vídeos llenos de asesinatos, degollamientos y otras monstruosidades siguiendo la gramática audiovisual del cine y de la televisión, no sólo con el fin de generar terror entre sus enemigos, sino porque presuponen que este tipo de producciones audiovisuales aparecerán y serán comentadas en los medios de comunicación y redes sociales (Guijarro 2015: 132). Lo que, a su vez, contribuirá a publicitar su imagen y reforzar la simulación de que el “Estado Islámico” existe como tal y, por tanto, que puede actuar con “la legitimidad de castigar a sus oponentes y de ejecutar públicamente a quienes no respetan su autoridad, tal y como hacían los Estados en el pasado” (Fabbri en Martin 2018: 62-63). A ello han contribuido de forma determinante los medios de comunicación occidentales:

La cobertura que las televisiones, los periódicos y las páginas web realizaron de la decapitación de James Foley, o las informaciones que se publicaron tras la emisión del vídeo del asesinato del piloto jordano quemado vivo en una jaula constituyen ejemplos de esa estrategia. Las únicas imágenes disponibles para informar de estos sucesos eran las que proporcionaban los extremistas a través de sus propios medios. Los medios de comunicación tradicionales no tenían más remedio que replicar las imágenes si querían informar de los hechos, con lo que, de manera indirecta, participaban de la estrategia de comunicación del Califato. (Lesaca 2018: 139- 140).

Se podría decir, en términos lotmanianos, que gracias a la difusión de este tipo de noticias y reportajes, ISIS habría logrado que sus acciones hayan pasado de la esfera de los nombres comunes al mundo de los nombres propios y, con ello, ha conseguido penetrar en la semiosfera mediática occidental:

Una noticia periodística sobre una catástrofe natural sobrevenida en el otro extremo del globo terráqueo es vivida por nosotros de manera diversa a las comunicaciones del mismo tipo que atañen a regiones geográficamente vecinas, y, naturalmente, de manera completamente diversa, si ellas conciernen directamente a nosotros y a nuestros seres queridos. El hecho es que aquí el mensaje se transfiere desde el espacio de los nombres comunes al mundo de los nombres propios. Y las noticias provenientes de este último mundo son vividas emotivamente en principio de manera íntima. (Lotman 1993: 164)

En ese sentido, el “Estado Islámico”, como realidad textual, no podría considerarse ya un elemento ajeno a nuestra esfera cultural, sino que formaría parte de nuestro propio espacio semiótico. Como ejemplo de ello, la continua referencia al terrorismo yihadista en discursos políticos, documentales, series y películas producidas en países de Occidente.

2. La violencia visual como lenguaje

Una de las principales premisas de la semiótica es que las imágenes, al igual que otro tipo de composiciones textuales, también comunican, es decir, tienen su propia lengua y, como tal, tienen la capacidad de significar y producir sentidos diversos. Analizar lo visual, en consecuencia, requiere una atención especial. En ese sentido, tal y como sostuvieron Umberto Eco y Yuri Lotman, entre otros, no todos los fenómenos comunicativos pueden ser explicados por medio de categorías lingüísticas. Los símbolos visuales también forman parte de un lenguaje codificado por medio del cual aquello que se nos muestra se configura siguiendo a una serie de convenciones gráficas. Según este planteamiento, lo visual se establece sobre la base de unas determinadas condiciones de la percepción común y se reproduce siguiendo unos determinados códigos perceptivos. Lo que implica, en definitiva, que todas nuestras operaciones figurativas están reguladas por convención (cfr. Eco 1994: 167-195) y que todo texto es la realización de un cierto sistema, esto es, su encarnación material (Lotman 2011: 71).

A este respecto, Eco establece una distinción entre código fílmico y código cinematográfico (Eco 1994: 213-228). Mientras el primero se refiere a cómo se codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración, el segundo hace referencia a cómo se codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos. Sobre este último, cuando nos enfrentamos al lenguaje cinematográfico debemos tomar en cuenta que hay dos grupos de códigos que se influyen recíprocamente y se condicionan: los técnicos, que se refieren a aspectos iconográficos, de encuadre, montaje, etc.; y los antropológico-culturales que se refieren a aspectos perceptivos, de reconocimiento o icónicos. En ese sentido, producciones textuales como las de ISIS no son una transcripción de la realidad, sino un lenguaje que sigue una serie de convenciones con las que se pretende generar ciertos efectos sobre el espectador. Lo visual funciona, así, como un proceso comunicativo en el que ante determinadas señales se busca una cierta respuesta interpretativa por parte del destinatario, es decir, son procesos en los que intervienen un enunciador y un enunciatario y en los que el espectador/observador tiene que cooperar para activar ciertos significados que están en la obra.

En función de cómo sean presentadas unas determinadas imágenes, el espectador tenderá a valorarlas de un modo o de otro:

Las mismas imágenes se prestan a evaluaciones divergentes, a gestos opuestos. Por asombrosas o “aberrantes” que puedan parecer en una esfera pública dada, otras lecturas pueden dominar en otra diferente. (Podemos pasar de la compasión por los muertos del 11-S al júbilo ante la existencia de esos mismos muertos). Es con estas “aberraciones” como se hace la historia. Es importante saber, no simplemente lo que dicen las imágenes, sino lo que las diferentes esferas públicas hacen de lo que dicen las imágenes. “A cada uno según su 11-S”. (Dayan 2004: 108)

Lo visual, por tanto, no se reduce a meros estímulos, sino que se trata de mensajes contruidos sobre la base de un sistema de significación que, en el caso de los documentos gráficos de la propaganda del Califato, recuerdan al lenguaje estético de las producciones audiovisuales occidentales. Según este planteamiento, si bien el destinatario percibe los estímulos como condicionamientos extra-textuales, el emisor sería el encargado de articularlos sobre la base de un conocimiento previo sobre cuáles serían sus efectos (Eco 1994: 150-165):

Una foto de un niño africano hambriento al borde de la muerte, junto a un buitre expectante, contiene significado desde el instante en que quien la hizo no quería “reflejar” un momento concreto [...]. Puede ser verdadera o falsa. Y no pretende divertir sino “concienciar”. Su entretenimiento no se detiene allí donde sólo llega la mera empatía, alcanza también a la conciencia. (Guijarro 2015: 195-196)

Del mismo modo, cuando ISIS utiliza ciertos recursos y técnicas para representar visualmente el morir no lo haría de un modo casual, sino siguiendo un código con el que espera promover una determinada respuesta en el destinatario, tanto interpretativa como pasional.

Según Omar Calabrese, podrían distinguirse culturalmente dos tipos de motivos para este tipo de representaciones. Uno de ellos sería el de la muerte violenta: “en este caso se puede decir que el morir constituye un efecto no sólo de representación, sino también lógico, dependiente de una lógica de acción” (Calabrese 1991: 51). Y el otro, el de mostrar el morir como un intervalo entre la vida y la muerte, esto es, como una expectativa de la muerte: “en este caso nos encontramos con un presente durativo, en el que el motivo figurativo es la agonía, y cuyos rasgos son el contraste entre elementos semióticos de la vida y de la muerte” (Calabrese 1991: 51). Se podría decir que ambos motivos se encuentran presentes en los vídeos de ISIS. Por un lado, el morir se presenta como el resultado de un programa de acción que presupone que todo incrédulo o apóstata que no sea fiel a Alá debe ser aniquilado para evitar el avance de la descreencia en la Tierra del Islam. Por otro, se enfrentan al problema de cómo representar la muerte de sus enemigos. A este respecto, el hecho de que muestren la violencia de un modo tan explícito y brutal no sólo se debe a una finalidad ejemplarizante, sino de que tales ejecuciones presuponen que existe un observador que no es ajeno a la propia representación. Se trata de representar la muerte no cómo parte de una lógica narrativa, sino como un efecto del ver morir: “Pasamos así de una somática del morir a una somática del ver morir” (Calabrese 1991: 60). En ese sentido, los vídeos de ISIS se configurarían en función de un tipo de destinatario del que se espera que experimente un conjunto de afectos y pasiones cuando vea esas imágenes. Lo que recogen sus cámaras no serían hechos captados de forma espontánea o imprevista, se trataría de acontecimientos contruidos mediáticamente que formarían parte de una estrategia comunicativa:

El Ejército Islámico practica una atrocidad estratégica porque conoce nuestros resortes psicológicos y sabe que su aparición propagandística sólo puede advenir junto a la aparición espectacular de nuestros valores. Eso también lo sabe el editor del telediario, que cumple con la formalidad moral no proyectando el vídeo, pero consagrando plenamente la aparición del E.I. estableciendo las coordenadas de la escena y su tempo. Sabe que si no

estuviera presente el E.I. tampoco estaríamos presentes nosotros viéndole a él y a su bonito telediario. Ese editor va muy por delante de quienes piensan que el vídeo debe ser emitido porque refleja un hecho. Si no queremos que el horror aparezca lo que deberíamos hacer es no fijar ninguna coordenada en la narración y después superar el planteamiento retórico de si deben mostrarse unas imágenes que en realidad nunca se van a mostrar porque no es necesario mostrarlas. (Guijarro 2015: 133)

Cabe señalar aquí la distinción que François Jost establece entre “imágenes violentas” e “imágenes de la violencia” cuando analiza el 11-S. El primer tipo de imágenes provocaría en el espectador un choque perceptivo y el segundo un choque emocional:

L'image violente se caractérise par le fait qu'elle produit un choc perceptif ; l'image de la violence produit un choc émotif, qui n'est pas forcément perceptif. Si une image de corps décharnés touche directement, quels que soient les paramètres visuels mobilisés, parce qu'elle provoque une identification anthropomorphique immédiate (aucune n'étant plus forte que celle qui passe par des visages qui nous regardent), une image de tour qui s'écroule en quelques secondes nous touche indirectement, pour autant que nous savons qu'elle ne montre pas du tout les souffrances qu'elle recèle (pas plus que l'écrasement de l'avion). La différence n'est pas mince, et elle est encore plus sensible à partir du moment où nous rattachons ce que nous voyons au monde de la fiction. En effet, le propre de la fiction est de pouvoir renverser ce système de significations : le fait de voir des images de violence (morts brutales) est d'autant plus supportable que nous avons conscience qu'elles ne rendent pas compte de la violence du monde, mais d'une réalité intentionnellement construite pour et par la caméra. (Jost 2006: 73)

Teniendo en cuenta esta distinción, los vídeos de ISIS pertenecerían al régimen de “imágenes de la violencia”, ya que no buscan reflejar la violencia del mundo, sino que, como en el terreno de la ficción, tratan de construir una realidad por y para la cámara. Por ejemplo, la ejecución del piloto jordano a la que nos referíamos en el primer apartado no hubiera sido del mismo modo si no hubiese sido filmada. Su muerte sería el resultado de una puesta de escena que se hizo en función de unos parámetros cinematográficos que, como en muchas producciones de Hollywood, presupondrían un tipo de espectador voyeur:

Un gran principio del teatro clásico del siglo XVII era el de no mostrar escenas de combate con sus respectivos horrores. Se limitaba a contarlas. Asimismo, hasta hace no mucho tiempo en el cine raramente se mostraba cómo hacer el amor. Hoy, por el contrario, parece casi imprescindible presentar escenas de sexo más o menos explícitas, de violencia pura, e incluso de tortura. Gran parte del cine actual, en lugar de mantenerse en el nivel simbólico y dirigirse a la capacidad cognitiva del espectador, trata cada vez más de conmover a través de las sensaciones más primarias, transformando al espectador en un voyeur. En ese sentido, lo simbólico ha sido sustituido, no sólo en Hollywood, por el hacer ver: icon sangre,

es más eficaz! Lección que los responsables de la propaganda de ISIS también parecen haber aprendido. (Landowski en Martin 2019: 115)

Su objetivo, así, no sería representar visualmente una ejecución, sino que esas imágenes se tradujesen, en términos lotmanianos, en emociones que, a su vez, fuesen capaces de adherir al destinatario a un universo de sentido en el que no fuera posible distinguir lo real de lo ficticio o lo verdadero de lo falso, un universo que –en el caso de ISIS– sería el Estado Islámico (cfr. Martin 2020). Según el planteamiento de Serge Tisseron, la distinción entre “imágenes de la realidad” e “imágenes de la ficción” no sería cognitiva, sino emocional. A pesar de poder tener un criterio claro para no confundir lo real y lo imaginario, hay ciertas producciones audiovisuales que pueden desencadenar todo tipo de pasiones de un modo incontrolable. Un niño, por ejemplo, al ver ciertas imágenes de terror puede sufrir un impacto emocional que le provoque una tendencia a protegerse, como si lo que estuviese viendo fuese una amenaza real: « La distinction entre réalité et fiction était bien posée chez lui, mais l’impact sensorial et émotionnel des images était encore trop fort pour lui, et c’est de cela dont il tentait de se protéger » (Tisseron 2006: 47). También puede ocurrir lo contrario, como los ataques del 11-S, que fueron interpretados por un amplio sector de la audiencia como hechos ficticios:

Les spectateurs découvraient ces images à une heure où ils sont habitués à prendre en cours de route, avec un mélange d’excitation et de plaisir, des émissions qu’ils savent être toujours des programmes de fiction. Ensuite, l’horreur de ce qu’elles montraient était si grande qu’elle poussait à écarter l’idée qu’il puisse s’agir de la retransmission d’un événement réel. (Tisseron 2006: 44)

A este respecto, Tisseron concluye que el destinatario adoptó frente a estos sucesos la postura de un espectador de ficción, no tanto por la incredulidad que le generaban, sino porque la naturaleza extraordinaria de lo que estaba siendo testigo se asociaba, por enciclopedia, con los efectos especiales de películas de catástrofes (cfr. Lozano 2004). Actitud muy similar a la que la audiencia ha adoptado frente a muchas de las producciones audiovisuales de ISIS. No importaba tanto si las imágenes que se mostraban eran reales o imaginarias, sino el choque emocional que producían en el espectador.

3. Modos y maneras de mostrar la violencia de ISIS

Los modos y maneras en los que se muestra la violencia en las producciones audiovisuales de ISIS son muy diversos. Por ejemplo, en unos de sus vídeos un sujeto enmascarado explica a la audiencia cómo llevar a cabo correctamente un degollamiento. Lo hace de una forma muy detallada, siguiendo paso a paso, como si se tratase de una receta de cocina. Una vez culmina su discurso, realiza una demostración práctica y secciona el cuello de una de sus víctimas. En otro tipo de vídeos se explica el proceso de adiestramiento militar de los “cachorros del Califato”, un itinerario que finaliza con la ejecución de sus prisioneros a mano de estos niños. En estos casos, una forma de mostrar cómo matan a sus enemigos es simulando que se trata de un videojuego, como si el espectador, al igual que en el *Counter Strike* o el *Soldier of Fortune*, jugase en primera persona a aniquilar a sus adversarios.

Tanto en un tipo de vídeos como en los otros, el sujeto de la enunciación, con el fin de visibilizar la violencia, utiliza diferentes estrategias discursivas por medio de las cuales se representa a sí mismo

en el texto y a su interlocutor. Mostrar se convierte, así, en un ejercicio comunicativo con el que no sólo se pretende hacer-saber algo, sino también posicionar al destinatario frente a aquello que se le está mostrando. En ese sentido, tal y como sostiene Daniel Dayan, mostrar es un hacer detrás del cual subyace una axiología: “desde luego que hay diferentes formas de mostrar. El acto de mostrar es un hacer, es una práctica profesional. Es también una forma de Actuar, en el sentido en el que, como decía J.L. Austin, ‘decir es hacer’. Mostrar no es simplemente designar. ¿Cuáles son, pues, los valores de la mostración?” (Dayan 2004: 102-103). A este respecto, como en todo proceso comunicativo, cuando se trata de hacer visible algo a través de imágenes, los participantes de la comunicación negocian sobre el valor de verdad de lo que se muestra y sobre esta base establecen un contrato fiduciario. En ese sentido, la comunicación no consistiría en producir discursos verdaderos, sino en construir discursos que produzcan un “efecto de verdad”. Desde este punto de vista, la verdad no se definiría como la adecuación de lo que se dice a los hechos, sino como el resultado de una estrategia discursiva por medio de la cual aquello que se muestra se hace parecer verdadero. En ese sentido, siguiendo a Greimas, el término de verdad podría ser sustituido por el de eficacia, dado que para la semiótica lo que se juzga como verdadero no es la verdad “en sí”, sino aquello que se cree e interpreta como tal. En la misma línea se manifiesta Paolo Fabbri, para quien la verdad “no sería un estado, sino un proceso, una manera de hacer verdadera. Esta banalidad inicial apunta a una mirada más alta. Para la semiótica la verdad no es un estado de correspondencia entre los enunciados y el mundo; es la construcción de un evento. Es en los textos donde intentamos estudiar la producción de efectos de verdad, no como correspondencia con el mundo, sino como producción de coherencia textual interna” (Fabbri 1986: 30-31).

Desde esta perspectiva, mostrar sería un modo de construir un acontecimiento y, como tal, que éste sea interpretado como verdadero. Entre las estrategias de veridicción empleadas en el discurso visual de ISIS se encontraría lo que Barthes denominó el “efecto de realidad”, un efecto por medio del cual lo real sería resultado de una operación textual que consiste en hacer desaparecer el autor y hacer como si los objetos mostrados hablaran por sí mismos (Lozano en Baudrillard y Calabrese 2014: 11). Es el caso del degollamiento de muchas de sus víctimas, donde para hacer-verdadera su muerte se acentúa la brutalidad y se recrean en los detalles concretos. Otro ejemplo de cómo se puede hacer verosímil aquello que se muestra a través de una cámara es presentarlo como si fuera en directo, como si aquello que se representa no respondiese a unas reglas de reproductibilidad de la realidad y, por tanto, pudiese ser interpretado como real y único. Ese efecto, precisamente, es el que se pretende conseguir con vídeos como el de la ejecución de James Foley. Al presentarse como si se tratara de una muerte en directo, aparece ante el espectador como si no hubiese habido mediación alguna entre los productores de ese vídeo y sus potenciales audiencias. En este tipo de casos, la imagen, al coincidir con lo que estamos viendo, niega la posibilidad de que ésta pueda haber sido fabricada y que, por tanto, sea una representación. Al respecto Régis Debray en *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident* (1992), establece una distinción entre el cine con vocación realista y la televisión. El cine, para hablar del mundo, filtra y mediatiza lo que se presenta en la pantalla a través de técnicas como el encuadre, el corte o el montaje de imágenes. La televisión, en cambio, se considera más real, ya que en una transmisión en directo pueden irrumpir hechos imprevistos. Lo que, a su vez, tiende a generar en el público la certeza de que está asistiendo a un acontecimiento no manipulado y, por tanto, verdadero.

Ahora bien, la acción de mostrar no culminaría en el acto de construir un acontecimiento sobre la base de un determinado suceso. Este sería, según el planteamiento de Dayan, el momento del «shock», a partir del cual se desencadenaría una segunda performance que se correspondería con las respuestas generadas a este acontecimiento:

El acontecimiento es entonces traído de nuevo al orden de las razones (o de ciertas razones): es “enraizado”. Sus imágenes continúan mostrándose, pero esa mostración se inscribe ya en una demostración. No se trata ya simplemente de mostrar sino de reaccionar y de denunciar. La mostración y la respuesta son analíticamente distintas. No están separadas concretamente. Mostrar, es ya reaccionar y es ya denunciar. Los tres elementos coexisten en el acto de hacer ver. En otras palabras, la actividad de la mostración prosigue durante todo el acontecimiento, pero se transforma a medida que progresa. (Dayan 2004: 107)

En este punto es donde intervendrían otros dispositivos como la televisión, donde se realizaría una segunda representación del acontecimiento y se redefiniría su sentido:

Hay ciertamente mucho que decir sobre la performance (actuación) de la televisión ante grandes hitos históricos que son difundidos en vivo y en directo. Pero esta performance (actuación) no es más que una obertura. Va a servir de preludeo a una segunda representación hecha de centenares de emisiones y de textos a través de los cuales se construirán y solidificarán el sentido y los límites de un acontecimiento. Tales emisiones adoptan diferentes géneros (noticias, debates, programas satíricos, magazines), diferentes subgéneros (entrevistas, comentarios, rituales filmados). Y a menudo apelan a nuevos registros discursivos (emisiones testimoniales sobre el devenir público de lo privado) y también a otros muy antiguos (rumores, complots, misterios y protocolos). (Dayan, 2004: 106)

De este modo, cada vez que circula un vídeo producido por ISIS en la semiosfera mediática, tras el shock inicial, lo que se produciría posteriormente es una cadena de reacciones que no sólo contribuirían a reproducir el acontecimiento original, sino también a resemantizarlo. En ese sentido, como ya postuló Lotman, el destinatario no recibiría el mismo mensaje que le ha sido enviado, sino que tendría la posibilidad de crear nuevos mensajes. A esto habría que añadir que los participantes de la comunicación no son semánticamente neutros: “poseen lo que Greimas ha llamado competencia modal (el querer y/o deber y/o poder y/o saber del sujeto que presupone su hacer realizativo). La comunicación y sus estrategias no pueden anclarse exclusivamente en la operación cognitiva hacer saber y hacer creer (persuasión), con la dimensión pragmática hacer, sino que debe considerar también la manipulación modal” (Lozano 1984: 159-160). El acto de mostrar, por tanto, como toda interacción comunicativa, no se reduciría únicamente a descifrar y desentrañar la sintaxis visual de un conjunto de imágenes, sino que también consistiría en alterar la competencia modal del espectador con el fin de que éste reaccione de un modo determinado frente a aquello que se le muestra. En el caso de los vídeos de ISIS, se trataría de adherir al destinatario al universo de sentido del Estado Islámico, un universo que parece haberse

construido, entre otras cosas, a través de “imágenes de violencia” con las que se trata de hacer creer que el Califato es omnipresente –puesto que aparece constantemente en la semiosfera mediática– y que el espectador traduzca lo que ve a pasiones como el miedo o la fascinación.

Bibliografía

BARTHES, R.

1987 [1968] “Efecto de realidad”, *El susurro del lenguaje* (Barthes, R.), Barcelona, Paidós.

CALABRESE, O.

1991 “Representación de la muerte”, *Revista de Occidente*, nº 118, pp. 41-60.

ECO, U.

1994 [1968] *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.

DAYAN, D.

2004 “Los valores de mostrar. Televisión, actos de mirada y 11-S” en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, nº 9. pp. 101-116.

DEBRAY, R.

1992 *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard.

FABBRI, P.

1986 “La pasión de la verdad”, *Revista de Occidente*, nº 61, pp. 27-35.

FOUCAULT, M.

2008 [1975] *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI.

GUIJARRO, J. A. DE LA RUBIA

2015 *Evil screens. Valores sociales y medios de comunicación*. Granada, Mosto Ediciones.

JOST, F.

2006 « Les images de 11 septembre sont-elles des images violentes ? », in *La terreur spectacle* (Daniel Dayan, éd.), Bruxelles, De Boeck Université.

LESACA, J.

2017 *Armas de seducción masiva*. Barcelona, Península.

LOTMAN, Y.

1993 *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa.

2011 [1970] *Estructura del texto artístico*, Madrid, Akal.

LOZANO, J.

1984 “Del recuento de bits al análisis del discurso” *Revista Ciencias de la información*, nº 1, pp. 147-162.

1998 “Televisión: verdaderamente falso”, *Revista de Occidente*, nº 208, pp. 55-62.

2004 “11-S todavía: semiótica del acontecimiento y explosión”, *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, nº 9, pp. 129-136.

2014 Prólogo a *El tromp-l'œil* (Baudrillard, J.; Calabrese O.). Madrid, Casimiro.

MANOVICH, L.

2017 “Los algoritmos de nuestras vidas” en *CIC. Cuadernos De Información Y Comunicación*, nº 20, pp. 19-25.

MARTÍN, M.

2018 “Entrevista a Paolo Fabbri”, *Documentos del presente. Una mirada semiótica* (Lozano, J; Martín, M. ed.). Madrid, Lengua de Trapo. pp. 57-74.

2019 “Entrevista a Eric Landowski: «No hay ningún conflicto entre Europa y el Islam»”, *Revista de Occidente* nº 454, pp. 103-116.

2020 *El Estado Islámico, un universo semiótico. Análisis de la revista Dabiq*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

NIETZSCHE, F.

1986 [1887] *La genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial.

POSTMAN, N.

2012 *Divertirse hasta morir: El discurso público en la era del show business (No ficción)*. Barcelona, La tempestad.

TISSERON, S.

2006 « Réalité ou fiction : comment faisons-nous la différence ? » in Daniel Dayan éd., *La terreur spectacle*. Bruxelles, De Boeck Université.

Pour citer cet article : Miguel Martín. « Modas, modos y maneras de la violencia visual de ISIS », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7204>>

ISSN : 2270-4957

La violence dans les interactions : les pratiques de la *cancel culture* et du lynchage en ligne⁹

Violence in the interactions: the practices of cancel culture and lynching online

Flavia Karla Ribeiro SANTOS
Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Araraquara, État de São Paulo (Brésil)
flavia.karla@unesp.br

Patricia Veronica MOREIRA
Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Araraquara, État de São Paulo (Brésil)
patricia.moreira@unesp.br

Jean Cristtus PORTELA
Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Araraquara, État de São Paulo (Brésil)
jean.portela@unesp.br

Numéro 125 | 2021

Résumé : On examine ici les pratiques de la *cancel culture* et du lynchage virtuel, comme versions contemporaines de la « justice sauvage ». Sur la base des pratiques sémiotiques et des formes de vie, nous analysons, au sein d'énoncés virtuels, comment les pratiques inhérentes à la forme de vie de la violence sur les réseaux sociaux se déploient en scènes de la violence symbolique. Destinée à la destruction de l'image publique, cette violence se matérialise par l'agression psychique de la personne dont la réputation a été détruite. Par conséquent, ces pratiques sont menées dans un environnement virtuel, panoptique, par les utilisateurs des réseaux sociaux qui, pathémisés par les passions de malveillance en raison du comportement de l'autre, assument les rôles actantiels des juges, des jurys et des bourreaux, et sanctionnent l'accusé par des punitions qui visent à l'anéantissement moral du sujet.

Mots clés : formes de vie, pratique violente, réseaux sociaux, annulation virtuelle, lynchage virtuel

Abstract: We examine the practices of *cancel culture* and virtual lynching, as contemporary versions of "wild justice". Based on semiotic practices and forms of life, we analyze, within virtual utterances, how the practices inherent in the form of life of violence on social media sites unfold into scenes of symbolic violence. Aimed at destroying the public image, this violence is materialized by the psychological assault of the person whose reputation has been destroyed. Consequently, these practices are carried out in a virtual, panoptic environment by the users of social networks who, pathemized by the passions of malevolence due to the behavior of the other, assume the actantial roles of judges, juries, and executioners, and sanction the accused with punishments aimed at the moral annihilation of subject.

Keywords: forms of life, violent practice, social media sites, online canceling, virtual lynching

⁹ Ce travail a été réalisé avec le soutien de la Coordination de Perfectionnement de Personnel de Niveau Supérieur Brésil (Capes) - Code de financement 001 e du Conseil National de Développement Scientifique et Technologique (CNPq).

Introduction

Nombre de discours – mythiques, historiques, littéraires –, relevant d'époques et de cultures diverses, rapportent des événements de sanction faits de punitions et de châtements. De tels comportements violents, figurant tout au long de l'histoire de l'humanité dans des discours relevant de genres textuels différents, constituent une pratique sociale.

Dans la littérature, la sanction par la violence régit les actions des hommes depuis l'Antiquité (de l'exécution des enfants de Jason par Médée à la vengeance conduisant à la destruction de Troie dans l'*Iliade*). Le discours biblique relate la destruction de Sodome et Gomorrhe dans l'*Ancien Testament*, le martyre de Jésus-Christ ou la quasi-lapidation de Marie-Madeleine dans le *Nouveau Testament*. Cet épisode a par ailleurs été repris pour illustrer le beau geste (Greimas et Fontanille 1993) lors du développement des premières études sur les formes de vie, ce qui révèle l'intérêt porté par les sciences humaines et sociales à l'étude de la violence.

D'après Lombardo (2005), la passion de la vengeance est comprise comme un châtement appliqué à celui qui cause du mal à l'autre. Dans la culture occidentale, cette passion est considérée comme nocive depuis l'avènement du christianisme, qui l'oppose au pardon. Selon la chercheuse, la pratique du châtement est vue, dans la modernité, comme une « justice sauvage », car, contrairement à la justice légale – soutenue par une législation régissant le /pouvoir-faire/ des individu –, la vengeance est devenue une pratique socialement et moralement condamnable, quoique ce type d'acte punitif se manifeste toujours dans la vie quotidienne, au sein des relations familiales ou professionnelles.

Pour la sémiotique greimassienne, la vengeance s'inscrit dans le parcours passionnel de la colère. Ce parcours se déclenche par la rupture d'un contrat fiduciaire, qui donne lieu à des états passionnés déceptifs, tels que la frustration, le mécontentement et l'agression, et peut atteindre l'explosion colérique, l'autre devant expier, dans la même mesure, le mal infligé au sujet offensé. La vengeance constitue une sanction négative pragmatique appliquée par un destinataire-judicateur à un destinataire auteur d'une *performance* également négative. Elle se rapproche donc davantage d'une « justice sauvage ». Inversement, lorsque la sanction négative est prononcée par des institutions socialement autorisées à l'appliquer, on parle de justice (Greimas et Courtés 1979). Les deux pratiques sont cependant dotées d'un même /pouvoir-faire/ pragmatique de réponse à une sanction négative (Greimas 1983).

Pour Greimas (1983 : 241), la vengeance peut se définir comme une action où le dommage subi par l'offensé est moralement compensé, alors que l'offenseur est puni et la faute liquidée. Un équilibre entre l'offenseur et l'offensé, à savoir une régulation sociale des passions, est ainsi rétabli. Fontanille (2005) ajoute que la vengeance, dans le cadre d'une juste réparation du dommage causée, ne dure pas indéfiniment. D'un point de vue tensif, lorsqu'elle se produit,

[...] quelle que soit la durée des étapes qui précèdent, la dernière doit être brève, intense et décadente ; qu'elle s'installe dans le temps, et reste atone, ou qu'elle adopte un profil ascendant et progressif, dans tous les cas, elle nous fait sortir du champ passionnel de la colère au sens strict. (Fontanille 2005 : 74)

Cette sanction est appliquée à partir de la convocation d'un /pouvoir-faire/ par la vengeance, puisqu'elle institue un destinateur-juge, en transformant cette manifestation passionnelle en justice. Exemple d'emploi de ce /pouvoir-faire /, la pratique du lynchage se configure comme une justice sauvage, qui suscite chez les sujets pris par les états passionnés de mécontentement, agressivité, et même colère, la décision collective de frapper physiquement et intensément un autre sujet, l'auteur probable d'un mal à réparer¹⁰.

Cependant, cette pratique a traversé les siècles et se trouve aujourd'hui également adaptée aux interactions humaines dans des environnements virtuels comme les réseaux sociaux. Dans cet espace, l'agression n'est plus physique, elle est immatérielle, c'est-à-dire qu'elle n'est plus imposée au corps en chair et en os, mais à la morale, à la réputation du sujet jugé et sanctionné. La morale est anéantie quand ce sujet exclut ses profils du réseau social, à l'instar de Justine Sacco – l'ancienne responsable des relations publiques qui a publié des commentaires racistes sur *Twitter* avant de se rendre en Afrique du Sud – et Gabriela Pugliesi – influenceuse brésilienne qui a organisé une fête en pleine pandémie de COVID-19 –, deux cas emblématiques de lynchage virtuel que nous allons examiner ultérieurement.

D'un autre côté, la sanction du destinataire de la vengeance ne se traduit pas toujours par un spectacle ou par la ruine de sa réputation. Comme pour le parcours passionnel de la vengeance, il y a des étapes d'application de la pratique punitive dans l'environnement virtuel : tel est le cas de l'annulation, que nous montrerons au long de ce texte, qui se caractérise par des menaces et des dommages moins sérieux que ceux associés au lynchage ainsi que par la possibilité que la sanction soit suspendue si le sujet démontre un changement de comportement. La publication de commentaires jugés transphobes de l'auteure J. K. Rowling et la participation de l'artiste Doja Cat à des forums de discussion considérés comme racistes et d'extrême droite illustrent bien la pratique de l'annulation. Malgré la désapprobation massive, Doja Cat a été réintégrée sur les médias sociaux après des excuses publiques, en révélant la nature provisoire de la pratique même. En revanche, J. K. Rowling reste dans le champ de l'annulation, car les publications sur les réseaux sociaux oscillent entre des états de mécontentement et des messages indiquant un boycott de la lecture de ses livres.

Face à cette différence entre les sanctions négatives à l'encontre de *performances* jugées socialement et moralement condamnables, nous proposons, dans ce travail – à partir des sanctions appliquées à Sacco, Pugliesi, Rowling et Doja Cat¹¹ – d'analyser comment se constituent discursivement les pratiques de la *cancel culture* (la culture de l'annulation) et du *lynchage* sur les réseaux sociaux, deux comportements observés dans le cadre de relations sociales, au sein d'environnements virtuels, et qui procèdent d'une rupture contractuelle (la perte des qualités de l'objet-valeur « morale sociale »). Dans cette perspective, le sujet qui expose des jugements affectés de valeurs, moyennant des commentaires sur les réseaux sociaux et en exerçant le rôle actantiel du Destinateur individuel, alors qu'il n'est pas

¹⁰ En sémiotique, Bavekoumbou (2016) entreprend des analyses en prenant le lynchage physique comme objet d'étude.

¹¹ Le choix d'examiner les cas mentionnés ci-dessus est dû au fait qu'ils ont été largement médiatisés, devenant donc immédiatement reconnaissables, et par conséquent, exemplaires.

investi du pouvoir de l'État pour juger et condamner l'autre, s'attribue à lui-même et illégitimement¹² le pouvoir de juger et de sanctionner le faire de l'autre.

Pour Foucault (2004 : 31), les relations sociales sont invariablement des relations de pouvoir, un pouvoir qui « s'exerce plutôt qu'il ne se possède ». Ce pouvoir est exercé par un dominant sur un dominé, sur la base hypothétique d'un contrat social inconscient, en termes bourdieusiens, et s'impose selon des degrés divers de violence. Dans le domaine des relations sociales sur Internet, cette violence peut causer chez le destinataire des dommages de diverses natures, parfois irréversibles, comme la ruine de sa réputation. Telles sont les relations de pouvoir, que nous abordons ci-après.

1. La violence symbolique comme démonstration et imposition du pouvoir

D'un point de vue tensif, plus intense est la violence, plus rapide est son action dans une situation communicative, et plus forte est sa perception, à l'instar des cas du lynchage et, dans une certaine mesure, de l'annulation, qui se produisent dans l'environnement virtuel. En revanche, moins intense et plus étendue est cette violence, en termes de durée, et plus il est difficile de la détecter, comme dans le cas de la violence symbolique, qui imprègne tous les espaces où se produisent des relations de pouvoir. En ce qui a trait au concept de violence symbolique, la domestication des dominés procède également des relations de communication, puisqu'il s'agit d'instruments structurés et structurants, qui permettent aux systèmes symboliques de jouer leur rôle politique d'imposition, voire de légitimation de la domination (la violence symbolique), en assurant la domination d'une classe sur une autre (Bourdieu 1977).

Dans le champ de la production symbolique, une lutte symbolique, et par conséquent imperceptible, anime donc les classes. La classe dite dominante, destinatrice du faire de l'autre, tente d'imposer un monde social conforme à ses intérêts et donne lieu à des luttes qui se manifestent, par exemple, dans les conflits symboliques de la vie quotidienne. D'après cette conception, le monopole de la violence symbolique est invariablement en jeu. La légitimité de la domination peut émaner de différents acteurs de la communication, parmi lesquels des idéologues, des intellectuels et des artistes, également destinataires d'un faire qui sert les mêmes intérêts du sommet de la hiérarchie (Bourdieu 1977).

Afin que ce type de violence s'établisse comme un produit des relations de domination, Bourdieu (2002 [1998]) explique qu'il est nécessaire que les intérêts des dominants et les valeurs qu'ils défendent se construisent continuellement et historiquement, de manière naturelle, par le truchement des agents et des institutions qui les reproduisent dans les pratiques sociales.

En termes sémiotiques, la praxis énonciative de la violence symbolique vise à maintenir une façon d'être et de faire, c'est-à-dire un ensemble de croyances et de valeurs. Elle est imposée aux destinataires de ce faire de façon à ce qu'ils acceptent le contrat fiduciaire comme établi, immuable et naturel. Les discours reproduits par les intellectuels et les artistes, dans ce cas, sont acceptés comme vrais, car ils sont reconnus dans le jeu énonciatif comme existant dans le monde naturel. À supposer que le destinataire, pour une raison quelconque, rompe le contrat, il subira des sanctions pragmatiques et

¹² À titre d'exemple, Bourdieu (2012) et Foucault (2004) pensent que seul l'État détient le pouvoir légitime de juger et de sanctionner.

cognitives négatives, parfois accompagnées de punitions violentes, qui sont appliquées tout autant par le destinataire (dominant) que par les destinataires (dominés). Ceux-ci n'ont en effet pas conscience qu'ils sont simultanément des reproducteurs et des victimes d'un discours de domination.

Observons désormais comment la violence symbolique s'étend à d'autres types de violence, notamment dans l'environnement virtuel.

2. Deux types de pratiques sociales violentes : la « cancel culture » et le lynchage virtuel

Comme forme de reproduction et de manutention d'une grille axiologique en vigueur, la pratique de la *cancel culture*, qui consiste à appliquer la sanction pragmatique négative de l'annulation, n'est pas nouvelle. Elle prend cependant de l'ampleur à partir du second semestre 2010, profitant d'un monde interconnecté, où l'accès aux informations, fausses ou réelles, s'effectue instantanément. Le lynchage se configure également comme une version contemporaine d'une ancienne pratique d'exécution sommaire, effectuée par un groupe de sujets – une sorte de « justice sauvage » (Lombardo 2005), adaptée à l'environnement virtuel, comme nous l'avons déjà mentionné. Dans cette perspective, le lynchage manifeste une violence exacerbée, supportant des passions telles que l'agression et la vengeance, contrairement à son corrélat, l'annulation, relativement plus pacifique, car moins intense, puisque plus proche de la frustration.

Afin de mieux saisir ces pratiques procédant des formes modernes de justice populaire, revenons tout d'abord sur les définitions du syntagme « cancel culture » et du lexème « lyncher ».

L'expression « cancel culture » est apparue en 2015. Empruntée à la langue anglaise, elle correspond, en français, à une « culture de l'annulation ». Selon Laure Murat (2020), professeure de littérature à l'University of California (États-Unis), le sens de cette expression est lié à l'acte de rendre invalides un sujet et tous les biens symboliques¹³ qu'il produit (réputation, image sociale et valeurs morales, par exemple), en utilisant pour ce faire les médias sociaux. Généralement liée à la contestation du /pouvoir-faire/ de personnes publiques, l'action d'annuler quelqu'un (une célébrité), qui intègre actuellement le dictionnaire *Merriam-Webster*, signifie cesser de le soutenir, bien que cette pratique puisse également appeler à ne pas consommer un produit, à ne pas fréquenter un lieu donné, etc.

Un autre facteur important dans l'acte d'annuler un sujet et qui reprend des pratiques publiques du supplice (Foucault 2004) réside dans la configuration performative de l'annulation, car « annuler publiquement quelqu'un requiert souvent la retransmission de cet acte. La cible de l'annulation devient alors un objet d'attention. L'objectif de l'annulation consiste souvent à supprimer une telle attention, de sorte que la personne perd son prestige culturel » (Merriam-Webster s. d., traduction des auteurs)¹⁴.

À propos du lexème « lyncher » [1861], dont le sens punitif présente une longue histoire dans les langues, *Le Petit Robert* le définit comme un verbe transitif, issu de l'anglais américain « to lynch », qui signifie « exécuter sommairement, sans jugement régulier et par une décision collective (un criminel ou

13 Sur l'expression « biens symboliques », voir Bourdieu (1977).

14 Citation originale: "To cancel someone publicly often requires broadcasting that act, which then makes the target of one's canceling a subject of attention. The objective behind canceling is often to deny that attention, so that the person loses cultural cachet".

supposé tel) » ou « exercer de graves violences sur (qqn), en parlant d'une foule » (*Le Petit Robert* 2007). Cette définition indique clairement que le lynchage évoque une décision collective, où l'application d'une violence physique intense est explicite, que ce soit par une exécution sommaire ou par l'exercice d'autres manifestations de violence considérées comme graves. Dans l'environnement en ligne, où la violence est symbolique, le lynchage peut s'avérer tout aussi inquiétant que la violence physique.

Ainsi, eu égard à l'actualité et aux différents supports où la pratique du lynchage peut être observée, nous nous demandons si cette pratique produit le même effet sur l'observateur au XXI^e siècle, plus précisément dans un environnement virtuel, et si elle provoque le même impact.

La réponse à notre interrogation requiert une réflexion sur les transformations de la pratique du châtement dans la culture occidentale. Selon Foucault (2004 : 14), à partir des XVIII^e et XIX^e siècles, « la sombre fête punitive » se transforme en un « acte de procédure ou d'administration » par la justice (appliqué par l'État). Au cours de cette période, le corps supplicié et exposé sous forme de spectacle « comme cible principale de la répression criminelle » a disparu et laissé place à la rééducation, à la guérison, c'est-à-dire à la correction appliquée par le système judiciaire. En somme, au cours de l'histoire, nous sommes passés de la douleur physique à la suppression des droits, de la peine corporelle à la peine incorporelle (Foucault 2004 : 14-16). Toutefois, contrairement à la justice d'État, à laquelle se réfère Foucault (2014), les pratiques de justice sauvages, comme le lynchage par les gens ordinaires, ont continué à se produire.

Ainsi, encore au XXI^e siècle, la société occidentale vit la justice sauvage de deux manières, physique et virtuellement : il est possible en effet qu'elles soient toutes deux appliquées à travers des processus virtuels, qui semblent reprendre la pratique de la spectacularisation du corps supplicié. Cette violence devient physique quand elle transcende l'écran de l'ordinateur, et nous avons comme résultat le lynchage physique, qui peut être médiatisé et viralisé tout en étant diffusé sur les réseaux sociaux. Tel est le cas de Ricardo et Alberto Flores¹⁵ qui, en 2018, ont été agressés et brûlés vifs à Acatlán, au Mexique, à cause d'une rumeur répandue par WhatsApp et Facebook, selon laquelle ils étaient responsables d'enlèvements d'enfants. Un des instigateurs, Francisco Martinez, qui a également partagé les *fake news* sur les plates-formes numériques, utilisait son téléphone portable pendant le lynchage pour augmenter le nombre de spectateurs (observateurs) et amplifier la spectacularisation de la scène, c'est-à-dire diffuser les agressions en direct sur Facebook, rendant l'acte de la violence médiatique.

Le lynchage est vraiment virtuel¹⁶, ce qui nous intéresse ici, quand, sur les réseaux sociaux, à la vue de tous, des sujets auto-investis du rôle de Destinataires-juges demandent l'annulation du jugé, accompagné d'une humiliation publique. Cela signifie qu'ils attaquent verbalement et moralement le sujet sanctionné, profèrent des menaces sur le bien-être physique et sur la vie du destinataire, parfois même de sa famille, le conduisant non seulement à des pertes matérielles, financières et morales, mais aussi à l'exclusion du profil sur le réseau social. Quant à la culture de l'annulation, elle a lieu lorsque les

15 Voir : <https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-46206104>.

16 Contrairement à la position adoptée dans ce travail, il y a des recherches, comme celle de Macedo (2016), qui considèrent les offenses dirigées contre autrui qui commencent dans l'environnement virtuel, mais culminent à des agressions physiques, et celles qui ne se produisent que dans les réseaux sociaux, les deux comme lynchage virtuel.

destinateurs sanctionnent le sujet avec l'intention de ne plus consommer une marque, un produit, une œuvre (travail) ou le discours de l'autre.

Il convient de noter que les actes d'annulation et de lynchage virtuels s'apparentent à un spectacle, puisqu'ils requièrent l'exposition médiatique du sujet susceptible d'être annulé/lynché ainsi que le consentement d'un groupe, dans ce cas, un sujet qui croit être le Destinateur d'un faire dont la *performance* n'a pas été exécutée, qui usurpe le rôle de juge et sanctionne négativement l'accusé par une réprobation morale et offensante, par une exclusion sociale, voire, dans certains cas, par une mort symbolique. De cette manière, la pratique de l'annulation suscite des punitions incorporelles (Foucault 2004) qui se déploient en violences symboliques afin de préserver un ensemble de valeurs, tandis que la pratique du lynchage virtuel appelle la masse violente, constituée d'utilisateurs de réseaux sociaux insatisfaits du comportement du sujet jugé¹⁷, à punir le sujet au point de l'exclure finalement de l'activité virtuelle voire du champ social lui-même¹⁸.

Partant de ces définitions liminaires à propos de la pratique de l'annulation et du lynchage virtuels, examinons certains aspects qui situent la violence dans une macro-schématization narrative (Basso-Fossali 2012) ou dans une archi-forme de vie (Colas-Blaise 2012), au sein de laquelle s'inscrit la forme de vie de la violence sur les réseaux sociaux, elle-même constituée par l'accommodement stratégique de ces pratiques.

3. De la violence dans l'environnement virtuel comme forme de vie à l'accommodement stratégique des pratiques d'annulation et de lynchage virtuels

D'après Greimas et Courtés (1979), pour assurer l'opérationnalité d'une analyse, le sémioticien ne doit pas considérer le macro-univers de la culture, car l'ensemble d'axiologies, d'idéologies et de pratiques sociales significatives qui le compose est trop vaste. En revanche, il doit considérer le micro-univers sémantique. Fontanille (2008) élargit ce point de vue lorsqu'il développe sa proposition d'analyse à partir des niveaux de pertinence de l'analyse sémiotique et associe les expériences comportementales au niveau des scènes pratiques, de sorte que les pratiques sémiotiques¹⁹ sont observées au sein de ce niveau, mais aussi dans l'ajustement des interactions des sujets à leurs cours d'action et aux régimes de croyances des autres niveaux auxquels ils s'intègrent. Par voie de conséquence, au fur et à mesure que ces comportements observables s'incorporent à des niveaux ultérieurs, de façon à ce que les scènes pratiques s'ajustent les unes aux autres, forment des comportements complexes et constituent au dernier niveau – celui des formes de vie – des expériences comportementales observables dans la praxis énonciative, ils confinent à l'analyse du macro-univers de la culture.

Dans cette perspective, les formes de vie, appréhendées et décrites selon leur émergence et leur disparition dans la praxis énonciative, se présenteraient comme des groupes d'expériences comportementales, qui composeraient ensemble une « macro-forme de vie » (Fontanille 2008) ou,

17 Dans le lynchage physique, la masse violente est constituée de personnes aléatoires, qui se rassemblent en désordre en réaction à un événement, au sens de Zilberberg.

18 Dans cet article, ce sont les significations que les auteurs donnent à ces deux termes pour distinguer les types de punitions appliquées aux deux pratiques virtuellement.

19 Comportements construits dans et par le discours, reconnus comme existant ou pouvant exister dans une culture (Greimas et Courtés 1979).

selon Colas-Blaise (2012), une archi-forme de vie, laquelle englobe, à l'instar de la culture, plusieurs formes de vie. Autrement dit, l'archi-forme de vie, comme la culture, en tant que structure symbolique, constituerait un ensemble de comportements d'une société donnée. À l'instar de la culture, la forme de vie est vivante. Elle apparaît et disparaît, c'est-à-dire qu'elle se transforme selon les usages et le rapport aux autres cultures. Elle peut acquérir de nouveaux contours, de nouvelles façons de voir, de penser, de vivre le monde (Colas-Blaise 2012). De cette manière, la violence peut être comprise comme une archi-forme de vie.

La violence est un phénomène social (Foucault 2004, Bourdieu 1977) accommodant diverses scènes pratiques où des sanctions négatives sont appliquées à un destinataire. En supposant des organisations narratives complexes constituées de valeurs universelles, l'archi-forme de vie de la violence aurait à sa base la violence symbolique, que toutes les formes de vie de la violence visent à maintenir. De la sorte, elle comporterait des formes de vie identitaires, constituées de différents arrangements de scènes pratiques, stratégiquement accommodées et manifestant, à des degrés divers, des valeurs et des croyances propres à une culture. À supposer que nous considérions l'existence de plusieurs types de violence, chacun comportant des caractéristiques génériques (comportements intolérants ; intimidation ; agression physique, verbale, morale, etc.) et spécifiques, modelées par les situations et par les scènes pratiques qui leur sont inhérentes, nous serons à même de parvenir à une définition de la praxis énonciative de la forme de vie de la violence sur les réseaux sociaux, avec ses propres configurations en ce qui concerne le temps (éphémérité vs. permanence), l'espace (les réseaux sociaux) et les sujets qui y sont insérés, ainsi que les rôles actantiels et pathémiques que ces sujets exercent. Le schéma tensif ci-dessous illustre l'aspect englobant de l'archi-forme de vie de la violence et l'aspect englobé des formes de vie qui s'y intègrent :

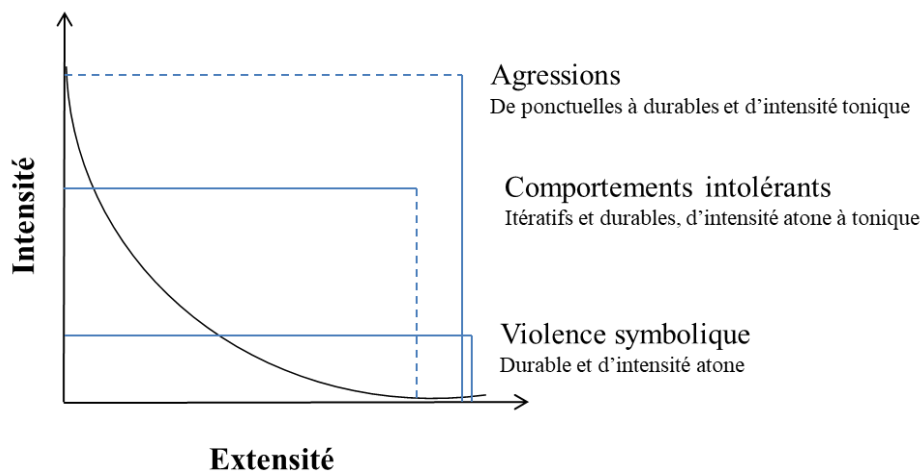


Schéma 1. Caractéristiques des formes de vie englobées par l'archi-forme de vie de la violence

Source : les auteurs

La forme de vie de la violence sur les réseaux sociaux accommode non seulement des pratiques comme l'*annulation* et le *lynchage*, versions contemporaines de justice populaire qui sont observées dans l'environnement virtuel, plus spécifiquement sur les réseaux sociaux, mais aussi les passions sous-jacentes malveillantes, intrinsèques à l'archi-forme de vie de la violence. Contrairement au *discours*

intolérant (Barros 2016), dont les passions sous-jacentes relèvent de la malveillance, mais qui s'étend dans le temps et qui est tonique, l'annulation et le lynchage virtuels, pour leur part, en ce qui concerne l'intensité de leurs actions, sont brefs et plus ou moins intenses, et suivent les phases du parcours passionnel de la colère, où l'on retrouve la passion de la vengeance, comme nous pouvons l'observer dans le parcours passionnel de ces pratiques ci-dessous.

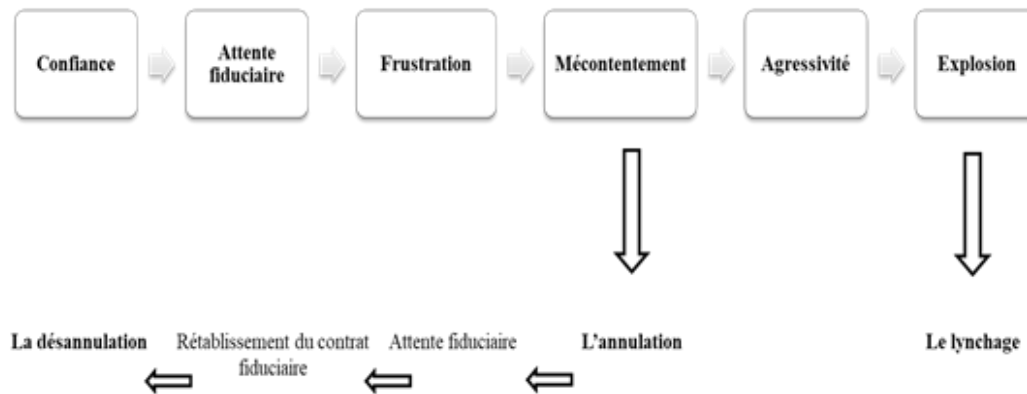


Schéma 2. Parcours passionnel des pratiques de (dés)annulation et de lynchage virtuels.

Source : les auteurs.

Il convient de rappeler que dans la dimension pragmatique de la vengeance, selon Greimas (1983), l'équilibre entre les souffrances et les plaisirs permet de substituer une punition somatique à la privation de biens (matériels, moraux, physiques, etc.), censée provoquer le déplaisir, ou à l'acquisition de biens, telle que la réparation morale. Dans ce cadre, l'annulation et le lynchage peuvent appliquer les mêmes punitions en vue d'une réparation morale (l'élimination d'attitudes considérées comme inacceptables à l'intérieur de la culture). Cependant, pour l'observateur de la scène, plus spectaculaire est la punition et plus intenses sont la pratique de la violence et l'état passionnel de celui qui la met en œuvre. Ainsi, l'annulation comme le lynchage virtuel peuvent offenser le sujet subissant la punition, ruiner sa réputation, lui faire perdre des parrainages, un emploi, des amitiés. Toutefois, en ce qui a trait à l'intensité de l'acte punitif, au degré d'agressivité, à l'impact provoqué sur l'observateur de la scène et à l'intensité du spectacle, ces deux pratiques diffèrent bel et bien. Dans le cas du lynchage virtuel, non seulement le sujet puni subit des offenses, mais son intégrité morale et physique est détruite par l'humiliation publique, comme celle de ses proches se trouve elle-même menacée.

En outre, nous pouvons dire que l'annulation déclenche un processus de rejet collectif et public de l'autre (le boycott), le destinataire de la sanction négative de l'effacement social, et parfois des intimidations et des agressions verbales. Dans le cas de l'annulation, le destinataire de l'action peut subir des pertes financières, mais surtout de prestige.

Un cas notoire d'annulation est celui de l'écrivaine J. K. Rowling, évoqué plus haut dans notre introduction, romancière mondialement connue pour la série des *Harry Potter*. Selon le magazine *Rolling Stone* (2020), elle a posté en 2019 un *tweet* en soutien à Maya Forstater – licenciée pour des messages transphobiques. En 2020, un nouveau *tweet* de l'auteure anglaise critiquait l'article « Créer un monde post-covid 19 plus égalitaire pour les personnes qui ont leurs règles ». Rowling ironisait sur l'usage, dans le titre de l'article, du terme « personnes », en substitution au terme « femmes », censé

exclure la communauté LGBTQ+. La foule virtuelle, dont des ONG, a massivement commenté les *tweets* de l'écrivaine et a manifesté sa désapprobation et déception pour leur contenu transphobique²⁰, au point de recommander aux gens de lire des œuvres d'autres auteurs, comme les commentaires suivants d'une admiratrice et de l'ONG GLAAD, qui défend les droits des LGBTQ+ reproduits ci-dessous :

1. « J'ai décidé de ne pas me suicider, car je voulais savoir comment se terminait l'histoire d'*Harry Potter*. Pendant longtemps, c'est tout ce qui me maintenait en vie. Jusqu'au moment où j'ai rencontré mon mari, qui m'a aidé à apprendre à m'aimer et à vouloir vivre. Vous venez de l'insulter en face de moi. Je te déteste »²¹.
2. « Au fait, vous cherchez des lectures pour l'été ? L'auteur de *Percy Jackson*, Rick Riordan, n'est pas transphobe »²² (*Rolling Stone* 2020).

De son côté, le lynchage virtuel présente un haut degré d'agressivité, pouvant atteindre la manifestation pathémique de la colère et de la vengeance. En d'autres termes, le mécontentement de l'autre – qui entraînerait en principe une annulation – peut excéder l'espace d'Internet et provoquer des dommages sociaux, affectifs et financiers, voire la mort de la réputation et du profil virtuel, l'exclusion définitive d'un modèle d'interaction sociale. En ce sens, il s'agit de l'annihilation du sujet virtuel.

Afin d'illustrer la pratique du lynchage virtuel, évoquons les cas de Justine Sacco et de Gabriela Pugliesi. Sacco a vu sa réputation détruite en 2013 (*Le Figaro* 2013), alors qu'elle travaillait comme directrice de communication dans une entreprise nord-américaine. Avant de se rendre en Afrique du Sud pour y passer ses vacances, elle avait posté sur *Twitter* le message suivant : « Je vais en Afrique. J'espère que je ne vais pas attraper le sida. Non, je plaisante. Je suis blanche ! ». Le post a viralisé. Sa répercussion a été telle que l'hôtel réservé pour elle en Afrique du Sud a refusé de l'accueillir, et qu'elle-même, de retour aux États-Unis, a perdu son emploi. Sacco a de surcroît été insultée sur Internet, notamment sur *Twitter* – « J'espère qu'un moustique du paludisme vous attend à l'aéroport tenant une affiche avec votre nom #YaBish »²³ et « C'est ça, #JustineSacco. Vous êtes raciste, et idiot. Je sens un tir approcher... »²⁴, ainsi rapporté dans *Le Figaro* (2013) –, jusqu'au point où son compte a été désactivé. En bref, son message rompait le contrat fiduciaire établi non seulement avec la culture sud-africaine, qui ne s'attendait pas à être offensée par la touriste, mais aussi avec les valeurs de l'entreprise où elle travaillait.

Pugliesi a publié dans ses *stories*, sur *Instagram*, les vidéos d'une fête organisée durant le pic de la première vague de pandémie du COVID-19 au Brésil. Accusée de négligence par ses suiveurs et par certaines personnalités brésiliennes, l'influenceuse a subi un véritable lynchage virtuel (Sipelli 2020), les posts de mécontentement à son égard se multipliant. En dépit d'une nouvelle vidéo sur *Instagram* où elle présentait ses excuses, Gabriela Pugliesi a perdu presque tous ses contrats – « Les experts de

20 Voir : <https://www.instyle.com/celebrity/jk-rowling/harry-potter-fansites-no-longer-support-jk-rowling>.

21 Citation originale: "I decided not to kill myself because I wanted to know how Harry's story ended. For a long time, that was all that kept me alive. Until I met my husband who helped me learn to love myself and to want to live. You just insulted him to my face. I hate you".

22 Citation originale: "By the way, looking for some summer reading? 'Percy Jackson' author Rick Riordan isn't transphobic".

23 Citation originale: "I hope there's a malaria mosquito waiting for you at the airport holding a sign with your name on it #YaBish".

24 Citation originale: "Right, #JustineSacco. You're a racist, and an idiot. I sense a firing coming on...".

BRUNCH [...] ont calculé, à la demande de Forbes, que les pertes peuvent atteindre jusqu'à trois millions de *reais* en cas de rupture de contrat, ce qui peut inclure le paiement d'amendes » (Calais 2020) –, ses sponsors et a dû finalement désactiver son compte sur le réseau social.

Nous observons que l'éphémère marque également ces deux pratiques. Le procès et la sanction d'un sujet ne durent que quelques heures ou quelques jours, le temps qu'un autre sujet exécute une *performance* qui néglige tout contrat social en vigueur. La vie dite « privée » de nombreux internautes est en effet constamment exposée sur des réseaux sociaux panoptiques (Foucault 2004), où tout est vu en permanence. Lorsqu'un nouveau manquement apparaît sur les écrans, l'attention de la foule virtuelle se porte instantanément sur cet événement et déclenche une vague d'attaques contre cet autre destinataire, le précédent étant abandonné à son sort.

Du point de vue du parcours passionnel, l'annulation appartient à la dimension contractuelle. Elle commence par la rupture du contrat fiduciaire selon lequel le sujet jugé est censé maintenir une doxa. Cette rupture donne lieu à une déception, puis une frustration. Il s'ensuit le mécontentement, qui génère une *performance* agressive culminant par une sanction pragmatique négative : le lynchage. Autrement dit, alors que l'annulation virtuelle se situe au début du parcours pathémique de la colère, le lynchage virtuel, en tant que sanction, s'installe à la fin de ce parcours. Cependant, au début du parcours canonique, au sein de ce même état pathémique de frustration, un rétablissement du contrat fiduciaire est toujours possible. Après des excuses ou un changement de comportement, un sujet annulé peut donc être désannulé. Son identité morale et sociale est alors rétablie, reflétant à nouveau des comportements, des valeurs et des opinions considérés comme moralement acceptés ou tolérés. Cette différence entre l'annulation et le lynchage virtuel est cruciale, car ce dernier ne peut être défait (du moins pas immédiatement).

En ce sens, la nature de la désannulation apparaît de la sorte comme plus complexe que l'annulation, car la discontinuité de la punition situerait le processus de restitution de la morale/réputation perdue dans un intervalle temporel relevant *a priori* de l'annulation de l'annulation. Le premier se déploie dans le second, à partir du faire-interprétatif de différents sujets juges, et le contrat fiduciaire est ensuite rétabli. L'acte de désannuler le sujet annulé fait donc circuler, dans le même espace, des pratiques qui se chevauchent. Le sujet peut être annulé et désannulé, simultanément ou successivement, à court ou à long terme.

Le cas de l'artiste nord-américaine Doja Cat, annulée puis désannulée en moins de 24 heures, en mai 2020, révèle le caractère éphémère des pratiques d'annulation. La chanteuse a été accusée de racisme après la divulgation sur *Twitter* de plusieurs vidéos montrant sa participation supposée à des forums de discussion racistes et d'extrême droite, ainsi qu'un clip de l'une de ses chansons de 2015, intitulée « Dindu Nuffin » (*didn't do nothing*, « je n'ai rien fait »), une expression qui se réfère péjorativement aux criminels noirs²⁵. D'après Palmer Haasch (2020), trois *hashtags* ont circulé sur *Twitter*, entre les 22 et 24 mai 2020, l'un annulant l'artiste, *#dojacatisoverparty*, à travers des *tweets* tels que « pourquoi doja cat est annulée : elle était une membre active dans les salons de discussion racistes et était connue pour être anti-noire. Elle a fait une chanson se moquant de la brutalité de la

25 Voir: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Dindu>.

police »²⁶, et les deux autres la défendant, *#wearesorrydoja* et *#dojacatisnotoverparty*. L'artiste a finalement présenté ses excuses lors d'une vidéo retransmise en direct sur la plateforme *Instagram*²⁷ et s'est expliquée sur ces événements : « J'ai utilisé des forums de discussion pour socialiser depuis que je suis enfant. Je ne devais pas être dans ces forums, mais je n'ai personnellement jamais été impliquée dans des conversations racistes. Je suis désolée pour tous ceux que j'ai offensés »²⁸ (Doja Cat apud Haasch 2020).

Le tableau 1 présente les actions et leur intensité dans la caractérisation de l'annulation et du lynchage virtuel.

Type d'action Type de pratique	Intensité	
	L'annulation	Le lynchage virtuel
Agression verbale	Faible ou nulle	Elevée
Humiliation du sujet sanctionné	Nulle	Elevée
Spectacularisation de l'agression	Nulle	Elevée
Susciter la passion de la peur (menace pour la vie du jugé et/ou de sa famille)	Nulle	Elevée
Démonstration de passions malveillantes	Faible (mécontentement) ou nulle	Elevée (agressivité, colère, vengeance)
Possibilité de retour de la moralité / de la réputation perdue	Elevée	Faible ou nulle

Tableau 1. Intensité des actions du sujet juge. Source : les auteurs.

Sur la base de ce tableau nous avons, d'un côté, J. K. Rowling qui s'inscrit dans le cadre de l'annulation, car les messages sur les réseaux sociaux ne font pas apparaître d'humiliations qu'elle ait eu à subir, de menaces à sa vie ni de spectacularisation du cas. En outre, les messages oscillent entre des états de mécontentement passionnés (« Je te déteste ») et des messages indirects indiquant le boycott de la lecture de ses livres (« Rick Riordan, auteur de Percy Jackson, n'est pas transphobe »). De l'autre côté, nous avons Doja Cat qui a été annulée et qui, cependant, après avoir assumé qu'elle a fait une erreur (« Je suis désolée pour tous ceux que j'ai offensés »), a vu sa moralité restaurée. Sacco – « Vous êtes raciste, et idiot. Je sens un tir approcher... » – et Pugliesi – « l'influenceuse a été victime du lynchage virtuel déclenché par de nombreux discours haineux » (Sipelli 2020) –, en revanche, ont reçu des menaces, des malédictions, et ont vécu la spectacularisation de la punition sur les réseaux sociaux : incapables alors de récupérer la morale perdue, elles ont abandonné le réseau social où elles avaient un compte.

26 Citation originale: "why doja cat is being cancelled: she was an active member in racist chat rooms and was known for being anti-black. She made a song mocking police brutality".

27 Live disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=3caPzZo4Hzs&t=185> s.

28 Citation originale: "I've used public chat rooms to socialize since I was a child. I shouldn't have been on some of those chat room sites, but I personally have never been involved in any racist conversations. I'm sorry to everyone that I offended".

Le schéma tensif ci-dessous montre la corrélation inverse de ces pratiques :

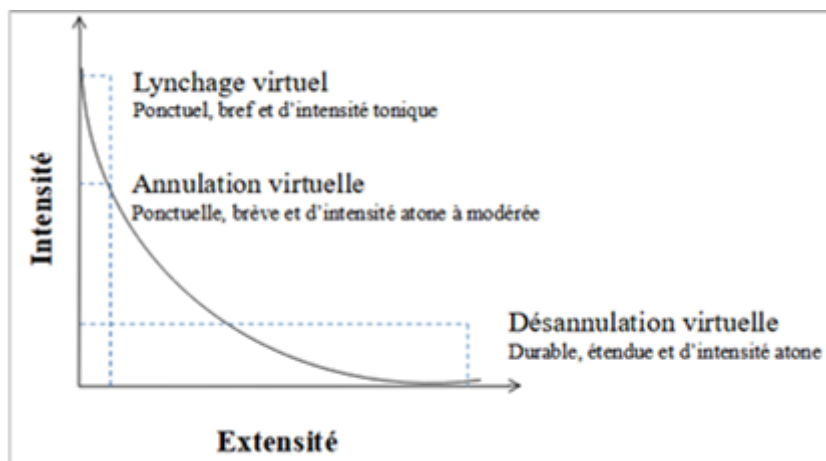


Schéma 3. Gradation tensive des pratiques de (dés)annulation et de lynchage virtuels.

Source : les auteurs

Fontanille (2015 : 16-17) explique, en abordant l'émergence d'une forme de vie, que « chaque type de sémiose, à chaque niveau d'analyse, est soumis à un régime de croyance spécifique », qui est inhérent à son « mode d'expression ». Ainsi, si la croyance textuelle est identifiée dans la « cohérence interne du développement narratif d'une situation initiale à une situation finale », la croyance pratique « est fondée sur la qualité de l'ajustement des péripéties d'un cours d'action ouvert [...] et soumis aux aléas de l'interaction avec d'autres cours d'action souvent imprévisibles ». À l'exemple des cas de (dés)annulation et de lynchage virtuels présentés ici, les scènes pratiques identifiables dans les objets-supports virtuels comprennent des ensembles de valeurs qui composeront des régimes de croyance déterminés.

Dans le cas de Sacco, du point de vue de la croyance pratique, son interaction avec les Sud-Africains, avec l'entreprise où elle travaillait et avec ses suiveurs a été remise en cause, à tel point qu'elle n'a pas pu séjourner à son hôtel, qu'elle a subi des offenses virtuelles et a été licenciée. Sacco a été socialement exclue. De la même manière, Pugliesi a perdu ses contrats de travail, son parrainage pour les produits qu'elle divulguait. L'ampleur des attaques l'a conduite à se déconnecter du réseau social.

Les cas présentés ici montrent que tant la culture de l'annulation que le lynchage virtuel semblent émerger comme un mouvement de réaction au manque de respect des groupes dominés (communauté LGBTQ+, personnes noires et sud-africaines, victimes du COVID-19). La sanction de l'irrespect nous semble singulière dans le cas de Pugliesi, puisque le geste de l'influenceuse numérique semblait incarner le discours négationniste à l'égard de la pandémie du COVID-19, largement défendu par l'actuel président du Brésil, Jair Messias Bolsonaro. En d'autres termes, les images de la fête postées sur le réseau social étaient ancrées dans un discours de droite dominant, visibles aux yeux de tous et face à une crise sanitaire qui affecte non seulement les Brésiliens, mais toute la planète.

Dans « Le beau geste », Greimas et Fontanille (1993, p. 33) expliquent que la forme de vie

[...] se définit, pour l'observateur, à la fois (1) par sa récurrence dans les comportements et le projet de vie du sujet ; (2) par sa permanence, à l'instar de la passion qui procure une identité non pas à l'individu en tant que tel, mais à sa personne [...] et (3) par la déformation

cohérente qu'elle induit à tous les niveaux du parcours d'individuation : niveau sensible et tensif, niveau passionnel, niveau axiologique, niveau discursif et aspectuel, etc.

Les pratiques d'annulation et de lynchage virtuels s'accommodent stratégiquement afin d'exclure par des comportements agressifs et offensifs sur Internet des sujets aux comportements moralement inacceptables. Conjointement à d'autres pratiques, elles intègrent la forme de vie de la violence sur les réseaux sociaux. Ces comportements sont en effet récurrents sur Internet, permanents, à l'instar des passions de malveillance sous-jacentes, et ils provoquent une déformation cohérente dans le parcours des sujets qui subissent la violence – états passionnels altérés, tempo accéléré et tonicité tonique pour l'intensité (Zilberberg 2006), en plus du rapport de domination sur sa base violente.

Considérations finales

Sans la prétention d'épuiser les discussions autour de la violence qui imprègne les pratiques d'annulation et de lynchage virtuels, nous essayons d'apporter, dans ce travail, quelques réflexions sur les comportements observés dans l'environnement virtuel, qui perpétuent, chacun à sa manière, la forme de vie de la violence sur les réseaux sociaux.

Ce réseau complexe de comportements observables est constitué de conduites récurrentes, certaines plus spectaculaires que d'autres, eu égard à la dynamique distincte entre l'annulation et le lynchage. Une grille axiologique les impulse, imposée par une violence symbolique exercée par un Destinateur antérieur aux posts sur les réseaux sociaux. Ainsi, comme le beau geste (Greimas et Fontanille 1993), les spectacles d'annulation et de lynchage sont récurrents et ils semblent naturalisés dans l'environnement virtuel. Ils promeuvent une resémantisation d'une conduite morale stéréotypée (discours anti-LGBTQ+, raciste, contre la distanciation sociale) dans la forme de vie de la violence sur les réseaux, en vue d'instaurer une nouvelle morale sociale (discours anti-homophobie, anti-racisme, pro-éloignement social, etc.). De ce point de vue, cesser de suivre quelqu'un peut resignifier et refonder une conduite, surtout lorsque des personnes publiques rompent avec ce qui est attendu d'elles dans la société.

En même temps, ces objets-sémiotiques sont en construction. Quoiqu'elles s'ancrent sur des comportements inextricables issus d'anciennes pratiques, celles-ci se manifestent dans un nouvel espace (un environnement virtuel) et dans des situations en transformation constante. Autrement dit, elles configurent une praxis énonciative qui peut ou non s'établir comme une forme de vie réellement installée dans la sémiosphère. Cela explique peut-être le fait que nous n'avons pas trouvé, dans la littérature sémiotique, de travaux qui étudient et analysent les discours liés à la culture de l'annulation et du lynchage sur les réseaux sociaux.

Néanmoins, nous pouvons discerner une ultime distinction entre ces deux pratiques virtuelles. L'annulation comporte un aspect pédagogique et vise à atteindre davantage le capital symbolique du sujet (la réputation et le prestige dans la société), tout en atteignant également le capital économique et social du sujet jugé. De son côté, le lynchage virtuel vise l'élimination, l'anéantissement, et pas seulement l'oubli, propre à l'annulation. Il entend annihiler totalement le sujet dans l'environnement virtuel. Une gradation de la violence existe entre ces deux cas. L'art de punir est respecté par tous, car il est considéré comme naturel, et parce qu'il dispose, pour son succès, d'une technologie de représentation (Foucault

2004) : la spectacularisation du corps symbolique comme moyen de le maintenir dans la normalisation. Ainsi, les comportements qui ne sont utiles ni à l'État (le destinataire dominant) ni, comme le montrent les cas analysés, aux dominés eux-mêmes, sont corrigés (punis) et configurent, moyennant le panoptisme instauré dans les médias par les usagers, une sanction normalisatrice.

Bibliographie

BARROS, D. L. P. De

2016 "Estudos discursivos da intolerância : o ator da enunciação excessivo", *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 58, n° 1, p. 7-24.

BASSO-FOSSALI, P.

2012 « Texte préparatoire au dossier : Les formes de vie à l'épreuve d'une sémiotique des cultures », *Actes Sémiotiques* [En ligne], n° 115. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4928>>.

BAVEKOUMBOU, M.

2016 *Sémiotique textuelle et titrologie* : Interactions sémantiques entre titres et oeuvres dans le Grand Malentendu de Yasmina Khadra, Linguistique, Université de Limoges. Disponible sur : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01264919>>.

BOURDIEU, P.

1971 « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique* (1940/1948), Troisième série, vol. 22, p. 49-126. Disponible sur : <<http://www.jstor.org/stable/27887912>>.

1977 « Sur le pouvoir symbolique », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 32^e année, n° 3, p. 405-411.

2002 *La domination masculine*, Paris, Seuil.

CALAIS, B.

2020 "Festa durante isolamento pode ter causado prejuízos de R\$ 3 milhões a Gabriela Pugliesi", *Forbes*. Disponible sur : <<https://forbes.com.br/colunas/2020/05/festa-durante-isolamento-poder-causado-prejuizos-de-r-3-milhoes-a-gabriela-pugliesi/>>.

COLAS-BLAISE, M.

2012 « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », *Actes Sémiotiques* [En ligne], n° 115. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2631>>.

FONTANILLE, J.

2005 « Colère », in R. Ditché, J. Fontanille et P. Lombardo, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, p. 61-79.

2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

2015 *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège.

FOUCAULT, M.

2004 *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

GREIMAS, A. J.

1983 « De la colère », *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, p. 225-246.

GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J.

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

GREIMAS, A. J. et FONTANILLE, J.

1993 « Le beau geste », *Recherches sémiotiques, Semiotic Inquiry*, Montréal, Université du Québec à Montréal, vol. 13, p. 21-35.

HAASCH, P.

2020 "Nas called Doja Cat 'the opposite' of 'unapologetically Black' in his latest single", *Inside*. Disponible sur : <<https://www.insider.com/doja-cat-racist-tinychat-song-lyrics-canceled-twitter-dojacatisoverparty-wearesorrydoja-2020-5>>.

LE PETIT ROBERT.

2007 *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

LE FIGARO.

2013 « Après une blague raciste sur Twitter, elle fait face à un déferlement d'insultes », 2013. Disponible sur : <<https://www.lefigaro.fr/international/2013/12/21/01003-20131221ARTFIG00244-apres-une-blague-raciste-sur-twitter-elle-fait-face-a-un-deferlement-d-insultes.php>>.

LOMBARDO, P.

2005 « Vengeance », in R. Ditché, J. Fontanille et P. Lombardo, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, p. 279-290.

MACEDO, K. T. M.

2016 *Linchamentos virtuais : paradoxos nas relações sociais contemporâneas*, Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Aplicadas. Disponible sur : <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321038/1/Mercuri_KarenTank_M.pdf>.

MERRIAM-WEBSTER

s. d. *What It Means to Get « Canceled »*. Disponible sur : <<https://www.merriam-webster.com/words-at-play/cancel-culture-words-were-watching>>.

MURAT, L.

2020 « La “cancel culture”, dernier recours d'une population sans autre voix que l'Internet », *Le Monde*. Disponible sur : <https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/08/01/la-cancel-culture-c-est-d-abord-un-immense-ras-le-bol-d-une-justice-a-deux-vitesses_6047867_3232.html>.

ROLLING STONE

2020 J. K. “Rowling é atacada por transfobia no Twitter”. Disponible sur : <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/jk-rowling-e-atacada-por-transfobia-no-twitter/>>.

SIPELLI, W.

2020 “O discurso de ódio nas redes sociais e os efeitos causados pela cultura do cancelamento”, *Revista Jus Navigandi*, Teresina, ano 25, n° 6271. Disponible sur : <<https://jus.com.br/artigos/85074>>.

ZILBERBERG, C.

2006 *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, PULIM.

Pour citer cet article : Jean Cristtus PORTELA, Patricia Veronica MOREIRA, Flavia Karla Ribeiro SANTOS. « La violence dans les interactions : les pratiques de la cancel culture et du lynchage en ligne », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7219>>

ISSN : 2270-4957

2 - Du corps

Riassunto: Questo articolo si concentra su un corpus di agiografie che riguardano mistiche vissute tra il Medioevo e il XX secolo e caratterizzate da pratiche di digiuno estremo. Le storie di queste donne hanno dei tratti comuni che ci permettono di riconoscere una forma di vita specifica (Fontanille). L'analisi esplora, all'interno della categoria della violenza, alcuni aspetti degli stili esperienziali, della prassi e pratici (Colas-Blaise) che formano questa forma di vita. L'adozione di questa prospettiva e l'applicazione delle teorie semiotiche e delle riflessioni di Barthes, Eco, Kristeva, De Certeau, Deleuze e Marin permettono di far luce sulle sfaccettature dell'erotica del dolore, sul ruolo ambivalente del corpo, sul tema dell'obbedienza e sull'anticonformismo di queste figure.

Parole chiave: digiuno, forma di vita, mistica, corpo, dolore

Résumé : Cet article est centré sur un corpus d'hagiographies de femmes mystiques qui ont vécu entre le Moyen Age et le XX^e siècle. Caractérisées par des pratiques de jeûne extrême, les histoires de ces femmes présentent des traits communs qui permettent de reconnaître une *forme de vie* (Fontanille) spécifique. L'analyse explore, au sein de la catégorie de la *violence*, les *styles expérimentiels, praxiques et pratiques* (Colas-Blaise) qui configurent cette *forme de vie*. L'adoption de cette perspective et le recours aux théories et aux réflexions sémiotiques de Barthes, Eco, Kristeva, De Certeau, Deleuze et Marin, permettent d'éclairer des facettes d'une *érotique de la douleur*, ainsi que d'approcher le rôle ambivalent du corps, le thème de l'obéissance et l'anticonformisme de ces figures.

Mots clés : jeûne, forme de vie, mystique, corps, douleur

Abstract: This paper takes into consideration a corpus of hagiographies concerning female Catholic mystics lived between the Middle Ages and the 20th century and characterized by the fact of practicing extreme forms of fasting. The stories of these women present recurring features that allow to recognize a specific *form of life* (Fontanille). The analysis looks into aspects of the *experiential, praxic and practical styles* (Colas-Blaise) shaping this *form of life* through the category of *violence*. This interpretative key and the application of semiotic theories and reflections by Barthes, Eco, Kristeva, De Certeau, Deleuze and Marin sheds light on the *erotism of pain* and the ambivalent role of the body, the theme of obedience and the unconventionality of these figures.

Keywords: fasting, form of life, mystics, body, pain

Quale ascensione! E quante agonie di volontà mi sono occorse per
morire a me stessa.
Marthe Robin in Guitton (2012: 60)

Introduzione

Le mistiche dedite all'estremo digiuno, pur essendo una minoranza tra la moltitudine dei santi, negli ultimi decenni sono state oggetto di numerosi studi, specie a partire dalla controversa opera di Bell (1985), che interpreta le pratiche di sante medievali quali Caterina da Siena come sintomi di anoressia.

Nel cristianesimo, le restrizioni alimentari sono regolamentate dall'autorità ecclesiastica secondo un criterio ispirato alla moderazione²⁹. Specialmente nella tradizione cattolica, per “digiuno” non si intende una totale rinuncia al cibo, ma l'assunzione di un unico pasto al giorno invece di due (Montanari 2016: 109, 125) e il limitarsi agli alimenti “di magro”. Nel corso della loro storia, inoltre, queste restrizioni non sempre sono state interpretate come una forma di penitenza e di mortificazione assoluta del piacere del mangiare, costituendo piuttosto un segno di identificazione sociale della comunità religiosa (Montanari 2016: 116-117). Eppure, accanto a questa linea di pensiero e di azione esiste una tradizione alternativa – che si ritrova fin dal cristianesimo delle origini³⁰ e si spinge fino almeno al Novecento – consistente nel praticare forme di digiuno radicali. Mistiche quali Chiara d'Assisi (1194-1293), Caterina da Siena (1347-1380), Lydwine di Schiedam (1380-1433), Marguerite Marie Alacoque (1647-1690), Teresa Neumann (1898-1962), Marthe Robin (1902-1981) e Alexandrina Maria Da Costa (1904-1955) sono rappresentative di questa seconda linea. Nei racconti delle vite di queste sante³¹ il corpo ha un valore fondamentale e in un certo senso ossimorico: vile *opponente* contro cui l'anima deve lottare, è allo stesso tempo *oggetto di valore* prezioso, indispensabile per compiere un percorso di elevazione spirituale.

Se, come dimostra Fontanille (2004), è vero che l'identità dell'attante è sempre doppia, nel caso delle mistiche digiunatrici la distinzione tra *chair* e *corps propre* (in cui si distinguono *soi-idem* e *soi-ipse*) è particolarmente marcata. Adottando la terminologia di Colas-Blaise (2012), possiamo dire che l'articolazione dei tre assi dell'identità è correlata rispettivamente a uno *stile esperienziale*, uno *stile praxico* e uno *stile pratico* che, insieme, compongono una *forma di vita*. Nelle agiografie qui considerate, il *moi-chair* delle protagoniste è determinato in primo luogo dalla valenza disforica attribuita dalla loro cultura al corpo, la quale rende più profondo il *débrayage* tra *moi* e *soi* e si lega a uno *stile esperienziale* in cui il dolore è valutato positivamente e diventa fonte di piacere e gioia. La costruzione del *soi-idem* avviene mediante il rigore nel conformarsi alle pratiche religiose prescritte dalla Chiesa e mediante il rapporto che le mistiche intrattengono con vari tipi di *destinanti*³² che rappresentano codici e modelli socio-culturali radicati (la dottrina della Chiesa, la famiglia), rapporto che trova una manifestazione particolarmente efficace nel motivo dell'obbedienza. Non a caso, molte mistiche fanno parte di ordini religiosi, oppure desiderano entrare a farne parte. Eppure, la condotta di queste sante va ben oltre il conformarsi a codici prestabiliti (infatti le mistiche sono quasi sempre guardate con sospetto e spesso osteggiate dalla Chiesa stessa, almeno in alcune fasi della loro vita) e l'adozione di forme estreme di dominio del corpo è soggetta a una progressione dovuta al desiderio di raggiungere un ideale di perfezione che coincide nell'annullamento di se stesse in Dio: in questa progressione, dominata da una tensione teleologica e in cui si esplica il margine di libertà e anticonformismo di queste sante, che le porta ad eccedere regole e modelli prestabiliti, si può riconoscere l'articolazione del loro *se-ipse*.

29 V. ad es. il *Catechismo della Chiesa Cattolica* e più in generale Pozzo (2020).

30 Influenzato dallo stoicismo e dal neoplatonismo; si pensi ad es. ai Padri del Deserto; cfr. Montanari (2016: 128).

31 Si è scelto di prendere in esame solo figure femminili poiché mistica maschile e femminile presentano tratti in parte diversi e un confronto sarebbe stato materia eccessiva per questo saggio.

32 Sugli attanti e la narratologia, v. Greimas (1966: capp. X-XI).

Il presente saggio si propone di indagare questi aspetti nell'articolazione della *forma di vita* delle mistiche digiunatrici così come sono narrati nei testi agiografici. Chiave interpretativa privilegiata sarà il concetto di *violenza*³³. Categoria finora poco esplorata nello studio semiotico del discorso mistico, specie in relazione al digiuno, la riflessione più compiuta in tal senso si deve a Julia Kristeva (2015: 207) che, mettendo a confronto una anoressica dei nostri giorni e Caterina da Siena, osserva che quest'ultima è stata colei che ha messo in evidenza "la violenza del Verbo", intesa come l'altra faccia, la meno evidente, dell'amore. Partendo da queste basi, esploreremo dunque alcune dinamiche di violenza nell'articolazione degli *stili* che definiscono gli assi dell'identità delle sante digiunatrici.

1. Erotica del dolore

Lo *stile esperienziale* delle mistiche digiunatrici è profondamente influenzato da quella componente del pensiero cristiano che, attribuendo una valenza negativa al corpo, porta ad una valutazione positiva del dolore – che assume una funzione salvifica –, della morte – in quanto passo necessario verso la liberazione dell'anima –, del sacrificio di sé come ideale di perfezione e di santità³⁴. Nel discorso delle e sulle mistiche, attanti sdoppiati, abbondano espressioni più o meno metaforiche che evocano lo strenuo combattimento che esse conducono contro la propria "carne" o "natura". Ad esempio, Caterina "si levò contro se stessa, ossia contro la sua carne e il suo sangue, con determinazione: macerando la sua carne..." (Capua 2013: 128), considera la cura del corpo un peccato grave (Capua 2013: 67-68, 84) e sviluppa l'idea del "santo odio", verso la "propria parte sensitiva": "Guai! Guai a quell'anima nella quale non c'è il santo odio, che le è indispensabile, perché dove il santo odio non c'è, domina l'amor proprio, che è il focolaio di tutti i peccati..." (Capua 2013: 123). Talvolta, l'odio verso di sé si esprime in metafore scatologiche³⁵ e si spinge fino alla tentazione del suicidio³⁶. La stessa assunzione di cibo, così come d'altra parte il dover rivelare in pubblico di non poterne assumere, è in molti casi fonte di vergogna, passione ricorrente nel corpus³⁷.

Umberto Eco (2014: 22) chiama *erotica del dolore* un gusto tipicamente cristiano per la bruttezza e per la rappresentazione della sofferenza a fini moralistici e devozionali. In effetti, le mistiche digiunatrici sono spesso descritte come corpi che progressivamente si riducono all'essenziale, spogliandosi della carne, disfacendosi negli organi e tessuti, riducendosi alle ossa. Non sono infrequenti crude descrizioni delle loro membra emaciate e torturate dalla penitenza, dal digiuno e dalla malattia³⁸. L'estetica del corpo ossuto si può da una parte ricondurre a una più generale estetica delle ossa (si pensi alla loro importanza nell'arte e perfino nell'architettura cristiano-cattoliche, specie in relazione al motivo del *memento mori*) e dall'altra al topos che oppone il peso del corpo, gravato dalla "carne", alla leggerezza dell'anima, incorporea e volatile³⁹. Al di là di questo gusto genericamente cristiano, *l'erotica*

33 Intesa (senza pretesa di esaustività e a fini operativi) come la tendenza "a usare la forza fisica o psicologica al fine di imporre la propria volontà, e per estensione, ogni forma di influenza, condizionamento o controllo delle potenzialità pratiche e intellettuali degli esseri umani" (Pagani e Robustelli 2000).

34 V. Eco (2014), Galimberti (2020: capp. 2-3, 43-44), Testoni (2002).

35 Ad es. Alacoque (2020: 77) si descrive come "fogna" e ad Alexandrina capita di vedersi sudicia e provare orrore per se stessa, "porcheria e putridume" (Amorth 2018: 128).

36 Ad es. Guitton (2012: 81, 104-105); Amorth (2018: 35); Capua (2013: 234-236).

37 Sul senso di vergogna, v. Montanari (2016: 147-148).

38 Ad es. Kempis (2012: 67-69) e Guitton (2012: 60, 70-71)

39 Sul motivo della leggerezza, v. Montanari (2016: 147).

del dolore relativa alle mistiche digiunatrici si colloca in una specifica dinamica semiotica in cui si intrecciano una particolare percezione del dolore e una erotizzazione del rapporto con la divinità.

Riguardo alla prima, quando le mistiche raggiungono, come vedremo, uno stadio avanzato nelle pratiche spirituali, sperimentano un netto rovesciamento del gusto e dell'interpretazione degli stimoli sensibili: il cibo, prima desiderato, provoca ribrezzo e vomito, mentre l'ingestione di sostanze rivoltanti, una volta vinta la naturale ripugnanza, finisce spesso per risultare straordinariamente appagante; umiliazioni e abiezione sono le uniche fonti di gioia e piacere, mentre quanto prima era divertimento, come la convivialità, ora è fonte di pena. Ad esempio:

... per Caterina non vi è una pena maggiore di quella che le causava il dover prendere cibo; soffriva più lei di quanto possa soffrire una persona a cui venga a mancare il cibo già scarso.

Un dolore acuto aggrediva il suo corpo dopo aver mangiato, come avviene per il malato a causa della febbre alta. Questa era una delle cause per le quali [...] cercava di prendere cibo per affliggere se stessa e tormentare il suo fragile corpo. (Capua 2013: 69)

... non mi permettevo di provare tra le creature più alcun piacere, tranne che in quelle occasioni di incompienza, di umiliazione e di abiezione, che erano il mio cibo prelibato, e che egli [Gesù] mi faceva sempre capitare, senza mai dire basta. (Alacoque 2020: 51)

Inoltre, per tutte, il cibo materiale è sostituito da cibi spirituali, che le saziano pienamente, in particolare l'Eucaristia⁴⁰.

Sia l'inversione del gusto sia la sazietà legata al cibo spirituale si possono comprendere alla luce dell'erotizzazione del rapporto con Cristo. De Certeau (2017: 4) parla di *erotica del Corpo-Dio* in relazione al senso di nostalgia, separazione e mancanza (nei confronti dell'Altro, oggetto d'amore) che contraddistingue l'esperienza mistica di santi come Teresa d'Avila, caratterizzata da una semiosi che assume "forme fisiche, relative a una capacità simbolica del corpo [...]. Una capacità che accarezza, ferisce, risale la gamma delle percezioni, raggiungendo l'estremo che eccede. [...] Si traccia in messaggi illeggibili su un corpo trasformato in emblema o in memoriale inciso dalle ferite d'amore" (De Certeau 2017: 6). Come osserva Kristeva (2006b: 130-131), nel cristianesimo la sofferenza si pone "all'interfaccia tra l'umano e il divino" riconciliandoli. In tal senso possiamo dire che la sofferenza, o meglio *il corpo sofferente*, funziona come *canale* e come *messaggio*⁴¹ che permette la comunicazione e, ancor più, la *comunione* con la divinità; di conseguenza, la sua descrizione ha una funzione *poetica*. Proprio Kristeva (2006b: 132), in una riflessione generale sulla sofferenza nel cristianesimo, tocca quello che possiamo identificare come il punto fondamentale nella definizione del *moi-chair* delle mistiche: i "rituali della mortificazione" sono manifestazione di una "sofferenza erotizzata" che per queste donne diventa la marca imprescindibile della loro identità: "io' sono solo se – e solamente se – soffro; solo sentire dolore mi fa esistere; è il dolore che dà senso al mio essere".

40 Ma anche le ferite di Cristo, ad es. Celano (2014: 152, 168-169), Alacoque (2020: 20, 33), Kempis (2012: 71-72, 179-180, 183-184).

41 Nel senso di Jakobson (1960).

L'erotizzazione del rapporto con Cristo si spinge nel racconto delle mistiche fino a un'unione che spesso ha le caratteristiche del rapporto fisico tra uomo e donna (comunissimo è infatti il topos delle "nozze mistiche" con lo Sposo celeste). Kristeva (2006^a: 50), riferendosi in particolare a Teresa d'Avila, definisce questo tipo di esperienza come "fantasie incarnate", "percezioni, con tutti i sensi, della presenza avvolgente [...] dello Sposo". Anche in questa forma di amore coniugale spicca la dimensione della violenza, intesa come *com-passione* o partecipazione *anche fisica* alla violenza subita dallo Sposo. Alla luce di questa dinamica di amore e violenza si spiega, secondo la lettura psicanalitica di Kristeva (2006a: 49), anche il potere materialmente saziante dell'eucaristia: "l'incitamento alla sofferenza si calma però con una soddisfazione orale: l'eucarestia riconcilia il credente con il Padre picchiato a morte [...]. Molti melanconici e anoressici del Medioevo affluivano nelle chiese per ingerire un solo alimento: una lamella del corpo sanguinante e maltrattato dell'Uomo Dio, che consentiva loro di mantenere per molti anni questa esaltazione, malgrado la fame e unicamente tramite la soddisfazione orale e simbolica".

Testimonianze sul potere saziante della particola si trovano ben oltre il Medioevo, per esempio nelle storie delle novecentesche Teresa Neumann, Marthe e Alexandrina. Per comprendere la straordinaria portata simbolica e insieme il potere materialmente nutritivo dell'eucaristia risulta fondamentale il lavoro di Louis Marin⁴², il quale osserva come l'ostia valga come "parola-corpo", mangiando la quale l'uomo accede all'essere, vi si assimila (Marin 2017: 145). Per Marin (2017: 203), la transustanziazione vale come atto di parola *performativo*⁴³, in quanto la formula della consacrazione implica una disgiunzione (operata mediante la fede) tra la sensazione e la cosa. Marin (1983: 134) sottolinea che la "manducazione" del pane transustanzionato è "segno" che il corpo di Cristo è "nutrimento dell'anima". Tuttavia, nel caso delle mistiche digiunatrici, la *felicità* di questo performativo, si dà mediante un particolare *effetto perlocutorio*, vale a dire la capacità dell'ostia consacrata di saziare la fame non soltanto dell'anima, ma anche del corpo, che non ha più bisogno di assumere altro cibo materiale.

2. Obbedienza

Nelle storie delle mistiche digiunatrici compaiono tipicamente vari *destinanti*, che spesso assumono contemporaneamente anche il ruolo di *opponenti*.

I primi destinanti-opponenti sono i parenti. Specie durante l'infanzia e la giovinezza, molte mistiche fanno un grande sforzo per conformarsi alla volontà dei genitori, i quali spesso ricorrono alla violenza fisica e psicologica per imporre alle figlie uno stile di vita conforme al ruolo socialmente attribuito alla donna in famiglia. Particolarmente violente e tenaci sono l'opposizione dei parenti di Chiara al ritiro suo e di sua sorella Agnese in convento e della famiglia e soprattutto della madre Lapa nei confronti delle pratiche ascetiche di Caterina; molto più mitigata appare l'azione dei parenti delle sante novecentesche, i quali si limitano a volte a forzarle a mangiare spinti dalla preoccupazione per il loro stato di salute, provocando così dolore e vomito⁴⁴.

⁴² Risulta impossibile qui ricostruire la complessa riflessione che Marin fa a partire dalla *Logique de port-royal*. Per un commento su questa teoria, v. Fabbri (1993).

⁴³ Nel senso di Austin (1962).

⁴⁴ Celano (141-143, 157-160), Capua (2013: 73, 91-92), Guitton (2012: 60).

Anche i direttori spirituali, i superiori religiosi e i rappresentanti della Chiesa assumono spesso il ruolo di destinanti-opponenti. Queste figure limitano la libertà delle sante regolando e a volte limitando – ma senza annullare – le loro mortificazioni, come i digiuni troppo estremi (Celano 2015: 152; Capua 2013: 84). Marguerite, ad esempio, trova nell'obbedienza una nuova forma di sacrificio e martirio, dal momento che le sue superiore da una parte le proibiscono alcune penitenze che lei desidera infliggersi, ma dall'altra gliene comminano di diverse e a volte ugualmente intense. Uno dei supplizi più duri a cui si sottopone per ben otto anni le è in effetti prescritto da una sua superiora, e consiste nel mangiare formaggio, cibo per cui ha un'invincibile avversione (Alacoque 2020: 46-48). Anche questo aspetto è molto mitigato nella storia delle sante novecentesche, ma non del tutto assente⁴⁵.

Il destinante principale è tuttavia lo stesso Gesù, il quale impone in prima persona alle mistiche sofferenze sia fisiche sia spirituali. Ad esempio, Caterina racconta che come segno della concessione di una grazia, Gesù le trafigge la mano con un chiodo, provocandole un immenso dolore fisico (Capua 2013: 221), Marthe che Egli le preme dolorosamente la corona di spine sul capo (Guitton 2012: 199) e Marguerite che le chiede ripetutamente di infliggere a se stessa penitenze come prostrarsi ai suoi piedi e darsi una dura disciplina. Una volta Gesù chiede anche a Marguerite di digiunare per cinquanta giorni a pane e acqua, ma dato che i superiori della religiosa non glielo consentono, Gesù le fa capire che in compenso può stare cinquanta giorni senza bere; in altri casi invece le impone di limitare le sue pratiche di mortificazione, ma sempre prova piacere nel vederla umiliata e sofferente (Alacoque 2020: 23, 63, 100-101). Alcune agiografie, specie quelle di Caterina e Marguerite, riportano inoltre episodi in cui, per vincere le proprie ripugnanze, le sante inghiottono liquami purulenti e disgustosi, ricevendone in cambio una sanzione positiva da Cristo, il quale durante un'estasi tiene la bocca della santa sulla propria piaga (Alacoque 2020: 69-70) oppure la fa bere dal suo fianco (Capua 2013: 183, 189-191).

Le sante non si limitano a subire passivamente il dolore, ma lo ricercano attivamente, proprio per meritarsi la sanzione di un premio che non necessariamente è rimandato alla vita dopo la morte, ma può essere esperita come forma di piacere fisico (naturalmente inestricabile dal dolore) durante l'estasi: “Chiedo tutti i giorni sofferenze e sento grande consolazione spirituale nelle ore in cui soffro di più, perché ho di più da offrire al mio Gesù” (Alexandrina cit. in Amorth 2018: 31). Frasi come questa dimostrano che il corpo è un oggetto di valore di somma importanza: ha un valore di scambio⁴⁶ imprescindibile per ottenere degli scopi spirituali, per questo non può essere del tutto annientato. Le mistiche sono un corpo senza il quale il loro percorso spirituale non potrebbe in nessun modo aver luogo, un corpo utopico che, proprio “nella sua materialità, nella sua carne”, dunque nella sua finitezza, “fa entrare tutto lo spazio del religioso e del sacro, tutto lo spazio dell'altro mondo” (Foucault 2019: 17).

La combinazione di violenza, sessualità ed erotismo nel rapporto tra le mistiche e i loro destinanti, e soprattutto Cristo, presenta somiglianze con gli schemi caratteristici del sadismo e del masochismo. I tratti comuni rispetto al sadismo, così come è descritto da Barthes (2016), sono principalmente due. Il primo è l'isolamento dei protagonisti, i quali hanno bisogno di collocarsi al di fuori di una società che non ne condivide la forma di vita e per cui la solitudine costituisce “una qualità di esistenza, una voluttà

⁴⁵ Ad es. il direttore spirituale di Alexandrina le dà una volta l'autorizzazione a vivere con particolare intensità le sofferenze della Passione (Amorth 2018: 37-38).

⁴⁶ Su questo concetto, specie in relazione alla dinamica del sacrificio, v. Testoni (2002: 19-28), Galimberti (2020: 67), Eco (2014: 21).

dell'essere" (Barthes 2016: 20). Così come i personaggi sadiani si isolano in un irraggiungibile castello, così le mistiche anelano alla solitudine della loro cella, e considerano lo stare nel mondo un compito greve. Il secondo è l'equilibrio di regola e sregolatezza che si manifesta nella pianificazione ordinata della perdita di sé: "a perdita incondizionata non è la perdita incontrollata: bisogna precisamente che la perdita sia ordinata perché possa divenire incondizionata" (Barthes 2016: 9). Così come l'esperienza sadica è fatta di pratiche estreme e sfrenate ma sempre controllate da un destinante che ne detta le regole, l'esperienza delle mistiche, pur andando al di là dell'ordinario, si combina con una costante obbedienza nei confronti di destinatari che regolano (a volte frenano) le loro pratiche, come il digiuno, in una costante tensione tra conformismo (relativo all'asse del soi-idem) e distinzione (relativo all'asse del soi-ipse), tensione che contraddistingue la loro eccentricità⁴⁷.

Più pertinente ancora pare il confronto con il masochismo⁴⁸, che ha in comune con l'esperienza mistica (ma non con il sadismo) il concetto di espiazione (Deleuze 2007: 35), inscindibile rispetto all'esperienza amorosa, e la dimensione contrattuale (Deleuze 2007: 20, 67). Il contratto istituisce una forma, un ordine nel rapporto tra destinante e soggetto e, nonostante apparentemente ponga la mistica nella posizione della vittima, di fatto implica una manipolazione reciproca fra i due attanti (l'una cerca di ottenere dei favori con una serie di pratiche come il digiuno e la mortificazione del corpo, l'altro sanziona tali pratiche acconsentendo o meno allo scambio sofferenza/doni spirituali). Da questo punto di vista, il tema del matrimonio mistico tra la mistica e Gesù costituisce una efficace manifestazione figurata di questo contratto.

3. Irriducibilità

Le mistiche qui considerate condividono la capacità di sopravvivere per anni nutrendosi solo dell'Eucaristia. Tale capacità non si manifesta improvvisamente e miracolosamente, ma si colloca in punti precisi di determinate catene sintagmatiche di eventi. In particolare, nel corpus il digiuno si inserisce in due diversi *programmi narrativi*: nell'uno si configura come una *violenza autoinflitta*, una *competenza* acquisita progressivamente e per libera scelta, generalmente fin dall'infanzia; nell'altro, è *subito* come conseguenza di eventi indipendenti dalla volontà della mistica. Nel primo caso, il digiuno, insieme ad altre forme di mortificazione, è *causa* di debolezza, malattie e, in certi casi, della morte, mentre nel secondo è *conseguenza* di malattie e incidenti⁴⁹. Il primo *programma narrativo* riguarda piuttosto le mistiche medievali, come Caterina e Chiara, mentre il secondo riguarda piuttosto le mistiche moderne e contemporanee come Marthe, Teresa e Alexandrina. Non si tratta però di una distinzione netta: ad esempio, Simone Weil in pieno Novecento segue le orme di Chiara e Caterina imponendosi duri digiuni (Testoni 2002), la medievale Lydwine è costretta a digiunare a causa di una malattia, mentre Marguerite comincia a non mangiare per circostanze estranee alla sua volontà (ossia perché dopo la morte del padre lei e sua madre diventano vittime di persone senza scrupoli che le fanno vivere di stenti),

47 Cf. Fontanille (2004: 39).

48 Il che non stupisce, considerando l'importanza dell'immaginario biblico e cristiano nell'opera di Masoch, su cui v. Deleuze (2007: 83-84).

49 Il nesso causale tra digiuno e debilitazione del corpo è evidente ad es. in Capua (2013: 88-89) e Celano (2015: 152): "Così alternativamente si susseguivano i giorni di scarsa refezione a quelli di acerba mortificazione, di modo che la vigilia di un digiuno assoluto, la passava quasi in festa a pane e acqua. Non è da meravigliarsi se un tale rigore, osservato per tanto tempo, sottomise Chiara alle infermità; si esaurirono le forze, si fiaccò il vigore del corpo".

ma in seguito affina volontariamente la pratica del digiuno per favorire l'esperienza mistica (Alacoque 2020: 13, 19-20, 34)⁵⁰.

Nel primo *programma narrativo*, il digiuno si colloca in un repertorio piuttosto vasto di pratiche di mortificazione del corpo⁵¹, alcune delle quali riguardano l'ingestione e il contatto della bocca, come nutrirsi di cibi dal sapore cattivo (come erbe amare) o per cui si prova ripugnanza, rendere il cibo insapore o disgustoso aggiungendovi acqua, cenere o terra⁵². Legate al contatto della bocca sono anche le pratiche di baciare i piedi o le orme altrui (Celano 2015: 146-173; Capua 2013: 62).

Il secondo *programma narrativo* rovescia il primo: mentre nel primo si registra un percorso di inasprimento delle pratiche di mortificazione risultato dall'acquisizione di un *saper fare*, nel secondo c'è una progressiva e inevitabile perdita del *poter fare*. Così, partendo da una condizione di normalità, in vari casi di grande vigore e vivacità, un evento sconvolge la vita delle sante. Lydwine cade pattinando sul ghiaccio a 15 anni rompendosi una costola, e da allora è soggetta a malattie e orrende infezioni; Teresa Neumann a 20 anni si provoca un grave danno alla schiena soccorrendo i suoi vicini durante un incendio, Marthe e Alexandrina contraggono la febbre tifoidea in giovane età. Sebbene ciascuna sia poi colpita da sintomi peculiari e da fasi alterne di miglioramenti e peggioramenti, si riscontra un pattern di sintomi comuni: una progressiva paralisi, che diventa in molti casi totale e permanente e che in tutti i casi inficia la capacità di deglutire, e dunque di assumere cibi e bevande, e a volte rende la parola difficile; la cecità o l'intolleranza alla luce, e dunque l'esigenza di vivere al buio; l'impossibilità di dormire; percezione di un dolore costante e diffuso.

Lo sforzo di volontà che queste mistiche compiono nella prima parte della loro storia non è quindi volto a mortificare il proprio corpo, ma al contrario a riuscire ad accettare il dolore e la perdita di controllo su di esso: la violenza che infliggono a se stesse consiste nella rinuncia totale alla propria volontà e al naturale desiderio di guarigione dettato dall'istinto vitale, oltre che nell'imporsi un sentimento di gratitudine verso Dio e pratiche di meditazione e adorazione che non sempre costituiscono una vocazione spontanea⁵³. Le tappe di questa accettazione vanno più o meno in parallelo con l'aggravarsi dei mali e con il progresso del loro percorso mistico, che le conduce a una liberazione spirituale grazie ad aiutanti soprannaturali (Cristo, la Vergine, santi, angeli) e ad esperienze estatiche che le portano fuori dal loro corpo e dal loro angusto spazio vitale. Tale corrispondenza tra il deteriorarsi del corpo e lo sviluppo spirituale si vede bene nelle descrizioni che riguardano la progressiva difficoltà ad assumere cibo.

In entrambi i *programmi narrativi* c'è dunque uno sviluppo graduale, un processo *durativo* di perfezionamento, punteggiato però da momenti chiave, *incoativi*, che segnano punti di svolta. Per esempio, per Caterina il punto di svolta si può identificare con una mortificazione particolarmente

50 Il fenomeno non riguarda solo figure femminili, si pensi a Giuseppe da Copertino, a Carlo Girolamo Severole e a Ignazio di Loyola, sui quali v. Eco (2014: 29-32).

51 Ad es. la privazione del sonno (spesso messa in relazione con il digiuno come forma di negazione delle necessità basilari del corpo), l'indossare cilici, l'autoflagellazione e la scarificazione, v. Alacoque (2020: 33, 96, 127-128), Celano (2015: 136, 153), Capua (2013: 83-84, 104-105).

52 Ad es. Celano (2015: 149); Alacoque (2020: 46-48, 67), Eco (2014: 29-32).

53 Ad es. Lydwine nei primi anni della malattia rimpiange amaramente la salute, ma il suo confessore le impone di "fare violenza su se stessa" e meditare sulla Passione, pratica per cui lei inizialmente prova "disgusto" (Kempis 2020: 109-113).

difficile (bere il pus di una malata) ricompensata dall'ottenimento della grazia di bere dal fianco di Cristo: da quel momento la santa si alimenta solo più con la Comunione, vomitando qualunque altro cibo, mentre Teresa giunge al digiuno assoluto nel 1926, in concomitanza con la prima visione di Gesù (Capua 2013: 188-200, Corona 2012: 14-15, 33).

Sebbene, come si è visto, le mistiche spesso si sforzino di conformarsi il più possibile alla volontà dei loro destinanti (medici, familiari, superiori e direttori spirituali), risulta loro impossibile assecondarne le richieste in materia di comportamento alimentare. Proprio il loro digiuno rappresenta la cifra dell'irriducibilità di queste donne, il loro inevitabile porsi al di là della norma e dell'ordinario. In questo senso, la loro condotta alimentare può essere interpretata come mezzo di emancipazione, di affrancamento e affermazione personale rispetto a schemi sociali prestabiliti (Bell 1985).

Conclusioni: una forma di vita esemplare?

Nel corso del tempo, la valutazione e il ruolo della violenza fisica autoinflitta cambiano: mentre nelle agiografie medievali e moderne ha un valore positivo – che va messo in relazione a un'idea di *eroicità*⁵⁴ ancora legata a imprese straordinarie atte a suscitare la meraviglia del lettore, invece che a una virtù che si dispiega nella vita quotidiana senza imprese eclatanti –, nel Novecento essa risulta meno accettabile e prevale invece il tema dell'accettazione di un dolore non procurato attivamente, anche se spesso invocato da mistiche che finiscono per desiderare e chiedere insistentemente a Cristo sempre nuove sofferenze, soprattutto spirituali⁵⁵.

Sebbene sia gli agiografi medievali che quelli moderni e contemporanei giudichino il prodigioso digiuno come segno di eccellenza, la loro *sanzione* delle pratiche alimentari delle mistiche non è del tutto positiva, in quanto le ritengono eccessive rispetto al gusto e al decoro, proprio per la loro intollerabile violenza⁵⁶. In particolare, gli agiografi concordano sul fatto che le pratiche di digiuno delle mistiche non sono imitabili, non possono costituire un modello⁵⁷. Curiosamente, forse con il rischio di *souvrainterpretare* un poco, possiamo dire che neppure le sante sanzionano in modo pienamente positivo le loro pratiche, in quanto tendono ad applicare un doppio metro di giudizio: mentre il cibo materiale ha per loro un valore negativo, assume un valore positivo quando è destinato agli altri. Chiara, Caterina e Lydwine fanno molti miracoli di moltiplicazione del cibo per sfamare il loro prossimo⁵⁸ e Caterina e Lydwine, sebbene desiderino (e ottengano) la povertà per sé e per le proprie famiglie, sono generosissime nel dare beni ai poveri per migliorarne le condizioni di vita⁵⁹.

Di conseguenza, queste agiografie nel loro complesso presentano schemi narrativi e temi ricorrenti, che insieme delineano la *forma di vita* di cui qui sono stati analizzati alcuni aspetti – relativi agli *stili esperienziale, pratico e praxico* – secondo la categoria della violenza. In questa *forma di vita*

54 Sul concetto cattolico di eroicità e sulla sua evoluzione, v. Ponzo e Rai (2019).

55 Il dolore autoinflitto non è però del tutto scomparso dalla tradizione cattolica, come dimostrano ad es. i rituali dei flagellanti o degli *empalaos*, analizzati in Leone (2014).

56 Ad es. le consorelle che curano la sua autobiografia censurano un passaggio in cui Marguerite descrive con troppa crudeltà l'ingestione di materiali disgustosi annotando: "La delicatezza del nostro secolo non potrebbe sopportare il racconto che l'obbedienza fa scrivere qui alla nostra Beata. Bisogna che N Signore intervenga egli stesso per arrestarla nell'eccesso della mortificazione" (Alacoque 2020: 70).

57 Ad es. Capua (2013: 83-84), Amorth (2018: 80).

58 Celano (2015: 149-150), Capua (2013: 327-329, 331-337), Kempis (2012: 94-99, 101-102, 116, 118).

59 Capua (2013: 98, 103), Kempis (2012: 89-90).

gioca un ruolo fondamentale una specifica *tecnica del corpo*⁶⁰, un modello di comportamento (anche alimentare) descritto in modo talmente dettagliato che potrebbe costituire un esempio imitabile. Tuttavia, i testi stessi dissuadono il lettore dall'imitare questa tecnica. Tale contraddizione non è risolvibile, anzi la combinazione di esemplarità e inimitabilità, di conformismo e eccezionalità, è una delle caratteristiche peculiari della vita dei santi, ed è proprio questa loro "stranezza" rispetto al contesto culturale cui appartengono che conferisce loro quello che Lotman (1985) definisce "diritto alla biografia", ossia rende la loro storia fuori dal comune e quindi degna di essere raccontata e ricordata.

Se non ha valore esemplare, il digiuno delle mistiche ha senso soprattutto come *segno*, di eroicità per le mistiche pre-novecentesche (per suscitare lo stupore e l'ammirazione del lettore e attirarlo così alla fede), del valore dell'Eucaristia come cibo spirituale per le mistiche novecentesche (Amorth 2018: 80, Corona 2012: 7). Inoltre, nel suo complesso, la forma di vita rappresentata dalle mistiche digiunatrici serve a dimostrare l'idea che l'anima possa e debba prevalere sul corpo: le mistiche sono descritte come creature superiori al resto delle persone proprio per la loro vittoria nella lotta contro il corpo. Questo si vede bene ad esempio nella biografia di Marthe, il cui autore, il filosofo cattolico Guitton, descrive Marthe come "un cadavere", "un cervello" particolarmente sviluppato e dalle capacità eccezionali, in grado di pensare costantemente grazie all'assenza totale di sonno, e senza il disturbo degli stimoli sensoriali (per via della paralisi, della reclusione e del buio in cui vive la mistica). Marthe è per Guitton l'esemplare di una forma superiore di umanità che ha vinto la "natura", prevalendo con facoltà mentali e spirituali sul corpo e le sue debolezze, ossia di *homo mysticus*, visto come sviluppo dell'*homo sapiens* (Guitton 2012: 241).

Lasciando da parte la connotazione più strettamente religiosa, questa concezione è di fatto molto attuale: una parte della cultura secolarizzata di oggi ancora pone l'accento sui limiti del corpo umano e sul loro superamento. Certo, i programmi narrativi *mainstream* in cui questa assiologia si figurativizza sono diversi da quelli qui considerati: specie per via della svalutazione dell'idea di fare violenza su se stessi e per la centralità dell'idea del benessere, non si basano tanto su una lotta aperta contro il corpo, ma piuttosto sul supporto della tecnologia, sulla creazione di un'intelligenza artificiale, pensiero disincarnato che in molte utopie segnerà una svolta nello sviluppo umano verso una sempre maggiore autonomia nei confronti del corpo e dei suoi limiti.

This paper is part of the project NeMoSanctI, which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 757314)

60 Nel senso di Mauss (1936).

Riferimenti bibliografici

Fonti agiografiche

- ALACOQUE, M.M.
1890 *Vita della Beata M. Maria Alacoque scritta da lei medesima, tradotta da Padre Alessandro Gallerani*, Torrazza Piemonte [ristampa], Orazio Spizio Editore, 2020.
- AMORTH, G.
2018 *Dietro un sorriso. Beata Alexandrina Maria da Costa*, Torino, Elledici.
- CAPUA, R. DA
2013 *Vita di Caterina da Siena. Legenda Maior*, introduzione e note di A. Belloni, traduzione di A. Lamorte, Milano, Paoline.
- CELANO da, T.
2015 *Leggenda di Santa Chiara Vergine*, introduzione, traduzione e note di M. Guida, Milano, Paoline.
- CORONA, I.
2012 *Teresa Neumann. La mistica stigmatizzata che visse senza cibo e acqua*, Tavagnacco, Edizioni Segno.
- GUITTON, G.
1985 *Portrait de Marthe Robin*, Paris, Grasset, 2012.
- KEMPIS, T.
1912 *St. Lydwine of Schiedam, Virgin*, introduzione e traduzione di V. Scully, Burns & Oates, Londra, 2012.

Bibliografia

- AUSTIN, J. L.
1962 *How to do things with words*, Oxford, Clarendon.
- BARTHES, R.
1971 *Sade, Fourier, Loyola*, Parigi, Seuil, 2016.
- BELL, R.
1985 *Holy Anorexia*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- CERTEAU DE, M.
1982 *Fabula mistica. XVI-VII secolo (vol. 1)*, nuova ed. a cura di S. Facioni, Milano, Jaca Book, 2017.
- COLAS-BLAISE, M.
2012 « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 115, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2631>
- DELEUZE, G.
1967 *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Parigi, Minuit, 2007.
- ECO, U.
2014 *Riflessioni sul dolore*, Bologna, ASMEPA Edizioni.
- FABBRI, P.
1993 “Louis Marin: trans-sustanziazione, trans-significanza, trans-figurazione”, <https://www.paolofabbri.it/saggi/louis-marin-trans-sustanziazione-trans-significanza-trans-figurazione/>
- FONTANILLE, J.
2004 *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- FOUCAULT, M.
2019 *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes.
- GALIMBERTI, U.
1983 *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2020.

- GREIMAS, A.-J.
1966 *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- JAKOBSON, R.
1960 "Closing Statement. Linguistics and Poetics", in T. Sebeok (a cura di), *Style in language*, New York, Wiley, pp. 350-377.
- KRISTEVA, J.
2006 "Quell'incredibile bisogno di credere", in *Bisogno di credere. Un punto di vista laico*, Roma, Donzelli, pp. 5-73.
2006b "Soffrire. Conferenza di Quaresima", in *Bisogno di credere. Un punto di vista laico*, Roma, Donzelli, pp. 127-141.
- KRISTEVA, J. e CLÉMENT, C.
1998 *Le féminin et le sacré*, Paris, Albin Michel, 2015.
- LEONE, M.
2014 "Transcendence and Transgression in Religious Processions", *Signs and Society*, n° 2 (2), <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/677957>
- LOTMAN, J. M.
1985 *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio.
- MARIN, L.
1983 « Un chapitre dans l'histoire de la théorie sémiotique : la théologie eucharistique dans "La logique de Port-Royal" (1683) » in Eschbach, A. et J. Trabant (éds.), *History of Semiotics*, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins, pp. 127-144, <http://www.louismarin.fr/2020/05/25/articles-2/>
1975 *La critique du discours. Sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.
- MAUSS, M.
1936 « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie* 32 (3-4), http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf
- MONTANARI, M.
2016 *Mangiare da cristiani: diete, digiuni, banchetti. Storie di una cultura*, Milano, Rizzoli.
- PAGANI, C. e ROBUSTELLI, F.
2000 "Violenza" https://www.treccani.it/enciclopedia/violenza_%28Universo-del-Corpo%29/
- PONZO, J. e RAI, E.
2019 "Heroicity and sanctity in Catholic thought from early modern to contemporary age", *Ocula*, n° 20, <https://www.ocula.it/files/OCULA-FluxSaggi-PONZO-RAI-Heroicity-and-sanctity-in-catholic-thought-from-early-modern-to.pdf>
- POZZO, A.
2020 "Il digiuno e i suoi immaginari. Archetipi e criteri per la classificazione di una pratica", *E|C*, n° 27, www.ec-aiss.it/includes/tng/pub/tNG_download4.php?KT_download1=2e5a5f0cf5c01acb8578aea31cb3e540
- TESTONI, I.
2002 *Il sacrificio del corpo. Dialogo tra Caterina da Siena e Simone Weil*, Genova, Il Melangolo.

Pour citer cet article : Jenny Ponzo. « Dinamiche di violenza nella pratica mistica del digiuno », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7231>>

ISSN : 2270-4957

De la blessure christique à la blessure
biopolitique

Morgue de Andres Serrano

From the christic wound to the biopolitical
wound

Morgue by Andres Serrano

Angela Mengoni

Université IUAV de Venise

mengoni@iuav.it

Numéro 125 | 2021

Résumé : Dans *Morgue (Cause of Death)* (1992), Andres Serrano photographie en détail, sur de grands formats, les traces de violence sur des cadavres anonymes, comme la blessure sur le pied dans *Rat Poison Suicide II* au sujet de laquelle la blessure du Christ dans le sépulchre a été régulièrement évoquée. L'article envisage cette relation, non pas comme une source iconographique, mais comme le lieu d'une élaboration figurale entre corps-enveloppe et chair. Si pour l'iconographie chrétienne la blessure garde le statut d'un transit vers un corps glorieux, la scène de la morte violente est plutôt le lieu où le corps de la modernité tardive laisse affleurer ce fond biologique du vivant qui n'est plus, ainsi que l'écrit Foucault, le « soubassement inaccessible qui n'émerge que de temps en temps, dans le hasard de la mort et sa fatalité » mais entre dans le « champ d'intervention du pouvoir ». En suivant cette dynamique figurale du seuil entre *bios* et *zoe* on reviendra sur le statut du corps suicidaire, un paradoxe pour le pouvoir biopolitique de stimulation de la vie.

Mots clés : blessure, chair, corps, biopolitique, figural

Abstract: In *Morgue (Cause of Death)* (1992), the photographer Andres Serrano takes detailed large-format photographs of the traces of violence on anonymous corpses, such as the wound on the foot in *Rat Poison Suicide II*, about which the wound of Christ in the sepulchre has been regularly evoked. The article considers this relationship, not as an iconographic source, but as the site of a figurative elaboration between body-shell and flesh. If for Christian iconography the wound retains the status of a transit towards a glorious body, in late modernity the scene of violent death is rather the place where the body allows this biological background of the living to emerge, which is no longer, as Foucault writes, the "inaccessible bedrock that emerges only from time to time, in the chance of death and its fatality", but enters the "field of intervention of power". Following this figurative dynamic of the threshold between bios and zoe, we will return to the status of the suicidal body, a paradox for the biopolitical power to stimulate life.

Keywords: Wound, flesh, body, biopolitics, figural

1. La relation avec la blessure christique : du motif, à « ce que l'œuvre transforme »

Morgue (Cause of Death) est le titre d'une série de photographies prises par l'artiste hispano-américain Andres Serrano, achevée en 1992 et exposée peu de temps après à Paris et à New York (Serrano 1993). Les images grand format montrent des gros plans de cadavres photographiés dans une morgue, des corps sans vie sur lesquels l'appareil capte les marques de traumatisme ou de manipulations qu'ils ont subies lors du processus d'autopsie : détails d'écorchures, de blessures, d'incisions, de brûlures présents sur des parties de visages et de corps. Le photographe a reçu d'un anatomopathologue et d'un expert juridique l'autorisation de photographier les cadavres à la morgue de leur juridiction, tant que leur identité n'était pas reconnaissable. L'artiste n'a jamais révélé l'emplacement de cet endroit où pendant trois mois il a saisi de nombreux corps sans même les toucher, sinon pour couvrir leur visage avec un drap.

La cause de la mort, annoncée par le nom de la série et spécifiée par le titre de chaque photo, est souvent violente – ces hommes et femmes ont été brûlés ou poignardés, ou ont ingéré de la mort aux rats... et ainsi de suite –, parfois naturelle (*Infectious Pneumonia*), mais les corps qui portent les traces de tels événements sont soumis à un travail photographique très raffiné en termes de lumière et de saturation des couleurs exaltées par le procédé analogique du cibachrome. La littérature critique s'est surtout concentrée sur cette polarisation entre, d'une part, la référence thématique à la violence et, d'autre part, le renvoi évident à l'iconographie chrétienne de la Renaissance et du Baroque qui produirait une « esthétisation de la mort » lisible comme « transgression postmoderne » (Douglas 1995) ou bien témoignant des gestes posthumes de résistance (Hobbs 1996).

Pour une sémiotique de l'art, en revanche, le sens de ces gros plans se construit dans un rapport à l'iconographie picturale religieuse, non pas en termes de citation en fin de compte figurative, mais à partir d'une relation intertextuelle qui obéit à celle que Hubert Damisch nomme la règle fondamentale de la pensée structurale à la base d'une *iconologie analytique*, à voir que « ce qui compte est moins ce qu'une œuvre – qu'elle soit d'art ou de philosophie – représente ou manifeste, que ce qu'elle transforme » (1992 : 140)⁶¹. À partir du grand cibachrome de *Rat Poison Suicide II* nous allons explorer la relation entre une telle focalisation sur la blessure et la question de la violence, et cela en vertu du rapport avec le célèbre coup de lance de l'iconographie chrétienne, qui – loin d'être la citation finalisée d'un renversement axiologique – montre plutôt une transformation du statut de la chair à laquelle ces blessures donnent accès. La blessure de Serrano, en effet, n'est pas une configuration discursive immédiatement thématizable par rapport à la violence : la cause du décès étant l'ingestion de mort au rat, cette blessure pourrait bien être une incision d'autopsie ou bien une plaie dont la cause reste indéterminée. Pourtant, c'est précisément cette évocation de la blessure christique sur le corps d'un suicidé qui pourra être mise en relation avec la conception de ce que Foucault appelle un pouvoir non disciplinaire s'affirmant au fil de la modernité, un pouvoir qui n'agit plus par menace de violence (le souverain qui peut « faire mourir ») ni par limitation disciplinaire des corps individuels, mais par prise biopolitique sur « l'homme-espèce », c'est-à-dire par régulation de sa vie biologique. Nous y reviendrons, mais nous pouvons déjà indiquer l'horizon de l'analyse, à savoir que la focalisation des photos de Serrano sur l'articulation entre *corps* et *chair* à travers la figure-pivot de la blessure saisit figuralement cette véritable « production » et visualisation de la chair qui est au cœur de la « violence biopolitique » et qui n'est plus de l'ordre de la violence répressive adressée au corps-enveloppe, mais d'une prise en charge globale de la « vie ».

⁶¹ Le rapport entre photographie contemporaine et peinture religieuse en tant qu'activateur de nouvelles isotopies dans le texte du passé est conçu par Maria Giulia Dondero en tant qu'« intertextualité interpoétique » (2009 : 137 et suivantes).



Fig. 1. Andres Serrano *The Morgue (Rat Poison Suicide II)*, 1992, cibachrome, 125,7 x 152,4 cm.

Rat Poison Suicide II (1992) [fig. 1] est la deuxième partie d'un triptyque : une première photo montre un cadavre féminin, couché sur le dos, dont les bras pliés sont légèrement surélevés par rapport au torse dans le raidissement du *rigor mortis*, tandis que le visage est recouvert d'un tissu noir ; le troisième volet montre un corps en raccourci, cadré juste au-dessus des genoux, avec de longues coutures d'autopsie sur le torse et le tissu blanc de la morgue qui cache le visage. Les différents volets des triptyques sont régulièrement exposés séparément, ce qui permet de reconnaître une pleine autonomie à chacun ; il est toutefois important de garder à l'esprit leur inclusion dans une syntaxe de transformation narrative et figurative qui semble proposer dans la structure même du triptyque la configuration aspectuelle de la blessure : de l'enveloppe corporelle intègre du premier volet, à l'ouverture imperfective de la plaie du deuxième, à la figure terminative d'une cicatrice qui, en gardant la mémoire somatique du processus, permet de réactiver configuration toute entière. *Rat Poison Suicide II* est un détail en grand format du pied d'un cadavre sur lequel est visible une blessure horizontale aux contours nets ; les plaies du corps du Christ ont été régulièrement évoquées à son sujet. En tant que configuration picturale reconnaissable comme un « objet du monde », la blessure en histoire de l'art relève du domaine de ces *motifs* porteurs, sémiotiquement, d'une « déplaisante lacune », car leur caractère trop basiquement « figuratif référentiel » ignore la fonctionnalité discursive de la configuration (Courtés 1992 : 183)⁶². C'est, ensuite, la reconstruction iconographique qui sera décisive pour l'identification du « sens ou contenu intrinsèque » des motifs, comme le montre précisément le *coup de lance* christique dont on considère le changement de position comme un indice des changements dans la réception du récit évangélique au cours des siècles (Gurewich 1958). Dans notre perspective, en revanche, cette migration de la plaie christique sur le pied d'un cadavre anonyme, loin de se limiter à la sécularisation et au renversement valoriel d'un *motif* – ce qui serait d'ailleurs une

⁶² Omar Calabrese a ainsi reformulé l'analyse du motif *pont* en tant que manifestation de catégories (jonction, transitivité etc.) prises en charge par une pluralité de figures (2012 : 181-200).

remarque aux limites de l'autoévidence –, participe d'une articulation plus profonde de la figurativité qu'on retrouve autant dans les blessures christiques que chez Serrano et qui investit l'articulation figurale du corps contenant avec son contenu, entre corps et chair. Il s'agit du *travail* de figurabilité autour duquel se tisse l'intertextualité anachronique esquissée par une sémiotique des arts :

L'idée que ce *travail* se laisse contenir dans un cadre temporel (...) s'accorde mal avec ce qu'on commence à entrevoir d'une pareille activité : à savoir qu'elle ne s'accommode d'aucune distinction tranchée entre les substances et les formes d'expression, non plus que d'aucun partage préalable entre les champs et les époques où elle trouve à s'exercer. À la limite, c'est l'objet même sur lequel porte l'enquête qui induit la « longue durée » où il prend place (Courtés 1992 : 136).

Il faudra donc se tourner vers la longue durée du *travail* figural qui traverse la peinture chrétienne, pour saisir le sens de « écho incongru » de la blessure du Christ ré-affleurant dans la modernité tardive comme détail d'un cadavre anonyme.

2. Coup de lance : la blessure comme transit vers le salut

Les contours nets, la disposition horizontale et la saturation chromatique de la blessure de Serrano rappellent plastiquement l'iconographie du coup de lance, tandis que le formant allongé du pied posé sur le tissu blanc renvoie au corps enseveli du Christ, comme dans le *Christ mort étendu sur son linceul* peint par Philippe de Champaigne entre 1650 et 1654, avec son célèbre antécédent de Hans Holbein le Jeune, le *Christ mort au sépulcre* (1521). Ces deux œuvres ont été considérées comme le véritable laboratoire visuel de l'articulation théologiquement cruciale qu'abrite le corps du Christ au tombeau, entre le corps-enveloppe du cadavre et la force divine qui y opère afin d'en relancer la chair vers la transcendance. C'est en explorant la blessure du côté en tant que pivot de cette articulation, qu'on pourra comprendre la généalogie que la blessure de Serrano convoque en la transformant et le lien de ce corps blessé entretient avec une « violence biopolitique » que nous allons préciser.



Fig. 2. Hans Holbein der Junge, *Le Christ mort au tombeau*, 1521-22, Huile et tempera sur panneau de tilleul, 32,4 x 202,1 cm, Kunstmuseum, Bâle.

L'espace inaccessible de la morgue, aussi bien que le fond noir de la photo qui bloque toute profondeur, renvoient déjà à l'espace du tombeau du Christ, le plus secret et le plus inaccessible dont rien n'est dit dans les Écritures, lieu caché et mystérieux dans lequel le cadavre acquiert une nouvelle vie⁶³. Cette coexistence de vie et de mort dans ce lieu secret de transformation est le mystère théologique

⁶³ Louis Marin cite un fragment de Pascal qui résonne avec le tableau : « Sépulcre de Jésus-Christ – Jésus-Christ était mort mais vu sur la croix. Il est mort et caché dans le sépulcre (...) Il n'y a que des saints qui y entrent. C'est là que Jésus-Christ prend une nouvelle vie, non sur la croix. C'est le dernier mystère de la Passion et de la Rédemption » (1995 : 358). Le tableau

qui lance un défi à la mise en discours picturale, car il s'agit de peindre « l'image du corps christique à la fois mort et vivant, le corps du Christ lui-même dans son mystère eucharistique » (Arasse 1994 : 18). Dans le *Christ au Sépulcre* de Holbein [fig. 2] cette coexistence est confiée au double régime scopique inscrit dans le tableau, voire à l'installation d'un double actant observateur. L'un assure la vue d'ensemble de la dépouille du Christ : la définition eidétique du corps, le rendu de la peau exsangue et le chromatisme livide qui sépare plastiquement la tête – les yeux et la bouche encore ouverts – du torse (chez Champaigne il s'agira d'une ombre) imposent la condition tragique de la mort. Cependant, dans le buste éclairé s'ouvre la blessure qui, loin d'être l'un des nombreux accidents qui déploient la syntaxe de la passion, est précisément un *détail*, c'est-à-dire un élément qui manifeste un « programme d'action » et dont « la configuration dépend du point de vue du "détaillant" » (Arasse 1992 : 12)⁶⁴. En inscrivant ce regard « scrutateur » d'un second observateur par le détail-blessure, le chromatisme changeant de la matière picturale renvoie à l'œuvre d'une transformation organique propre au vivant et donc à une vie au delà de la mort. En éloignant à nouveau le regard, « l'image de la mort réapparaît dans toute son efficacité pathétique et spirituelle » (*Ibid.*). L'inscription de ce double observateur dans le tableau prend en charge le mystère d'un corps qui doit traverser jusqu'au bout la condition mortelle de l'être humain, afin de mener la chair de celui-ci à la transcendance par la résurrection et par l'incorporation paulinienne au corps glorieux.



Fig. 3. Philippe de Champaigne, *Le Christ mort couché sur son linceul* 1650-54, huile sur bois, 197 x 68 cm, Musée du Louvre, Paris.

Le Christ sur le Suaire de Champaigne [fig. 3] apporte des nouvelles solutions à la figuration de ce mystère et présente une relation encore plus évidente avec l'œuvre de Serrano. Déjà le linceul blanc, qui se froisse et embrasse le corps du Christ, semble avoir migré sur la photo de Serrano, sous l'aspect infiniment plus prosaïque d'une enveloppe en plastique blanc qui contient le pied du cadavre et qui, comme l'indique la fermeture éclair ouverte en bas à gauche, est prête à se refermer sur lui⁶⁵. Mais c'est surtout la structure chromatique qui est commune à la photo et au tableau, avec deux macro-zones, une blanche en bas et une noire en haut, entre lesquelles s'allonge le formant chromatique rosâtre du pied ou du corps. La correspondance est encore plus significative si l'on pense que la peinture à l'huile produit une surface noire si lisse et si compacte qu'elle engendre un retour à la dimension de *présentation* de la représentation, un affichage du noir dans son existence plastique irréductible, sa permanence dans une

de Champaigne, qui ne représente pas explicitement le tombeau mais son rapport avec l'antécédent de Holbein et avec la gravure de Nicolas de Plattemontagne (1654) où l'espace secret du tombeau est carrément représenté, soutient cette lecture.

⁶⁴ Cette définition du détail s'appuie sur celle de Omar Calabrese dans *L'età neobarocca* (Bari-Roma 1987).

⁶⁵ Mieke Bal traite de l'utilisation du blanc dans les photos de Serrano et de son lien avec les « blancs » de la peinture baroque (1999, chap. "White historiography").

zone d'indécidabilité entre le sombre espace figuratif du sépulcre, projetant la figure illuminée du corps vers l'avant, et la présentation de la matière picturale⁶⁶. Cette opacité est néanmoins au service d'un puissant embrayage, car ce noir « réfléchissant », emprunté par de Champaigne à la peinture flamande, absorbe plus intensément le dévot dans la scène, dès qu'il voit surgir sa propre image dans le sépulcre, se voyant enterré avec le Christ et se faisant ainsi semblable à lui (Cousinié 2011 : 74). Le noir compact du tirage cibachrome de Serrano accentue cet embrayage à la fois spatial et actorial, car le procédé photographique analogique module les qualités plastiques du tirage, de sorte que la compacité de ce noir devient presque un miroir dans lequel le spectateur peut voir son propre visage émerger, sauf que le sens de cette implication sera très différent, comme on le verra. Le tableau de Champaigne poursuit cette implication de l'espace de fruition dans le tableau aussi par la couronne d'épines, qui dépasse le bord de la pierre sur laquelle repose le corps – bord qui coïncide avec le plan transparent de la représentation – et aussi par le linceul qui déborde près du bras (Marin 1995 : 221).

Dans l'iconographie chrétienne ce rapprochement du spectateur de la chair du Christ, à laquelle l'acte violent de la passion donne accès, est entièrement au service d'une « leçon spirituelle à laquelle contribuent des effets plastiques déterminés » (*Ibid* : 54) et des stratégies énonciatives spécifiques. Ce tableau poursuit la figurabilité de l'opération par laquelle la chair mortelle du Christ devient la voie d'accès au salut éternel et à l'intégration du dévot dans le corps mystique de l'Église.



Fig. 4. Philippe de Champaigne, *Le Christ mort couché sur son linceul*, détail, 1650-54, huile sur bois, 197 x 68 cm, Musée du Louvre, Paris.

L'œuvre de Serrano se greffe ainsi sur la longue histoire visuelle de la blessure sur le côté en tant que pivot de l'*incorporation*, c'est-à-dire de l'assomption de la chair de chacun dans un corps glorieux qui la rachète et la rend éternelle. La blessure de Champaigne montre admirablement cette articulation par l'interaction entre image et texte verbal [fig. 4]. L'inscription gravée sur la pierre qui soutient le corps du Christ cite un passage de la « Lettre de Saint Paul aux Romains » (VI, 3-4) : « Tous ceux qui ont été baptisés dans le Christ Jésus ont été baptisés dans sa mort. Par le baptême, nous avons donc été enterrés avec lui dans la mort ». Le passage est interrompu ainsi que, comme le remarque Marin, le spectateur

⁶⁶ Le fond noir de la *Vanitas* du même Champaigne en est un lieu paradigmatique chez Marin : fond qui ne représente rien, mais qui « se présente en revanche comme rien (...) autoreprésentation pure » de la peinture où on assiste à la scission entre opacité et transparence, *syncope* où s'amorce « la voie d'un plus haut sens au-delà de l'iconographie » (1988 : 30). La littérature historico-artistique aussi a relevé cette opacité dans le *Christ* de Champaigne (Brière 2000).

est appelé à le compléter mentalement : « afin que, tout comme le Christ est ressuscité des morts par la gloire du Père, nous aussi nous puissions marcher dans une vie nouvelle ». L'inscription ne doit pas être comprise comme une confirmation redondante du thème du tableau, mais plutôt comme un opérateur dont la signification est construite en rapport étroit avec l'image et, en particulier, avec la blessure du côté d'où jaillissent des gouttes de sang – évoquant le mystère eucharistique de la communion – et d'eau – renvoyant au sacrement du baptême.

Dans le passage de la lettre aux Romains, la mort du Christ n'est pas seulement une figure typologique du baptême, mais *vaut* comme une forme de baptême du fidèle : si être baptisé signifie être incorporé au corps de l'Église, suivre le Christ dans la mort est une forme de baptême, car cette même mort est, par la résurrection, passage vers une nouvelle vie éternelle. La blessure sur le côté est une figure emblématique car, bien qu'infligée après la mort du Christ, elle devient une source vivante d'eau et de sang ; par le jaillissement qu'elle ouvre sur une enveloppe corporelle sans vie, elle indique au dévot la voie de cette résurrection à venir que l'inscription ne nomme pas, en demandant à chacun d'activer la suite du texte. De façon comparable, l'image guide le chemin du dévot vers le renouvellement et vers le salut, un vrai parcours dont l'accès se fait par le détail de la blessure à travers le regard et qui se poursuit ensuite vers le cœur du Christ, jusqu'à le savourer dans une « forme d'incorporation alimentaire » décrite par la littérature mystique (Cousinié 2011 : 116-118). Ce contact avec la plaie – qui est aussi contact avec la matière picturale – est donc partie d'un parcours qui déploie un véritable *champ interne* du corps sensible, un « théâtre interne du corps » dont le champ sensoriel du goût, si souvent présent dans les textes de dévotion, serait d'ailleurs le prototype, non pas en tant que canal sensoriel, mais en tant que syntaxe figurale d'un mode sémiotique du sensible (Fontanille 2011 : 66 ; 75). Dans une telle topique somatique la blessure du Christ au sépulcre est le lieu d'articulation entre un *corps-enveloppe*, dont l'inertie livide enregistre la condition aphorique de la mort, et un *corps-chair* qui manifeste l'irruption des motions intimes à la surface⁶⁷ – figurativisées par les gouttes de sang et d'eau, mais manifestées aussi par la plasticité du formant qui réaffirme la matérialité de la peinture, condition de possibilité de tout ancrage figuratif. Si le Christ mort se situe « à la charnière invisible et nécessaire entre les deux domaines (volets) de la "terre" et du "ciel", à leur articulation "mystique" comme opérateur d'une dialectique spirituelle et théologique » (Marin 1995 : 222), sa blessure est le pivot de cette dialectique, seuil d'une articulation où la matière du corps-chair, nécessaire à un Dieu qui se fait humain dans la passion, doit aussi être niée et subsumée dans un corps éternel (et il est intéressant d'observer que, selon saint Augustin, le corps glorieux de l'Église est justement issu de la plaie du côté). Ce corps spirituel ne peut pas être figurativisé, mais il est annoncé par les mots manquants de la citation de Paul et suggéré visuellement par l'invitation à un voyage spirituel vers le cœur du Christ, où l'ombre projetée par les bords de la blessure chez Champaigne renforce la cavité d'accès vers l'intérieur. Ce dispositif semble mobiliser sémiotiquement non seulement les valeurs figuratives d'un corps-enveloppe et d'un corps-chair, mais il ouvre la scène intérieure d'un *corps-creux* dont la portée théologique semble parfaitement cohérente avec la définition qui le voit résulter « de la négation du *corps-chair* (négation de la matière : non-contenu) » (Fontanille 2011 : 99-100). Cette trace de violence qui est la blessure

⁶⁷ D'ailleurs la blessure (avec la pression, la vibration etc.) est responsable du déploiement syntagmatique de la topique somatique qui mène à une « animation de la chair » (Fontanille 2011 : 76).

infligée au corps mort du Christ est fonctionnel à l'exhibition d'une chair prête à être divinisée ; la proximité de la blessure, par l'efficacité du détail ou par le jeu d'embranchages, attire le regard sur une vie de la chair dont la transformation est homologuée à la transformation du salut spirituel, par le renvoi visuel et verbal au baptême, par l'invitation au parcours vers le cœur, par opposition à l'enveloppe inerte et livide des dépouilles. Il faut donc s'interroger sur la réactivation par Serrano de cette figure d'articulation entre corps et chair, soumise à une focalisation radicale.

3. Rat Poison Suicide II, saturer la transcendance

On a déjà évoqué les résonances eidétiques et chromatiques de l'œuvre de Serrano et du tableau de Champaigne, avec le formant du pied serré entre le tissu blanc en bas et le fond noir et la forme allongée et nette de la blessure. Néanmoins, la relation entre ces œuvres n'est pas iconographique ; se tourner vers le corps du Christ au tombeau ne signifie pas chercher des « sources » pour *Rat Poison Suicide*, des antécédents ou des « influences » plus ou moins assumées, mais plutôt reconnaître que ces œuvres d'époques différentes font « événement de contemporanéité » sur la base d'une virtualité figurale qu'ils partagent et transforment : « Il faut insister sur ce point : c'est la virtualité de la figure dans les événements, sa latence et sa force, c'est le devenir-figure des événements qui est constitutif de leur temporalité, c'est à dire du fait qu'ils n'appartiennent pas seulement à des moments différents du temps chronique et surtout du fait qu'ils entrent temporellement (par le temps) dans une communauté » (Marin 1992 : 22). C'est en effet autour de la syntaxe figurale que nous venons d'évoquer, axée sur la relation du contenant et du contenu, de l'enveloppe et de la chair, qu'en cette blessure séculaire du XX^e siècle se précipite et se transforme la blessure-charnière « entre la terre et le ciel » de Champaigne, et que cette mémoire est réactivée pour être transformée.

L'inscription qui rassurait les fidèles sur l'assomption de leur périssable corporéité dans la transcendance éternelle du corps glorieux est désormais remplacée par un titre qui, telle une étiquette d'anatomopathologie, indique sèchement la cause de la mort. Les photos de Serrano exposent elles aussi le substrat charnel du cadavre par des brûlures, des blessures, de la chair de poule, etc., mais surtout elles isolent et magnifient cette vision à travers le détail du grand format. Loin d'opposer cet isolement à l'iconographie chrétienne de la passion, il faut rappeler que la vénération de la plaie comportait sa « mise en évidence » dans le tableau – par sa frontalité, l'accumulation du sang/couleur ou bien un geste qui l'indique –, mais que « cette pulsion est si forte que la plaie peut se dé-tailler de l'image et s'offrir seule à la contemplation » comme les figures isolées des blessures dans les livres d'heures (Arasse 1992 : 82). Cet isolement de la blessure, où elle peut prendre la forme d'une bouche offerte au dévot, est le support visuel d'un parcours méditatif qui culmine dans la contemplation de la passion et, enfin, de la blessure elle-même afin de « méditer les douleurs intimes du Christ » (*Ibid* : 85). Serrano semble condenser dans sa photo à la fois l'efficace chromatique qui dé-taille la blessure dans les peintures du Christ au tombeau, et l'isolement propre aux plaies qu'on adorait sur la page des livres d'heures, sauf que cette chair n'est plus inscrite dans un parcours narratif orienté vers le salut spirituel, elle ne montre que sa propre consistance et son opacité.

Le détail, d'ailleurs, fait toujours surgir la dimension sensible de la peinture dans toute sa charge opacifiante et virtualisante : « le détail pictural donne à voir la matière imageante en gestation, comme si elle ne s'était pas encore métamorphosée pour devenir transparente à ce qu'elle reproduit, prendre sa

forme achevée – un embryon qui serait, en puissance, virtuellement l’image » (*Ibid* : 275)⁶⁸. Qu’il s’agisse de « détail pictural » – ne donnant à voir « que la matière picturale posée sur la toile » – ou de détail « iconique » – dont le statut de formant figuratif reste reconnaissable – il comporte la désagrégation de l’ancrage au plan du contenu des langues naturelles propre à la dimension figurative, et « manifeste l’hétérogénéité constitutive de la peinture par rapport à l’ordre du signe et à la découpe langagière du réel ». Cette opacité fait de la blessure sur le côté en tant que détail le lieu d’investissement d’un sens théologiquement « autre » par rapport au corps mort dans la scène figurative. Par contre, l’affirmation de l’opacité plastique dans ces photos de cadavres chez Serrano fait problème dans la littérature critique. Il faut dire que, même pour l’iconographie chrétienne, il a été remarqué que cette syncope sensible dans le tissu figuratif produisait une « jubilation du regard », capable de détourner l’image du but dévotionnel assigné à sa scène « mimétique » et l’affection du spectateur vers une admiration plus mondaine pour le pouvoir de la peinture elle-même, comme chez le Christ de Holbein : « les plaies du Christ fascinent par le bleuissement des chairs, mais celui qui regarde pense-t-il aux souffrances du Christ, ou se perd-il dans la contemplation d’un pourrissement picturalement suggéré, dans une jubilation du regard (...) ? » (*Ibid* : 272).

Cette ambivalence nourrit le débat sur la soi-disant « esthétisation de la mort » dans la série de Serrano, où la question est de savoir si, et dans quelles conditions, il est licite que ces corps soient associés à un « plaisir visuel » (expression « classique » des études visuelles) qui, en raison d’une asymétrie constitutive du regard, réactiverait et doublerait la violence subie, ou qui, au contraire, magnifierait ces sujets. Dans le premier cas, par la luminosité qui investit les traces somatiques de ces morts violentes, on assisterait à une « élévation de ce corps au règne de l’esprit », dit-on en renvoyant à la culture catholique d’une partie des artistes américains postmodernes (Heartney 1997 : 35) ; dans le second, l’effacement de tout élément identitaire et les stratégies de focalisation produiraient un affaiblissement de « subjectivité » chez les sujets photographiés et une asymétrie du regard typique plutôt de la visualisation des cadavres dans l’image anatomique et de la généalogie séculaire du regard scientifique (Fitzpatrick 2008). La violence, que ces auteurs considèrent comme thématifiée par le titre et figurativisée par les traumatismes et les blessures, serait doublée par le choix énonciatif du *close-up* et par la « fragmentation visuelle du cadavre », un isomorphisme entre régime énonciatif et pratique anatomique qu’on peut retracer chez le Foucault de *Naissance de la Clinique*⁶⁹. Le cadrage en détail serait soit une protection de l’identité des cadavres, soit une stratégie énonciative asymétrique, désobjectivante et violente ; le procès de tirage de positif à positif, capable de reproduire soigneusement détails et couleurs à grande échelle serait soit un moyen de restituer vie et beauté à ce corps mort dans

⁶⁸ L’auteur se réfère ici explicitement à Louis Marin et à sa conception d’une « origine » – générative et non génétique – de la peinture, ainsi qu’à la définition, comparable, d’un « inachevé toujours là » voir : L. Marin, « Klee ou le retour à l’origine », réédité dans : *id.*, *Événements de contemporanéité et autres écrits sur l’art au XXème siècle*, éd. A. Mengoni et X. Vert, Les presses du réel, Dijon 2021, p. 227-236 ; *id.*, *Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l’histoire de l’art et la psychanalyse*, « Nervure, Journal de Psychiatrie », 1, vol. 3, p. 55.

⁶⁹ «According to Foucault, the domination of the body inherent in the type of visuality that founds the tradition of anatomy is echoed by the literal cutting into the various tissues of the corpse by the anatomist. Serrano’s work as a photographer is a contemporary counterpart to these structural relationships [...] Serrano’s subject matter in *Knifed to Death I and II* involves brutal contacts endured by the deceased (knife wounds on the arms), and subsequently, the violence of these contacts is paralleled by a photographic gaze that involves invasive close-ups and a visual fragmentation of the corpse.» (Fitzpatrick 2008 : 34)

des circonstances dramatiques, soit l'« esthétisation » d'un corps docile exposé malgré lui. Ces homologations entre stratégies discursives et investissements idéologiques oscillent car leur fondement est fragile, non assumé et souvent appuyé sur la convocation de l'iconographie chrétienne à partir de la biographie de l'artiste ou bien d'une citation non problématisée. Au contraire, c'est bien le seuil entre corps-enveloppe et une chair dépourvue de toute transcendance que Serrano semble vouloir exhiber en tant que tel.

En ce qui concerne la transcendance à laquelle, comme nous l'avons vu, les blessures christiques donnent accès, les blessures de Serrano paraissent exhiber une chair qui ne présente plus que sa dynamique biologique propre et irréductible, tandis que le corps-enveloppe a perdu sa vision figurative d'ensemble aussi bien que son visage. Cela semble se produire de façon paradigmatique dans *Rat Poison Suicide II*. La définition eidétique rend évidente la distribution topologique de la photo ; la zone rosée du pied est enfermée, presque comprimée, dans l'opposition chromatique du noir et du blanc, réactivant celle qu'on observe entre le fond et le drap étendu sous le corps du Christ, tandis que certaines rimes contribuent à la forte stabilité de l'ensemble, comme celle qu'il y a entre la diagonale ascendante du bord du tissu et la fine veine bleuâtre sous la peau qui en est presque la continuation. Cet équilibre plastique – qui caractérise tous les cibachromes de la série – s'articule autour de la discontinuité chromatique de la plaie, qui ravive et sature le bleu opaque de la veine parallèle. Sur l'iconisation très accentuée du pied – dont on saisit chaque pli de la peau, chaque variation de lumière, même les petits poils au-dessus de la cheville – se greffe la compacité chromatique du formant rouge avec sa luminosité homogène, presque abstraite, due à la position frontale de la blessure, qui, comme chez Holbein, « est exhibée sur la peau du torse dans toute son ampleur, au point qu'il en résulte un état parfaitement parallèle au plan de la représentation » (Corrain 2016 : 72). Le formant rouge se situe ainsi en ce lieu indécidable qui oscille entre l'espace de représentation et la dimension présentative, lieu instable de la « conversion hystérique », comme l'appelle Marin, entre la blessure comme figure du monde naturel et un rouge saturé, irréductiblement opaque.

La dialectique qui se jouait chez Holbein entre « sommeil de la surface » et « promesse de vie » (Arasse 1994) se joue, dans la photographie de Serrano, dans un espace beaucoup plus exigü car ces détails sont aussi grands en format qu'ils sont comprimés par la vision rapprochée de l'observateur, de sorte que l'articulation de la blessure christique est ici évoquée en tant que mémoire visuelle dépourvue de toute transcendance. La grande blessure frontale de *Rat Poison Suicide II* a migré du beau buste allongé du Christ vers le pied d'un cadavre anonyme, avec les callosités des doigts et les rides qui, comme l'ombre autour de la plaie de Champagne, entoure la blessure comme un vortex. Si la blessure christique est un transit salvifique d'incorporation pour le dévot, celle du cadavre de Serrano confronte le regard à une blessure qui sature ce transit par sa propre opacité et qui exhibe le simple résidu somatique de cette promesse de rédemption de la chair.

De plus, ces manifestations du substrat charnel dans la série ne sont pas univoquement liées à la scène de la violence au sens thématique : le corps-enveloppe parfois a subi une agression, parfois il a été rongé de l'intérieur par les dynamiques charnelles de la maladie : il semble que la focalisation vise l'articulation elle-même, le seuil entre le corps de l'individu et les dynamiques biologiques de la chair commune à tous les vivants. Or, le rôle crucial de cette articulation, pour comprendre le lien entre les corps et le statut politique du sujet dans la modernité tardive, a été mis en lumière par la pensée d'une

biopolitique de la chair et – ce qui plus compte ici – à travers une pensée tout à fait figurale du rapport entre *corps-enveloppe* et *moi-chair*. En suivant rapidement cette ligne il sera possible de comprendre en quoi la violence répressive qui accompagnait le pouvoir du souverain a subi une transformation qui regarde aussi la syntaxe figurative de son exercice, de la limitation de corps-enveloppe aux régulations de leur « vie », et que là s'exerce un nouveau type de violence.

4. Morgue et l'exposition de la zoé, sur la violence biopolitique

Selon la conception de Michel Foucault, à partir de ce qu'il appelle « seuil de modernité biologique », le régime disciplinaire de contrôle et de dressage des corps individuels est côtoyé par un nouveau régime de pouvoir qui, au fil de la modernité, « l'emboîte, l'intègre, le modifie partiellement » puisqu'il est fondé sur l'investissement direct du substrat biologique de l'être humain en tant qu'être vivant ; la biopolitique marque ainsi « l'entrée des phénomènes de la vie de l'espèce humaine dans l'ordre du savoir et du pouvoir, dans le champ des techniques politiques » (Foucault 1976 : 186). Il s'agit d'une reconfiguration des modes d'articulation entre la vie qualifiée des individus et le substrat biologique commun à tous, deux sphères que les interprètes ultérieurs ramèneront à la distinction aristotélicienne entre *bios* (forme de vie qualifiée) et *zoé* (vie dans sa simple dimension biologique). Il ne s'agit donc pas d'affirmer la primauté de la « vie nue » sur le politique, mais de reconnaître ce processus par lequel ces sphères se trouvent progressivement coïncider dans un processus résumé par le célèbre mot de Foucault : « L'homme, pendant des millénaires, est resté ce qu'il était pour Aristote : un animal vivant et de plus capable d'une existence politique ; l'homme moderne est un animal dans la politique duquel sa vie d'être vivant est en question » (*Ibid.* : 188).

Le pouvoir du souverain, qui agit par limitation et prélèvement (jusqu'à « faire mourir » si nécessaire) avec l'ajustement disciplinaire du dressage individuel, « tend à n'en plus être la forme majeure », elle est côtoyée par un pouvoir qui s'exerce positivement sur la vie, « qui entreprend de la gérer, de la majorer, de la multiplier, d'exercer sur elle des contrôles précis et des régulations d'ensemble » (*Ibid.* : 180). Il ne s'adresse plus aux corps individuels pour les limiter, mais « à la vie des hommes, ou encore, si vous voulez, elle s'adresse non pas à l'*homme-corps* mais à l'homme vivant, à l'homme être-vivant ; à la limite, si vous voulez, à l'*homme-espèce*" (1997 : 216). Dans son cours de 1976 il spécifie : « il va falloir modifier, baisser la morbidité ; il va falloir allonger la vie ; il va falloir stimuler la natalité. Et il s'agit surtout d'établir des mécanismes régulateurs" (*Ibid.* : 219). Dans ce tournant, ce qui nous intéresse est surtout la syntaxe figurale du corps convoquée par Foucault pour penser et décrire ce procès qui investit, d'une part, le corps individuel, le corps-enveloppe d'un *Soi* auquel s'adressaient les techniques disciplinaires (qui surveillent et punissent) et, de l'autre, l'entrée dans les enjeux du pouvoir du fond charnel commun aux êtres vivants, car les techniques non-disciplinaires s'adressent « à la multiplicité des hommes, non pas en tant qu'ils se résument en des corps, mais en tant qu'elle forme, au contraire, *une masse globale*, affectée des processus d'ensemble qui sont propres à la vie, et qui sont des processus comme la naissance, la mort, la reproduction, la maladie ». Il n'est pas de notre ressort d'approfondir ce débat, ce qui nous intéresse ici c'est de montrer en quoi l'exposition de ce seuil, de cette ligne d'articulation entre le corps et la chair, et sa mise en forme par l'art de la modernité tardive est homologue à une articulation des formes de l'expérience biopolitique.

Certes, l'action politique a toujours investi la « vie » des individus – avec le droit de vie et de mort sur l'esclave, par exemple –, mais toujours en tant que forme de vie qualifiée (*bios*), alors que la conservation de la vie en tant qu'existence biologique appartenait en soi à une sphère non politique et non publique, de sorte que la vie politique était établie en se différenciant d'une « vie » qui en était le simple support biologique, inclus dans la vie de l'« animal politique », mais possible à distinguer du *bios*. Le pouvoir disciplinaire ne vise pas à gérer directement la sphère de la *zoé* – il partage le caractère limité du pouvoir souverain qui peut bien sur « faire mourir », mais qui autrement « laisse vivre » – au contraire, le pouvoir en régime biopolitique est un pouvoir de stimulation active de la vie au sens de *zoé*, il « fait vivre ». Au fil de la modernité les techniques biopolitiques visent donc à débusquer ce *fond* inaccessible, qui « émergeait de temps en temps » et qui est maintenant au centre des enjeux du pouvoir, pris en charge, cartographié, visualisé.

Ce processus est exploré par Foucault à partir des dynamiques figurales qui investissent des sujets poussés à décrire, montrer et donc *produire* ces mouvements intimes de la chair. La relation entre sexualité et examen de conscience en est un exemple (avec sa forme ultérieure et sécularisée d'une parole omniprésente sur le sexe) : avec l'examen de conscience, il ne s'agira plus de punir les actes du corps-enveloppe de l'individu, sa rencontre et ses échanges avec d'autres corps par exemple, mais d'obliger à nommer les mouvements intimes qui surgissent dans sa chair même et qu'il faudra désormais éclairer, nommer, décrire par une parole capable de faire « apparaître sous la surface des péchés, la nervure ininterrompue de la *chair* » (1976 : 29). La réflexion post-foucauldienne sur la biopolitique éclaircira comment ce *Moi-chair* n'a aucune nature substantielle, mais est *production* d'une forme de vie, laquelle réduit la vie à sa tenure biologique en produisant, ainsi, l'impossibilité même d'établir la différence entre une existence purement biologique et une forme de vie proprement politique (d'ailleurs, c'est précisément cette indistinction, ce repliement de la sphère du politique sur celle du biologique dont il a été question pendant la pandémie du covid-19)⁷⁰.



Fig. 5. Andres Serrano *The Morgue (Rat Poison Suicide I)*, 1992, cibachrome, 125,7 x 152,4 cm.

⁷⁰ "Ce qui caractérise la politique moderne n'est pas l'inclusion de la *zoé* dans la *polis* (...) le fait décisif est plutôt que, parallèlement au processus en vertu duquel l'exception devient partout la règle, l'espace de la vie nue, situé en marge de l'organisation politique, finit par coïncider avec l'espace politique, où exclusion et inclusion, extérieur et intérieur, *bios* et *zoé*, entrent dans une zone d'indifférenciation irréductible" (G. Agamben, *Homo sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*, traduction par M. Raiola, Paris Seuil, 1997, p. 17).

Si le corps contemporain expérimente de manière cruciale cette indistinction ayant comme horizon ultime l'annulation de la possibilité d'une vie politiquement qualifiée, certaines œuvres de la modernité tardive semblent insister sur la manifestation paroxystique du seuil le long duquel le soubassement biologique et le corps politiquement qualifié dont il est la condition s'articulent (et se distinguent). Loin de toute illustration, ces mises en forme seraient un laboratoire figural qui fait écho à la question de l'emprise biopolitique sur la vie. Les grands détails de *Morgue* exhibent les manifestations de cette vie de la chair qui fait surface dans la blessure, ainsi que dans les excoriations ou la chair de poule sur les bras levés du cadavre de la première photo [fig. 5]. Cette gestuelle a été lue comme forme d'une possible résistance à la mort violente qui a frappé ces corps, pourtant les affleurements de la chair photographiée par Serrano sont aussi ceux de la maladie ou de l'accident, c'est donc la chair exhibée dans la mort elle-même qu'il nous force à regarder en grand format, même si cette mort n'est pas toujours la conséquence d'une agression violente du corps-enveloppe. La vue de la mort chez Serrano a été mise en relation avec son refoulement par « la culture médiatique et glamour [où] on ne meurt plus » (Arasse 1993), mais cette remarque presque sociologique ne saisit pas le statut de la mort par rapport à l'impératif biopolitique de « majorer la vie » de l'homme-espèce : « du coup la mort est évidemment le terme, la limite, le bout du pouvoir (...) elle est ce qui tombe hors de ses prises, et sur quoi le pouvoir n'aura prise qu'en général, globalement, statistiquement. » (1997 : 221) C'est le point aveugle qui soustrait le terrain même de cette majoration et stimulation et c'est pourquoi, poursuit Foucault :

il ne faut pas s'étonner que le suicide – crime autrefois puisqu'il était une manière d'usurper sur le droit de mort que le souverain, celui d'ici bas ou celui de l'au-delà, avait seul le droit d'exercer – soit devenu au cours du XIX^e siècle une des premières conduites à entrer dans le champ de l'analyse sociologique (...) Cette obstination à mourir, si étrange et pourtant si régulière, si constante dans ses manifestations, si peu explicable par conséquent par des particularités ou accidents individuels, fut un des premiers étonnements d'une société dans laquelle le pouvoir politique venait de se donner pour tâche de gérer la vie. (1976 : 182)

L'assomption du vivant dans l'exercice gouvernemental est décrite figuralement comme l'émergence, nous l'avons vu, d'un *soubassement* : cette chair mobile dont la parole de l'examen de conscience trace les mouvements et les désirs (au lieu des *actes* du corps), ou qui est menée à visibilité par les convulsions de la possédée ; une isotopie figurative de la pensée foucauldienne du biopolitique, où la transformation du pouvoir et de sa prise est doublée par les dynamiques figurales d'émergence, tracement, accès, entrée dans un « champ visuel » dont on a bien souligné la portée politique⁷¹ : « le fait de vivre n'est plus ce soubassement inaccessible qui n'émerge que de temps en temps, dans le hasard de la mort et sa fatalité ; il passe pour une part dans le champ de contrôle du savoir et d'intervention du pouvoir (...) c'est la prise en charge de la vie, plus que la menace du meurtre, qui donne au pouvoir son accès jusqu'au corps. » (*Ibid.* : 188).

⁷¹ Muhle (2008 : 48) parle d'une entrée de la « vie » dans le *Sichtfeld*, le champ visuel et « *par cela (somit)* » dans ce que Foucault appelle les calculs du pouvoir, en montrant la corrélation entre le voir/savoir et le pouvoir.

Ce passage d'un pouvoir qui prélève à celui qui stimule correspond aux dynamiques figurales de pénétration, d'émergence et de visualisation d'un fond charnel et à une transformation des dynamiques figurales de la violence. Si la « menace de meurtre » du pouvoir souverain et le dressage disciplinaire se jouent dans l'interaction entre corps-enveloppes, là où « un corps opère en relation à d'autres corps dans une sorte d'intercorporeité basique (la violence, au fond, n'est rien d'autre que cela)" (Marrone 2005 : 77), cette confrontation en régime biopolitique se joue dans le corps lui-même stimulé à produire sa propre chair, à faire accéder l'inaccessible vie à la visibilité, mais afin de pouvoir « gouverner » ce soubassement. Et, bien que différente de la menace d'exercice de la « violence originaire » du souverain et décentrée par rapport au domaine de l'État, la violence

est aussi, concrètement, dans la chronologie des faits minuscules de la vie, cette gestion, cette captation, cette inflexion permanente des actions libres des hommes et des femmes. C'est un pouvoir génitif au sens grammatical du terme. La violence quotidienne du pouvoir, c'est cette nature gestionnaire et seconde qui subsume nos actes, nos pensées, nos rapports, nos affects, nos vies. (Nigro – Revel 2013 : 96)

Et puisqu'elle s'exerce paradoxalement par stimulation des faits de la chair, son horizon est le potentiel effacement de la faille qui, dans le corps lui-même, articule *zoé* et *bios*. Avec *Morgue* le regard est confronté de près à l'émergence de ce seuil et c'est ainsi que les œuvres que nous avons parcourues sont aussi le lieu d'une pensée visuelle sur cette transformation du rapport entre violence, corps, chair, pouvoir. Si la blessure chez Serrano est « objet théorique » (Calabrese 1985 : 33-78) plutôt que simple motif iconographique, c'est que la mise en forme visuelle de ce seuil somatique protagoniste de la scène de la violence, subie ou auto-infligée, peut donner figure à un corps politique encore capable de laisser excéder en soi sa propre chair au moment historique du rabattement du politique sur le pur vivant.

Bibliographie

ARASSE, D.

1992 [1996] *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.

1993 « Les Transis », *Andres Serrano : The Morgue*, catalogue d'exposition (Paris, 17 octobre -18 novembre 1992), Paris, Galerie Yvon Lambert, sp.

1994 « Le sommeil de la surface », *Andres Serrano. Le sommeil de la surface*, Arles, Actes Sud.

BAL, M.

1999 *Quoting Caravaggio : Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

BRIÈRE, M.

2000 *Une leçon de ténèbres. Le Christ mort couché sur son linceul de Philippe de Champaigne*, Paris, Médiaspaul.

CALABRESE, O.

2012 [1985] *La macchina della pittura*, Florence, Usher.

2000 «Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta», *Versus. Quaderni di studi semiotici*, n. 85/86/87, p. 101-120.

CORRAIN, L.

2016 *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, Florence, Usher.

COURTÉS, J.

1992 «Temi e motivi in etnoletteratura» ora in FABBRI, P. – MARRONE, G. (éds.) *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi 2001, p. 183-195.

- DAMISCH, H.
1992 *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion.
- DONDERO, M. G.
2009 *Le sacré dans l'image photographique*, Paris, Lavoisier.
- DOUGLAS, S.
1995 "In Camera, Andres Serrano", *Parachute*, n. 78, p. 12-19.
- FITZPATRICK, A. D.
2008 "Reconsidering the Dead in Andres Serrano's *The Morgue* : Identity, Agency, Subjectivity", *RACAR*, n. 1-2, p. 28-42.
- FONTANILLE, J.
2011 *Corps et sens*, Paris, Presses Universitaires de France.
- FOUCAULT, M.
1976 *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité 1*, Paris, Gallimard.
1997 « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France. 1976*, Paris, Seuil-Gallimard.
- GUREWICH, V.
1958 "Observations on the iconography of the wound in Christ's side, with special reference to its position", *The journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 3-4, vol. XX, p. 358-362.
- HEARTNEY, E.
1997 "Postmodern Heretics", *Art in America*, February 1997, p. 33-39.
- HOBBS, R.
1996 "Andres Serrano : The Body Politic", *Andres Serrano. Works 1983-1993*, Malmö Konsthall, p. 10-63.
- MARIN, L.
1988 « Mimesis et description », *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, n. 1, vol. 4, ed. par Theo D'Haen, J. D. Hunt & S. A. Vargas, p. 25-36.
1992 « Événements de contemporanéité », *Traverses*, n. 1, *Du contemporain*, p. 18-29 (réédité dans : Id., *Événements de contemporanéité et autres écrits sur l'art au XXème siècle*, éd. A. Mengoni et X. Vert, Les presses du réel, Dijon 2021).
1995 *Philippe de Champagne, ou la présence cachée*, Paris, Hazan.
- MARRONE, G.
2005 *La cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Turin, Einaudi.
- MUHLE, M.
2008 *Eine Genealogie der Biopolitik*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- NIGRO, R. – REVEL, J.
2013 « La violence et ses formes. Entretien avec Judith Revel réalisé par Roberto Nigro », *Rue Descartes*, n. 77, I, p. 94-111.
- SERRANO, A.
1993 *The Morgue*, catalogue d'exposition (Galerie Yvon Lambert, Paris 17.10.92 – 18.11.93 ; Paula Cooper Gallery, New York 23.1 – 20.2.1993), Galerie Yvon Lambert, Paris.

Pour citer cet article : Angela Mengoni. « De la blessure christique à la blessure biopolitique Morgue de Andres Serrano », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur :

<<https://doi.org/10.25965/as.7240>>

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Narco-mensajes y fotografía. La hipotiposis como recurso en la expresión de la violencia

"Narco-messages" and photography. Hypotyposis as a resource in the expression of violence
Narco-messages et photographie. L'hypotypose comme ressource dans l'expression de la violence

María Luisa SOLÍS ZEPEDA
Programa de Semiótica y Estudios de la Significación, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
solisluisa2003@yahoo.com.mx

Número 125 | 2021

Resumen: Este trabajo adopta un punto de vista general sobre la violencia en México, recurriendo a ciertas consideraciones filosóficas. Sobre esta base, propone un análisis de las prácticas violentas emanadas del tráfico de drogas, y en particular de los "narco-mensajes", así como de su presentación y puesta en escena por medio de la fotografía, gracias a un recurso retórico particular: la hipotiposis.

Palabras clave: semiótica, violencia, narco-mensajes, fotografía, hipotiposis

Résumé : Ce travail présente une approche générale de la violence au Mexique, en faisant appel à des considérations philosophiques et sémiotiques. Sur cette base, il se concentre sur les pratiques violentes émanant du trafic de drogues, et notamment sur les « narco-messages » et sur leur présentation et mise en scène par la photographie, à travers une ressource rhétorique spécifique : l'hypotypose.

Mots clés : sémiotique, violence, narco-messages, photographie, hypotypose

Abstract: This work starts from a general observation of violence in Mexico, calling on certain philosophical and semiotic considerations. On this basis, it analyses a specific violent practice emanating from drug trafficking, the so-called "narco-messages" associated to photography images through a particular rhetorical resource: hypotyposis.

Keywords: Semiotics, Violence, Narco-messages, Photography, Hypotyposis

Presentación

Hacia finales del año 2020 en la facultad de Filosofía y Letras de la universidad en la que laboro, atacaron violentamente a dos estudiantes de posgrado: él murió y ella resultó gravemente herida. Este crimen movilizó a profesores y alumnos en las redes sociales. Según las palabras de uno de sus académicos:

El salvaje homicidio [...] y los graves daños [...] me han dejado pasmado. La cercanía con ambos (estudiantes) ha hecho que lo acontecido afecte de forma exponencial. Y me afecta en todos los niveles: como amigo, como maestro, [...] ira, enojo, impotencia, tristeza. Si desde Aristóteles la filosofía ha proclamado como meta la posibilidad de vivir bien, de lograr una buena vida, lamentablemente en México el objetivo se ha reducido a poder vivir. Esa posibilidad mínima le fue arrebatada a [...] de la forma más absurda.

En estas palabras podemos reconocer una mirada inteligente y profunda sobre uno de los principales problemas que aquejan a México. Este acto violento es uno más entre muchos, algunos de los cuales han caído en el olvido.

La violencia se presenta de muy diversas formas, se expresa de múltiples maneras, con frecuencia es explícita, pero puede ser también implícita. En una sociedad global, marcada por la inmediatez y en busca de una presunta creciente democracia, la violencia en efecto unas veces se enmascara, otras se muestra descaradamente. Surge en todos los dominios y por momentos parece desdibujarse, perder precisión. Como afirma Byung Chul Han (2016: 118), “si se toma la violencia como cifra de toda negatividad social, se desdibuja por completo su concepto”. Hechos o actos valorados socialmente como negativos no necesariamente son violentos, en ocasiones sólo son injustos. No en toda tensión o conflicto hay violencia. Este mismo pensador sostiene que toda violencia implica un gran poder, pero no todo poder deviene violencia. Muchas veces el poder se puede ejercer sin violencia, como es el caso de ciertas formas de manipulación.

Algunas preguntas tempranas nos surgen: ¿cómo podemos delimitar los territorios de la violencia, diferenciarla de otros actos, reconocerla cuando es sutil, significarla en su justa medida, semiotizarla desde nuestra disciplina?

Según S. Pinker (2018), actualmente vivimos (al menos en occidente) en una sociedad menos violenta: posición cuestionable y evidentemente debatible. Para Han, por el contrario, hoy en día estamos confrontados a una violencia menos frontal, más bien “subterránea”, “camuflajeada” o silenciosa, pero más extendida (bajo discursos y prácticas aparentemente democráticos e incluyentes). Dentro de esta aparente no-violencia se siguen efectuando actos de extrema, explícita y frontal violencia tales como el terrorismo, la violación o el asesinato, como en el caso referido al principio.

Si bien la semiótica hasta ahora no se ha ocupado explícitamente de la violencia, en sus diferentes etapas de desarrollo ha abierto varias vías por medio de conceptos como *estructura polémica*, *intimidación* (¿violencia virtual?), *sanción negativa* (castigo). Así, la reflexión que propongo a continuación se suma al interés y preocupación actual de la comunidad de semiotistas sobre el tema de la violencia. Creo de suma importancia definir y diferenciar los mecanismos de violencia a través de sus expresiones significantes contemporáneas, así como explorar sus ámbitos y modos de presencia.

Si bien estamos ante una empresa casi inabarcable, sí podemos ir adelantando el trabajo, deslindando, describiendo, preparando el terreno, proponiendo. Finalmente, podríamos aventurarnos a preguntar si la violencia nos es constitutiva y estructural en cuanto humanidad e incluso en cuanto seres vivos; si ella es inherente a ciertos sistemas (Fanon, 1961) o si es posible reformularla y erradicarla –postura esta última quizás postura utópica y romantizada, pero existente (Giroux, 2018)–; o bien si, en nombre de una “responsabilidad ética”, puede ser evaluada y regulada (Butler, 2004).

Es evidente que, partiendo de la semiótica de corte estructural, la pregunta se reduce y se especifica a la expresión y significación de la violencia. Volviendo a las palabras del académico de la Facultad de Filosofía y Letras citado al inicio, y a la interpretación que él hace de un acto violento, observamos la utilización de lexemas como “salvaje”, “afectación”, “daño”, “pasma”, “ira”, “enojo”, “impotencia”, “tristeza”, “absurdo”. El acto violento es concebido como fuera de la cultura y de las normas sociales, sin control, fuerte e intenso; un acto que incide y causa sufrimiento psíquico y

emocional. El acto violento conlleva una relación entre una fuente y una meta, establece una estructura en la que sus resultados y efectos resulta inútiles y sin sentido.

Las notas que siguen van encaminadas hacia un “análisis local de la violencia”, ya que si bien se trata de un problema general, adquiere una forma específica en la cultura mexicana. Así pues, partiendo de consideraciones generales sobre el tema las como lo han abordado diversos pensadores, me restringiré a la semiótica y a la violencia vivida en el México contemporáneo. La violencia que me interesa es aquella generada por el narcotráfico. En el marco de este último, me centraré en los “narcomensajes” y en su modo de circulación mediática a través de la imagen. Analizaré por lo tanto un solo tipo de violencia y formas de expresión, refiriéndome a un recurso retórico de larga data en la cultura mexicana: la hipotiposis.

1. La violencia, sus territorios y expresiones.

Los rasgos definitorios de la violencia son la fuerza y el poder (Coromines, 2008), específicamente una fuerza ejercida para someter (de la raíz *vis* = fuerza, *olentus* = abundancia; y del indoeuropeo *wei* = perseguir algo con vigor, torcer, quebrar). Los derivados del término sustantivo (la violencia) se organizan en un uso adjetivo (acto violento, pasiones violentas) y en un uso adverbial (violentamente). Esta definición léxica remite a la concepción de Han, para quien la violencia es una relación de fuerzas en la que una logra reprimir y dominar a la otra hasta minimizarla, doblegarla y quebrarla. La violencia aniquila al otro (2016: 42, 102-104). Cabría en este punto hacernos algunas preguntas más: ¿existiría, como en el caso de la melancolía, una violencia eficiente como la de los héroes míticos? O, por el contrario, ¿toda violencia es destructiva en el sentido de que “quiebra”, desestabiliza?

Según el mencionado autor, la violencia posee sus territorios. Así, hay una violencia mítica, otra divina, otra más psíquica, y existe también la violencia de derecho, política y religiosa. Algunas de las manifestaciones de la violencia en estos dominios pueden ser consideradas como reactivas, preventivas e, incluso, productivas, como en el caso del sistema de castigo o entre Estados en tensión y lucha (Han, 2016: 33 y 65). J. Butler afirma que la no-violencia no siempre es útil o posible en todo momento: hay que saber identificar y evaluar las circunstancias y las posibilidades (Evans y Wilson, 2019: 118). Así pues, habría una violencia útil.

2. Semiotizar la violencia

Considerando que es posible “semiotizar” la violencia, podríamos recurrir a la semiótica tensiva para hacer un primer acercamiento general: la violencia pone en juego dos fuerzas opuestas, donde una por su intensidad puede ejercer su poder sobre la otra hasta transformarla, mermándola o eliminándola, de modo que una fuerza tónica se impone sobre una atonicidad (Zilberberg, 2018).

Si narrativizamos esas fuerzas en oposición, tendríamos tres secuencias. En la primera, dos fuerzas activas se oponen, figurativizándose como dos sujetos –pensemos en la manipulación como “acción del hombre sobre otros hombres”–. Uno de ellos, modalizado de manera tónica, desmodaliza al segundo hasta volverlo pasivo. Pero no necesariamente se trata de un destinador y un destinatario en relación de manipulación, sino que también puede tratarse de una operación –“acción del hombre sobre las cosas” (Greimas y Courtés, 1990: 251)–. Justamente, S. Sontag afirma que la violencia convierte en cosa a quien está sujeto a ella (2010: 18).

Tal parece que en esta relación el sujeto posee un *hiper poder*, mientras que su objeto (figurativizados ambos como humanos, actores individuales o colectivos) deviene en un *no poder* y un *no querer*. El sujeto de poder que lleva a cabo la violencia experimenta emociones exacerbadas, mientras que aquel sometido a la violencia (desmodalizado y afectado) experimenta dolor, sufrimiento. Ahora bien, si el objeto, en lugar de *no querer*, *quiere*, no se trataría ya de violencia (como ocurre en las relaciones sadomasoquistas). Aquí podríamos preguntarnos quién determina entonces qué es la violencia, ¿aquellos implicados en su estructura, o aquellos que la observan desde afuera?

A partir de estas consideraciones generales de carácter hipotético, observemos pues una práctica específica –acotada en un espacio, tiempo y cultura–, y los textos emanados de ella.

3. Acotación cultural

Ciertas sociedades como la mexicana, acostumbrada incluso a la violencia gráfica, promueven también esa violencia “subterránea” de la que hablé al inicio, la cual se puede encontrar oculta en ciertos discursos ideológicos y usos del lenguaje. Sin embargo, la otra, la violencia explícita y exacerbada, también abunda. Hoy, más que nunca.

La ola de violencia vivida en México en los últimos veinte años parece tiene en parte su origen en el auge del narcotráfico, pero también en ciertas condiciones sociales, económicas, culturales e ideológicas que le han dado un lugar dentro de la estructura y han hecho posible su existencia y desarrollo. Estas condiciones han generado también otras formas paralelas de criminalidad organizada. Así, el narcotráfico se ha vuelto una forma de vida (Fontanille, 2017) con sus propios signos, textos, significaciones e incluso su propia espiritualidad (Solís, 2018). Podemos distinguir en ella actores, roles, actitudes, pasiones, una ética y una estética. El narcotráfico como forma de vida es una semiosis dentro de la semiosfera (Lotman, 2018) en la que los diferentes niveles significantes son coherentes, condensan la propia forma de vida y al mismo tiempo se expanden o se despliegan. En otros textos he caracterizado el narcotráfico como una forma del *poder* y el *no-deber*, de la celeridad y la intensidad, que se figurativizan en ciertas formas de violencia.

La violencia en México se incrementó debido a la transformación de los pactos entre cárteles (en el control de plazas) y de los cárteles con sus aliados (políticos y policía), produciendo un estado de guerra generalizado pero intensificado en ciertas zonas del país. De manera paralela, otras organizaciones criminales aprovecharon el momento para desarrollar actividades tales como extorsión, robo, secuestro, trata de blancas, entre otras (Valdés, 2013).

Si bien algunos grupos de narcotraficantes sugieren firmemente evitar la violencia –prefiriendo la amenaza al acto–, otros la promueven abiertamente (hasta dos mil ejecuciones violentas al año) y han invadido todo tipo de espacios públicos, privados e incluso gubernamentales. Para poder llevar a cabo los diversos actos de violencia, el narcotráfico se hizo de un sofisticado sistema de inteligencia y una amplia red de informantes en todo los ámbitos sociales.

Tres formas de violencia se han dado a partir del narcotráfico: entre cárteles, entre cárteles y autoridades, y entre narcotraficantes y traidores o miembros de organizaciones criminales de otro tipo. En medio de estos enfrentamientos, la población civil ha sufrido las consecuencias de diversas maneras: algunas personas han perdido la vida en medio de fuegos cruzados, otras experimentan miedo día a día

y, en algunos casos dramáticos, tal como vimos al inicio de este trabajo, otras intentan simplemente “poder vivir”.

De los tres tipos enumerados, nos concentraremos en esta última forma de violencia, calificada por Valdés de “propagandística”. Se trata de una violencia premeditada e incluso “trabajada” estéticamente, cuyo objetivo es exhibir el mayor poder de manera pública. Una de sus manifestaciones expresivas se conoce como “narco-mensaje”⁷². Existen estudios con *corpus* de más de dos mil narco-mensajes que han arrojado como resultado algunas constantes en términos de gramática, léxico, emisores y receptores, estructura (amenaza y potencial sanción) y tipo de mensaje (justiciero o vengativo). Los más abundantes son los de carácter “justiciero” (Atuesta, 2016: 16-17). Incrementándose exponencialmente desde 2007, estos mensajes han evolucionado: escuetos y muy generales en un principio, se han vuelto cada vez más elaborados y detallados⁷³.

Las modalidades y características del narco-mensaje son las siguientes: se trata de mensajes escritos ya sea en tela, lona o cartulina. En estos textos se puede observar una gramática particular, un uso singular del léxico (a veces parcialmente encriptado), actores recurrentes, violencia verbal (lenguaje soez) y violencia virtual (amenaza).

Estos textos escritos suelen ir acompañados de cuerpos (o de sus partes) que fueron ejecutados. Esos cuerpos muestran la tortura a la que fueron sometidos. Todos estos mensajes *in situ* son expuestos en la vía pública (calles, avenidas, caminos o puentes peatonales). Sontag (2010: 57) refiere que *The New York Times* (1862) publicó una nota sobre las fotografías de la batalla de Antietam, advirtiendo que si los muertos de esa batalla hubieran estado en la acera de la vía pública, los transeúntes de Broadway serían menos imprudentes y pasearían menos a sus anchas. ¿Cómo saberlo? Al menos en muchas ciudades mexicanas los habitantes tienen que desviar su rumbo para evadir esos cadáveres, cada vez más cotidianos, que yacen en la calle o en las plazas.

A partir de lo hasta aquí dicho, podemos empezar a caracterizar esos actos, los narco-mensajes. Éstos corresponderían a lo que Han (2016: 9-19) llama violencia negativa, sustentada en, y por, la existencia del otro (del enemigo). Es una violencia frontal, masiva y explosiva (desmesurada) y más propia de las sociedades antiguas arcaicas. Es una violencia que se exhibe. Impactante y chocante dado que emana de la violencia positiva (interiorizada y silenciosa) y se relaciona con ella, dentro de una tendencia generalizada.

Como hemos resaltado antes, la modalidad de la violencia en el narcotráfico es el poder, un *hiper poder* (poderlo todo). Así, la relación entre violencia y poder es converso, y ambos potencializan la capacidad de supervivencia de quienes la ejercen. Las figuras de ese *hiper poder* serían la sangre (derramada) y el dinero (ostentado). La vida del narcotraficante suele ser corta. Esa posible, futura y pronta cesación de la vida puede ser real o simbólica, y la manera de prolongarla es ejerciendo ese doble poder. Siguiendo a Han, la violencia confiere firmeza y estabilidad (2016: 72) a ese proyecto de vida que puede ser interrumpido de tajo.

72 Según el Sistema Nacional de Seguridad Pública de México, el número de ejecuciones de este tipo fue de más de cincuenta mil en el periodo que abarca de 2007 a 2011.

73 Existen otro tipo de mensajes similares provenientes de otros ámbitos criminales, pero son menos abundantes.

Así, la violencia ejercida por el narcotráfico es *hiper visible*, y en eso se asemeja a nuestra contemporaneidad electrónica, marcada por el exceso de información en las redes sociales.

Como dice Sontag (2010: 42), la violencia es un invento humano (a diferencia de la violencia animal) que en diferentes circunstancias ha encontrado las formas más creativas y sofisticadas de ejercicio. Las artes la han descrito, retratado o mostrado. El efecto ante la violencia en acto o estetizada y presentada es intenso, horrorizante y poco inteligible. Más allá de saber si la violencia “une a la gente de buena voluntad” (Sontag 2010: 13) o convoca a los que tienen mala voluntad, debemos reconocer que provoca reacciones opuestas (“un llamado a la paz o un grito de venganza”), y que posee su propia estructura significativa.

4. Imagen y práctica de la violencia: el uso de la hipotiposis

Desde las primeras imágenes⁷⁴ encargadas de presentar o de “registrar” la violencia en acto o sus resultados, se buscó el mayor realismo posible, la descripción más minuciosa. Como dice Sontag: “La realidad tal cual quizá no sea lo bastante temible y por lo tanto hace falta intensificarla o reconstruirla de un modo más convincente [...]. Otra posibilidad es que las imágenes no perturben lo suficiente, no sean lo bastante concretas y detalladas” (Sontag, 2010: 58 y 68). ¿Con qué objetivo presentar así la violencia?, ¿para con-mover?, ¿para denunciar? Mientras que las imágenes religiosas, que “retrataban” un acto violento (la crucifixión, los martirios), al provenir de un relato conocido, enfatizaban el sacrificio divino que era valorado como positivo e incluso deseable, las imágenes no religiosas buscan quizás constituirse en un testimonio fiel de los hechos violentos y sus consecuencias. Diversos autores han reflexionado sobre la necesidad y el deseo humanos de crear y observar imágenes de esta naturaleza. No profundizaremos en esta cuestión, pues lo que nos interesa aquí es el recurso que se ha utilizado para la descripción y presentación de la violencia de manera realista, vívida y cruda: la hipotiposis.

Según *La Retórica a Herenio*, la hipotiposis consiste en narrar algo de tal manera que parezca que los acontecimientos se presentan y desarrollan ante nuestros propios ojos de manera vívida. Se trata, entonces, de “hacer ver” mediante lo narrado o descrito una imagen presente y creíble (Lázaro 2011: 2). La hipotiposis ha sido utilizada en discursos verbales y escritos, en la prosa y en la poesía, así como en las artes plásticas. Esta figura se diferencia del trampantojo, una ilusión que consiste en *hacer creer* que lo que se presenta ante el observador es “real” –¿que lo que es bidimensional tiene volumen?–. Por el contrario, en la hipotiposis el observador sabe que está ante una imagen veraz, vívida, destinada a provocar en él una reacción emocional intensa. Por eso la hipotiposis ha sido el recurso más utilizado para suscitar horror, piedad, indignación.

Ahora bien, en una pintura el trabajo sobre las formas plásticas para lograr el efecto de realidad y vivacidad es, a fin de cuentas, evidente. Por otra parte, podría pensarse que la hipotiposis es inherente a la fotografía, el medio más icónico. Pero no es así. Incluso en el caso de la fotografía de un hecho violento, distintas posibilidades se presentan. Consideremos dos casos: la fotografía que muestra el hecho violento con detalle, realismo y crudeza, y la fotografía que lo hace de manera sesgada, a través de técnicas como la contraluz. Mientras que el primer tipo de fotografía corresponde al fotoperiodismo sensacionalista o amarillista, el segundo tiende a situarse en el ámbito artístico. Estas dos

74 Aquí seguimos a J. -F. Bordron (2019) en su propuesta sobre la imagen artefacto.

manifestaciones de la imagen fotográfica han sido ampliamente estudiadas por I. Ruiz en *Docufricción* (2017)⁷⁵. Presentamos a continuación un ejemplo, analizado desde otra perspectiva por el mencionado autor, del tratamiento artístico que hace el fotógrafo Fernando Brito de una escena que presenta el resultado de un acto violento (Fig. 1):



1. Fernando Brito. Tus pasos se perdieron en el paisaje, serie Fotográfica, 2006-2010

Sin hacer un análisis exhaustivo de esta fotografía, podemos apuntar lo siguiente: la luz natural perfila un paisaje del que la oscuridad no deja ver –o permite ver sólo parcialmente– los elementos, desdibujando u ocultando lo que hay ahí. La franja oscura de la línea de horizonte divide dos zonas de amarillos, naranjas, rojos y violetas. De esa misma línea se desprenden diagonales que van intercalando zonas de luz y oscuridad. En la parte central de la composición se deja ver, también en diagonal, una silueta igualmente oscura. Surgen de esas aguas-espejo un brazo y una pierna, pero se ha suprimido el resto del cuerpo. Evidentemente, las formas plásticas y su disposición construyen una imagen estética (incluso ligada al género artístico del paisajismo), que apenas esboza la violencia.

Así pues, tenemos diversos *corpus* de análisis posibles. Un primer grupo es representativo de la violencia en acto; es decir, en el caso que nos ocupa, los narco-mensajes *in situ* (que ya poseen una dimensión estética en su construcción), sin olvidar sus tipos (y uno más que se ha añadido en los últimos años, el del cuerpo-mensaje⁷⁶). Un segundo grupo está constituido por las imágenes fotográficas que disponen de cierta manera el hecho violento o narco-mensaje, alejándose del detalle (fotografía artística) y utilizando, por ejemplo, la elipsis. Un tercer grupo está integrado por las imágenes fotográficas que “registran fielmente” el narco-mensaje y buscan el mayor detalle y patetismo, recurriendo a la hipotiposis. Por último, tenemos el corpus conformado por las obras de los artistas plásticos que retoman la temática de la violencia y emulan los narco-mensajes, figurativizándolos de otras maneras (tal es el caso de Teresa Margolles)⁷⁷.

Ahora bien, dentro la cultura mexicana la violencia gráfica, no solo en pintura y fotografía, sino también en escultura, ha sido un recurso constante para la construcción de discursos y textos. La

75 Sobre el trabajo estético (de meta-construcción, según Ruiz) en torno a las víctimas del narcotráfico y a la violencia criminal en México, ver la obra fotográfica de Fernando Brito en <http://hemi.nyu.edu/journal/8.2/brito/gallery.html>

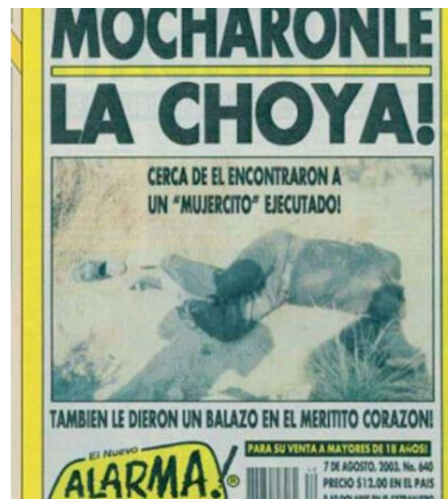
76 Me refiero a cuerpos sobre los que se escribe directamente un texto, estudiados por Eva Natalia Triay Montiel.

77 *What else could we talk about?* (¿De qué más podríamos hablar?), Bienal de Venecia, 2009.

encontramos en el Barroco del siglo XVI –en la pintura y escultura, por ejemplo en los Cristos yacentes (Solís, 2021b)–, durante los primeros años del siglo XX –por ejemplo, en fotografías como la que presenta el cadáver acribillado de Emiliano Zapata (Fig. 2)–, durante la segunda mitad del mismo siglo en la edición de periódicos y revistas –como en el popular *Alarma* (Fig. 3)–, y también en este siglo, justamente en la fotografía de narco-mensajes y en el narco-periodismo.



2. Fotografía del cuerpo exhibido de Emiliano Zapata en 1919, Fototeca Nacional del INAH.



3. Portada del *Alarma*, 7 de agosto de 2003

Si bien a partir del Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia (2011) se buscó la regulación en la producción y difusión de imágenes sobre la violencia⁷⁸, ésta se volvió cada vez más laxa, considerando además la relativa libertad de hacer público este tipo de imágenes en medios electrónicos y redes sociales.

Del centenar de imágenes que circulan sobre narco-mensajes y que presentan explícitamente la violencia, hemos tomado tres ejemplos representativos. He aquí la primera imagen (Fig. 4):



4. Imagen (detalle) de nota publicada en *El gráfico*, 12 de julio de 2019

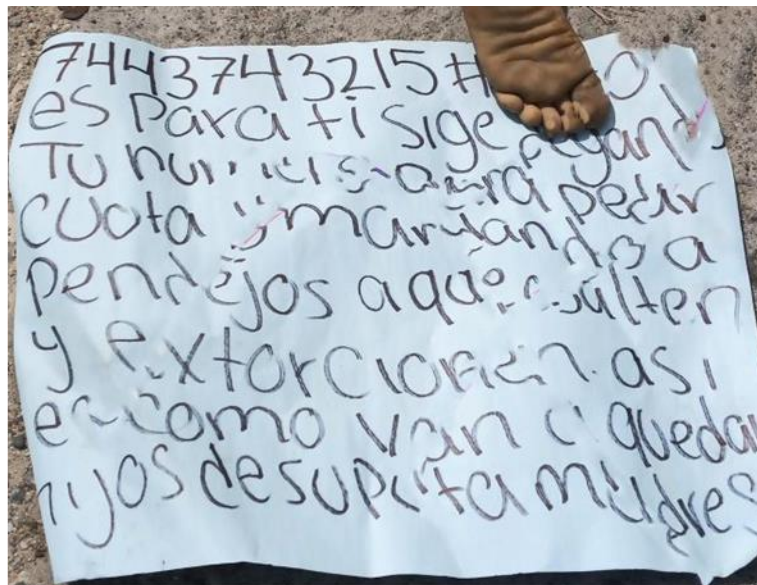
Los narco-mensajes *in situ* son una *puesta en escena*, una disposición de elementos en el espacio público. Desde el punto de vista semiótico, y extendiendo el plano pertinencia, podríamos considerar este dispositivo como una escena práctica (Fontanille, 2014: 37). Ahora bien, la fotografía es una *puesta en página* –o mejor dicho, puesta en imagen– que hace parecer real aquello que presenta, recurriendo a un *hacer mirar* y a un *hacer creer*. Así, para un observador, eso que *parece*, es (Greimas y Courtés, 1982: 174).

⁷⁸ Esta iniciativa que se cree fallida y que despertó muchas polémicas, se puede encontrar en <https://cirt.mx/acuerdo-para-la-cobertura-informativa-de-la-violencia/>

En la construcción plástica de esta fotografía podemos pues observar lo siguiente: la luz es suficiente y deja ver claramente el contenido de la imagen. El fondo está dado por el color neutro del pavimento y de la tierra, sobre los cuales destacan los blancos de izquierda y derecha de los carteles y los azules y ocres del centro del calzado (en diagonal), así como la vestimenta de dos cuerpos parcialmente exhibidos. Cada elemento tiene su lugar propio, jerarquizado respecto a los demás. Dos objetos-soporte se apuntan mutuamente: uno de ellos es el cuerpo con sus vestimentas, el otro es el papel, sujetado por piedras y una mano. Ya que nos encontramos frente a una fotografía, otros elementos propios de la construcción de la imagen se suman: el punto de vista, la distancia, el enfoque, el recorte.

Lo que vemos en esta imagen fotográfica es un espacio que podría ser cualquier calle o camino a plena luz del día. Sabemos que es una vía pública porque el camino está pavimentado, remitiendo a un espacio urbano o semiurbano. Los dos cuerpos yacen uno al lado del otro, y por el calzado podrían ser del género masculino. Uno de ellos tiene el pantalón bajado hasta los pies, signo de ofensa al pudor.

La relación icono-textual entre los elementos visuales y el texto escrito es de complementariedad, como veremos más adelante a través de otros ejemplos. Observemos ahora un segundo ejemplo (Fig. 5):



5. Imagen de nota de Reporteros en movimiento, 7 de agosto de 2019

Una vez más, la luz plena permite observar un gran texto escrito en un tono frío, enmarcado por el fondo en grises. En la parte superior derecha, vemos una mancha-pie. Es un pie sucio y desnudo que hace pensar en un cuerpo boca abajo. El texto escrito está parcialmente encriptado (como la mayoría de los narco-mensajes) y utiliza un lenguaje soez. Señala a un enunciatario con la frase “es para ti”, que “pides cuota, mandas a otros que asalten y extorsionen”. Es decir, el enunciador de este texto se deslinda de esas actividades criminales. Lo más interesante de este mensaje es la frase “así es como van a quedar” que incluye a otros más como enunciatarios: todos aquellos que hagan lo que éste, éste que está aquí, así, hizo. El adverbio demostrativo designa al cuerpo que acompaña el texto escrito, apunta a ese cuerpo violentado de diversas maneras hasta su aniquilamiento. Como observan Cuellar y Albarrán (2012), la materialidad corporal interviene y complementa la significación del texto escrito. Podríamos decir que el adverbio “así” abre un hueco de significación. Es el cuerpo el que expone la violencia a la que ha sido sometido a través de su estado y sus marcas (podría ser un cuerpo baleado, torturado, decapitado,

mutilado o deshecho). El “así”, no el escrito sino el mostrado en el cuerpo, también indica la razón por la cual este último ha sido violentado. Si al cuerpo se le cortó, por ejemplo, la lengua, es por haber dicho algo que no debía. Veamos un último ejemplo (Fig. 6):



6. Imagen de nota en *Proceso*, 13 de diciembre de 2017

Algunos rasgos de los ejemplos anteriores también se manifiestan en esta imagen. En ella observamos una gran zona de luz plena; sin embargo, en este caso, una franja de oscuridad atraviesa horizontalmente la fotografía pero no para ocultar, sino para destacar los otros elementos visuales. Vemos líneas horizontales que dividen el espacio en superior, medio e inferior. Estas tres zonas están atravesadas verticalmente por tres líneas que rematan en tres cuerpos. Una vez más, los colores neutros son protagonistas y contrastan con las pequeñas manchas roja y verde de la parte izquierda de la imagen, colores que atraen la mirada. Las líneas y figuras geométricas rectangulares –que incluyen al texto escrito en la zona media superior– “arrinconan” tres cuerpos masculinos.

Otras coincidencias con los ejemplos anteriores son: el espacio público urbano, la temporalidad marcada por la plena luz del día, los cuerpos de tres actores (¿o uno colectivo, dada la actividad que los unifica?) y el texto escrito con lenguaje soez y términos ambiguos. Encontramos también el enunciatario colectivo condensado en la frase “todos los que...”, el adverbio demostrativo “esto” que señala a los cuerpos, así como la ignominia, el daño físico y la muerte.

Sin embargo, en esta imagen el enunciador se especifica de manera colectiva como “los mazatlecos”, agregado una despedida (“atentamente”) contraria al lenguaje soez y amenazante del resto del texto. Este rasgo también es constante en otros narco-mensajes. Otra singularidad en esta fotografía es el carácter de espectáculo del mensaje, pues no sólo se muestra, sino que se trata de invadir el campo visual del espacio público cotidiano.

Lo impactante de esta imagen radica en el hecho de que ella presenta actores, un espacio y un tiempo de la vida cotidiana, del día a día, que podrían ser cualquier día, cualquier calle o puente, mientras que la frase “así les va a pasar” o “esto les va a suceder” puede ir dirigida a cualquiera. Esos cuerpos heridos hasta la muerte, que sintetizan el “así” y el “esto”, y que aun sin vida son ultrajados, podrían ser el cuerpo de cualquiera, incluso de aquel que observa. Esto es lo que E. Husserl (2004, §50)

llamó transferencia aperceptiva: lo que ese otro cuerpo ha sufrido, lo puede sentir el cuerpo propio. Es este miedo de sabernos vulnerables lo que le da a la hipotiposis un carácter afectivo particularmente intenso; este miedo, y el horror de saber “lo que los seres humanos se atreven a hacer” (Sontag, 2010: 97).

A través de este mecanismo de enunciación, la imagen se transforma también en una modalidad del poder, del hiper-poder característico del narcotráfico y conservado por la hipotiposis. Este planteamiento coincide con el doble movimiento que L. Marin (2009) proponía: el del poder que se hace imagen y el de la imagen poderosa (efecto y poder de presencia gracias a la hipotiposis), y que mediante el detonante del relato imaginario, hace presente la violencia.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos abordado el tema de la violencia, y más específicamente de la violencia en México generada por el narcotráfico, centrándonos en los mensajes emanados de esta práctica y en las imágenes que los vehiculan. Desde la perspectiva de la semiótica de corte estructural, hemos analizado este tipo de imágenes fotográficas que presentan un acto violento singular. Pero se plantea ahora la necesidad del análisis profundo y detallado de un corpus más amplio, difícil de conformar no sólo por el número de narco-mensajes existentes, sino por las miles de imágenes que circulan a partir de ellos. Si en esta contribución nos hemos limitado a un pequeño corpus homogéneo y representativo, tal vez en un futuro la reflexión que hemos emprendido pueda servirnos como base para trabajar sobre un material lamentablemente muy extenso (Rico et al, 2018).

Según los autores a los que hemos recurrido a lo largo de esta reflexión, la violencia producida por el narcotráfico puede ser caracterizada como inherente al sistema, negativa en cuanto es explícita y desmesurada, arcaica, mítica y preventiva. Ella ostenta los rasgos comunes a toda forma de violencia: la fuerza y el poder. Una de sus manifestaciones es el narco-mensaje, y dentro de ellos, cierto tipo de imágenes.

Así pues, hemos identificado y contrapuesto dos tipos de fotografías de narco-mensajes, enfocándonos en uno de ellos. Por un lado, siguiendo a J. -M. Floch (1986), tenemos la fotografía-obra, es decir, la imagen artística que, como vimos, utiliza estrategias como la elipsis, el claroscuro y la lejanía. Por otro lado, tenemos la fotografía testimonio, directa o referencial, que da a conocer la “realidad” y que supone un saber por parte del enunciatario. Este último tipo de imagen recurre al *hacer parecer real* en toda su crudeza; de ahí el empleo que hace de la luz, del acercamiento, y de la hipotiposis que “hace ver” la violencia (realizada en el hecho, y virtual en la amenaza) y afecta al observador. En este sentido, la imagen es en sí misma, violenta.

Llegados a este punto, podemos aventurarnos a afirmar que la estructura general de la violencia, tal como la hemos considerado, es común tanto al acto del narco-mensaje como a su imagen fotográfica, aunque sus efectos son diferentes. En ambos casos hay una lucha de fuerzas inicial que se resuelve en la imposición de una sobre la otra. Esta última queda mermada. Si dotamos a estas fuerzas de figuratividad, se trataría de dos sujetos, uno modalizado (poder) que desmodaliza al otro. En el narco-mensaje representado, ese sujeto, en virtud de su poder y su fuerza, aniquila al otro. Y la imagen, con su propia fuerza y su propio poder –evidentemente no la misma ni en el mismo grado– subyuga a su observador.

Bibliografía

- ATUESTA, L.
2016 *Un análisis de la evolución del crimen organizado en México a través de los narcomensajes*. Aguascalientes, CIDECA.
- BORDRON, J.-F.
2019 «Dinamiques des images», *Signata. Annales des sémiotique*, 10, en línea: <https://journals.openedition.org/signata/1966>
- BUTLER, J.
2004 *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- COROMINAS, J.
2008 *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- CUELLAR, D. y Albarrán Díaz, L.
2012 “Narcomensajes y cadáveres: el discurso del narcotráfico y su violentada literalidad corporal” en I. Gárate Martínez, J. M. Marinas Herreras y M. Orozco Guzmán (coord.), *Estremecimientos de lo real: ensayos psicoanalíticos sobre cuerpo y violencia*, pp. 191-204.
- EVANS, B. y WILSON, S. M.
2019 *Retratos de la violencia. Una historia ilustrada del pensamiento radical*, CDMX, Akal.
- FLOCH, J- M.
1986 *Les formes de l’empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- FONTANILLE, J.
2017 *Formas de vida*, Lima, Universidad de Lima.
2014 *Prácticas semióticas*, Lima, Universidad de Lima.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J.
1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- HAN, B. CH.
2016 *Topología de la violencia*, Barcelona, Herder.
- HUSSERL, E.
2004 *Meditaciones cartesianas*, CDMX, FCE.
- LÁZARO CARRETER, F.
1983 “Ortega y la metáfora”, *Biblioteca Virtual Universal*: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ortega-y-la-metafora/html/379a1c58-aofe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html
- LOTMAN, I.
2018 *La semiosfera*. Lima, Universidad de Lima.
- MARIN, L.
2009 “Poder, representación, imagen”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, número 13 pp. 135-153.
- PINKER, S.
2012 *Los ángeles que llevamos dentro. El declive de la violencia y sus implicaciones*, Barcelona, Paidós.
- RICO Sulayes, A., GUTIÉRREZ, M. y VILLASEÑOR, L.
2018, “The Emergence and Current State of Drug Trafficking-Related Social Media in Mexico: A Text Mining Approach”, *Graffylia*, número 27, pp. 8-19.
- RUIZ, I.
2017 *Docufricciones. Prácticas artísticas en un México convulso*, CDMX, UNAM.
- SOLÍS, M. L.
2018 “El narcotráfico: religiosidad marginal y forma de vida”, *Graffylia*, número 27, pp. 33-42
2021 “Cuerpo a cuerpo. Acerca el dolor y la piedad”, en prensa.
- SONTAG, S.
2010 *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Penguin Random House.
- VALDÉS CASTELLANOS, G.
2013, *Historia del narcotráfico en México*, CDMX, Aguilar. E- Book.

ZILBERBERG, Cl.
2018, *Horizontes de la hipótesis tensiva*, Lima, Universidad de Lima.

Pour citer cet article : María Luisa SOLÍS ZEPEDA. « Narco-mensajes y fotografía. La hipotiposis como recurso en la expresión de la violencia », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7257>>

ISSN : 2270-4957

3 - Stratégies politiques et finalités

Difendere la violenza. Le retoriche dei
perpetratori

Defending violence. The rhetoric of
Perpetrators
Justifier la violence. La rhétorique des
bourreaux

Mario Panico

Centro TraMe - Centro di studi semiotici sulla
memoria culturale. Università di Bologna

Patrizia Violi

Centro TraMe - Centro di studi semiotici sulla
memoria culturale. Università di Bologna

Numéro 125 | 2021

Riassunto: Questo articolo cerca di riflettere sulle organizzazioni narrative e discorsive della violenza, proponendo una tipologia semiotica che prende in considerazione due fasi specifiche che corrispondono grosso modo alle categorie di violenza privata vs. pubblica, o collettiva, che hanno diverse Destinazione e forme di Agency.

Nel primo caso, esamineremo l'oggetto verso cui è diretta l'azione violenta; nel secondo, le giustificazioni retoriche che il soggetto violento adotta rispetto alla propria azione. Tra le diverse forme di violenza privata, considereremo quelle che sono dirette contro un oggetto individuale. È il caso, per esempio, della violenza domestica, dove un marito che uccide la moglie attiva un sistema di passioni specificamente diretto verso l'oggetto; della violenza verso un oggetto generico, come le azioni su individui considerati come istanze di un certo tipo generale (gruppi minoritari, comunità lgbtqi, ecc.); e della violenza in sé, che non ha un oggetto definito a priori. Nella seconda parte, discuteremo della violenza collettiva, e in particolare delle forme retoriche con cui gli autori giustificano le loro azioni. Analizzeremo anche le diverse strategie enunciative che vengono utilizzate per trasformare le azioni violente in comportamenti giustificabili.

Parole chiave: perpetrators, vittime, enunciazione, strategia, destinazione

Abstract: This paper seeks to reflect on the narrative and discursive organizations of violence, proposing a semiotic typology that takes into account two specific stages which correspond roughly to the categories of private vs public, or collective, violence which have different Destination and forms of Agency.

In the first case we will examine the object towards which the violent action is directed, in the second the rhetoric justifications that the violent subject adopts in relation to his/her own action. Among the different forms of private violence we will consider those hurled against an individual object. Examples of this include the case of domestic violence, where a husband killing a wife activates a system of passions specifically directed towards the object; violence towards a generic object, which can be instantiated by an individual, as in the case of actions against a person that is intended as token of a general type (minority groups, the lgbtqi community, etc.); and violence per se, that does not have an object defined a priori. In the second instance, we will address the modality in which collective violence is rhetorically explained by the perpetrators. Here we look at the various enunciative strategies that are used for the semantic transformation of the violent action into a form of justifiable behaviour.

Keywords: perpetrators, victims, enunciation, strategy, destination

Résumé : Cet article cherche à réfléchir sur les organisations narratives et discursives de la violence, en proposant une typologie sémiotique qui tient compte de deux étapes spécifiques qui correspondent *grosso modo* aux catégories de violence privée vs publique, ou collective, qui ont une Destination et des formes d'Agency différentes.

Dans le premier cas, nous examinerons l'objet vers lequel l'action violente est dirigée ; dans le second, les justifications rhétoriques que le sujet violent adopte par rapport à sa propre action. Parmi les

différentes formes de violence privée, nous considérerons celles qui sont dirigées contre un objet individuel. C'est le cas, par exemple, de la violence domestique, où un mari qui tue sa femme active un système de passions spécifiquement dirigées vers l'objet ; de la violence envers un objet générique, comme les actions sur des individus considérés comme instances d'un certain type général (groupes minoritaires, communauté lgbtqi, etc.) ; et de la violence en soi, qui n'a pas d'objet défini a priori. Dans la deuxième partie, nous aborderons les violences collectives, et en particulier les formes rhétoriques avec lesquelles les bourreaux justifient leurs actions. Nous examinons ici les différentes stratégies énonciatives qui sont utilisées pour transformer les actions violentes en des comportements justifiables.

Mots clés : bourreaux, victimes, énonciation, stratégie, destination

1. Le violenze e i suoi attori

Vittime e perpetratori: questi i due attori che abitano ogni scena di violenza, nei rispettivi ruoli di chi la subisce e di che di chi la esercita. Dei due protagonisti, tuttavia, si è scritto e detto molto più dei primi che dei secondi: le vittime, specialmente da quando l'Olocausto è diventato un imprescindibile riferimento nella storia del novecento, sono state oggetto di articolata riflessione in molte prospettive disciplinari – dalla psicologia alla storia agli studi culturali – e sono state rappresentate e raccontate in innumerevoli film, immagini, documentari e racconti, ma soprattutto le vittime hanno preso la parola in una amplissima produzione di scrittura memoriale e autobiografica, dove hanno dato voce alla loro esperienza diretta. Non a caso si è molto parlato negli ultimi anni di un “paradigma vittimario” (su questo veda, per esempio, De Luna, 2011 e Giglioli, 2014) che ha dominato il campo delle riflessioni sulla memoria traumatica concentrandosi prevalentemente sulla figura della vittima.

In questo lavoro vogliamo invece occuparci dei perpetratori, e soprattutto delle loro parole, delle forme discorsive e retoriche attraverso cui chi compie la violenza giustifica, spiega, motiva il proprio gesto.

In particolare, ci occuperemo della figura del perpetratore criminale di guerra, accusato di avere una diretta o indiretta responsabilità per violenze di massa e genocidi, e delle strategie argomentative di difesa adottate davanti alle corti di tribunali internazionali. Le dichiarazioni difensive usate per *dire* e *giustificare* gli atti violenti ci permetteranno di rintracciare, a livello narrativo, i posizionamenti attanziali, l'investimento modale e, a livello discorsivo, i ruoli tematici autorappresentativi del soggetto enunciatore, oltre che a definire che tipo di valorizzazione viene data alla azione violenta.

Il presente lavoro è parte di una più ampia ricerca che intende analizzare varie strategie discorsive dei perpetratori non solo nell'ambito pubblico dei crimini di massa, ma anche in quello privato e familiare. Prima di concentrarci sui nostri tre *case studies*, ci è parso quindi utile costruire una pur succinta tipologia semioticamente orientata delle varie figure di violenza.

Partiremo come d'uso dalle definizioni del dizionario, che come sappiamo non ci danno alcuna “verità” o essenza del significato, ma ci restituiscono un'immagine di quello che, in un dato momento storico, una cultura definisce come uso attestato, normalizzato, di un termine, che potremmo pensare in termini di prassi enunciativa – come suggerito da Fontanille (1994) e Bertrand (2000) – o come forma della Enciclopedia media – seguendo Eco (2007) – o di abito consolidato – secondo Peirce – o di uso prototipico – all'interno di una semantica cognitivamente orientata.

Violenza in *Nuovo Zingarelli*

1. Qualità, caratteristica di chi, di ciò che è violento. Brutalità.
2. Azione violenta
3. Coazione fisica o morale esercitata da un soggetto su un altro così da indurlo a compiere atti che altrimenti non avrebbe compiuto

Violenza in *Dizionario Corriere online*

1. Tendenza all'uso della forza, aggressività: *la v. della società attuale*; carattere aggressivo di un atto: *la v. di un'accusa*
2. Uso della forza per ottenere qlco.: *v. morale, fisica; fare, usare, subire v.; ricorrere alla v. || v. carnale, stupro*
3. Intensità, forza a cui è impossibile e difficile opporsi SIN furia, impeto: *la v. di una battaglia; la v. della pioggia; la v. delle passioni*

Da notare che in entrambe le definizioni la violenza è in primo luogo descritta come qualità piuttosto che come azione, accostata alla aggressività e alla brutalità, quasi una caratteristica del Soggetto prima ancora che una azione verso un Oggetto. Solo successivamente viene definita nella sua componente strumentale (uso della forza per ottenere qualcosa) e, curiosamente, per forzare un altro Soggetto “a compiere atti che altrimenti non avrebbe compiuto”.

Le definizioni di dizionario sembrano comunque vertere soprattutto sulle modalità e forme dell'azione, mentre l'oggetto che subisce la violenza è lasciato sullo sfondo, e non precisato nelle sue possibili diverse articolazioni. Ne consegue una certa indeterminazione rispetto ai diversi oggetti su cui l'azione violenta viene esercitata, e di conseguenza rispetto ai diversi programmi narrativi, finalità, valori, sistemi di destinazione alla base delle varie azioni violente. È invece proprio su questi elementi che vorremmo concentrare la nostra analisi, perché direttamente correlati alle forme discorsive con cui gli atti violenti vengono poi assunti, giustificati, negati o lasciati inspiegati dai perpetratori.

Ci occupiamo qui in primo luogo di violenza materiale e fisica, il che naturalmente non esclude la compresenza di forme di violenza psicologica o morale, tutt'altro, ma implica una prospettiva privilegiata sulle finalità di annullamento fisico della vittima, ed ha quindi come esito quasi sempre la sua morte o comunque un danno in primo luogo fisico.

A partire da questa prospettiva, si può ipotizzare una prima distinzione fra due diverse forme di soggettività implicate nell'azione violenta, che potremmo definire un'opposizione fra soggetti individuali e soggetti collettivi, in parte sovrapponibile a quella fra violenza privata e violenza pubblica. Queste categorie, tuttavia, sono ancora pre-semiotiche e richiedono una riformulazione più precisa in quanto non corrispondono esattamente alla tipologia che intendiamo proporre. Il “soggetto individuale” ad esempio non rimanda necessariamente a un attore singolo, ma può riferirsi anche a un piccolo gruppo che agisce in forma individuale, si potrebbe dire come “gruppo di privati cittadini”, mentre anche un individuo singolo che agisce sulla base di una manipolazione esterna e in nome di un principio generale condiviso non sarebbe da considerare, nella nostra prospettiva, come attore individuale ma incarnazione di una soggettività collettiva (cfr. Fabbri, 2020).

2. Una questione di Destinazione

Il concetto semiotico che soggiace alla nostra distinzione è quello della Destinazione, che si avvicina e in parte sovrappone a quello di Agency. Distingueremo quindi fra soggetti che si muovono sulla base di una auto-destinazione e soggetti etero-destinati, le cui azioni sono determinate da un sistema di destinazione esterno, che sia esso un insieme di valori introiettato, una autorità che ordina e impone determinate azioni, un gruppo di potere, una istituzione o addirittura lo stato.

L'auto-destinazione coincide in larga misura con le forme di violenza che siamo abituati a considerare come violenza privata. L'esempio tragicamente più tipico ai nostri giorni è il caso del femminicidio, una violenza che si esercita all'interno di una coppia su un oggetto preciso e non sostituibile con nessun altro – la moglie, la compagna, la convivente. Inizialmente Soggetto e Oggetto si trovano congiunti, ma la realizzazione di un programma di allontanamento e disgiunzione da parte dell'Oggetto scatena la violenza del Soggetto. La distruzione dell'Oggetto acquisisce in quest'ottica una doppia valenza: da un lato implica la perdita definitiva, e quindi apparentemente la disgiunzione totale, al tempo stesso tuttavia ne costituisce anche una paradossale riappropriazione, rendendo impossibile qualunque forma di congiunzione futura dell'oggetto con altri soggetti. Se sul piano narrativo il Soggetto passa da uno stato di congiunzione ad uno di disgiunzione, le trasformazioni più importanti avvengono però a livello passionale, dove l'iniziale investimento euforico del Soggetto si trasforma nel suo opposto disforico, e l'amore si muta in odio e desiderio di vendetta.

Questo schema narrativo di base può tuttavia seguire sceneggiature parzialmente diverse. In alcuni casi abbiamo un'azione improvvisa e imprevedibile: la performance non è pianificata e corrisponde ad un momento "esplosivo" dello stato passionale del Soggetto; in altri invece è l'esito di un programma meticolosamente predisposto in un arco di tempo anche molto lungo. L'aspettativa puntuale o durativa dei due casi induce differenti strategie di difesa: nel primo caso si ricorre all'idea del "raptus", una forza esterna al Soggetto che lo ha trascinato al di là della sua stessa volontà, togliendogli in qualche misura la piena agenzialità della sua azione. Il Soggetto non è più qui Destinante di se stesso ma si autorappresenta come "agito", soggetto passivo, dominato da un'imprecisata istanza esterna incontrollabile e di cui egli non è responsabile: "ho perso la testa", "in quel momento non ci ho visto più", "non ero più io". Nel secondo caso sarà invece l'accumulo progressivo dello stato passionale a produrre l'azione violenta, un crescendo tensivo insopportabile dello stato disforico di disgiunzione e un desiderio di paradossale ri-giunzione a giustificare l'azione. Qui il Soggetto si assume la propria piena Agenzialità e il ruolo di auto-Destinante di se stesso, ma si giustifica in nome di un sentimento "nobile": "l'ho fatto per amore" è la tipica giustificazione in molti casi di femminicidio.

In questi casi la violenza è esercitata su un oggetto conosciuto con cui esisteva *una relazione*, un rapporto giuntivo precedente; l'atto violento si realizza così all'interno di un programma narrativo prevedibile di *manque* e *quete* (iniziale mancanza e perdita dell'oggetto d'amore, impossibilità di riaverlo, atto sostitutivo alla giunzione). Spesso, tuttavia, l'oggetto della violenza è totalmente sconosciuto e casuale e il sistema di destinazione sfuma nell'indefinibile, o talvolta nella psicopatologia, che è a suo modo un'altra forma di assenza di senso. Ma dove manca il senso risulta impossibile anche una qualunque linearità narrativa, posto che il senso è leggibile solo in quanto sintagmatica narrativa. È importante sottolineare che l'istanza di destinazione è il cuore stesso della narritività ponendosi alla base di ogni programma narrativo dei soggetti in quanto ne costituisce la motivazione, ciò che spinge e

determina ogni azione. Sono quindi particolarmente interessanti i casi in cui questa motivazione iniziale non è riconducibile ad alcuna trasparente leggibilità.

Facciamo qualche esempio, presi dalla cronaca di fatti realmente accaduti o immaginati a titolo di *Gedankenexperiment*. Non avremo in questa sede lo spazio per discutere le strategie retoriche di giustificazione di questi perpetratori, ma saranno utili per immaginare anche forme di violenza diverse, seguendo un ordine di progressiva indeterminatezza dell'Oggetto, che perde via via la sua individualità specifica e di conseguenza il suo valore per il Soggetto. Indebolendosi l'aspetto giuntivo – e relazionale – fra Soggetto e Oggetto, la violenza si fa sempre più generica fino a divenire una sorta di “atto puro”, potremmo dire, che trova ed esaurisce il proprio senso solo nell'azione in sé.

Primo caso. Un gruppo di adolescenti aggredisce e picchia senza alcuna ragione apparente un barbone: difficile comprendere l'istanza di destinazione di un simile atto di violenza, che può forse essere ricercata solo a livello di meccanismi inconsci di aggressione verso il diverso, portatore di uno stigma sociale inaccettabile e da eliminare.⁷⁹ In questo caso l'Oggetto non è un individuo conosciuto nella sua singolarità, ma solo in quanto appartenente a una categoria – i barboni – negativamente connotata, è in altri termini un *token* qualunque di un *type* negativo ed è proprio in quanto rappresentante di quel *type* che viene aggredito, non per le sue specifiche caratteristiche individuali.

Narrativamente ancora più opaco può essere un secondo caso. Si pensi a degli adolescenti che lanciano sassi dai cavalcavia sull'autostrada, a volte con esiti fatali. Spesso a questo proposito i giornali parlano di comportamenti imitativi dei videogiochi: si tratta in effetti di azioni la cui violenza può risiedere nelle infauste conseguenze di un simile ‘gioco’, ma che appaiono in sé così indeterminate e gratuite da non sembrare nemmeno caratterizzate dalla violenza, almeno se leggiamo la violenza apparentata ad aggressività o rabbia, come suggerito dalle definizioni del dizionario. Apparentemente privo di ogni decifrabile senso e motivazione, un simile atto si rivolge ad un Oggetto che non solo è sconosciuto, ma non appartiene nemmeno ad alcuna categoria generale che ne possa condizionare l'identificazione, fosse solo nella forma di una riduzione a *type*, come nel caso precedente. In un certo senso potremmo dire che l'azione non ha oggetto, nel senso che non si focalizza su di un Oggetto che ne costituisca l'obiettivo, né coinvolge un sistema passionale articolato, ma si concentra tutta sull'atto in sé, in una sorta di performance fine a se stessa, senza un vero e proprio quadro di manipolazione e destinazione e senza un programma narrativo determinato⁸⁰.

79 Irene Ruggiero ha indagato i meccanismi psicoanalitici di queste forme di violenza giovanile in una conferenza tenuta a Bologna in Sala Borsa nel 2018.

80 Naturalmente parlare di “assenza di destinazione” non è del tutto corretto, in quanto una qualche forma di motivazione è sempre rintracciabile in ogni azione. Nei casi apparentemente immotivati, come l'aggressione al barbone o il lancio di sassi sull'autostrada, è evidentemente sempre possibile rintracciare forme di destinazione più indefinite e nascoste. I barboni ad esempio possono essere visti come esemplari di una categoria inferiore e come tale da eliminare. Il lancio di sassi può essere compreso in un quadro di dinamiche gruppali molto frequenti specie fra adolescenti, dove la necessità di essere accettati dal gruppo dei pari, cioè sanzionati come soggetti competenti rispetto all'universo di valori a cui il destinante sovrintende, determina il dover/ voler dimostrare una certa determinazione, fermezza o spregiudicatezza che sia, nel superare i limiti posti dalla morale corrente e dal sistema di valori dominante. Una simile istanza di destinazione tuttavia non è facilmente individuabile e ricostruibile; spesso opaca allo stesso soggetto che compie l'azione senza saperne poi spiegare le ragioni, si sottrae a ogni immediata leggibilità narrativa e resta confinata nelle inchieste sociologiche o nelle interpretazioni della psicopatologia.

3. Difendere la violenza

Dopo aver indagato il rapporto che esiste tra violenza e destinazione, nei prossimi paragrafi prenderemo in considerazione alcuni esempi concreti, con l'obiettivo di mettere alla prova le riflessioni teoriche tracciate. In particolar modo, guarderemo alle strategie retoriche di difesa dei perpetratori, circoscrivendo la nostra analisi a tre casi, rappresentativi di tre situazioni diverse, ma accomunate dal fatto di riguardare soggetti responsabili di crimini di massa. Anche in questi casi, quindi, l'Oggetto della violenza non è specifico ma generico, è il *token* di un *type* più generale, da eliminare in quanto individuo appartenente ad una categoria identitaria, sia essa l'ebreo, il membro di una diversa etnia, il militante di sinistra. Il corpus scelto consiste nelle trascrizioni⁸¹ delle dichiarazioni di tre criminali di guerra: Adolf Eichmann, Biljana Plavšić e Reynaldo Bignone.

Più che al ruolo rivestito dai perpetratori nell'atto di violenza, ci focalizziamo sulle loro affermazioni circa la violenza commessa, intese come strategie enunciative e auto-rappresentative utili alla costruzione della *performance* difensiva in tribunale⁸². In questo senso intendiamo la difesa come uno strumento retorico, prestando particolare attenzione quindi alle argomentazioni, alla destinazione della violenza, al sistema di valori e passionali convocati e attivati dal soggetto enunciatore. Soggetto, quest'ultimo, animato dalla speranza di intercettare contemporaneamente la "benevolenza" dell'enunciatario-pubblico e di manipolare e convincere l'enunciatario-accusa e l'enunciatario-corte. In questa occasione ci concentriamo su come viene costruita l'argomentazione intorno a ciò che è riscritto come "evento violento" e su come la soggettività del perpetratore emerga narrativamente sullo sfondo di un genocidio in cui hanno perso tragicamente la vita un numero elevatissimo di persone.

Prima di procedere all'analisi vera e propria, vanno precisati due ultimi aspetti di ordine spaziale e memoriale: le suddette performance di difesa sono avvenute in un preciso contesto spaziale, che è quello del tribunale, in cui vigono norme e rituali ben precisi; esse inoltre hanno avuto una eco mediatica molto forte essendo parte integrante di processi di riconciliazione all'interno di specifici gruppi sociali in contesti di post-conflitto⁸³ (cfr. Giglioli, Cavicchioli, Fele 1997). In questo senso, le dichiarazioni dei perpetratori usate per *dire e giustificare* gli atti violenti di cui sono accusati, devono essere inquadrare in uno specifico *frame*: un soggetto ha la possibilità di *salvare* la propria immagine (davanti a un pubblico vastissimo) e contrattare una riduzione della pena, determinando nuove traduzioni del passato di conflitto.

81 Per il caso Eichmann consideriamo la registrazione video del suo processo. La fonte è la pagina "Eichmann Trial": <https://www.youtube.com/watch?v=YF2462I109A> (ultima consultazione 4 febbraio 2020). Per quanto riguarda le sezioni della dichiarazione di colpa di Plavšić, esse sono tratte dalla trascrizione inglese ufficiale dello *Statement of Guilt by Biljana Plavšić*. Fonte: <https://www.icty.org/en/content/statement-guilt-biljana-plavšić>. Per il video in cui l'ex presidente legge l'ammissione di colpa si rimanda al canale YouTube del TPJI: <https://www.youtube.com/watch?v=jRZo7h-phbk> (l'ultima consultazione per entrambe queste fonti risale al 2 febbraio 2021). Le fonti usate per il caso Bignone – segnalate di volta in volta nel corso del testo – sono la pagina Youtube di "Televisión Pública" (qui: <https://www.youtube.com/watch?v=Ta51AJlqNqI>, ultima consultazione 10 febbraio 2020) e il canale d'informazione inglese BBC (qui: https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2010/04/100420_0033_argentina_bignone_condena_gz, ultima consultazione 10 febbraio 2020). In tutti questi casi, le traduzioni in italiano sono nostre.

82 Per il rapporto tra semiotica e diritto si rimanda ai lavori di Giuditta Bassano, in particolare 2017.

83 In relazione a questo argomento si considerino anche le ricerche semiotiche sulla testimonianza condotte da Cristina Demaria (2006: 91-134), con un focus particolare sul rapporto tra memoria - perdono e riconciliazione - riparazione nel contesto post-conflittuale del Sud Africa.

4. La difesa etica: la manipolazione e la regola

Nel 1961, quando ormai sono passati quindici anni dal processo di Norimberga, a Gerusalemme, al banco degli imputati è presente Otto Adolf Eichmann: uno dei più spietati responsabili dello sterminio degli ebrei nella Germania nazista. Il processo, dall'indiscutibile quanto prevedibile interesse mediatico, è diventato un "evento da manuale" per quel che riguarda la memoria dell'Olocausto. Questo anche grazie alla filosofa Hannah Arendt che, come inviata per il settimanale *New Yorker*, ha seguito tutte le sedute del processo, coniando, dopo aver ascoltato l'ordinarietà e la superficialità delle dichiarazioni del gerarca, il *dictum* « la banalità del male » (Arendt, 1963).

La linea difensiva di Eichmann, sintetizzabile con la frase "ho solo obbedito agli ordini", propone un soggetto ligio modalizzato secondo un etico *dover fare* o, più precisamente, *non poter non dover fare*, in cui la possibilità di non rispettare il comando non è minimamente contemplata: il rispetto della manipolazione diretta dalla legge nazista (che è impersonificata in Adolf Hitler) è considerato un dovere etico. Nel suo discorso, Eichmann insiste in vario modo su questo aspetto, citando e *deformando* addirittura il principio kantiano del dovere, tradendolo e tramutandolo in mera sottomissione burocratica, in obbedienza "cadaverica", *Kadavergehorsam*, come lo stesso gerarca la definisce durante il processo (Arendt, 1963: 142-143 trad. it.). In altre parole, il rispetto di un ordine impartito dall'alto viene valorizzato come azione che non permette un investimento cognitivo, bisogna agire come un "cadavere", senza slanci emotivi o prese di posizione. Per questo, secondo l'argomentazione del gerarca nazista, la violenza nei confronti degli ebrei non è sua responsabilità ma del Destinante-Hitler-legge, di cui lui è stato solo un subordinato pragmatico, devoto e votato al *fare* nel rispetto delle indicazioni, senza pensare. Non è sorprendente, quindi, che Eichmann si consideri colpevole dal punto di vista umano ma non da quello legale (cfr. Lasok, 1962: 362).

Un altro aspetto interessante nel meccanismo di autorappresentazione promosso da Eichmann riguarda il fatto che egli parla di se stesso come soggetto in "uniforme"⁸⁴. Così facendo, allontana il suo corpo biologico dal potere, simbolizzato dall'uniforme, quindi allontana la sua "umanità" dalle azioni commesse. Eichmann rende "oggetto" la sua assenza di responsabilità attraverso quell'uniforme che *sta per* il sistema di regole che ha forzato lui – e molti come lui – a compiere atti criminali.

Eichmann giustifica e depotenzia la sua connivenza nazista definendo il suo comportamento come normato, coerente al sistema legislativo della Germania in cui ha operato. Inoltre, la difesa si struttura attraverso l'auto-svilimento della sua persona: è solo un "soggetto d'obbedienza" sottomesso a una istanza manipolatrice che lo usa per ottenere i suoi risultati criminali. Eichmann si propone come una sorta di "aiutante obbediente" che però non ha indipendenza pragmatica, può solo fare ciò che gli è imposto. Non è un soggetto capace di costruire la sua soggettività attraverso una libera scelta: il *poter fare* non è contemplato se non in funzione di un comando. L'unico verbo modale riconosciuto è quello del dovere. Inoltre, in un perverso gioco di concatenazione attoriale, Eichmann, dichiarandosi non responsabile delle azioni commesse, si configura anche come *fedele* a un potere sovrano al quale opporsi è eticamente impossibile: ribellarsi al nazismo avrebbe significato agire senza rispetto delle leggi e dei giuramenti fatti, quindi essere un soggetto fuori norma.

84 Eichmann, allontanando da sé ogni tipo di responsabilità, ha detto "I was in uniform" (Minerbi, 2011: 141)

5. La difesa passionale: la paura di essere, di nuovo, vittime

In molte occasioni, il soggetto incriminato inserisce nella propria enunciazione una serie di passioni che fanno migrare la difesa verso un livello più patemico, molto più connesso alla percezione e alla valutazione di uno stato emotivo, con l'obiettivo di introdurre una dimensione « irrazionale » (o comunque considerata poco controllabile dal senso comune) nella giustificazione dell'atto violento compiuto. Per dimostrare questa ipotesi, ci concentriamo sul caso di Bilijana Plavšić⁸⁵, presidente della Repubblica dei Serbi di Bosnia dal 1996 al 1998, condannata nel 2003 dalla corte del Tribunale penale internazionale istituito per punire i crimini commessi durante la guerra in ex Jugoslavia (TPIJ). Nel 2002, Plavšić si presenta in tribunale all'Aja per pronunciare la sua ammissione di colpa. All'interno di questo testo è possibile ricostruire la caratterizzazione passionale dell'attrice-violenta che si dichiara colpevole, usando come giustificazione l'irrazionalità emotiva e, conseguentemente, la difesa del proprio popolo. Fin dalle prime battute della sua dichiarazione Plavšić ammette la sua colpevolezza e la sua agentività rispetto ai reati commessi, sottolineando di essersi presentata volontariamente davanti alla corte per "affrontare queste accuse e risparmiare il mio [suo] popolo, perché era chiaro che avrebbe pagato il prezzo" di una sua eventuale reticenza a presentarsi davanti alla giustizia (Krulišova, 2020: 145). Rispetto agli obiettivi della nostra ricerca è centrale considerare le motivazioni "enunciate" che spingono la politica a questo gesto. Sin da subito è evidente come l'azione non sia proposta nelle parole come una "semplice" ammissione di colpa, ma come un atto di protezione verso il popolo serbo che, dalla latitanza dei suoi politici criminali, avrebbe ricevuto solo altri problemi e discriminazioni politiche e culturali a livello internazionale.

Il ruolo che si auto-affida l'ex presidente è di *madre della patria* (*ibid.*: 148), protettrice del suo popolo, che manipola eticamente se stessa verso un *dover* accettare la propria colpa per il bene dei serbi, anche a costo di vedere limitata la sua libertà. Differentemente da quello che abbiamo visto per Eichmann, in questo caso, il *dover* fare, quindi l'obbligo, non riguarda più la pragmatica dell'atto violento ma l'ammissione della responsabilità, l'enunciazione esplicita della colpevolezza.

Nel suo discorso Plavšić condivide con l'accusa una competenza cognitiva. Lei riconosce, comprende e crede nel ruolo criminale che le viene affidato e che conferma dicendo: "Ora sono arrivata a *credere e accettare* il fatto che molte migliaia di persone innocenti sono state vittime" (enfasi nostra). Plavšić usa la prima persona singolare per proclamare la sua trasformazione cognitiva (da perpetratrice a soggetto che riconosce la colpa), quasi autoproclamandosi colpevole assoluto (pur essendo 150 i criminali di guerra imputati). Attraverso il continuo uso della prima persona singolare ("Sono venuta davanti a questo Tribunale..."; "Sono venuta per due motivi..."; "Sono venuta ora..."), che ricorda il *battersi sul petto* del credente che ha riconosciuto il peccato davanti al suo dio, l'ex presidente alimenta la giustificazione del suo comportamento assassino appellandosi a "questioni culturali". In particolare, richiama alla *strepnja* (traducibile in italiano sia con "paura" che "preoccupazione") del popolo serbo.

85 Soprannominata la "lady di ferro", per motivi altamente più drammatici di quelli pensati dagli inglesi per Margaret Thatcher, Plavšić è stata una delle principali responsabili delle persecuzioni dei mussulmani bosniaci, dei croati bosniaci e di tutte le altre minoranze non serbe. A causa delle sue brutali politiche di espulsione e separazione etnica, nel 2001, il TPIJ l'ha incriminata per genocidio, complicità in genocidio per altri cinque crimini contro l'umanità. Dopo essersi consegnata volontariamente, Plavšić è riuscita a patteggiare la sua pena, dichiarandosi colpevole. Infatti, i 25 anni di carcere richiesti dall'accusa sono stati decurtati a 11. Una pena che l'ex presidente ha scontato in una struttura detentiva in Svezia (cf. Krulišova, 2020, p. 130; Simic e Holá, 2020).

Si tratta della paura collettiva di essere ancora una volta vittima della storia, così come accaduto durante la Seconda guerra mondiale per mano dei nazisti tedeschi.

Chiedendo retoricamente a se stessa il perché di quelle azioni, l'ex presidente dice: “La risposta [...] è, credo, *la paura, una paura accecante* che ha portato *all'ossessione*, soprattutto per quelli di noi per i quali la seconda guerra mondiale *era un ricordo vivo, i serbi non avrebbero mai più permesso di essere vittime*” (enfasi nostra). Dopo aver caricato su di sé tutto il peso della responsabilità, giustifica l'atto commesso trasformando la *paura e l'ansia di essere ancora una volta vittime* in delle caratterizzazioni culturali del popolo serbo. La violenza, seguendo questa logica, si struttura come una emozione preservatrice che incanala un fare pragmatico mirato ad evitare la ripetizione del dolore e la ripetizione di una pagina buia della storia nazionale.

La *strepnja* contribuisce a generare un apparato narrativo che unifica sotto uno stesso profilo emotivo e “di memoria” l'intera comunità, modellando il discorso verso un messaggio di orgoglio nazionalista, in cui la presidente assume contemporaneamente il ruolo di agnello sacrificale e somma tutrice. La paura viene aggettivata come “accecante”, indirizzando questa emotività verso una dimensione irrazionale (al quale consegue un ruolo attanziale del Soggetto del *non poter sapere* causa un impedimento “percettivo”) creando una sorta di distacco tra ragione e passione (ibidem), tra violenza programmata e violenza non programmata. Un distacco che, a sua volta, genera un doppio soggetto violento: uno che controlla l'emotività e ammette la colpa, e uno che invece si fa accecare dall'emotività, non percependo correttamente lo stato delle cose e agendo con violenza.

Nel discorso di Plavšić, la paura “crea la minaccia” (Lotman, 1998 [2008: 4]) e non viceversa. In altre parole, la paura si pone come una passione “del virtuale”: come emozione produttrice di un futuro, eventuale, nemico e come soluzione contro la ri-attualizzazione nel presente di uno scenario traumatico passato. Dice, infatti, la politica: “In questa nostra ossessione di non diventare mai più vittime, abbiamo permesso a noi stessi di diventare perpetratori”. La paura, usata come movente per praticare violenza, pone Plavšić nella posizione di autorappresentarsi (e di difendersi) come un giano bifronte, criminale coraggiosa ossessionata dalla protezione del suo popolo e vittima sacrificale, la quale si immola per aver tenuto conto del “complesso storico” dei serbi. La paura del ritorno del passato diventa l'emozione attraverso la quale la presidente prova a scagionare se stessa o, almeno, a riconoscere un distacco tra le azioni violente compiute *per mano* di una *irrazionale* passione e la lucidità cognitiva di chi quella passione ormai la tematizza come ingiustificata. L'operazione autorappresentativa che inscena Plavšić (mentendo sapendo di mentire⁸⁶) configura la sua violenza come giustificabile, altalenando effetti di senso passionali differenti: la paura è sia una emozione disforica (ha manipolato emotivamente il soggetto a commettere il crimine) che euforica (ha manipolato il soggetto a proteggere la nazione e la memoria). Nel racconto della violenza proposto in questa ammissione di colpa, la paura ha una capacità performativa, riesce cioè a *trasformare* numerose volte il soggetto a livello discorsivo verso una auto-martirizzazione. Infatti, pur configurandosi come soggetto perpetratrice, pur ricoprendo, nella logica del processo, il ruolo tematico della criminale da punire, l'ex presidente risponde a questa accusa vestendo i panni di serba *autentica* (così tanto da condividere la paura caratterizzante del suo popolo) e, ancora e

86 Qualche anno dopo, dal suo carcere in Svezia, Plavšić ha dichiarato di aver fatto questo discorso solo per ottenere uno sconto della pena, senza credere fermamente alle parole pronunciate (cf. Simic e Holá, 2020).

con più intensità, di protettrice nazionale che paga il prezzo più alto per aver assecondato l'ansia e condiviso la paura dei suoi "figli", costituendosi alla giustizia per difenderli, ancora.

6. La difesa riduzionista: il *frame* della violenza e la neutralizzazione delle differenze

Il terzo e ultimo caso che analizziamo riguarda una forma particolare di difesa, connessa alla differenziazione semantica dell'evento, alla contestualizzazione della violenza e la riduzione qualitativa delle vittime. In particolare, ci occupiamo delle varie giustificazioni che il perpetratore avvalora in tribunale per rendere i suoi atti violenti meno gravi, quindi meno perseguibili. Come ha precisato Valentina Pisanty (1998: 524), per riduzionista (o revisionista) si intende un soggetto che mira a modificare, spesso sminuire, la portata dell'evento traumatico che, a differenza di quanto accade con i negazionisti, riconosce come storicamente accaduto. È esattamente questa la strategia argomentativa adottata da Reynaldo Bignone – presidente della dittatura in Argentina dal 1982 al 1983 – durante il maxiprocesso "Campo de Mayo"⁸⁷ del 2010, al seguito del quale è stato condannato a 15 anni di carcere.

Il perpetratore costruisce il suo argomento attraverso una premessa contestuale. "Era una guerra"⁸⁸, dice in apertura del suo discorso. Una guerra *irregolare* dirà qualche minuto dopo. Questa precisazione funziona come premessa a tutto ciò che sarà detto, serve al criminale per tratteggiare specifici *frame* o sceneggiature (Eco, 1979) in cui inserire azioni di cui è accusato e che non nega di aver compiuto. Si pensi alla frase: "Non nego che la scomparsa anche di una sola persona sia un crimine in tempo di pace. In tempo di guerra, in particolare nella guerra irregolare, ha un significato diverso"⁸⁹. In questo senso, la parola guerra implica una serie di rimandi enciclopedici che strutturano una condizione di a-normalità sociale in cui due o più gruppi/stati si fronteggiano potendo fare ricorso all'uso della violenza. A livello popolare, si usa dire che « in guerra tutto è concesso », riferendosi all'eccezionalità del contesto di conflitto in cui le norme e le consuetudini sono completamente ribaltate in negativo. La violenza, in guerra, non è lo scarto rispetto alla norma, tutto il contrario: essa è un'azione prevedibile – modalizzata come *poter fare* – e necessaria – *dover fare* – ai fini della risoluzione del conflitto e della propria salvaguardia e preservazione.

Stando a tale logica, Bignone, non accettando la *degradazione* proposta dall'accusa (Giglioli, Cavicchioli, Fele, 1997: 38) attorializza se stesso come un *soldato in guerra*⁹⁰, implicando uno specifico contesto e, conseguentemente, riducendo qualitativamente la natura della sua azione, in quanto non intesa come violenza irrazionale e imprevedibile, perpetrata in tempi di pace, ma come regola del gioco, prevista da una manipolazione contestuale che non concede alternative.

87 Campo de Mayo è una provincia di Buenos Aires. Negli anni della dittatura argentina in questa stessa zona era presente uno dei principali centri clandestini di detenzione conosciuto come "El Campito".

88 Fonte: BBC.

89 Fonte: "Televisión Pública".

90 Per inciso, è importante precisare che, anche a livello pubblico, la dittatura argentina è stata messa in discorso come la *guerra sucia*, la guerra sporca (cf. Violi, 2014)

L'altro aspetto centrale del suo argomento riguarda la costruzione del proprio anti-Soggetto. Oltre a mettere in dubbio il dato quantitativo che registra 30.000 persone scomparse durante la dittatura⁹¹, Bignone insiste sulla narrazione bellica e costruisce “su misura” (rispetto alle sue intenzioni minimizzanti) il nemico a cui si oppone per valori e intenzioni: il/la desaparecido/a. Bignone descrive la sua controparte come “non troppo giovane o idealista, il loro ideale era la presa del potere con la forza sovversiva. Avevano combattenti, tattiche... facevano bombe [...] Hanno ucciso indiscriminatamente e a tradimento”⁹². Il perpetratore spinge verso una de-romanticizzazione e de-mitizzazione dell'immagine dei giovani argentini che furono torturati e che hanno perso la vita durante la dittatura. Lo fa attivando una logica di “mutua responsabilità”, in cui anche chi viene considerato dall'accusa (e dell'opinione pubblica) come la vittima assume delle caratterizzazioni violente, in modo da diventare minaccia per lo stato argentino e, quindi, un problema di ordine e sicurezza pubblica da risolvere. Secondo la retorica difensiva di Bignone, questa strategia di criminalizzazione mira a depotenziare lo statuto semiotico di chi ha subito la violenza, a bilanciare le responsabilità e le attorializzazioni: il/la desaparecido/a è *meno* vittima in quanto *più* criminale, il perpetratore diventa *meno* criminale perché inserito in una logica bellica ed è mosso dalla volontà di proteggere la sua nazione. In questo senso, entrambe le parti diventano co-responsabili della situazione di conflitto. Dal punto di vista semiotico è interessante notare come l'architettura di questa enunciazione difensiva si basi sull'accentuazione dei differenti oggetti di valore (la patria per Bignone, la rivolta per i *desaparecidos*), la neutralizzazione delle differenze attoriali (in guerra tutti sono criminali e tutti sono vittime) e sull'annullamento delle responsabilità e delle accertate sofferenze.

Conclusioni

In questo lavoro ci siamo prefissi di analizzare la violenza spostandola lo sguardo sulla figura del perpetratore, piuttosto che su quella della vittima, già molto analizzata nella vasta letteratura sul tema. Abbiamo proceduto secondo due direttive: da un lato un lavoro sulle forme di Destinazione e Manipolazione, specie per quanto riguarda le forme di violenza che si potrebbero definire ‘private’, in quanto coinvolgono un oggetto individuale di violenza, noto o anche sconosciuto. Dall'altro abbiamo considerato le parole con cui i perpetratori giustificano le proprie azioni, lavorando sugli atti dei tribunali che sentenziano contro i criminali di guerra.

In particolare, queste sono state messe alla prova attraverso lo studio di tre casi legati a contesti di conflitto e dittatura in cui la violenza è certamente un elemento centrale. Ci siamo occupati dei meccanismi retorici ed enunciativi di difesa della violenza pronunciati da tre perpetratori responsabili della morte di un numero elevato di persone. La nostra attenzione si è focalizzata sulle varie dinamiche di de-responsabilizzazione, autoassoluzione e manipolazione messe in atto dai vari perpetratori così come proposte nei discorsi da loro pronunciati davanti alla corte. Le diverse argomentazioni, tutte accomunate dal desiderio di ridurre la gravità dell'azione commessa, declinano in maniera diversa la Destinazione e la Manipolazione: nel primo caso si è trattato di un soggetto auto-rappresentatosi come

91 “Se machaca con la cifra de 30.000 desaparecidos, jamás se demostró la veracidad de esta cifra. [...] Pero me pregunto por qué el empeño en la extrema magnificación de las cifras hasta el punto de dejar la sentada como una verdad incontestable”. Fonte: “Televisión Pública”.

92 Fonte: BBC.

senza capacità pragmatiche autonome, solo legate ad una istanza superiore che, nel processo violento, è stato normalizzata come legge a cui fare riferimento per avere un atteggiamento etico. Nel secondo si è trattato di un soggetto auto-configuratosi come eccessivamente passionale, tanto da essere stato spinto ad agire in nome di un'emozione, consegnando alla sfera dell'irrazionalità il suo fare pragmatico nei confronti delle vittime. Il terzo e ultimo soggetto, invece, ha adottato come giustificazione quella che potremmo definire la manipolazione « da frame », cioè una pressione ad agire legata a logiche contestuali autoprodotte, tali da rendere legittime le azioni violente.

Bibliografia

ARENDRT, H.

1963 *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking, (trad. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 1964).

BASSANO, G.

2017 « Sémiotique et droit », in Roelens, N e Biglari, A (a cura di) *Sémiotique en interface*, Paris, Kimé.

BERTRAND, D.

2000 *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

DE LUNA, G.

2011 *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli.

DEMARIA, C.

2006 *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Roma, Carocci.

ECO, U.

1979 *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.

2007 *Dall'albero al labirinto. Studi storici su segno e interpretazione*, Milano, Bompiani.

FABBRI, P.

2020 "Identità: enunciazione collettiva", in *Aut Aut*, n° 385, pp. 169-176.

FONTANILLE, J.

1994 « De simulacres de l'énonciation à la praxis énonciative », in *Semiotica*, n° 99, pp. 273-291.

GIGLIOLI, D.

2014 *Critica della vittima*, Milano, Nottetempo.

GIGLIOLI, P.P., CAVICCHIOLI, S., FELE, G.

1997 *Rituali di degradazione. Anatomia del processo Cusani*, Bologna, Il Mulino.

KRULISOVA, K.

2020 "Biljana Plavšić at the ICTY: A Feminist Analysis of Representations of the Self", in *Journal of Perpetrator Research*, n° 3.1, pp. 128-155.

LASOK, D.

1962 "The Eichmann Trial", in *International and Comparative Law Quarterly*, n° 11(2), pp. 355-374.

MINERBI, S.

2011 *The Eichmann Trial Diary: A Chronicle of the Holocaust*, New York, Enigma Books.

LOTMAN, J.M.

1998 "Ochota za ved'mami. Semiotica stracha", in *Semeiotike. Trudy po znakovym sistemam*, n° 6, pp. 61-81, (trad. it. "La caccia alle streghe. Semiotica della paura", in *E/C. Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, online, pp. 1-14, 2008).

PISANTY, V.

1998 "Sul negazionismo", in *Italia Contemporanea*, n° 212, pp. 523-534.

SIMIĆ, O. E HOLÁ, B.

2020 "A War Criminal's Remorse: the Case of Landžo and Plavšić", in *Human Right Review*, 21, pp. 267-29.

VIOLI, P.

2014 *Paesaggi della memoria: il trauma, la storia, lo spazio*, Milano, Bompiani.

Pour citer cet article : Patrizia Violi, Mario Panico. « Difendere la violenza. Le retoriche dei perpetratori », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur :

<<https://doi.org/10.25965/as.7271>> Document créé le 15/07/2021

ISSN : 2270-4957

Résumé : Pour approcher le phénomène de la violence, cet article mobilise le bagage conceptuel et les outils d'analyse de la sémiotique, en dialogue avec la phénoménologie et la sociologie. D'abord, prenant appui, surtout, sur des écrits de Hannah Arendt, il se propose de déterminer les conditions sous lesquelles la violence, illégitime et antipolitique, qui produit un effet de désobjectivation de la victime (négarion du sujet), peut être considérée comme légitime, voire comme nécessaire à l'équilibre sociétal. Ensuite, l'analyse concrète vise à dégager la syntaxe sous-tendant la violence racontée dans le vidéoclip *Racial Profiling*, diffusé en Allemagne en 2020. Plus généralement, on aborde la question du pouvoir critique de la satire qui porte sur la violence et peut, dans certains cas, être taxée elle-même de violente.

Mots clés : violence (anti)politique, désobjectivation, séquence discursive, narrativité, satire

Abstract: In order to approach the phenomenon of violence, this article mobilizes the conceptual baggage and the analytical tools of semiotics, in dialogue with phenomenology and sociology. First, drawing primarily on the writings of Hannah Arendt, it proposes to determine the conditions under which violence, both illegitimate and anti-political, which produces an effect of desubjectification of the victim (negation of the subject), can be considered legitimate, and even necessary for societal equilibrium. Then, the concrete analysis aims to identify the syntax underlying the violence narrated in the video clip *Racial Profiling*, released in Germany in 2020. More generally, we address the question of the critical power of satire, which deals with violence and can, in some cases, itself be characterized as violent.

Keywords: (anti)political violence, desubjectivation, discursive sequence, narrativity, satire

Analyser le phénomène de la violence, c'est, d'emblée, se confronter à un nœud de complexités. C'est cibler un moment de crise lié à un dysfonctionnement, notamment social, et mettre l'accent sur les interactions et leur polémique inhérente. On peut égrener les paires conceptuelles : violence physique ou symbolique, individuelle ou collective... Les déclinaisons se précisent en fonction des auteurs (violence islamique, violence des jeunes...), des victimes (violence contre les femmes, les minorités ethniques, violence antisémite...) ou encore des endroits où la violence s'exerce (violence des cités, violence rurale...).

La tâche du chercheur est d'autant plus malaisée que les contours de ce phénomène, très (trop) sollicité, peuvent se brouiller et que la réalité risque de demeurer fuyante. Cela malgré les nombreux travaux qui lui ont été consacrés. Le concours de la sémiotique, qui rend compte du soubassement polémique de l'interaction et invite à cerner davantage la dimension narrative de la violence, s'en trouve pleinement justifié⁹³.

⁹³ La polémique est au moins potentielle. Voir Greimas et Courtés (1979), notamment au sujet de l'agresseur homologué avec l'opposant.

Un champ de questionnement peut être circonscrit. D'abord, existe-t-il un noyau définitionnel stable ? Se contentera-t-on d'isoler des ensembles d'acceptations se partageant l'aire notionnelle ? Si la violence se moule sur les cadres de la narrativité, est-il possible de dégager une syntaxe ?

Mais aussi : la violence est-elle nécessairement évaluée négativement ? Y aurait-il, dans certains cas, une violence « légitime », autre que celle de l'État qui, selon Max Weber, détient le « monopole de la violence physique légitime » (2003 : 118) ?

Ensuite, sur le fond d'un agir-en-commun qui donne son fondement au pouvoir selon Hannah Arendt et qui constitue sans doute l'antidote le plus efficace contre la violence antipolitique, quel est le pouvoir des mots et des images, en particulier des discours satiriques qui mettent la violence en scène ? Si les images *font faire* (Mondzain 2002) – l'image tue-t-elle ou, plutôt, amène-t-elle à tuer ? –, en quoi endossent-elles une responsabilité *morale* ? Que dire des dérives, quand les discours satiriques prêtent eux-mêmes le flanc à la violence et suscitent des contre-violences ? Le principe de la liberté d'expression s'en trouverait-il bafoué ?

Nous mobiliserons la sémiotique tensive selon Fontanille et Zilberberg (1998), la théorie des instances énonçantes de Jean-Claude Coquet (2007) ainsi que la sémiotique politique dont Juan Alonso (2014) et Denis Bertrand (1999) dessinent les contours. En même temps, la sémiotique devra nécessairement dialoguer avec au moins la philosophie politique, la sociologie et l'anthropologie.

La réflexion sera déclinée en deux temps majeurs. D'abord, nous dégagerons l'assiette tensive et modale de la violence ainsi que son aptitude à la désobjectivation. Nous évoquerons, plus particulièrement, la question ardue de la légitimité ou de l'illégitimité de la violence (Première partie). Ensuite, l'étude du vidéoclip satirique *Racial profiling* diffusé en Allemagne en 2020 fera ressortir la syntaxe propre à une séquence discursive et nous fera réfléchir aux rôles et au(x) pouvoir(s) de l'image. En quoi suscite-t-elle la violence à son tour ? Jusqu'à quel point faut-il se poser la question de son acceptabilité en réception, eu égard à des normes, des valeurs, des principes éthiques ? (Deuxième partie).

1. Légitimité et illégitimité de la violence

Notre premier point concernera la désobjectivation (Wieworka 2015), une « égogénèse » avortée. Nous essayerons d'argumenter le fait que l'instance exposée à la violence n'est plus un sujet pourvu d'une identité, qu'elle n'est plus à même d'endosser des rôles modaux qui lui confèrent une consistance ; enfin, qu'elle n'agit plus de manière autonome et réfléchie.

1.1. Négation du sujet et non-sujet

Partons de trois ensembles d'acceptations qui se disputent l'aire définitionnelle du lexème « violence » (*Trésor de la langue française* ; désormais : *TLF*) : (A) la violence se traduit par la « force » exercée par une ou plusieurs personnes qui cherchent à soumettre et à contraindre, dans le but d'obtenir quelque chose ; (B) elle se conjugue avec l'intensité, celle d'une conviction ou d'un sentiment, d'une pulsion ; (C) elle correspond à une force jugée excessive, qui survient brusquement, voire de manière « impétueuse ».

Sans surprise, on relève comme traits distinctifs (i) l'exercice du pouvoir sur quelqu'un – le pouvoir se résume en un « pouvoir sur » (Quelquejeu 2001) –, la domination qui réclame l'obéissance

et qui peut avoir pour effet l'obtention d'un avantage, (ii) le débordement du sujet cognitif et le basculement dans l'excès du croire et du sentir et (iii) le survenir qui rompt avec le cours normal des choses, avec une gestion du temps, de l'espace et du rapport à l'Autre mesurée.

D'entrée, une analyse tensive met l'accent sur un tempo et une tonicité vives, un emballement qui fait que la personne violente, enjambant l'espace qui la sépare de l'Autre, bute *dans* ou *contre*. La violence qui est agression réduit à néant la distance qui permet à l'Autre d'être pleinement Autre, en faisant face, en étant dans un rapport de vis-à-vis : de préserver sa « face » positive et négative, de garder intacte son image de soi, mais aussi de protéger son territoire intime (corporel, affectif, matériel...) (Goffman 1973 ; Brown & Levison 1978). User de la violence, c'est oblitérer le visage, qui à la fois appartient *en propre* et constitue cet entre-deux qui, en tant qu'enveloppe corporelle (Fontanille 2011a), accueille les empreintes et les traces du moi et du soi, de la chair et du corps propre, et se tourne vers l'extérieur (le social...) avec lequel il doit négocier une présence.

En termes modaux, la violence modalise selon le *devoir faire / ne pas faire*, associés au *ne pas pouvoir faire / ne pas faire*, la provocation et l'intimidation (Greimas & Courtés 1979 : 220-221) étant présumées par la violence ou englobées par elle. Du coup, pas de compétentialisation au sens où l'entend la sémiotique greimassienne, ou une compétentialisation pour le moins lacunaire et négative, puisque l'instance subissant la violence est amputée du *vouloir faire* et du *savoir faire*.

La dernière étape de l'« egogénèse », qui doit déboucher sur la réalisation d'un sujet qui dit « je », est interdite. L'injonction et l'interdiction se conjuguent avec le *faire ne pas être* qui est une négation de l'être, la privation de l'identité qui se construit à partir des fragments identitaires épars et provisoires rassemblés et noués ensemble dans un trajet ou un projet de vie. Priver d'une identité, ôter toute chance d'être reconnaissable, c'est empêcher une instance d'accéder au statut de sujet énonciatif qui *s'énonce*. La violence installe une relation transitive d'objectivation fondée sur la hiérarchisation inhérente à la domination, unilatérale et non réciproque. Or, la relation de possession n'est favorable au régime du sujet qu'à condition d'être réciproque, de l'ordre de l'entre-possession entre instances unies par une relation de co-fondation (Colas-Blaise 2020). L'être pleinement soi et le faire sémiotique du sujet nié s'en trouvent contrecarrés. Violentée, l'instance ne peut plus rendre son identité lisible ; elle n'arrive plus à veiller à la cohésion de ses interventions, quel que soit le mode d'expression, verbal, visuel ou praxéologique... choisi ; elle est dans l'impossibilité de leur donner une cohérence et de leur conférer une portée plus générale, au-delà de l'occurrence pure. La violence bloque l'émergence d'un style de vie sur le fond d'une forme de vie qui associe une syntagmatique à des actions, des valeurs, des rôles, des passions (Fontanille 2015).

À condition d'être revue, la distinction entre l'*actant transformationnel* et l'*actant positionnel*⁹⁴ permet de préciser l'effet produit par la violence.

Soit elle *fait faire*, en obligeant une instance à un faire qui n'est pas voulu et qui n'est pas en accord avec son identité (réelle ou souhaitée) : d'où l'absence de congruence entre le faire et l'identité. Tout est là, dans la différence entre un agir autonome et auto-régulé, individuel ou collectif, et une action hétéronome qui est dissociée de l'accommodation à la base de la programmation.

94 Nous prenons la notion d'actant positionnel, développée par Fontanille (2011b), dans un sens un peu différent.

Soit l'instance modalisée selon le *devoir ne pas faire*, dépourvue de sa capacité de transformation, se réduit à un actant positionnel cible, placé sous le contrôle d'une force transcendante. Nous ajoutons au débat la notion de tiers transcendant (Coquet 2007) : en l'absence de la « personne », face au « ça », la violence constitue une émanation – parfois dite légitime – de l'État ou, plus largement, d'un système de pensée et de croyances faisant valoir sa radicalité. En l'occurrence, toute visée personnelle est réduite à néant, ce qui signifie la fin de la programmation vectorisée.

Enfin, le sujet nié ne peut accéder au stade de l'assertion (dire que telle « réalité » est vraie) ni à celui de la prédication ; il est empêché d'interpréter la « réalité », d'adopter un point de vue réflexif, voire de se hisser au niveau *méta-* (discursif, linguistique et énonciatif)⁹⁵ pour la commenter. Il est ainsi dans l'impossibilité non seulement de se faire reconnaître par autrui, mais de se reconnaître lui-même, dans ses actes, dans les sémiotiques-objets qu'il produit.

Pour autant, a-t-on raison de ramener le sujet nié au *non-sujet* selon Coquet (2007) ? Nous voilà face à un autre versant de la vaste question de la désubjectivation : celui de la genèse de l'instance sujet dont il est possible de capter l'ancrage dans la réalité sensible et perceptive. D'une part, on peut avancer que la seule expression possible du sujet nié est celle du corps : le corps *énonce*, à défaut de s'énoncer. Cédons la parole à Jean-Claude Coquet (2007 : 38) :

Le corps (cette forme de non-sujet) a sa propre activité signifiante : en percevant, en parlant, en opérant, en traçant des ébauches de savoir..., il dévoile son statut d'instance. Son privilège, et aussi sa fonction, est d'énoncer en premier son rapport au monde.

Dans le cas d'une désubjectivation, l'instance corporelle serait-elle forcément sous le contrôle non seulement du tiers transcendant, mais du tiers immanent qui, prenant la forme de la peur, de la honte... peut amplifier l'action du tiers transcendant et contribuer à la dé-prise de soi ? En d'autres termes : quel est le poids des sentiments, de la passion, du côté non plus de celui qui exerce la violence – nous avons vu que sont taxés de violents des propos excessifs, trop intenses –, mais de celui qui la subit ? Chercher à dominer l'autre, c'est entre autres lui ôter la capacité d'argumenter, de discuter ; ce n'est pas davantage obtenir l'adhésion « spontanée » à travers la persuasion (Bertrand 1999 : 16) ; c'est forcer l'adhésion, voire – degré extrême de l'emprise – la déclarer non nécessaire. Le sujet nié est affecté d'autant plus vivement qu'il se voit dénier sa capacité de jugement, qu'il n'est plus en mesure de résoudre les conflits. Mieux : la violence règne sur les ruines du conflit et de la possibilité même de la contestation et du débat qui, fondamentalement, reconfigurent et redynamisent le sens. Tout au moins du désaccord consensuel et de l'accord dissensuel – de ces figures complexes dont une approche dynamiciste du sens souligne l'importance. Le simulacre de l'homogénéisation (forcée) efface les aspérités et toute chance de différenciation.

Cela ne nous dit pas encore comment réhabiliter l'instance corporelle, au lieu d'en faire les restes d'un sujet déchu. Il faut, en effet, mettre en avant le rôle fondamental endossé par l'instance sensible, participante, qui prend position *au* monde, avant d'être l'instance percevante qui se dresse *devant* le monde et d'être *dans* un monde expliqué en passé, présent et futur, en ici, là-bas et ailleurs, grâce au

95 Cf. Fontanille (2011b) au sujet à la fois de la programmation et de la réflexivité.

passage par le langage symbolique (Colas-Blaise 2019). Coquet (2007 : 38) le dit en ces termes : « L'instance judiciaire [le sujet] travaille sur les informations que l'instance corporelle lui fournit ».

Ce qui est en jeu, c'est l'*épaisseur* ou la consistance de l'instance sujet. Certes, le sujet nié a la possibilité de se faire l'écho de schématisations sensibles, de formes d'organisation du sens plus originaires⁹⁶. Le développement d'un style de vie producteur d'effets d'identité et qui signifie au sein d'une forme de vie est cependant suspendu, sinon empêché. Il reposerait en effet sur l'entrée en résonance d'un style expérientiel (qualité ou disposition fondamentale, qui se traduit par un rapport primaire au temps, à l'espace et à l'Autre), d'un style praxique (rapport à des formes significantes antécédentes, convoquées et réénoncées) et d'un style pratique (production d'une sémiotique-objet) qui englobe les styles expérientiel et praxique (Colas-Blaise 2012).

1.2. La violence politique et la violence antipolitique

En même temps, une lecture alternative de la violence est possible. Elle peut se cristalliser autour d'une opposition qui ne va pas de soi, mais qui mérite d'être creusée : la violence « antipolitique » vs la violence « politique ».

Risquons-nous à dire que la violence peut mettre à profit des tensions élémentaires, le déploiement de forces dynamisant la construction du sens. Dans ce cas, la violence est de l'ordre de la *puissance* (retrouvée)⁹⁷ ; le renouvellement des pratiques est en germe : l'advenir de la *révolution* salvatrice, qui rompt avec un ordre dans lequel la collectivité n'a plus foi. La violence est politique en ce qu'elle prend la forme du discours critique ou subversif non seulement acceptable, mais nécessaire, en tant qu'exutoire, à l'équilibre sociétal. La violence qui est puissance constitue le catalyseur de la création, de la réinvention et de la révolution comme changement de paradigme. Aussi est-elle positive à condition d'être identifiable à une force ou énergie primaire, comme réouverture d'un ensemble de possibles dont certains, portés au stade de la réalisation, peuvent réinventer un ordre établi. D'un point de vue aspectuel, à condition d'être expérience d'une inchoativité plutôt que d'une terminativité : cette dernière est antipolitique si elle est au service de la confiscation d'un pouvoir construit sur la relation de dominant à dominé (Gérard 2017). La violence est politique à condition que sa capacité à restructurer la « réalité » et à renouveler les institutions donne lieu à une rupture avec la nécessité et permette le rétablissement du « pouvoir avec l'autre », plutôt que d'en signer la disparition. Elle est politique à condition de dépasser le stade de l'instrumentalisation et d'endosser une responsabilité morale.

À cela s'ajoute que l'excès momentané et le pouvoir de l'affectif ou de la passion devraient être mis au service, à moyen ou long terme, d'une médiété retrouvée. La violence politique sera alors à la base d'un partage sensible, d'une mutualité intime qui contrastent avec le pouvoir comme domination. Elle s'en trouvera *légitimée*.

C'est dire l'ambivalence de la notion de violence. L'hésitation est présente dans « Sur la violence » de Hannah Arendt. Considérons sa conception du pouvoir comme agir-en-commun :

⁹⁶ Ainsi, le juron – mais aussi la gesticulation désespérée, comme nous le verrons – constituent la trace du ressentir vif du non-sujet corporel.

⁹⁷ La violence « antipolitique » est impuissante en ce qu'elle est « parfaitement incapable de le [le pouvoir] créer » (Arendt 1972 [1970] : 166).

Le *pouvoir* correspond à l'aptitude de l'homme à agir, et à agir de façon concertée. Le pouvoir n'est jamais une propriété individuelle ; il appartient à un groupe et continue à lui appartenir aussi longtemps que ce groupe n'est pas divisé (1972 [1970] : 153).

Dans ce cas, « sous son aspect phénoménologique », la *violence*

s'apparente à la puissance, car ses instruments, comme tous les autres outils, sont conçus et utilisés en vue de multiplier la puissance naturelle jusqu'à ce qu'au dernier stade de leur développement, ils soient à même de la remplacer (*ibid.* : 155).

Plutôt qu'une légitimation de la violence, on y trouve une explication du pourquoi de son « efficacité » (*ibid.* : 122), dès lors qu'il s'agit de s'affranchir de la domination qui invalide toute recherche d'un consentement à vivre ensemble – d'un co-sentir, ajouterons-nous –, et de retrouver la croyance dans le pouvoir. « Efficace », mais non forcément acceptable ni justifiable : pour être acceptable, d'un point de vue éthique, la violence doit s'inscrire dans la sphère du politique conçu comme un pouvoir partagé.

Sur ces bases, nous essayerons de montrer dans la deuxième partie en quoi l'image satirique qui rend la violence antipolitique *publique* peut provoquer un sursaut salutaire, une prise de conscience. En même temps, il s'agira d'approcher le point de basculement où l'affichage public de la violence peut générer de la violence en retour. Ce qui ne manquera pas de poser, à nouveaux frais, la délicate question de la légitimité non plus de la violence comme telle, mais des représentations de la violence et de leurs conséquences. En quoi l'image ou le texte verbal peuvent-ils – cas extrême – utiliser le principe de la liberté d'expression à leurs fins propres et le *détourner* de son but ?

2. Les pouvoirs de l'image : montrer et dénoncer la violence

Dans l'immédiat, il s'agira de dégager la *syntaxe* sous-tendant la séquence racontée dans le vidéoclip *Racial Profiling*. Ce dernier a été diffusé en Allemagne (ARD et ZDF) en août 2020, dans le cadre du programme de jeunesse légal « Funk »⁹⁸.

2.1. La séquence discursive de la violence et sa syntaxe

La vidéo, qui dure un peu moins de trois minutes, montre deux policiers observant un jeune homme qui tente d'ouvrir le cadenas de sa bicyclette. Une longue discussion s'ensuit entre les officiers qui, se basant sur son apparence, cherchent à savoir si le jeune homme est un étranger. Plutôt que de lui parler, ils finissent par sortir un nuancier pour déterminer si la couleur de sa peau est suffisamment noire pour laisser conclure à un vol de vélo. Ils demandent du renfort. Alors que l'homme, interpellé, cherche désespérément à sortir son pass vélo de sa poche, un policier arrivé sur place tire sur lui et le tue. Lorsque les policiers s'approchent de lui et qu'ils voient les chaussettes blanches dans les sandales, ils concluent qu'il s'agit d'un des leurs. Ils éclatent en sanglots et pleurent leur « frère ».

On peut dégager une séquence discursive narrative articulant différents moments :

98 Racial Profiling – funk
www.funk.net › channel › aurel-12064

(i) l'*évaluation* de la situation implique la concertation des deux policiers qui, significativement, se tiennent à une distance certaine du jeune homme. On peut parler de conciliabules qui réduisent le jeune homme au rang d'objet (parler *de l'Autre*). L'évaluation prend appui sur des stéréotypes (Amossy 1991) fondés sur un syllogisme de base : si le Noir est un étranger, et si l'étranger est un criminel, alors le Noir est un criminel. La catégorisation et la reconnaissance de la situation s'en trouvent facilitées. D'où également des règles de comportement prescriptives : il faut mettre le criminel hors d'état de nuire. La règle normative s'accompagne d'une règle constitutive (Searle 1972), qui crée la possibilité même d'entrer en contact. D'abord *potentialisée* sous la forme de configurations de la violence antécédentes, dans l'attente de nouvelles convocations, la violence – la possibilité de la sanction négative – est *virtualisée* tout en tendant vers sa réalisation future ;

(ii) l'*interpellation* : même brutale (une accélération et une tonicité vives, qui ont pour conséquence un rétrécissement de l'espace et la suppression de la distance protectrice de la face), elle est franchissement d'une frontière et elle pourrait ouvrir sur un dialogue embryonnaire potentiel (possibilité de résistance à la domination). L'hypothèse de base (l'équation : « Noir égale criminel ») pourrait être réinterrogée, confirmée, mais aussi infirmée. Or, l'actualisation de la violence fait que l'acteur interpellé accède au statut non pas d'adversaire, mais d'ennemi ; mieux, le rôle actantiel et thématique d'anti-sujet, associé à l'idée même de système complexe construit sur des antagonismes (Morin 1976), semble lui être dénié. Alors que l'affrontement pourrait trouver sa résolution, la violence *actualisée* bloque toute recherche d'un équilibre organisationnel ; elle schématise et simplifie, plutôt que de tenir compte de la complexité des interactions humaines ;

(iii) l'arrêt brutal de toute velléité d'échange, qui prend ici la forme du coup de feu mortel (somatisation de la violence), correspond à l'étape de la *sanction négative*, l'appropriation physique confirmant l'appropriation symbolique précédente. Le sentiment de surpuissance allié à la haine et au mépris vis-à-vis de l'homme de couleur constitue le corrélat affectif d'une sanction disproportionnée par rapport au méfait supposé. La violence *réalisée* entérine la rupture avec toute forme de contractualité qui fonderait la réciprocité⁹⁹ sur la recherche d'un accord (la nécessité du règlement du différend). Le geste de l'acteur qui cherche son pass vélo est ramené à une gesticulation qui ne prend sens au sein d'aucun enchaînement d'actions organisé, à même de faire passer d'un état initial (présomption de culpabilité, accusation) à un état final (disculpation ou non-disculpation). La mise en œuvre d'un contre-récit (visant la disculpation)¹⁰⁰ est d'emblée bloquée. On assiste à un télescopage des états initial et final ; bien plus, ils sont disqualifiés en tant que composantes d'un schéma narratif ;

(iv) La *vérification* à travers un retour réflexif entraîne un débordement affectif : alors que les trois premières étapes étaient portées par une certaine logique (y compris le caractère disproportionné de la sanction), les pleurs compulsifs, déclenchés par l'effondrement de l'équation

99 Cf. la définition du conflit par le *TLF* : « Choc, heurt se produisant lorsque des éléments, des forces antagonistes entrent en contact et cherchent à s'évincer réciproquement ».

100 Pour sa part, le schéma narratif greimassien, fondé sur la possibilité d'une interaction, est de nature « démocratique ». Cf. Landowski (2019 : 13) au sujet du contenu idéologique du cadre formel du « schéma narratif » et de la distinction entre le contrat et l'exercice du pouvoir dont la violence peut être un trait caractéristique : le métaterme « manipulation » est « mal choisi puisqu'il [...] désigne ce que cette grammaire présente de plus positif en termes politiques, à savoir le privilège attribué à la dialectique du "faire persuasif" et du "faire interprétatif", donc à la libre discussion, à la "raison", au contrat, par opposition au recours à la force, y compris dans l'instauration et l'exercice des rapports de pouvoir ».

« Noir égale étranger égale criminel », constituent une manifestation de la violence incontrôlée. La raison en est-elle que la réflexivité constitue un moment de « faiblesse » – la réévaluation risque d'introduire une faille dans un tout soudé de part en part – qui n'est pas prévu par la séquence de la violence et qui la fragilise ?

La séquence discursive de la violence se caractérise ainsi par une évaluation initiale, qui commande à un développement tronqué, sans que la réévaluation ou l'ajustement soient permis. Sans doute s'agit-il d'un *type* de séquence possible, qui vaut au-delà de cette occurrence.

2.2. La représentation de la violence provoque-t-elle la violence ?

Pour terminer, envisageons la violence sous l'angle de sa représentation et, plus particulièrement, de la réception réservée au vidéoclip.

Dénonçant la violence policière et raciale, l'image vise à unir dans le rire, fût-il gêné et amer, et à faire réfléchir/agir. Elle montre, elle rend public. Le terme *Öffentlichkeit*, que Ricœur (1989 : 151) traduit par « spatialité publique », renvoie à la fois à l'action de rendre visible, de faire apparaître – la « *publicité* du entre de l'*inter-esse* » (*idem*) – et à l'ouverture, qui autorise l'échange.

L'image *fait faire*. Grâce aux stratégies énonciatives propres à la satire fictionnelle : en grossissant le trait, en recourant à une stratégie rhétorique de persuasion qui vise à rabaisser la cible à travers la déformation, le grotesque, en caricaturant pour mieux véhiculer un message, sur le fond d'une norme morale reconnaissable implicitement (Frye 1969 [1957]). Or, les réactions violentes suscitées par le vidéoclip, qui est parfois critiqué vivement, au point de déclencher une polémique sur le service audiovisuel public, mettent en lumière une ambiguïté fondamentale. L'image peut choquer. D'où cette question, nodale : si la liberté d'expression est un droit fondamental, comment l'exercice de ce droit est-il *reçu* ? Quand le texte-énoncé est-il jugé *acceptable* ou non, eu égard à des normes, des valeurs, des principes éthiques ? On voit en quoi l'accent se déplace, d'un droit vers le produit de l'exercice de ce droit.

Est d'abord concerné le dire vrai du vidéoclip fictionnel qui, en exemplifiant le genre de la satire fictionnelle, peut prétendre à une certaine généralisation (au-delà de la seule occurrence). Selon Morin (1996 : 55), « simuler n'est pas faire semblant ; c'est quelque chose qui a trait à la *mimésis*, et qui est profondément sincère ». On peut avancer que l'image montre plutôt qu'elle ne prédique ni n'asserte, car elle privilégie une composition méréologique ; qu'elle permet à des morphologies de prendre forme, grâce au langage symbolique (Bordron 2019). Nous dirons, prudemment, que ce n'est pas l'image qui prédique ou asserte, mais qu'en montrant, elle autorise l'*interprétation par le récepteur*, qui dégage un dire vrai.

En quoi l'interprétation est-elle inscrite dans le texte même ? Nous ne nous attarderons pas, ici, sur le détail des propriétés de l'image qui guident, voire contraignent sa « vi-lecture ». Contentons-nous de rappeler, outre le fait que des figures peuvent renvoyer à des éléments de la « réalité », que l'interprétation repose sur la mise à nu de formants chromatiques, eidétiques et topologiques (Greimas 1984), pour le plan de l'expression ; qu'il est possible d'associer à la disposition des personnages dans la profondeur de l'image – les policiers à l'arrière-plan, le jeune homme à l'avant-plan – une aspectualisation du temps et une différence de proximité par rapport au récepteur. Celle-ci est confirmée, toujours en vertu d'un système semi-symbolique, par la corrélation du regard de face (jeune

homme ; « je ») et du regard de profil (policiers ; « ils ») avec la volonté ou non d'entrer en contact avec le récepteur (Schapiro 2000 ; Dondero 2020). Plus largement, nous connaissons les difficultés auxquelles se heurte la segmentation de l'image (par rapport au langage verbal). D'où la nécessité de prendre en considération le genre et le domaine de l'image, mais aussi la suprasegmentalité et la rythmique profonde : au moins, pour le vidéoclip, les expansions (séquences 1 et 2) et les contractions (séquence 3), la distribution des accents (coup de feu) et des non-accents (pleurs), de l'intensification et de la désintensification.

Nous défendons donc l'idée que c'est grâce à l'interprétation que l'image peut devenir un énoncé et, en l'occurrence, se prêter à la dénonciation des dysfonctionnements dans la police. Elle ne se résume pas au discours *de* l'action, mais elle porte *sur* l'action, rendant possible l'accès au niveau *méta-*.

La réception devrait être favorable pour une deuxième raison : d'un point de vue politique mais aussi anthropologique, et comme dans le théâtre antique, la transfiguration fictionnelle de la vie répond à un besoin fondamental de l'humain (Morin 1996 : 55). La fiction peut être salvatrice, en ce qu'elle permet à la fois de rendre sensible et d'instaurer une distance symbolique qui « exorcise » le « scandaleux, l'inouï, les tensions insupportables de la vie sociale et individuelle » (Pavel 1986 : 183).

On avancera, en troisième lieu, que la dimension esthétique peut rendre la dénonciation d'un dysfonctionnement plus aisée. Enfin – quatrième propriété -, en faisant *comme si*, en se réglant sur le modèle du jeu, l'image met en œuvre des règles du jeu qui sont « directives », plutôt qu'« impératives » : « Elles dirigent les rapports humains, comme les règles dirigent le cours du jeu. Et l'ultime garantie de leur validité réside dans l'ancienne maxime romaine : "Pacta sunt servanda" » (Arendt 1972 [1970] : 212). Nous retrouvons la question du contrat, sur un autre plan.

Pourtant le vidéoclip suscite également des réactions indignées. L'énoncé serait-il accueilli plus favorablement s'il véhiculait une *opinion* plutôt qu'une vérité ? L'épineuse question de la dichotomie vérité *vs* l'opinion est au cœur de la théorie du pouvoir selon Hannah Arendt. Ricœur (1989 : 152) note ainsi :

[...] de quoi y a-t-il pluralité, outre celle des corps, sinon pluralité d'opinions. *Doxa*, ici, ne veut plus dire paraître, mais opiner, être d'avis que... *meinen*. [...] On comprend alors la déclaration de Madison : « Le gouvernement repose sur l'opinion », c'est-à-dire sur le traitement consensuel des conflits ... d'opinions. Mais on peut aussi comprendre le mot, malheureux je l'avoue, d'Arendt elle-même : « L'opinion et non la vérité est une des bases indispensables de tout pouvoir » (*La Crise de la culture*, p. 296).

L'opinion serait préférable à la vérité, qui peut être qualifiée d'inhumaine ; elle serait la seule à garantir « l'infinité des opinions possibles où se reflète le débat des hommes sur le monde » (Arendt 1974 : 37), plutôt que de se soumettre à une nécessité rationnelle.

Encore faut-il, pour terminer, mettre le vidéoclip en regard avec l'article de journal de Hengameh Yaghoobifarah « *All cops are beruhsunfähig* » (« *Tous les flics sont incapables de travailler* ») (TAZ,

19/06/2020) : en comparant la police à un tas d'ordures¹⁰¹, il a suscité un véritable tollé¹⁰². Le texte peut-il être taxé de violent ? La seule défense a consisté à le qualifier, après coup, de satirique. Est-ce user mal du principe de la liberté d'expression ?

Concluons en quelques mots. Après avoir porté notre attention sur le processus de la désobjectivation et cherché à distinguer la violence antipolitique de la violence politique, nous avons voulu dégager, à partir d'un vidéoclip, une séquence discursive de la violence, avec sa syntaxe propre.

Pour ne pas finir, élargissons le débat à deux problèmes que nos exemples n'ont pas manqué de poser : celui des critères permettant de faire le partage entre des images ou des textes verbaux litigieux parce qu'anti-politiques et des énoncés redynamisant la construction du sens ; celui du pouvoir de l'image satirique.

Nous avons vu que l'énoncé portant sur la violence peut devenir un lieu de déchaînement des passions incontrôlé, incitant à la haine et portant atteinte à la dignité. C'est détourner le principe de la liberté d'expression de son but. La distinction entre les énoncés politiques, renforçant le « pouvoir-en-commun », et les énoncés anti-politiques peut mettre à profit le critère de l'autorité, cher à Hannah Arendt : « L'autorité ne peut se maintenir qu'autant que l'institution ou la personne dont elle émane sont respectées. Le mépris est ainsi le plus grand ennemi de l'autorité, et le rire est pour elle la menace la plus redoutable » (1972 [1970] : 155). L'autorité ainsi conçue n'est pas du côté du pouvoir comme lieu de domination ; elle est au contraire indispensable au pouvoir institutionnalisé, nous dit Hannah Arendt : ce dernier n'a d'autorité que celle que lui confère le vivre-avec ou le vivre ensemble, sur la base du consentement. Dans notre deuxième exemple, l'autorité à ne pas bafouer est celle de la police comme corps constitué, considéré dans son ensemble (ce qui n'empêche pas la présence, en son sein, de policiers racistes et violents), pour autant que les citoyens s'y reconnaissent.

Enfin, l'acceptabilité de l'énoncé antipolitique peut dépendre de sa requalification en discours satirique. Si la satire *fait passer* un énoncé à problèmes, est-ce parce qu'elle lui ôte une partie de sa force critique, qu'il soit litigieux ou non ? Serait-elle, par là même, privée de certaines de ses ressources ? Il ne faudrait pas qu'en invoquant la satire fictionnelle, l'on accrédite l'idée d'un contenu à prendre sur *le mode du risible* – « ce n'est que pour rire »¹⁰³ – et, finalement, de ce qui ne doit pas tirer à conséquence. Cela vaut surtout pour l'image. Ramener celle-ci à un « ce n'est donc que ça », c'est faire l'impasse sur son potentiel de renouvellement (des institutions, des valeurs...) incessant et sur son pouvoir de subversion féconde.

Dans ce cas, ce qui est en jeu, ce n'est plus seulement l'image qui met en scène la violence, ni même l'image violente, mais la violence dont celle-ci fait elle-même l'objet, quand elle est *confisquée*. Il

101 La journaliste se demande d'abord où réaffecter les policiers dans le cas de la disparition de la police, avant de conclure : « Spontanément, je ne peux penser qu'à une seule option appropriée : la décharge. Non pas comme des éboueurs avec les clés des maisons, mais sur la décharge, où ils ne sont vraiment entourés que d'ordures. Il est à croire que, parmi les leurs, ils se sentent le plus à l'aise » (nous traduisons).

102 Le ministre fédéral de l'Intérieur, Horst Seehofer, a aussitôt annoncé qu'il allait porter plainte contre la chroniqueuse.

103 Dans ce cas, le rire ne constitue plus une menace.

faudrait au contraire que l'image se prête au flux des (ré)interprétations, sans que le sens soit indûment stabilisé, qu'elle soit cet « impensé » (Mondzain 2020)¹⁰⁴ dont aucun savoir ne saurait venir à bout.

Bibliographie

- ALONSO, J.
2014 « Sémiotique et politique : narrativité et transformation », *Recherches en communication*, n° 41.
- AMOSSY, R.
1991 *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- ARENDT, H.
1972 *Sur la violence*, in *Du mensonge à la violence*, trad. G. Durand, Paris, Calmann-Lévy, p. 105-208.
1974, *Vies politiques*, Gallimard.
- BERTRAND D.
1999 *Parler pour convaincre*, Paris, Gallimard.
- BERTRAND, D., MISSIKA, J.-L., DÉZÉ, A.
2009/11 « Le “carré sémiotique” des discours politiques », *Sciences Humaines*, n° 209.
- BORDRON, J.-F.
2011 *L'icônicité et ses images*, Paris, PUF.
- BROWN, P., LEVINSON, S. C.
1978/1987 *Politeness: Some Universals in Language Usage*, vol. 4 of *Studies in Interactional Sociolinguistics*, Cambridge, University Press.
- COLAS-BLAISE, M.
2012 « Forme de vie et formes de vie : vers une sémiotique des cultures », *Actes Sémiotiques*, n° 115 ; <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2631>> (consulté le 10/01/2021).
2019 « Comment penser le “proto-embrayage” ? L'épreuve du texte littéraire », dans V. Estay Stange, P. Hachette et R. Horrein (dirs), *Sens à l'horizon ! Hommage à Denis Bertrand*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, p. 227-253.
2020 « La sémiotique au risque de Souriau : de la phénoménologie à une ontologie réaliste », *Estudos Semióticos*, vol. 16, n° 3, p. 18-44 ; <www.revistas.usp.br/esse> (consulté le 10/01/2021).
- COQUET, J.-C.
2007 *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, PUF.
- DONDERO M. G.,
2020 *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*, Paris, Hermann.
- FONTANILLE, J.
2011a *Corps et sens*, Paris, PUF.
2011b « L'analyse du cours d'action : des pratiques et des corps », *Semen*, n° 32, p. 131-158 ; <http://journals.openedition.org/semen/9396> (consulté le 10/01/2021).
2015 *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C.
1998 *Tension et signification*, Hayen, Mardaga.
- FRYE, N.
1969 [1957] *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard.
- GÉRARD, V.
2017 « Politique et violence selon Hannah Arendt », dans G. Sibertin-Blanc (éd.), *Violences : Anthropologie, politique, philosophie*, Toulouse, EuroPhilosophie Éditions.
- GOFFMAN, E.
1973 *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. 2, Paris, Minuit.

104 Cf. la vidéoconférence de Mondzain intitulée « L'image impensée, l'impensé de l'image » (Cycle *Penser les images aujourd'hui*, Casino – Forum d'art contemporain, Luxembourg, 03/12/2020) ; <<https://www.casino-luxembourg.lu/fr/Casino-Channel/L-image-impensee-l-impense-de-l-image>>.

- GREIMAS, A. J.
1984 « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques, Documents*, vol. VI, n° 60.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J.
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- LANDOWSKI, É.
2019 « Politiques de la sémiotique/The political stances of semiotics », dans G. Marrone (dir.), *Languages of Politics/Politics of Languages, RIFL*, vol. 13, n° 2, p. 6-25.
- MONDZAIN, M.-J.
2002 *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard.
- MORIN, E.
1976 « Pour une crisologie », *Communications*, n° 25, p. 149-163 ; <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_25_1_1388> (consulté le 10/01/2021).
1996 « Pour une utopie de la représentation », dans Rencontres de Châteauvallon, *Pour une utopie réaliste. Autour d'Edgar Morin*, Paris, Arléa, p. 53-59.
- PAVEL, T.
1988 [1986] *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- QUELQUEJEU, B.
2001/3 « La nature du pouvoir selon Hannah Arnedt. Du "pouvoir-sur" au "pouvoir-en-commun" », *Revue de sciences philosophiques et théologiques*, t. 85, p. 511-527.
- RICOEUR, P.
1989 « Pouvoir et violence », p. 141-159, dans M. Abensour, C. Buci-Glucksmann, B. Cassin, F. Collin, M. Revault d'Allonnes (éds.), *Ontologie et politique*, Paris, Éditions Tierce, p. 141-159.
- SCHAPIRO M.
2000 *Les mots et les images*, Paris, Macula.
- SEARLE, J.
1972 *Les actes de langage*, Paris, Hermann.
- WEBER, M.
2003 [1959] *Le savant et le politique*, trad. C. Colliot-Thélène, Paris, La Découverte ; « La profession et la vocation de politique », 1919.
- WIEVIORKA, M.
2015 « Subjectivation et désobjectivation : le cas de la violence », *Sociedade e Estado*, vol. 30, n° 1.

Pour citer cet article : Marion Colas-Blaise. « L'(in)acceptable de la violence verbale et visuelle : la violence (anti)politique au risque de la satire », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7281>>

ISSN : 2270-4957

Résumé : La violence sur le stade de football correspond à des gestes techniques à caractère brutal ou à des provocations verbales. Exercée sur un joueur, elle peut avoir pour but de freiner son action ou d'instabiliser son rôle thématique, impliquant une sorte de faire faire à un sujet : la réaction de Z. Zidane, expulsé du terrain en 2006 à la suite de son coup de tête en réponse à une provocation, manifeste un anti-programme. Or, en tant qu'opération visant à transformer localement le monde, la violence dans le football n'atteint pas toujours son but. Ses effets sont incertains. À sa potentialité performative (effets possibles) doivent correspondre les modalités de sa réception (effets réels). À partir des propositions de Landowski, l'article propose quatre régimes de réaction à l'action violente (affirmation, repli, confrontation et subordination) susceptibles de gérer les tensions dans ce type d'interaction.

Mots clés : violence, football, régime, réaction, sujet

Abstract: The violence on a soccer stadium corresponds to the technical gestures of violent character or to verbal provocations. Addressed to a player, it may aim to slow down his action or to demobilize him from his thematic role, a kind of "do doing" some programs to someone: the case of Z. Zidane expelled from the ground in 2006 following his reaction (head butt) to a provocation manifests an anti-program. However, as an operation aiming the transformation of part of the world, violence in soccer does not always achieve its goals. Its effects are not always certain. To its performative capacity (possible effects) must correspond its reception modalities (real effects). From Landowski's proposals on interaction regims, this paper proposes four logics of reaction to violent action on a soccer stadium (affirmation, withdrawal, confrontation and subordination) that manage tensions in this type of interaction.

Keywords: violence, soccer, regime, reaction, subject

Introduction

La violence est manifestement présente dans l'univers du football. Elle se montre en ville comme sur le stade. Si elle peut, dans la rue, donner parfois lieu à des heurts entre supporters (cf. le hooliganisme) ou entre des supporters et la police, elle correspond, sur le stade, à des gestes techniques à caractère violent (par exemple un tacle vicieux) ou à des éruptions verbales (injures, provocations) proférées par certains acteurs contre d'autres (joueurs, spectateurs). Sur le terrain de foot, la violence peut manifester un anti-programme dont le but de freiner l'action d'un joueur ou de le démobiliser en le faisant « sortir » de son rôle thématique, aboutissant à une sorte de *faire faire* un programme à un sujet (Greimas et Courtés 1993 : 220 -221). La violence exercée sur un joueur peut avoir pour conséquence de l'amener à agir de telle ou telle manière et à s'écarter de son programme initial (celui de jouer) pour en élaborer un autre. On pourrait prendre pour exemple le cas du joueur français Zinedine Zidane qui, lors de la finale de la Coupe du monde de 2006, donne, en réponse à une provocation verbale, un coup de tête au joueur italien Marco Materazzi. Il sera exclu du terrain.

Dotée d'une fonction actancielle, la violence tend à agir au niveau de la sphère d'activités de l'opposant et conduit le sujet à une réaction. Nous cherchons précisément, dans cette contribution, à cerner les régimes de cette réaction du sujet face à la violence exercée sur le stade de football. Nous nous

appuierons sur les propositions théoriques d'Éric Landowski (2006 : 39-53) concernant les régimes de l'interaction. Nous considérons que la réaction d'un joueur face à la violence s'inscrit dans une dynamique engagée entre lui et l'auteur de la violence. Deux sujets impliqués (individuellement ou collectivement¹⁰⁵) dans les rapports que définit le cadre de leurs prestations : le stade.

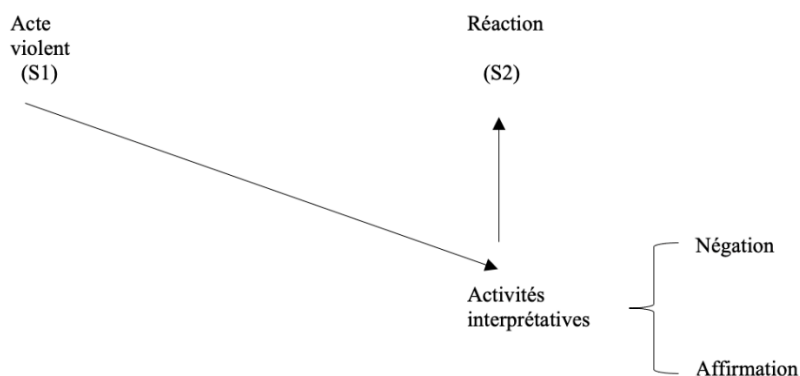
Nous recourons également aux propositions de Claude Zilberberg (2006 ; 2012) sur la structure tensives. La réaction à un acte de violence est en effet très souvent mise en rapport avec les variables tensives (intensité et extensité) de l'acte effectué et reçu. Ici, trois dimensions de l'analyse de l'objet violence sur le stade de football interviendront : dimension pragmatique, dimension passionnelle et dimension cognitive. L'analyse conduira alors à l'élaboration de quatre régimes de réaction (*affirmation, repli, confrontation et subordination*) à partir de la modalité de /pouvoir faire/ du sujet victime de la violence. Nous illustrerons ces régimes par des situations concrètes tirées des stades de football.

1. Effets possibles, effets réels

L'enjeu d'un acte de violence se trouve dans sa capacité à produire des effets destructeurs sur le destinataire. Or, il n'est pas toujours sûr que ces effets soient constatés. Comme le disait Jacques Derrida (1972 ; 1990), à propos de la déconstruction du code de la communication, le « sens » est à la fois transmissible et il ne l'est pas. Un texte soumis à la lecture produit des effets, possède une force performative, mais ces effets ne sont pas assurés. La relation entre le caractère performatif du texte et les effets qu'il peut impliquer nous place au cœur du contexte de réception des actes produits. Comme le montrent les travaux d'Eliseo Verón (1978 ; 1995) et d'Antoine Hennion (2007), la relation entre des effets de sens possibles, rapportés aux propriétés proprement discursives d'un texte, mais subsistant à l'état d'hypothèse, n'est pas toujours consommée.

La force performative d'un texte ou d'un discours n'est jamais assurée ; l'échec doit toujours être possible. Dans un stade, cet échec correspond à une sorte de négation de l'acte produit (son affirmation correspond à sa réussite). Il se situe du côté de celui qui le valide. En sorte que les opérations d'affirmation ou de négation d'un acte, loin d'être seulement des faits de connaissance, représentent aussi des sanctions d'existence et d'essence (Badir et Dondero 2017 : 14). La négation n'est sans doute pas dans l'acte produit, comme le souligne Klinkenberg (2017), mais dans le discours interprétatif de l'action qui en résulte. Dans le schéma ci-dessous, nous montrons comment ce parcours de sens s'effectue. Le sujet S1 qui réalise un acte violent en direction de S2, voit cet acte évalué par négation ou par affirmation par ce dernier.

105 Le football est un sport collectif où il arrive très souvent que les individualités s'expriment.



La réaction à un acte violent sur un stade de football n'est pas totalement tributaire de l'action elle-même (effets potentiels), c'est-à-dire de ses modes d'existence, mais, en sus de ces conditions, elle l'est aussi de son interprétation, c'est-à-dire de la signification que lui accorde celui qui la reçoit : c'est à ce niveau-ci que se situent les effets réels. Le sujet confronté à une telle situation a un choix à opérer entre les diverses significations qui se présentent. Deux types d'activités sont possibles : l'interprétation comme activité cognitive et l'interprétation comme activité affective¹⁰⁶. La première consistera à attribuer des significations en fonction des éléments de connaissance, sous forme d'interprétation normative par exemple ; la seconde consistera à mettre en avant la passion, la volonté, le désir.

Comme on le voit, outre le régime d'action qu'elle constitue, la réaction à l'acte violent sur un stade de football mobilise deux autres régimes : celui de la passion et celui de la cognition. Ces trois régimes visent le sens de différentes manières :

Le régime de l'action vise le sens à travers une programmation des transformations du monde ; le régime de la passion vise le sens en éprouvant charnellement les événements qui affectent le champ de présence ; le régime de la cognition vise le sens en construisant des connaissances sur le principe de la découverte (Fontanille [1998] 2016 : 234).

Dans le cas de l'interaction qui a lieu sur le terrain de football entre le joueur qui réalise l'acte violent (S1) et sa victime (S2), l'action violente et la réaction apparaissent comme deux moments de la manifestation d'un même *cours d'action*. Il s'établit une relation de présupposition entre les deux. C'est ce qui explique pourquoi le sens d'une réaction n'est saisi que lorsqu'on la confronte à l'action (*Ibid.* : 199). Dans ces conditions, analyser la réaction c'est réaliser une lecture à rebours de ce cours d'action, lecture qui s'amorce par la dernière étape de son développement, à savoir la *sanction* en vue de reconstituer les autres étapes : la *performance* qui a abouti à cette conséquence ; la *compétence* qui présente ses conditions préalables, etc.

Ainsi l'homogénéité proposée par le régime de l'action apparaît comme celle d'une forme globale composée de parties enchaînées les unes aux autres. Ces parties sont de statuts identiques (elles relèvent

¹⁰⁶ C'est déjà la distinction que propose la théorie du droit entre les deux activités de l'interprétation (Cf. Troper 2015 ; Kelsen 1960, trad. fr. Eisenmann 1962). Dans une situation normative qui est celle du terrain de football, le sujet interprète entre les normes et les énoncés.

du même genre : la violence) mais de contenus différents (l'une est une action, l'autre une réaction), dans la mesure où le lien de concaténation n'a pas le même sens dans un parcours progressif et dans un parcours régressif : en progression, les liens entre les éléments de la chaîne sont possibles et contingents (principe de choix), en régression, ils sont nécessaires (principe de présupposition) (*Ibid.* : 200).

Mais le régime de l'action ne suffit pas à lui seul pour expliquer le phénomène de réaction à l'action violente sur le stade de football. Il faut lui associer, comme indiqué ci-dessus, les deux autres régimes, de la passion et de la cognition. « La passion repose sur des modulations continues de l'intensité sémantique, en relation avec la quantité, qu'elle soit la quantité actantielle ou l'étendue spatio-temporelle » (*Ibid.* : 212). Cette option montre que la passion, comme l'action, transforme les états du monde, mais cette transformation se fait selon une rationalité différente, celle des modulations tensives (de l'intensité et de l'extensité). Une action entreprise sur le stade peut enclencher une réaction en fonction de son intensité (le degré de gravité de l'acte) ou de son extensité (nombre de fois que la victime a été confrontée à une telle situation). Dans la logique de confrontation qui est de mise sur un terrain de football, il y a lieu de remarquer que la passion, telle qu'elle y apparaît, conjugue le mode sensible et le mode intelligible. Le sensible touche la visée, l'intensité ; l'intelligible, la saisie, l'étendue, la quantité. Les codes d'identification de ces effets passionnels sont tout aussi différents. Les codes somatiques et figuratifs pour le sensible : le joueur touché par une action violente montre par des expressions corporelles (grimaces) ou figuratives (démobilisation du rôle, par exemple sortie du terrain) l'impact de celle-ci. Et les codes modaux, perspectifs et rythmiques pour l'intelligibilité (les modalités – vouloir réagir, devoir réagir, pouvoir réagir et savoir réagir – sont du ressort de l'intelligible) (*Ibid.* : 226). C'est en étant soumises aux tensions de l'intensité et de l'étendue que ces modalités peuvent produire leurs effets passionnels. Mais ce processus est également tributaire du régime de cognition. Les modalités sont soumises à la prise en compte de ce régime. En définitive, c'est en accédant à la dimension cognitive que la reconstruction de l'action prend forme – selon le processus de présupposition que s'apprête à effectuer le sujet victime de l'action violente.

Ayant découvert la rationalité rétrospective de l'action, et l'ayant reconnue comme une forme de son expérience, le sujet victime de l'action violente va l'appliquer à son projet d'action (réaction) et en reconstituer les étapes par présupposition (*Ibid.* : 202).

Sur le stade de football, les modalités et les modulations tensives des sujets confrontés à l'acte violent sont en lien étroit. Les évaluations tiennent compte de ces rapports où les modalités constituent la chaîne des constituants tandis que les modulations tensives en sont les exposants¹⁰⁷. Constituants et exposants déterminent, pour les premiers, la dimension cognitive et, pour les seconds, la dimension passionnelle¹⁰⁸.

107 Voir les termes constituants et exposants chez Jacques Fontanille (*Ibid.* : 213).

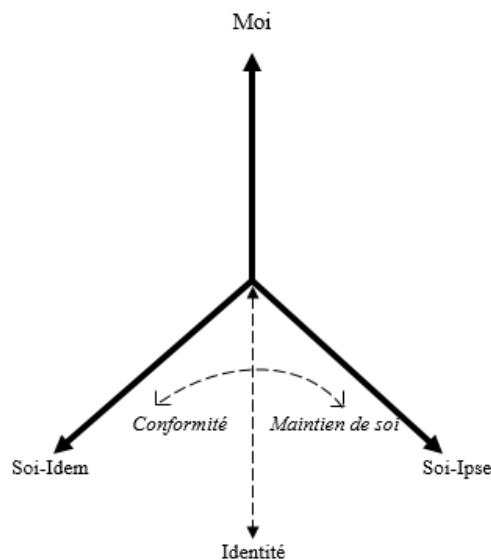
108 Généralement, l'évaluation cognitive se fonde sur les valeurs, ce que nous appelons constituants. Elle a pour ancrage les règles de jeu, par exemple une faute qui doit être sanctionnée, ... L'évaluation passionnelle porte plutôt sur l'intensité et l'extensité de l'acte, c'est-à-dire les exposants qui intéressent la couche la plus profonde du sens en acte (émotion, épreuve, perception) (cf. *Ibid.*, p. 213).

2. Tensions et normes

Les modulations tensives des sujets sur le stade obéissent à deux ordres : l'ordre pratique, c'est-à-dire l'accomplissement d'actes, et l'ordre normatif, les principes qui règlementent ces actes. C'est notamment en fonction de ces principes que les joueurs sont constitués comme sujets. Par exemple, pour être considéré comme joueur, celui qui entre sur le terrain doit porter un maillot composé d'un T-shirt, d'un short et de chaussures *ad hoc*. Il doit déployer ses actions à l'intérieur de la surface dessinée par les lignes de touche et des lignes de sortie du but ; il ne doit pas jouer avec ses mains (sauf s'il est le gardien de but dans sa surface de réparation), sinon c'est une faute (à l'exception de la remise de touche).

La tension normative dans le football place le joueur, victime de la violence, dans une situation duale : entre faire et ne pas faire. Celle-ci peut être comprise à partir de la structuration identitaire du sujet. Dans *Soma et Sema*, Jacques Fontanille fait valoir que, dans le processus de construction identitaire du sujet, son Moi référent se dissocie en deux instances complémentaires : le Soi-Idem (le moi dans le rapport à l'autre) et le Soi-Ipse (le moi dans le rapport à soi) (Fontanille 2004 : 23-27). Ces régimes identitaires génèrent des parcours actanciels et des logiques d'action. Le Moi référent du joueur (sa constitution ontologique) est mis en tension avec son Soi-Idem (ses rapports avec l'autre : constitué par le joueur auteur de l'acte violent et/ou les autres, c'est-à-dire l'équipe, le jeu¹⁰⁹, etc.) et son Soi-Ipse (le moi dans le rapport avec soi-même : son devenir sur le terrain).

Pour cet individu, soumis à des tensions et à des pressions, deux principes sont déterminants : le principe d'individualité (qui le met en face de lui-même) et le principe de pluralité (qui le place en face des autres). Son parcours identitaire s'inscrit dans le cadre d'un mouvement qui s'effectue entre ces deux pôles, celui de la *conformité* et celui du *maintien de soi*.



Ainsi l'*ego* du joueur victime de l'action violente est-il dans ce processus de réaction sans cesse confronté à sa propre altérité (Fontanille 2004 : 59). Fontanille souligne que les prises de position successives d'un tel actant s'exécutent par rapport à cette altérité en devenir (*ibid.*). C'est à l'intérieur de

109 Dans la mesure où la discrimination peut fonctionner, comme chez Iouri Lotman, du « je » communautaire (le joueur victime de la violence et son équipe) vers l'« autre collectif » (l'équipe adverse). (Cf. Lotman 1999 : 21)

cette structure tripartite que le joueur construit son devenir identitaire sur le terrain par ses évaluations. Il décidera ainsi de répondre ou non à l'acte violent, de s'exposer ou non aux sanctions.

3. Les régimes de réaction à la violence

3.1. Les régimes d'interaction d'Éric Landowski

Dans *Les interactions risquées* (2006), Éric Landowski définit quatre régimes d'interaction qui interviennent dans les rapports du sujet au monde : la programmation, la manipulation, l'ajustement et l'accident. La programmation présuppose des régularités¹¹⁰ d'actes, elles conduisent à la répétition ; la manipulation, elle, procède de l'intentionnalité et du faire-croire, elle se fonde sur le faire faire ; l'ajustement, fondé sur la sensibilité (le faire-sentir) rend notamment compte des interactions d'ordre esthétique et émotionnel ; l'accident, avec son absence de régularité, est marqué par le principe de l'aléa. Les sujets impliqués dans ces quatre régimes calculent les risques liés à chacun pour passer d'un régime à l'autre, pour opérer les choix. En fonction de ces calculs du risque, la préférence sera donnée au régime le plus sûr. Dans cette logique, la programmation, avec son degré de prévisibilité, apparaît comme le régime le plus sûr ; elle contraste avec celui de l'accident, qui présente un haut degré d'imprévisibilité. La manipulation, fondée sur l'intentionnalité, calcule les risques en fonction des actes signifiants ; l'ajustement assure le caractère dynamique des relations.

La réaction du joueur victime d'acte de violence ne prend certes pas la forme d'un ajustement. Celui-ci, selon Landowski, est un régime d'interaction qui opère entre des actants égaux qui coordonnent leurs efforts dans le but d'un *faire ensemble* (Landowski 2006 : 39-53). Il ne s'agit donc pas là de deux joueurs – puisque l'un est victime d'acte de violence de l'autre – qui coordonnent leurs actions ensemble. Une telle mise en commun correspondrait plutôt à la réalité où deux partenaires ajustent mutuellement leurs actions pour mener à bien un projet commun. La réaction de la victime d'un acte de violence ne correspond pas non plus à l'adaptation qui, elle, est relative à l'action opératoire d'un sujet sur un objet programmé dont l'activité est prévisible car cet objet obéit à certaines contraintes qui lui sont inhérentes. Ce serait ici le cas de la tactique du jeu adoptée par l'équipe pour contrer celle de l'adversaire. Elle est à l'avance programmée, même si elle peut changer en cours du jeu. La réaction du joueur face à l'acte de violence perpétré contre lui ne semblerait pas correspondre non plus au régime de la manipulation. Celui-ci rend compte de la délégation à autrui d'une opération visant à transformer le monde (*Ibid.* : 16-24). Une telle délégation correspond au cas du lien entre l'entraîneur et le joueur : le premier délègue au second l'opération de transformer le monde, de jouer de telle ou telle manière pour obtenir le résultat. Aucun des trois premiers régimes ne semblent donc *a priori* en mesure de rendre compte de l'interaction qui a lieu entre le joueur¹¹¹ qui exerce un acte violent et sa victime. Il semble bien que les joueurs réagissent aux actes de violence (cf. le cas de Zidane) compris comme des situations imprévisibles qui surviennent au cours de la pratique. Ces situations auxquelles Landowski attribue le rôle d'actant joker, c'est-à-dire – comme les accidents imprévus ou le hasard – celles pour lesquelles il n'y a « rien à

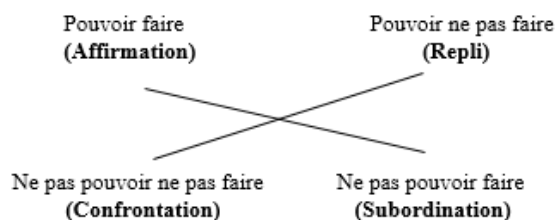
110 Voir notamment le commentaire de De Barros (2017).

111 Ou simplement l'acteur qui exerce la violence, par exemple dans le cas d'un supporter.

manipuler, rien à programmer, ni apparemment quoi que ce soit à quoi on pourrait s'ajuster » (*ibid.* : 53). Quelles sont les formes de cette réaction ?

3.2. Les régimes de réaction

L'acte de violence perpétré sur le stade de football peut avoir pour finalité de contraindre le sujet à agir de telle ou telle manière : le mettre en colère, le provoquer, le pousser à réagir pour qu'il commette une faute... Dans ce cas précis, cette activité manipulatrice exige de la part du sujet, victime de cet acte, une réaction. Réaction qui s'apparente au résultat d'une transaction entre les forces en présence (les deux joueurs concernés par l'acte violent ou les deux équipes) dont les intérêts ou les projets sont en compétition ou en conflit (Bajoit 1992 : 85). La modalité du pouvoir faire qui correspond à cette réaction peut aider à construire quatre régimes dans lesquels s'inscrit la réaction du sujet.



Les évaluations de ces régimes se distribuent de la manière suivante :

	Soi-Idem	Soi-Ipse
Affirmation	-	+
Repli	+	-
Confrontation	+	+
Subordination	-	-

1) Pouvoir faire. Dans ses rapports avec le monde, le sujet affirme son identité et revendique sa personnalité. Il construit son action en valorisant négativement (-) le Soi-Idem et positivement (+) le Soi-Ipse : c'est l'*affirmation*.

2) Pouvoir ne pas faire. Le sujet, évitant peut-être de commettre une faute et d'être sanctionné, privilégie ses rapports avec le monde. Il valorise négativement (-) le Soi-Ipse et positivement (+) le Soi-Idem : C'est le *repli*.

3) Ne pas pouvoir ne pas faire. Le sujet victime de l'acte violent s'installe dans une logique de conflit entre ses rapports à soi (+) et ses rapports avec le monde (+) ; il met en place un anti-programme : c'est la *confrontation*.

4) Ne pas pouvoir faire. Le sujet qui fait fi aux provocations, ne rentre pas dans une logique de conflit entre ces instances qui restent négativement évaluées : Soi-Ipse (-), Soi-Idem (-) : c'est la *subordination*.

4. Exemples de terrain

4.1. Zinedine Zidane : l'affirmation

Le cas de Zinedine Zidane évoqué plus haut reflète l'affirmation. Le 9 juillet 2006, ce joueur français de renommée internationale, quitte le Stade Olympique de Berlin qui accueillait la finale de la

Coupe du Monde de 2006, opposant la France à l'Italie, par expulsion. Il est sanctionné pour le coup de tête qu'il vient de donner au joueur italien Marco Materazzi (fig. 2), un geste qui a fait le tour du monde. La reconstitution des images montre que quelques secondes avant de donner ce coup de tête, Zidane fait l'objet d'insultes de la part du joueur italien (fig. 1).



Fig. 1 Marco Materazzi insultant Zinedine Zidane. Source : Bled Sport.



Fig. 2 Zinedine Zidane donnant un coup de tête à Marco Materazzi. Source : Purepeople

Les experts en lecture des lèvres ont reconstitué les propos de Materazzi :

- *Jouez !*
- *Tu le veux mon maillot ?*
- *T'as qu'à le donner à ta pute de sœur !*

*Merde ! Merde ! Ouais ta pute de sœur ! Pédé de Zidane !
Va te faire enculer !¹¹²*

Dans l'interview qu'il accorde quelques jours plus tard à la chaîne de télévision française Canal +, le joueur français explique son geste par la dureté des propos tenus par Materazzi, touchant sa famille, et l'agacement.

*[...] non, en fait, c'est... je vous dis, c'est... Ça serait très grave... C'est des choses qui... voilà,... c'est des choses très personnelles, ça touche à votre ... la maman, la sœur... !
Et puis, c'est des mots très durs, quoi !
Donc, vous l'écoutez une fois, vous essayer de partir... c'est ce que je fais parce que je m'en vais, en fait ! Vous écoutez deux fois... Et puis voilà ! Et puis la troisième fois... Vous... !
Moi, je suis ... je suis un homme ... je suis un homme avant tout ! Voilà ! Je vous dis... il y a des mots quelques fois qui sonnent plus durs que des... j'aurais préféré à la limite de me prendre une droite dans la gueule que... qu'entendre ça. Et voilà... ! J'ai réagi !*

La réaction de Zidane suit le parcours d'un schéma de l'affirmation de soi. Le joueur se fonde d'abord sur le Soi-Idem pour évaluer l'action violente dont il est l'objet : il écoute une première fois, banalise les propos et décide de partir. Mais viennent une deuxième et une troisième fois : les propos durs qui se répètent l'obligent à passer à la valorisation du Soi-Ipse. Touché en son for intérieur, il réagit.

Cette réaction obéit à une logique tensive, logique des tensions imposées à son corps sensible par la répétition de propos de Materazzi. Cette variation d'intensité et de quantité (exposants) a conduit à affecter ses sens et à déterminer le chemin de son action.

4.2. Samuel Eto'o : le repli

Les joueurs victimes de violence sur le terrain de football, actes racistes par exemple (insultes à caractère raciste, cris de singe, jet de banane...), peuvent recourir à plusieurs formes de protestation : signalement à l'arbitre, menace de quitter le terrain ou carrément quitter le terrain, etc. L'expérience de Samuel Eto'o, footballeur camerounais jouant au FC Barcelone (Espagne), offre le cas d'un régime de repli sur soi.

Lors de la rencontre de la 25^e journée du championnat espagnol qui a opposé, le 25 janvier 2006, le Club de Saragosse au FC Barcelone, Samuel Eto'o, attaquant du club catalan, a subi tout au long du match et pour la énième fois des violences racistes. Les supporters de Saragosse ont lancé des cris de singe à son endroit, doublés de projectiles et de coups de sifflet qui retentissaient chaque fois qu'il touchait le ballon. Agacé, Samuel Eto'o va menacer de quitter le terrain à un quart d'heure de la fin de la partie lorsque l'arbitre décide d'interrompre le jeu et de signaler au quatrième assistant les propos racistes tenus à l'encontre du joueur.

Soutenu par ses coéquipiers, Samuel Eto'o acceptera de rester sur le terrain¹¹³. Cette posture tournée vers la considération de ses rapports au monde, ceux de son équipe et du match, va permettre

112 Reconstitution de l'italien proposée par Bled Sport.

113 Voir article d'Arnaud Mouillard, « Racisme envers le footballeur Samuel Eto'o », *L'Humanité*, 27/02/2006.

de mettre en sourdine ses attentes identitaires confrontées aux actes racistes qu'il subit. Samuel Eto'o offrira même, par la suite, une passe décisive à son coéquipier, le suédois Henrik Larsson, qui va marquer le deuxième but de Barcelone, l'équipe remportant le match par deux buts à zéro. Son entraîneur, Franck Rijckard, a commenté le calvaire subi par son joueur sur le terrain ce jour-là par ces mots : « *C'est une honte. Samuel est un homme comme les autres. Il s'est senti mal durant tout le match* ». L'intensité et la quantité de la violence subies semblent n'avoir pas envahi complètement l'affect d'Eto'o. Le joueur s'est rabattu sur une évaluation rationnelle de ses rapports aux autres pour décider de *pouvoir ne pas réagir*.

4.3. Éric Cantona : la confrontation

Selhurst Park, Londres, 25 janvier 1995. Ce stade de Crystal Palace, club londonien, accueille le match de la 26^e journée de Premier League (le championnat anglais de football) qui l'oppose à Manchester United. Trois minutes après la reprise du jeu, Éric Cantona, joueur français de Manchester United, est expulsé du terrain pour une énième faute. Le marquage individuel que lui fait subir Richard Shaw depuis le début du match l'a contraint à l'acte ; il recevra son cinquième carton rouge en seize mois sur les stades anglais. Alors qu'il se dirige vers les vestiaires, il affronte les sifflets des supporters, les insultes et les provocations. Au cours de cette « longue marche », Norman Davies, l'intendant de l'équipe, l'accompagne. C'est sur ce chemin que Matthew Simmons, supporter de Crystal Palace, décide de le rencontrer. À leur passage, Matthew Simmons se présente face au joueur français après avoir dévalé les marches séparant sa place du bord du terrain¹¹⁴. Il crie sur Cantona : « *enculé de bâtard de Français !* ». Cantona s'arrête, il se tourne lentement vers la tribune. Davies comprend, il tente de le retenir de la main droite, mais en vain ! Le pied droit en avant, Cantona saute en direction de Simmons (fig. 3), il le touche au torse devant les autres spectateurs apeurés. Déséquilibré par la balustrade qui sépare la tribune de la pelouse, Cantona s'écrase au sol, avant de revenir à la charge. Un coup de poing est lancé. Pour se protéger, Simmons recule d'une bonne dizaine de mètres et Cantona arrête de taper.



Fig. 3 Éric Cantona donnant un coup de pied à Simmons. Source : Sofoot.com

¹¹⁴ Cf. Restitution de Sofoot in <https://www.sofoot.com/kung-fu-cantona-20-ans-apres-195189.html> (consulté le 15/01/2021).



Fig. 4 Éric Cantona se faisant escorter par trois hommes. Source : Sofoot.com

La réaction d'Éric Cantona s'apparente à une confrontation. Le joueur est connu pour ses frasques, ses colères et son caractère imprévisible qui le font souvent sortir de terrain. Subissant une violence à son tour (insultes, provocations), son *ego* se positionne de façon ambivalente entre ses attentes identitaires (Soi-IPse) et celles des autres (Soi-Idem). La tension est telle qu'il ne peut pas se pencher sur l'une et abandonner l'autre. Il choisit la voie du *maintien de soi* tout en restant attentif à la *conformité*. Ce faisant, il construit un programme alternatif, un anti-programme. Celui-ci a pour but de légitimer ses effets passionnels. Éric Cantona poursuivra son chemin, escorté par trois hommes (fig. 4) : un steward qui lui prend le bras gauche, Davies qui lui prend le bras droit et Schmeichel, son coéquipier, visiblement horrifié et en colère, qui lui lance : « *t'es fou ou quoi ?* ».

4.4. Dani Alves : la subordination

Le défenseur brésilien du FC Barcelone, Dani Alves, a été auteur d'un geste inattendu le 27 avril 2014 sur le stade de Villareale. En plein match du championnat espagnol, alors qu'il s'apprête à tirer un corner, une banane est jetée en sa direction depuis les tribunes. Le joueur ramasse la banane, l'épluche et la mange, puis il tire son corner. Le geste qui a fait le tour du monde a déclenché une campagne sous le hashtag #somostodosmacacos « nous sommes tous des singes », lancée par le joueur vedette du Brésil, Neymar Junior, lui-même régulièrement victime d'actes racistes sur le terrain. La Présidente brésilienne de l'époque, Dilma Rousseff, a même salué l'acte d'Alves dans un tweet : « Le joueur @DaniAlvesD2 a donné une réponse audacieuse et forte au racisme dans le sport », a-t-elle écrit. Et d'ajouter : « Devant un comportement qui malheureusement tend à devenir habituel dans les stades, @DaniAlvesD2 a eu du cran ».



Fig. 5 Dani Alves épluchant sa banane. Source : Bein

Après le match, Dani Alves a expliqué son geste en ces termes : « *Cela fait 11 ans que je suis en Espagne et depuis 11 ans c'est pareil. Il vaut mieux rire de ces attardés. On ne va pas réussir à changer ça, donc il faut prendre les choses en riant et se moquer d'eux* »¹¹⁵. La réaction de Dani Alves suit une logique de subordination : « on ne va pas réussir à changer ça ». Ramasser la banane, l'éplucher, la manger puis continuer son match comme si de rien était montre que le joueur opte pour une conformité, tout en restant frustré. Il dénonce un acte qui, pour lui, n'est pas prêt de s'arrêter. Face à une situation de contrariété qui semble prendre la place de la « norme », le sujet change ses attentes identitaires ; il décide de faire avec. Dani Alves a expliqué comment il s'adapte à la situation. Il a même ironisé en indiquant que le surcroît d'énergie procuré par le fruit ce jour-là lui avait permis de faire deux centres qui allaient aboutir à deux buts barcelonais...¹¹⁶ Et d'ajouter : « *Mon père m'a toujours dit : mon fils, mange des bananes pour éviter les crampes, ha ha ha ! Comment ont-ils pu deviner ça ?* »

Conclusion

Face à la contrariété que lui oppose la situation de crise constituée par l'action violente dirigée contre lui, le joueur victime semble avoir le choix entre quatre attitudes. Soit il renonce aux attentes de son *ego* et s'efforce de s'aligner sur celles des autres (*repli*), soit au contraire il décide de les maintenir et de les satisfaire (*affirmation*) ; soit il maintient ces deux attentes à un niveau d'alerte élevé (*confrontation*), soit au contraire il tente de minimiser leurs forces (*subordination*).

Cette contribution a montré que le sujet victime de violence sur le stade est soumis à une tension entretenue par ses rapports à soi et avec les autres. On observera qu'un axe coordonne la gestion des rapports à soi ; il articule l'opposition entre *abandon* et *conservation*. L'abandon concerne la renonciation à ses propres désirs tandis que la conservation souligne leur maintien. À côté de cet axe un autre se forme, qui articule l'opposition entre les modes de gestion des rapports du sujet au monde : *hétéronomie* et *autonomie*. L'hétéronomie prône une attitude tournée vers les autres, l'autonomie une attitude tournée vers soi-même. Ces deux axes forment le système à partir duquel se thématise le sujet

¹¹⁵ Propos rapportés par AFP du 28 avril 2014.

¹¹⁶ La banane de Dani Alves, symbole antiraciste planétaire, in AFP du 28 avril 2014.

victime d'action violente sur un stade de football. En nous référant à la typologie dressée par les sociologues du « sujet » (voir Bajoit 1992 ; 2013), nous déterminons quatre positions du sujet victime de violence dans ce type de contexte : sujet *adaptateur*, sujet *instrumental*, sujet *critique*, sujet *novateur*.

Rapport au monde

	Hétéronomie	Autonomie	
Rapport à soi	Abandon	<i>Sujet adaptateur</i>	<i>Sujet novateur</i>
	Conservation	<i>Sujet instrumental</i>	<i>Sujet critique</i>

- L'abandon et l'hétéronomie thématisent un sujet *adaptateur*. Ce sujet renonce à certaines de ses attentes individuelles pour les remplacer par d'autres. Il reste dans un rapport hétéronome avec le contrôle social qu'il rationalise ; il s'accommode finalement du système de contrariété qui lui est opposé. C'est le cas de Samuel Eto'o. Ce joueur semble rationaliser sa présence sur le terrain après avoir écouté ses coéquipiers. Il abandonne momentanément ses revendications – même si le public continue de lui lancer des cris de singe, de projectiles et de siffler chaque fois qu'il touche le ballon – et poursuit son aventure sur le terrain.
- La conservation associée à l'hétéronomie met en scène un sujet *instrumental*. Ce sujet persiste dans ses attentes individuelles et conserve une attitude hétéronome vis-à-vis du monde. Il se bat avec le contrôle social et légitime les moyens qu'il emploie pour imposer ses attentes. Éric Cantona correspond à un tel sujet. Bien que sorti de terrain, il n'abandonne pas. Il s'affirme en réagissant au supporter qui l'insulte tout en se laissant escorter par les trois hommes.
- L'abandon et l'autonomie laissent émerger le sujet *novateur*. C'est un sujet qui, faisant face à la contrariété qui lui est opposée, modifie ses attentes à partir d'un rapport autonome à l'altérité. En mangeant la banane qui lui a été lancée et en poursuivant son match, Dani Alves initie un programme qui a pour but de tenter d'inverser les tendances sur le racisme dans le football, une problématique qui peine à trouver une véritable solution¹¹⁷. Il s'y lance à partir d'une gestion autonome de la situation en espérant apporter une nouvelle manière de gérer ce problème.
- La conservation et l'autonomie créent le sujet *critique*. Tourné dans tous les cas vers lui-même, ce sujet persiste dans la satisfaction de ses attentes identitaires ; il adopte une attitude autonome dans ses rapports au monde. Zinedine Zidane incarne ce sujet. La patience du joueur vis-à-vis de la provocation de Marco Materazzi n'a été que de courte durée. Il a fini par réagir en suivant sa propre voie.

¹¹⁷ Malgré des efforts entrepris ici et là pour endiguer ce fléau, le racisme dans le football, comme d'ailleurs dans beaucoup d'autres disciplines sportives, demeure un casse-tête. Des organisations comme l'UEFA et la FIFA prennent des mesures à l'encontre des auteurs et mettent en place des principes de gestion des situations de racisme, comme l'arrêt de la partie, mais la détermination et la portée d'actes racistes sont parfois des sujets de controverse. Certains n'hésitent pas à minimiser les actes de racisme dans les stades de football en les plaçant dans le contexte de l'ambiance générale qui règne dans ces arènes.

Ces positions dessinent les parcours des individus soumis aux pressions nées des rapports entre identité et altérité. Elles contribuent à saisir les manifestations du sujet dans les situations pratiques comme celle qui a constitué l'objet de cette étude : le stade de football.

Bibliographie

- BADIR, S. et DONDERO, M. J. (dirs.)
2017 *L'image peut-elle nier ?*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- BAJOIT, G.
2013 *L'individu, sujet de lui-même. Vers une socio-analyse de la relation sociale*, Paris, Armand Colin.
1992 *Pour une sociologie relationnelle*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BARROS, D. L. P. DE
2017 « Les régimes de sens et d'interaction dans la conversation », *Actes sémiotiques*, n° 120.
- DERRIDA, J.
1990 *Limited Inc*, Paris, Galilée.
1972 *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit.
- FONTANILLE, J.
[1998] 2016 *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
2004 *Soma et Sema*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J.
1993 *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HENNION, A.
2007 *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié.
- KELSEN, H.
1960 *Théorie pure du droit*, trad. fr. Eisenmann, C. 1962, Paris, Dalloz.
- KLINKENBERG, J.-M.
2017 « Postface », in Badir, S. et Dondero, M. J. (dirs.) 2017 *L'image peut-elle nier ?*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- LANDOWSKI, É.
2006 *Les interactions risquées*, Limoges, Pulim.
- LOTMAN, I.
1999 *La Sémiosphère*, trad. fr. Ledenko, A., Limoges, Pulim.
- MOUILLARD, A.
« Racisme envers le footballeur Samuel Eto'o », in *L'Humanité*, 27/02/2006.
- TROPER, M.
2015 *La philosophie du droit*, Paris, Presses Universitaires de France.
- VERÓN, E.
1995 *La sémosis sociale : Fragments d'une théorie de la discursivité*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes.
1978 « Sémosis de l'idéologie et du pouvoir », *Communication*, 28, p. 7-20.
- ZILBERBERG, C.
2012 *La structure tensive*, Liège, PuLg.
2006 *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.

Pour citer cet article : Anicet BASSILUA. « Régimes de réaction à la violence sur le stade de football », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7249>>

ISSN : 2270-4957

A violência estrutural de gênero nas obras *Mrs. Dalloway* e *As Horas*

Structural gender violence in *Mrs. Dalloway* and *The Hours*

La violence structurelle de genre dans les œuvres *Mrs. Dalloway* et *The Hours*

Taís DE OLIVEIRA
Universidade de São Paulo (USP)
tais.oliveira@usp.br

Gizelia MENDES SALIBY
Universidade de São Paulo (USP)
gizeliasaliby@usp.br

Numéro 125 | 2021

Resumo: Neste artigo, discutimos a violência sofrida pelas personagens femininas em *Mrs. Dalloway* (Woolf, 1925) e sua adaptação *The Hours* (Daldry, 2002). As expectativas socioculturais recaem sobre elas, que têm suas vidas invadidas por sugestões externas, ditadas por figuras masculinas de poder, que visam impor a forma como as mulheres devem imprimir as suas formas de estar no mundo. As expectativas da sociedade e de seus maridos – para além das prescrições médicas – tentam limitar as mulheres a apenas um papel temático (Greimas; Courtés, 2008), em torno do qual as suas singularidades se perdem. A repressão da sexualidade em *The Hours* passa pelo silenciamento dos impulsos sexuais de Virginia e de Laura, configurando uma forma de violência estabelecida em favor da manutenção do status quo social. Em *Mrs. Dalloway*, Clarissa e Sally têm a sua proximidade interrompida em favor das expectativas sociais. Os sujeitos que não se submetem à modalização pretendida de ter de fazer ou ter de ser, não suportam o modo de vida sugerido, procurando soluções como o suicídio ou a fuga.

Palavras chave: violência estrutural, violência de gênero, mulher, Virginia Woolf, personagens femininas

Abstract: In this paper we discuss the violence suffered by female characters in *Mrs. Dalloway* (Woolf, 1925) and its adaptation *The Hours* (Daldry, 2002). Sociocultural expectations fall on them, who come to have their lives invaded by external suggestions, dictated by male figures of power, who aim at impose how women should print their ways of being in the world. Society's and their husbands' expectations – besides medical prescriptions – try to limit women to only one thematic role (Greimas; Courtés, 2008), around which their singularities get lost. Sexuality repression in *The Hours* passes by silencing Virginia's and Laura's sexual impulses, configuring a form of violence established in favor of maintaining the social status quo. In *Mrs. Dalloway*, Clarissa and Sally have their proximity interrupted in favor of social expectations. Subjects who do not submit to the intended modalization of *having to do or having to be* do not support the suggested way of life, looking for solutions such as suicide or escape.

Keywords: structural violence, gender violence, woman, Virginia Woolf, female characters

Résumé : Cet article discute la violence soufferte par les personnages féminins des œuvres *Mrs. Dalloway* (Woolf, 1925) et son adaptation *The Hours* (Daldry, 2002). Des attentes socioculturelles tombent sur elles, qui ont leurs vies envahies par des suggestions extérieures, dictées par des figures masculines de pouvoir, qui visent à imposer le mode dont elles doivent imprimer leurs manières d'être au monde. Les attentes du mari et de la société et les prescriptions médicales tentent de les limiter à un rôle thématique (Greimas; Courtés, 2008) unique, autour duquel se perdent leurs singularités. La répression de la sexualité dans *The Hours* passe par réduire au silence les pulsions sexuelles des personnages Virginia et Laura, ce qui configure une forme de violence instituée en faveur du maintien du statu quo social. Dans *Mrs. Dalloway*, Clarissa et Sally ont sa proximité interrompue en faveur des attentes sociales. Les sujets qui ne se soumettent pas à la modalisation voulue du devoir ne soutiennent pas le mode de vie suggéré, cherchant des sorties telles que le suicide ou la fuite.

Mots clés : violence structurelle, violence de genre, femme, Virginia Woolf, personnages féminins

1. Introdução

A violência estrutural contra a figura feminina abordada nas obras *Mrs. Dalloway* (Woolf, 1925) e sua versão cinematográfica *As Horas* (Daldry, 2002) é o objeto de interesse deste estudo.

Mrs. Dalloway é um romance de Virginia Woolf publicado em 1925 que conta duas histórias paralelas, a de Clarissa Dalloway – personagem que dá título à obra – e a de Septimus Warren Smith. Essas personagens não se conhecem, mas vemos o mesmo dia de suas vidas, em Londres. O leitor também entra em contato com suas memórias, através do fluxo de consciência, recurso muito utilizado por Woolf. Assim, acompanhando-as por um dia, conhecemos seus passados, suas dores, seus amores de juventude, suas perdas e também acompanhamos suas situações atuais.

A opressão da posição da mulher fica evidente por meio de diversas personagens, sobretudo de Clarissa e Sally. As duas têm planos, enquanto jovens, de fazer coisas grandiosas e de nunca se casarem, já que enxergam o casamento como um aprisionamento para as mulheres. Também podemos mencionar Lady Bruton, que, embora seja uma mulher influente, tem de pedir para que homens escrevam suas ideias para o jornal.

Uma das versões cinematográficas de *Mrs. Dalloway*, intitulada *As Horas*¹¹⁸, que analisaremos aqui, foi lançada em 2002, sob direção de Stephen Daldry, e se propõe a relacionar a vida de três mulheres que estão, de certa forma, com suas vivências atreladas ao romance de Woolf. A primeira mulher retratada é a escritora Virginia Woolf (Nicole Kidman), trabalhando em seu romance, no início dos anos 1920; a segunda, Laura Brown (Julianne Moore), é uma leitora de *Mrs. Dalloway* vivendo no subúrbio estadunidense nos anos 1950, que encontra no livro uma oportunidade para escapar da rotina de esposa e mãe à qual está submetida e, por último, acompanhamos a personagem Clarissa Vaughan (Meryl Streep), uma mulher vivendo nos anos 2000, a transposição contemporânea da personagem criada por Woolf.

Assim, ao tratarmos de questões de cunho social e/ou cultural, estamos nos referindo às sociedades apresentadas nas obras, que foram se modificando ao mudar de país e de data, na adaptação fílmica, mas mantiveram expectativas sobre o papel temático da mulher, sendo que nossa análise se debruçará naquilo que é inerente aos textos examinados.

2. A mulher nos estudos de gênero

O sugestionamento cultural em torno da figura mulher mostra-se como ferramenta para colocá-la como um sujeito passível de violência, que pode se dar por meio do controle dos seus corpos e sexualidade e delimitar o seu papel temático na sociedade da qual faz parte.

Para complementar a análise que será feita, usaremos, como referencial teórico, a autora feminista Simone de Beauvoir, filósofos como Judith Butler e Michel Foucault, aquela com os estudos acerca da construção do sujeito mulher, este com seus estudos sobre a biopolítica.

118 Importante mencionar que *As Horas* é uma tradução intersemiótica cinematográfica do livro *As Horas* (Cunningham, 1998). Esse livro é uma espécie de tradução de *Mrs. Dalloway*, misturando as histórias dessas três mulheres de que tratamos aqui.

A figura feminina apresentada em *Mrs. Dalloway* e *As Horas* assume um corpo coletivo, uma vez que é sobre as mulheres – e não sobre uma mulher específica – que recai o papel temático de mãe e/ou esposa.

As reflexões de Judith Butler acerca da construção linguística e política do sujeito mulher servirão para nossa análise sobre a forma como o corpo coletivo mencionado é apresentado nas obras, em quais aspectos temporais e/ou sociais a singularização da figura mulher se torna mais possível e quais as estratégias discursivas por trás de tais abordagens.

Butler (2019) aborda em *Problemas de gênero* as questões basilares sobre a relação entre a construção do sujeito socialmente aceito e atuante e sua representação. Uma vez que para se ter representação social, o sujeito precisa antes atender às qualificações para ser reconhecido como tal. “Os domínios da ‘representação’ política e linguística estabelecem *a priori* o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, como o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito.” (Butler, 2019, p. 18) Assim sendo, falar em sujeito mulher já é por si só um desafio, uma vez que segundo a lógica patriarcal e capitalista, em que o homem é o sujeito absoluto e a mulher é seu outro referencial, ela não se torna um sujeito autônomo, mas um outro objetual, inessencial.

Aquele que não é reconhecido socialmente como sujeito, por não atender às qualificações do ser sujeito, seja por seu gênero ou por sua desobediência ao papel temático esperado é invisibilizado para atender a uma negligência política, ou seja, o ‘sujeito’ a quem a política deve servir, torna-se invisível para atender a um discurso patriarcal.

O “sujeito” é uma questão crucial para a política, e particularmente para a política feminista, pois os sujeitos jurídicos são invariavelmente produzidos por via de práticas de exclusão que não “aparecem”, uma vez estabelecida a estrutura jurídica da política. Em outras palavras, a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como seu fundamento. (Butler, 2019, p. 19)

Neste sentido, veremos que em ambas as obras analisadas há uma estrutura social que quer determinar o comportamento deste sujeito mulher e o expõe a violências de diversas ordens: imposição de casamento heteronormativo, maternidade, repressão dos impulsos sexuais, controle da imagem pautado no conceito de feminilidade, etc.

Segundo Simone de Beauvoir (2016, p. 11):

Ninguém nasce mulher; torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *outro*.

O sujeito mulher assume a condição de *ser* mulher a partir da construção social que se alega biológica. Por meio de tal argumento baseado em estudos feitos por homens – detentores do fazer científico -, espera-se que a mulher desempenhe determinado papel social durante a vida, o que coloca o sujeito feminino em construção, tornando-se mulher à medida em que as sugestões, por vezes imperativas, de papéis temáticos recaem sobre si.

Nesse sentido, cabe um comentário acerca da diferenciação entre sexo e gênero. Enquanto alguns estudiosos avaliam que sexo é algo fisiológico, biologicamente dado, e o gênero assume um papel de construção cultural, outros acreditam que é impossível desassociar ambos os conceitos, uma vez que o próprio caráter imutável do sexo é passível de contestação, sendo o sexo também uma construção cultural. Segundo Garcia (2018, p. 78), gênero é um “sistema de crenças que especifica o que é característico de um ou outro sexo e, a partir daí, determina os direitos, os espaços, as atividades e as condutas próprias de cada sexo.” Gênero não é, então, um fato natural, biológico, mas sim uma interpretação cultural que visa determinar todas as normas, obrigações, comportamentos, aptidões, gostos, interesses, pensamentos e caráter que se exige de um indivíduo a partir de uma concepção biologizante.

De acordo com Butler não é possível separar “a noção de gênero das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida”, uma vez que “o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas.” (Butler, 2019, p. 21)

A opressão sexual é um tema sensível às obras, haja visto que a autonomia em explorar seus instintos sexuais é negada à mulher. Começemos com a definição de sexualidade proposta por Brigitte Lhomond, no dicionário crítico do feminismo (2009, p. 231):

A sexualidade humana diz respeito aos usos do corpo e, em particular – mas não exclusivamente – dos órgãos genitais, a fim de obter prazer físico e mental, e cujo ponto mais alto é chamado por alguns de orgasmo. Fala-se de conduta, comportamento, relações, práticas e atos sexuais.

Michel Foucault, cujo trabalho debruça-se sobre a biopolítica e história da sexualidade, nos diz em *Microfísica do poder* que a consciência do próprio corpo só foi possível por meio do poder a ele associado. É a partir da construção cultural do corpo: estética, nudez, exaltação do corpo belo, erotização dos corpos, que a visão de poder pelo próprio corpo começa a ser percebida, do que emerge como consequência uma reivindicação do próprio corpo contra o poder: “a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor.” (Foucault, 2014b, p. 259)

Nesse sentido, podemos conceber a ideia de que o poder e a construção do sujeito sociocultural passam pelo controle dos corpos daqueles que são oprimidos em detrimento da manutenção do sistema patriarcal e capitalista; controle este que regula suas vivências nos diversos aspectos da vida social e familiar.

Se, por um lado, concluímos que, enquanto seres culturais, a biologia não estabelece nossa identidade ou comportamento, por outro, constatamos que a homens e mulheres atribuem-se duas culturas distintas, com duas vivências e modos de presença no mundo radicalmente discrepantes e a

presença desses modos de vida díspares é explorada nas obras analisadas. Falaremos detidamente sobre tais aspectos nos tópicos a seguir.

3. A abordagem semiótica e a posição da mulher

O olhar semiótico pode elucidar várias das questões abordadas no item 2 e auxiliar na análise dos textos selecionados. As modalidades (Greimas; Courtés, 2008) são um conceito central para a compreensão da posição da mulher nas sociedades retratadas nas obras. Por exemplo, as mulheres *podem* ou *não-podem* fazer certas coisas; *devem fazer* ou *devem não-fazer* uma série de outras. São permissões e interdições sociais previamente colocadas, que independem do percurso individual de cada uma. Mesmo que não haja uma imposição radical em termos legais para o cumprimento dessas imposições, há um projeto de moldar os seus interesses e vontades, com o argumento de que isto é o que as levaria à felicidade. Manter conjunção com tal projeto coloca-as em situação vulnerável e passível de violência, uma vez que há a perda da própria subjetividade. A fuga desse cenário é necessariamente radical, pois não há a possibilidade de conciliação entre os desejos mais profundos dessas mulheres e o lugar que ocupam na sociedade e no seio familiar. As únicas possibilidades retratadas nos textos em análise são o suicídio, nos anos 1920 e 1940, e a expatriação na década de 1950.

Para o estabelecimento dos contratos fiduciários e para as manipulações da vida cotidiana, as mulheres não estão em equidade com os homens. Laura Brown e Kitty Barlow (Toni Collette), esposas dos anos 1950 retratadas em *As Horas*, cuidam de suas famílias sem a menor motivação pessoal; elas fazem o que elas *têm* que fazer. Havia, desde muito novas, uma ideia pré-concebida da forma como elas deveriam atuar na vida adulta (ver Tabelas 1 e 2, abaixo).

O controle do corpo da mulher tira desses sujeitos a própria condição de sujeito semiótico. Eles são impossibilitados de fazer suas vontades. Conseqüentemente, também não podem ocupar a posição de destinadores – de si mesmos ou de outrem; se quiserem continuar nos espaços que ocupam, o único jeito é desempenhando as funções socialmente esperadas.

Para Butler (2019), conforme exposto no item acima, a representação só se estende ao que pode ser reconhecido como sujeito. Assim, a mulher não é representada publicamente na sociedade inglesa da década de 1920. Poucas são as mulheres retratadas na obra de Woolf com relevância social e coletiva. A maioria das personagens femininas são retratadas no âmbito doméstico, ao qual seu poder de atuação se limita.

Em *As Horas*, com o contraste histórico dos três momentos apresentados (anos 1920, 1950 e 2000), vemos como a singularização e representatividade da mulher e do homem de sexualidade desviante vai se tornando mais possível nos dois últimos períodos, progressivamente.

Falamos diversas vezes, no item 2, sobre imposições de papéis temáticos às mulheres. Papéis temáticos podem ser entendidos como funções sociais ou âmbitos de ação. Segundo (Greimas; Courtés, 2008, p. 496):

Entende-se por papel temático a representação, sob forma actancial, de um tema ou de um percurso temático. (...) O papel temático é obtido simultaneamente por a) redução de uma configuração discursiva a um único percurso figurativo e, além disso, a um agente

competente que virtualmente o subsume; e b) determinação de sua posição no percurso do ator, posição que permite fixar para o papel temático uma isotopia precisa.

Às mulheres de *Mrs. Dalloway* (Clarissa, Lucrezia, Sally) recaem o papel temático de esposas, donas de casa, mães. Embora Clarissa e Sally, quando jovens, expressem o desejo de viver de uma outra forma, na idade adulta acabam caindo na “prisão” do casamento (como elas classificam quando jovens), desempenhando o papel temático esperado para elas.

Se as mulheres não podem ser seus próprios destinadores, quem desempenha tal papel? O gênero, na acepção em que explicamos anteriormente, nos possibilita interpretar que a cultura atua como destinador transcendente, cujo papel é o de “comunicar ao destinatário-sujeito não somente elementos da competência modal, mas também o conjunto de valores em jogo; é também aquele a quem é comunicado o resultado da performance do destinador-sujeito, que lhe compete sancionar” (Greimas; Courtés, 2008, p. 132). Assim, nas obras aqui analisadas, é ela a responsável por sugerir às mulheres deveres incontornáveis e a imagem de si a ser projetada. O gênero molda, portanto, a identidade cultural do indivíduo, delimitando-lhe o lugar a ser ocupado e é a cultura, portanto, que sanciona o sujeito mulher no cumprimento dos seus papéis temáticos.

A principal oposição semântica dos textos analisados é, portanto, opressão *versus* liberdade, já que alguns dos assuntos tratados são a opressão sexual, os papéis temáticos obrigatórios da mulher, até desembocar na opressão dos anos 2000, figurativizada diferentemente daquela dos anos 1920 e 1950. A nova opressão vem pela AIDS e não mais por amarras sociais.

Ao mesmo tempo em que se adquire um novo poder – poder viver relacionamentos homossexuais, poder formar famílias com diferentes configurações (casamento entre duas mulheres, ter uma filha sem um pai), uma nova limitação também aparece. O controle dos corpos continua presente; ainda há uma falta de poder sobre o próprio corpo. A modalização pelo *não-poder* continua: não se pode ter relações sexuais livremente; ali, pela concepção heteronormativa da sociedade; aqui, pelo corpo adoecido, enfraquecido, contaminado.

A personagem aidética do filme – Richard (Ed Harris) – também tem dupla base: a biografia de Woolf e a personagem Septimus de seu livro; já que ele, como Woolf e Septimus, tem alucinações, ouve vozes e vê coisas que não existem. O suicídio – fim do percurso dessas três personagens – surge como uma retomada do poder sobre o próprio corpo. É o sujeito que, finalmente, toma a decisão sobre o seu destino.

Ao passo que a representação da mulher em *Mrs. Dalloway* é concentrada em um tempo e um espaço singulares (Inglaterra, década de 1920), isso é expandido em *As Horas*, com suas três narrativas paralelas, cada uma em um tempo e um espaço diferentes. Temos o percurso temático da opressão perpassando as três histórias, comunicando que a mulher ainda não está livre.

A axiologia dominante na sociedade retratada nos textos em voga nas décadas de 1920 e 1950 trabalha no sentido de oprimir aquela considerada periférica. A formação da família, a instituição do casamento heteronormativo, a maternidade – todos esses valores centrais – tentam se impor como único caminho, na tentativa de expelir os comportamentos desviantes. Assim, mesmo as mulheres que não queriam se casar, casam-se; aquelas que não gostariam de ser mães, acabam tendo filhos. Essas

amarras da mulher são retratadas como superadas na narrativa de Clarissa Vaughan, em *As Horas*. No entanto, a homossexualidade ainda se encontra oprimida pelo HIV.

Assim, a cultura desempenha o papel de destinador transcendente manipulador e sancionador, sugestionando os papéis a serem desempenhados pelos sujeitos a partir do gênero e da sexualidade que lhes são atribuídos. A axiologia dominante oprime a periférica e isso é retratado nos textos analisados. No entanto, vemos que a sexualidade está no âmbito da subjetividade, uma vez que as personagens têm desejos sexuais independentes dos que lhes é atribuído socialmente. Essa divergência de querereres está presente também nos papéis sociais desempenhados; sendo sugestionados os de dona de casa e de mãe, porém nem sempre desejados nem levados a cabo.

Veremos como isso ocorre em mais detalhes abaixo.

4. Análise

Iniciaremos nossa análise visando contemplar os papéis temáticos imperativos às mulheres das obras.

Vemos durante a trama de *As Horas* que a personagem Laura Brown sente-se infeliz em seu casamento e com a maternidade e, ao passo que questiona a própria sexualidade, pensa em cometer suicídio. A personagem desiste de tirar a própria vida, mas vê na fuga uma forma de libertação do papel temático que se via obrigada a desempenhar.

Já quase no final do filme, vemos o diálogo entre ela e o marido, Dan Brown (John C. Reilly):

Tabela 1 – Transcrição da cena entre 1h35'59" e 1h38'05"

1:35:59
1. Laura: (após Dan apagar as velas) <i>Happy birthday!</i> (Laura e Richie batem palmas) <i>Happy birthday, Dan.</i>
2. Dan: <i>This is perfect. This is just perfect.</i>
3. Laura: <i>Do you think so? Do you really think so?</i>
4. Dan: <i>Sure. You must have been working all day.</i>
5. Laura: <i>That's what we were doing, weren't we, bug? Working all day.</i>
6. Dan: <i>This is just fantastic. It's what I've always wanted.</i>
7. Laura: <i>Oh, Dan.</i> (senta à mesa onde estão Dan e Richie com pratinhos para servir o bolo)
8. Dan: <i>One day, Richie, I'll tell you. I'll tell you how it all happened.</i>
9. Laura: <i>Don't.</i>
10. Dan: <i>I want to. I wanna tell him the story. What happened when I was in the war... at war I found myself thinking about this girl that I had seen. I never met her... at high school. This strange fragile-looking girl named Laura McGrath.</i> (Richie olha para Laura, que sorri) <i>Yeah. And she was shy, and she was interesting. And... your mother won't mind if I tell you this, Richie, she was the sort of girl that you'd see sitting mostly on her own. And I tell you... sometimes, when I was in the South Pacific... the fact is that I used to think about this girl.</i> (Richie olha para Laura novamente)
11. Laura: <i>Dan...</i>
12. Dan: <i>I used to think about bringing her to a house, to a life... pretty much like this. And it was the thought of the happiness, the thought of this woman, the thought of this life, that was what kept me</i>

going. I had an idea of our happiness. (a câmera aproxima-se do rosto de Laura e em seguida afasta-se. Todo o cômodo é visto. Os três estão sentados à mesa. Dan acende um charuto)

1:38:05

Evidencia-se nas falas que à Laura Brown já era esperado, desde a adolescência, que cumprisse com o papel temático reservado às mulheres da época: esposa, mãe, dona de casa.

A partir da definição de Garcia (2018, p. 78) sobre o verbete *gênero*, trazida no tópico 2 deste artigo, vemos que antes mesmo do nascimento, ainda na fase intrauterina do ser humano, os papéis temáticos que a pessoa deverá cumprir ao longo de sua vida já são sugeridos. Pensando na questão da violência feminina, temos ainda mais um agravante: a mulher tem sua conduta, direitos e possibilidades muito mais delimitados. A sociedade da década de 1950, debruçada sobre a narrativa de Brown, era ainda mais restritiva com relação à postura da mulher. Os homens venceram a guerra, voltaram para casa e não mereciam menos do que uma esposa disposta a cuidar deles e a dar-lhes filhos (ver falas 42, 43 e 44, na Tabela 2). Como fica evidenciado ao longo dos textos (ver diálogo transcrito abaixo, na Tabela 2), o cuidado com a prole, os dotes culinários e a condução do lar eram a responsabilidade da mulher, sendo improvável ou pouco aceito que fugisse dessa máxima. O auge da vida da mulher era a maternidade (ver fala 59). Ser boa esposa, cuidar das necessidades maritais, incluindo a satisfação sexual de seu cônjuge, eram o mínimo esperado para elas. Laura se vê nesse cenário. Ela cumpre com seu papel temático e ninguém a sua volta parece se dar conta de sua infelicidade. Ou será que percebem e não se importam? O único refúgio de Laura, onde há o espaço para a fuga da realidade imperativa, é a leitura da obra *Mrs. Dalloway*.

Os trechos do filme em que a personagem de Julianne Moore é retratada colocam em evidência que a violência feminina relacionada aos papéis sociais de como administrar sua vida pode ser sutil e, muitas vezes, as próprias mulheres não se dão conta, de prontidão, de que se trata de uma opressão, por ser estrutural. Ao receber a visita de Kitty, as duas mulheres conversam sobre o peso do papel temático *esposa*, mas Kitty não parece perceber que é oprimida em razão do cumprimento desse papel; ela se sente menos mulher por não conseguir engravidar, mas não consegue sequer verbalizar tal ideia; vive em negação, negando, inclusive, o beijo que deram. Laura, ao tentar fazer um bolo para comemorar o aniversário do marido, fracassa na missão, e Kitty não entende como para ela pode ser tão difícil ter destreza na cozinha, uma vez que ela é mulher e faz parte do seu papel; já Kitty revela a Laura sobre ter problemas para engravidar e elogia a fertilidade de Laura, mãe de Richie (Jack Rovello) e grávida de seu segundo bebê. O diálogo transcrito abaixo ilustra essa discussão:

Tabela 2 – Transcrição da cena entre 34'32" e 41'40"

0:34:32

13. Laura: (vemos o bolo preparado por Laura, que está tentando decorá-lo) It didn't work. Damn it! It didn't work.

14. Kitty: (abre o portão, entra no jardim dos Brown e cumprimenta um garoto da vizinhança) Hey, Scott.

15. Scott: Hi, Mrs. Barlow. (acenando com a mão, enquanto Kitty se aproxima da porta e toca a campainha)

16. Richie: (correndo do quarto para a sala) Mommy, mommy, there's someone at the door. (Laura vai até o espelho e se arruma. Enquanto isso, a campainha soa novamente)
17. Kitty: (tentando olhar pela janela para ver se há alguém dentro da casa) Hello? (abrindo a porta e entrando) Hello? Laura?
18. Laura: Hi, Kitty.
19. Kitty: Hi. Am I interrupting?
20. Laura: Oh, of course not. Come in.
21. Kitty: Are you all right?
22. Laura: Why, sure.
23. Kitty: Hi, Richie!
24. Laura: Sit down. I've got coffee on. (caminhando para a cozinha) Would you like some?
25. Kitty: Please. (seguindo Laura) Oh, look. You made a cake.
26. Laura: I know. It didn't work. (enquanto Kitty se aproxima do bolo e observa-o) I thought it was gonna work. (servindo o café) I thought it would work better than that.
27. Kitty: (rindo) Oh, Laura, I don't understand why you find it so difficult.
28. Laura: I don't know either.
29. Kitty: (levando o café para a mesa) Anyone can make a cake.
30. Laura: I know.
31. Kitty: Everyone can. It's ridiculously easy. (ri enquanto Laura arruma a mesa, dispondo colheres para que elas tomem o café) Like I bet you didn't grease the pan.
32. Laura: I greased the pan.
33. Kitty: All right. (a câmera focaliza Richie em pé, segurando um bichinho de pelúcia, observando as duas mulheres) But you know, you have other virtues. (senta à mesa) And Dan loves you so much he won't even notice. Whatever you do he's going to say it's wonderful. (Laura se aproxima com uma garrafa de leite) Well, it's true.
34. Laura: (senta à mesa e coloca leite em sua xícara, enquanto Kitty toma café) Does Ray have a birthday?
35. Kitty: (rindo enquanto Laura faz expressão de auto-desaprovação) Sure he does.
36. Laura: When is it? (as duas conversam à mesa tomando café)
37. Kitty: September. We go to the country club. We always go to the country club. We drink martini's and spend the day with 50 people.
38. Laura: Ray's got a lot of friends.
39. Kitty: He does.
40. Laura: You both have a lot of friends. You're good at it. How is Ray? I haven't seen him in a while.
41. Kitty: Ray is fine. These guys are something, aren't they?
42. Laura: You can say that again. They came home from the war. They deserved it, didn't they? After what they've been through.
43. Kitty: What... did they deserve?
44. Laura: I don't know. Us, I guess. All this. (olham em volta)

45. Kitty: Oh! You're reading a book. (A câmera mostra o exemplar de Mrs. Dalloway que Laura está lendo em primeiro plano, a mesa da cozinha onde ambas estão sentadas aparece ao fundo, em segundo plano)

46. Laura: Yeah.

47. Kitty: (Levantando-se e indo até o livro) What's this one about?

48. Laura: Oh, it's about this woman who is incredibly... well, she is a host and she's incredibly confident. And she is going to give a party. And maybe because she is confident everyone thinks she is fine, but she isn't. (Kitty está folheando o livro e então o fecha.) So...

49. Kitty: Well...

50. Laura: (com expressão de preocupação) Kitty, what is it? There is something wrong?

51. Kitty: I... I have to go into the hospital for a couple of days.

52. Laura: Kitty...

53. Kitty: Yeah. I have... some kind of growth in my uterus, and they are going to go in and take a look.

54. Laura: When?

55. Kitty: This afternoon. I need you to feed the dog. (Caminha até a mesa, onde Laura está, e deposita ali uma chave)

56. Laura: (levantando-se) Of course. (sentam-se à mesa) Is that what you came here to ask? (encaram-se em silêncio) What did the doctor say exactly?

57. Kitty: That that's probably what the problem has been... about getting pregnant. The thing is... I mean, you know... I've been really happy with Ray.

58. Laura: Uhum.

59. Kitty: And now it turns out there was a reason. There was a reason I couldn't conceive. Oh, you're lucky, Laura. I don't think you can call yourself a woman until you are a mother. Well, the joke is... all my life I could do everything. I mean, I could do anything. Really. Except the one thing I wanted.

60. Laura: Yes.

61. Kitty: That's all. (sorri tristemente)

62. Laura: At least now they will be able to deal with it.

63. Kitty: That's right. That's what they are doing.

64. Laura: That's right.

65. Kitty: I'm not worried. What's the point of worrying?

66. Laura: No. It's not in your hands

67. Kitty: That's it. (começa a chorar) it's in the hands of some physician I've never even met. Some surgeon who probably drinks more martinis than Ray and...

68. Laura: Oh, Kitty...

69. Kitty: I mean, of course I'm worried about Ray...

70. Laura: (levantando-se e indo até Kitty) Come here.

71. Kitty: I'm doing fine. Really.

72. Laura: I know. I know you are. (abraça a amiga)

73. Kitty: I'm more worried about Ray. If anything is not good with this stuff.

74. Laura: (Beijando a cabeça da amiga) Forget about Ray. Just forget about Ray. (beija a testa de Kitty e em seguida sua boca)

O sistema patriarcal e capitalista, após a Segunda Guerra, criou a imagem do “sonho americano”: a família formada por uma esposa dona de casa, mas vaidosa o suficiente para manter o interesse de seu homem, o marido provedor, a casa, o carro da família e as crianças para preencher o lar. O problema dessa narrativa é que ela embute em seu contexto o controle regulador da vida da mulher, que vê as possibilidades sociais para si minguarem.

As mulheres trabalharam durante a Segunda Guerra Mundial por falta de mão de obra masculina, mas foram convidadas, para sermos eufêmicos, a voltarem para os lares para receberem os soldados. Carreira, estudo ou qualquer outro tipo de ambição não era algo acessível à mulher. Qualquer que fosse o desvio do roteiro previsto para a vida desses sujeitos era mal visto pela sociedade vigente.

Ainda durante a visita de Kitty, temos a cena em que as duas personagens encontram-se em um beijo tímido, motivado por Brown. Ao término do gesto afetivo, Kitty recolhe-se e, como se o beijo nunca tivesse acontecido, encerra a visita. A possibilidade de explorar os impulsos sexuais homoafetivos não existia, ao menos para a maior parte das mulheres da época.

A maternidade vivenciada por Brown também sofre atritos. Grávida, ela precisa supervisionar o filho pequeno, que a ajuda a assar o bolo, enquanto lida com suas emoções reprimidas e as inseguranças do filho. Nos diálogos:

Tabela 3 – Transcrição da cena entre 31’01” e 33’21”

0:31:01

75. Laura: (abrindo um livro de receitas) *Let's think.*

76. Richie: *You grease the pan, mommy.*

77. Laura: *I know you grease the pan, sweet. Even mommy knows that. This is what we are gonna do* (pega o pacote de farinha, a tigela e a peneira) *Flour, bowl, sifter.*

78. Richie: *Can I do it, mommy?*

79. Laura: *Can you sift the flour? Yes, you can sift the flour, baby, if that's what makes you happy.* (Richie caminha até a mãe e sobe na cadeira para peneirar a farinha) *Well...* (observam a farinha cair da peneira) *Isn't it beautiful? Don't you think it looks like snow? Ok. Now, the next thing... the next thing I'm gonna show you... uh... is the measure of the cups.*

80. Richie: *Mommy, it isn't that difficult.*

81. Laura: *No, I know. I know... I know it isn't difficult. It is just that I... I just want to do this for daddy.*

82. Richie: *Because it's his birthday?*

83. Laura: *That's right. We're baking the cake to show him that we love him.*

84. Richie: *Otherwise he won't know we love him?*

85. Laura: (Pausa e olha para Richie, em seguida responde) *That's right.*

0:33:21

Laura Brown limita o amor marital e paternal ao ato de assar um bolo para a comemoração do aniversário, o que pelo semblante do filho configura uma incerteza sobre a racionalidade da mãe (falas

83 a 85). O filho assiste ao beijo entre a mãe e Kitty e, quando a visita deixa a casa, a mãe age de forma ríspida com o filho. Em nenhum momento do filme os dois conversam sobre a cena.

O filme, assim como a obra de Woolf, acompanha um dia na vida das personagens mulheres. O dia de Brown sofre um desvio do percurso esperado, quando a personagem deixa seu filho com a vizinha, Sra. Latch (Margo Martindale), sob o pretexto de ir ao salão de cabeleireiro. A real intenção da mulher era a de cometer suicídio. Para isso, ela se hospeda em um hotel, pede para não ser incomodada e separa os comprimidos que seriam responsáveis por sua morte. Neste mesmo dia, ao desistir de cometer suicídio, Laura decide que abandonará sua família após o nascimento da filha que gesta.

Embora tenhamos focado principalmente na personagem dos anos 1950 em nossa análise, o filme retrata três mulheres e um homem gay aprisionados. Virginia está presa em uma sociedade conservadora e em sua doença mental; Laura está restrita a determinados papéis temáticos conforme demonstramos; Clarissa se prende nos cuidados com o amigo doente, em detrimento de sua própria vida; e Richard está preso no estágio terminal da AIDS.

Esses aprisionamentos são maneiras que o enunciador do filme, em seu projeto tradutório, encontrou de tratar aqueles do livro de Woolf. Ali, Clarissa e Sally estão presas na obrigação de se casarem, nos afazeres domésticos, enfim, em seus papéis sociais, em detrimento de suas vontades particulares; “*The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one’s feeling for a man. [...] (they spoke of marriage always as a catastrophe)*” (Woolf, 2018 [1925], p. 29).

5. Considerações finais

A partir de um olhar semiótico sobre as problemáticas dos estudos de gênero, procuramos iniciar neste trabalho uma aproximação da teoria semiótica com os estudos daquele campo, produzindo, a partir disso, uma breve análise das obras *Mrs. Dalloway* e *As Horas*.

Assim, explicitamos, ao longo das páginas precedentes, como as personagens femininas são sistematicamente retratadas como vítimas de violência estrutural, tendo seus desejos cerceados em detrimento de um destinador social, que sugestiona a elas o cumprimento de certos papéis temáticos.

Espera-se, portanto, contribuir para os estudos semióticos e para os estudos de gênero, incentivando a produção de mais trabalhos que venham a colocar essas áreas em diálogo e evidenciar as opressões ainda sofridas pelas mulheres e pela população LGBTQIA+.

Referências

- DALDRY, S.
2002 *As Horas. The hours*. Imagem Filmes. Estados Unidos da América/Inglaterra. Nova York: Miramax & Paramount Pictures. DVD (115 min.), color.
- BEAUVOIR, S.
2008 *O segundo sexo: fatos e mitos*, 3. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, Tradução de Sérgio Milliet.
- BUTLER, J.
2019, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, 18. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, tradução de Renato Aguiar.
- CUNNINGHAM, M.,
1998, *The hours*, New York, Picador USA.

- FOUCAULT, M.,
2014a, *Microfísica do Poder*, 28. ed., São Paulo, Paz & Terra.
2014b, *Poder e Corpo* (1975), In Motta, Manoel Barros da (org.) *Ditos e Escritos X*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 67-82.
- GARCIA, C. C.,
2015, *Breve história do feminismo*, 3.ed., São Paulo, Claridade.
- GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J.
2008 (1979) *Dicionário de semiótica*, vários tradutores, São Paulo, Editora Contexto.
- LHOMOND, B.,
2009, *Dicionário crítico do feminismo*, São Paulo, Unesp.
- WOOLF, V.,
2013 (1925) *Mrs. Dalloway*, Global Grey ebooks, 2013, disponível em <https://www.globalgreybooks.com/content/books/ebooks/mrs-dalloway.pdf>, baixado em 20/10/2018.

Pour citer cet article : Gizelia MENDES SALIBY, Taís DE OLIVEIRA. « A violência estrutural de gênero nas obras Mrs. Dalloway e As Horas », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7291>>

ISSN : 2270-4957

Résumé : Le Festival de la chanson de Sanremo est l'un des événements médiatique plus importants d'Italie. L'édition 2020, centrée sur le thème de la violence faite aux femmes, s'est déroulée sous le feu d'une controverse qui a conduit présentateurs et spectateurs à se questionner en direct sur la « vraie » violence. Notre objectif est de comprendre ce que les normes du genre télévisuel font à la mise en discours de la violence de genre. Le résultat est paradoxal : on aboutit à normaliser le sexisme tout en dénonçant le viol. Pour mettre en perspective cet « effet-Sanremo » par rapport au débat sur la « culture du viol », on propose une cartographie des tropes qui ont structuré le discours du spectacle sur la violence de genre : celui de la dénonciation du sexisme, de l'auto-défense du sexisme bienveillant et du « whataboutisme ».

Mots clés : Festival de Sanremo, violence faite aux femmes, sexisme, normalisation, télévision

Abstract: Sanremo Music Festival is one of the most important Italian media events. The 2020th edition's, whose main topic was violence against women, unfolded in the crucible of a controversy that compelled the host and the public to put to question on air what “real” gender violence was. Our aim is to provide a better understanding of the effect of the norms of a television genre on the narrative about gender violence. The result is paradoxical: while exposing rape, it normalizes sexism. In order to put into perspective the “Sanremo-effect” with contemporary debate on “rape culture”, we propose a cartography of the tropes structuring the discourse of the show on gender violence: the denouncing of sexism, the counterargument of benevolent sexism, and the strategy of whataboutism.

Keywords: Sanremo Music Festival, violence against women, sexism, normalization, television

Introduction

Notre contribution propose une analyse de la représentation médiatique de la violence à l'égard des femmes lors de l'édition 2020 du *Festival de la chanson de Sanremo*, la compétition musicale la plus ancienne (1951) et la plus suivie de la télévision italienne, transmise en 2020 au cours des soirées du 4 au 8 février. Le choix d'aborder le thème des violences de genre dans un festival de musique peut paraître singulier. Pourtant, l'édition 2020 de ce Festival présente une occasion extraordinaire de décrire le processus de normalisation culturelle que subit la question de la violence de genre dans la télévision généraliste, notamment dans les genres du divertissement.

Pour mieux comprendre la pertinence et l'intérêt de la démarche, il faut tout d'abord considérer le statut de Sanremo dans le panorama médiatique italien. Fleuron du palimpseste Rai (Radiotelevisione italiana) ramassant chaque année 50 % du share, Sanremo tient moins à la compétition musicale en soi qu'à la construction d'une image édifiante de l'Italie (Santoro 2010 ; Campus 2011, 2019). Cette image comprend, entre autres, une représentation normalisée des rapports entre les sexes qui tient d'abord au

119 Je tiens à remercier Ilaria Nicoletta Brambilla pour sa relecture attentive, pour les discussions passionnantes et pour ses observations fondamentales au sujet de cette de contribution. Un regard précieux pour « voire le genre ». Évidemment, l'auteur est entièrement responsable des éventuels défauts de l'article.

format-même de l'émission. Sans anticiper, il suffit ici de rappeler que, en soixante-dix ans de transmission, Sanremo a vu seulement trois femmes dans le rôle d'animatrice principale. La (re-)production de l'identité nationale prise en charge par Sanremo est donc liée à une répartition hautement standardisée des rôles sexués. Ce qui en fait une véritable « technologie de genre » (de Lauretis 1987, Demaria et Violi 2008).

Cette « technologie » prend ici la forme du « spectacle de variété » (Grignaffini 2021 : 95-98) : le moteur narratif de l'émission – la compétition musicale – régit d'innombrables entractes qui en dilatent la durée (presque quatre heures par soirée) et qui permettent d'introduire, en l'occurrence, des références à l'actualité. La stabilité diachronique du format contient donc, dans sa conception-même, la possibilité d'actualiser le portrait de la nation en fonction des tendances thématiques de l'environnement médiatique externe. Rien d'étonnant alors qu'au moment où l'attention internationale sur la violence faite aux femmes augmente, le sujet rentre dans la programmation de l'édition 2020. Toutefois, à cause de la vocation non-clivante, ainsi qu'à cause de la répartition des rôles de genre à l'intérieur de l'émission, traditionnellement asymétrique, la manière dont on traite le sujet ne va pas de soi.

La réalisation du projet est confiée à un nouveau conducteur et directeur artistique, Amedeo Umberto Rita Sebastiani dit Amadeus. Amadeus, 58 ans, est perçu comme une personnalité médiatique « jeune » par son passé de DJ. Ce trait sociosémiotique est compatible avec l'intention de « mise à jour » thématique de l'émission. Mais la tension entre, d'une part, la volonté affichée par Amadeus de « faire un Sanremo au féminin » et, d'autre part, les codes en vigueur dans la sphère médiatique italienne, éclate déjà le 14 janvier, à la suite de propos jugés « sexistes » qu'Amadeus même a tenus lors de la conférence de presse. Puisque, le 4 février, la polémique n'aura pas été efficacement éteinte, l'émission sera obligée de mettre en place des rhétoriques de normalisation en direct, alors même qu'elle avait multiplié la présence féminine et mis au palimpseste plusieurs entractes traitant de violences faites aux femmes.

Pour suivre à la trace toutes ces instances d'énonciation (discours contestataire, normes du genre télévisuel, ajustements en direct à la controverse, programme de l'édition 2020), nous focaliserons notre attention sur les espaces « liminaux » du programme (entrées et sorties des animatrices, sketches, monologues). Il s'agit des lieux qui séparent entre elles les performances musicales en concours et où le raccord entre les différents registres est le plus visible. Ces entractes se posent en continuité syntaxique et sémantique avec la controverse sur le sexisme de l'émission, qui se déploie de la conférence de presse aux déclarations aux journalistes et aux commentaires web. Nous suspendrons donc l'analyse des chansons. Cette limitation est certes problématique par rapport au regard culturel global que l'on pourrait porter sur Sanremo. Toutefois, la spécificité du palimpseste de l'édition 2020 et l'utilisation stratégique des entractes pour réparer au contrat de vision perturbé par la controverse nous semblent la justifier suffisamment.

Nous développerons l'analyse à partir de la formation de la controverse. Ensuite, nous verrons comment l'émission se sert de l'ironie pour désactiver la polémique. Enfin, nous montrerons comment la normalisation des rapports de genres proposés par l'émission est couplée à une dénonciation du viol, adossée, par opposition, au comportement « inoffensif » des présentateurs. Comme nous le verrons, des visions stéréotypées du féminin sont ici déployées à l'intérieur d'une stratégie de représentation de la

violence de genre¹²⁰ que nous tenterons, en conclusion, de mettre en perspective avec le débat féministe actuel.

1. « Un pas en arrière »

Un « pas en arrière » n'est pas seulement ce qu'il faut pour reconstituer les isotopies principales de l'édition 2020 de Sanremo. C'est aussi l'icône linguistique de la controverse éclatée lors de la conférence de presse d'ouverture de l'émission, le 14 janvier¹²¹.

La conférence dure à peu près une heure. Après une vingtaine de minutes c'est à Amadeus d'intervenir pour dire son émotion (premiers plans) et de présenter ses idées pour l'édition 2020 (là encore, grand panoramique). Il est assis au centre de la table, comme le Christ dans la Cène ; quatre des neuf co-présentatrices choisies par lui sont présentes sur scène et assises à ses côtés (« j'ai été conseillé sur la présence féminine, c'est important [...] alors je me suis dit pourquoi avoir seulement deux co-présentatrices... ? »). Lorsqu'il passe à leur présentation, le champ de la caméra se rétrécit en coupant les extrémités de la table (fig. 1), soulignant la corrélation entre relations spatiales et relations de pouvoir. Nous voici plongés dans une répartition de rôles de genre tout à fait en ligne avec la tradition du Festival.



Fig. 1 : De gauche à droite : Francesca Sofia Novello, Laura Chimenti, Antonella Clerici, Amadeus, Diletta Leotta, Antonio Marano, Emma D'Acquino.

Amadeus commence par présenter Francesca Sofia Novello :

Francesca [...] est une fille *très belle*, évidemment elles sont toutes *très belles*, elle est *très belle*, je suis content. Francesca par exemple est une sorte de – comme dire – une sorte de pari personnel car parfois il n'est pas nécessaire d'avoir une connaissance directe, j'étais curieux, elle est *très belle*. Évidemment nous savons tous qu'elle est la copine de Valentino Rossi mais elle a été choisie par moi – *d'abord pour la beauté* – mais aussi *pour la capacité d'être à côté d'un grand homme en restant un pas en arrière*, malgré son jeune âge. Elle est une mannequin très prometteur, destinée à un énorme succès et donc j'aimais bien

120 Ce qui nous intéresse ici ne sont donc pas seulement les stéréotypes du féminin (cf. Cosenza, Colombari, Gasparri 2016), mais aussi les stratégies où les stéréotypes sont inscrits pour redéfinir quelque chose d'autre que le genre (cf. Demaria 2019 : 372) – ici, « la violence ».

121 La conférence est entièrement visionnable (depuis l'Italie) sur l'archive numérique RAI : <https://www.raiplay.it/video/2020/01/festival-di-sanremo---conferenza-stampa-cc8f0c34-e347-4e71-ba9a-a09e560b12b1.html>

l'idée d'être le premier à l'amener sur une scène prestigieuse comme celle de Sanremo (Minutes 36 :30-36 :50, trad. et italiques nôtres).

Aux autres co-présentatrices introduites – Laura Chimenti, Diletta Leotta et Emma D'Acquino – , seront épargnées les remarques sur leur vie personnelle et, même si leur activité professionnelle appelle un commentaire plus développé que celle de Novello (elles sont journalistes, Novello est mannequin), la première chose qu'Amadeus dit à leur sujet est toujours : « elle est très belle ». Quoi qu'il en soit, c'est la phrase sur le « pas en arrière » qui retient l'attention.

La réaction des réseaux sociaux est immédiate et tout de suite reprise par les médias d'information (renforcée aussi par l'intervention radiophonique de l'écrivaine Michela Murgia¹²² et par une lettre de protestation d'un groupe de parlementaires¹²³) : le « sexisme » d'Amadeus est jugé patent. Amadeus, au lieu de s'excuser, se défend en disant qu'il a été mal compris et que Novello se reconnaît dans ses propos¹²⁴. Mais qu'entend-on par « sexisme », au juste ?

L'accusation de « sexisme » active un scénario complexe où l'accusé est appelé à reconnaître ou à récuser une certaine image de lui-même et de la victime supposée du sexisme. Ce scénario tient à la définition même du mot : une « attitude de discrimination fondée sur le sexe (spécialement, discrimination à l'égard du sexe féminin) »¹²⁵. On peut segmenter ainsi la définition :

1. /Attitude/
2. /Discriminatoire/
3. /Fondée sur le sexe (spécialement... à l'égard du sexe féminin)/

Pour le même dictionnaire, une « attitude », est « la disposition à l'égard de qqn ou qqch. ; jugements, tendances provoquant un comportement ». On voit de suite que le terme désigne une relation à deux actants, un sujet humain et un sujet qui peut être à la fois humain ou non humain. Nous reviendrons tout de suite sur le statut actoriel de ce second actant. En ce qui concerne le premier, on note qu'il est immédiatement doté d'une compétence qui lui confère un statut « actualisé », prêt à agir ou en passe d'agir. Si rien n'est dit par rapport à l'intentionnalité de l'acte, le sujet qui discrimine, par présupposition, « peut » du moins le faire. S'agissant, dans notre cas, d'un faire de type énonciatif, l'attitude se configure comme une « compétence modale énonciative » qui informe une « structure de communication intersubjective » (Greimas et Courtés 1979 : 284).

Le second terme précise la charge sémantique de l'action. Selon le dictionnaire, la « discrimination » c'est le « fait de séparer un groupe humain des autres en le traitant plus mal ». On précise par là le statut actoriel du second actant : « un groupe humain » singularisé en tant qu'unité partitive de la totalité plus vaste de l'humanité (cf. Greimas 1976). Du point de vue narratif, l'acte

122 « Le critère esthétique et le critère de la minorité par rapport au mâle. Puis allez-vous plaindre : « Pourquoi les femmes sont-elles moins payées, sont-elles battues, sont-elles tuées ? » « L'image qui continue de passer est que les femmes valent moins que les hommes et que leurs seuls titres de valeur publics sont la beauté et le fait de savoir être à leur côté sans leur ôter la lumière. Cela est dégueulasse. Amadeus, excuse-toi. » L'intervention est disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=KmT_eqSOx48, consulté le 15/02/2021.

123 <https://www.vanityfair.it/show/tv/2020/01/19/sanremo-2020-amadeus-lettera-delle-deputate-italiane>

124 https://www.ansa.it/liguria/notizie/2020/01/16/sanremo-amadeus-frasi-sessiste-frainteso-mi-spiace_50b14475-aaba-4ec6-81fa-9cf2575e9ef1.html

125 Pour commodité, nous nous référons ici aux définitions du *Robert* en ligne, choisies après confrontation avec Wikipédia en français et *Le Larousse* en ligne.

« discriminatoire » est une opération polémique de virtualisation par rapport à un objet de valeur particulier : un vouloir-être définissant un minimum de « dignité » accordé à la totalité des humains dans leur ensemble, par rapport auquel il est traité « plus mal ». Il s'agit là de la rupture d'une « attente fiduciaire » (Greimas 1983) établie par une norme sociale (le principe de non-discrimination) et peut-être imaginaire (l'idée que le groupe discriminé a de lui-même). D'où l'on voit que, par rapport à cette attente s'appuyant sur l'existence présupposée d'un Destinateur social, la compétence énonciative du sujet discriminateur est « malveillante » dans ses effets, sinon dans ses intentions. C'est la différence principale d'avec l'acception plus abstraite de « discriminer » comme simple attribution d'une différence.

La troisième partie de la définition porte sur les critères taxinomiques de construction actorielle de l'actant « discriminé », à savoir le sexe du groupe considéré. Par ailleurs, le dictionnaire précise que cette attitude discriminatoire est en usage « spécialement à l'égard des femmes ». Cette précision est intéressante car elle introduit l'élément de la profondeur et de la mémoire culturelle, en soulignant ses contradictions : si, d'une part, la norme sociale prévoit que les groupes humains s'attendent à être traités tous de la même manière, il est d'usage, pour certains groupes, d'en discriminer d'autres sur la base du sexe, notamment ceux de sexe féminin.

Cette brève analyse lexicale met évidence quelques points de contact entre la sphère sémantique du sexisme et celle de la violence, en particulier la violence « sociale ». Le plus visible tient à l'élément central de la définition, à savoir la « discrimination ». Dire que quelqu'un fait l'objet d'une « discrimination » suffit en effet à créer les conditions qui conduisent à lui attribuer le rôle de « victime », au moins dans le sens de « souffre-douleur en butte à l'hostilité réelle ou supposée de quelqu'un, d'un groupe ». Par ailleurs, le fait de subir une action « contre sa volonté » (se voir attribuer un « être » dont « on ne veut pas ») est également l'élément central de l'acte violent (« agir sur quelqu'un ou le faire agir contre sa volonté, en employant la force ou l'intimidation »). Enfin, la relation modale entre les sujets sexués en jeu dans le sexisme met en évidence une asymétrie de pouvoir en faveur de celui qui use de sa position pour discriminer, alors que la victime, tout comme pour la « violence » n'est qu'un objet démodalisé de discrimination. En somme, l'existence même du terme *sexisme* met en question une représentation irénique des rapports sociaux en soulignant un double rapport polémique : d'une part, celui entre un Destinateur social apparent, qui promeut l'idée d'une société d'égaux basée sur le principe de parité (entre autres, des genres), et un Destinateur réel, qui défend un régime polémique de domination en faveur des hommes, appelé généralement « patriarcat » ; d'autre part, il met en évidence les tensions internes à ce « régime patriarcal », où les femmes doivent lutter pour gagner une parité niée au bénéfice des hommes. Il s'ensuit que toute discussion sur le sexisme d'un propos ou d'un comportement est, en même temps, une discussion sur la représentation de la société : sur sa pacification réelle ou apparente, et sur la violence inhérente au conflit entre les sexes.

Évidemment, dans le cadre du festival, ces tensions se manifestent et prolifèrent sous le signe de la bienveillance et de la vénération envers les figures féminines. Nous nous trouvons, en effet, dans une situation de « discrimination indirecte », où une « pratique apparemment neutre » peut désavantager

des personnes « d'un sexe spécifique »¹²⁶. C'est la stratégie du « sexisme bienveillant » (cf. Sarlet et Dardenne 2012) qui vise justement à la « potentialisation » des asymétries. Il s'agit d'une praxis énonciative bien établie qui permet de faire cohabiter des normes sociales contradictoires (Paolucci 2010, 2020) modulant les modes d'existence des isotopies en jeu : d'une part, des qualités « féminines » – « la beauté » par exemple –, sont reconnues et attribuées dans et par le discours (actualisation → réalisation) ; d'autre part la condition de subordination à laquelle elles sont corrélées (d'habitude dans le contexte d'énonciation) est reléguée en arrière-plan (réalisation → potentialisation). Du point de vue de la praxis énonciative, il s'agit d'une « fluctuation » des formes sémiotiques (Fontanille et Zilberberg 1998 : 127-149, en part. 138).

L'erreur d'Amadeus dans la mise en place de cette stratégie est double. D'une part, il réitère de manière non nécessaire l'acte de vénération basée sur la beauté, donnant l'impression que ses coprésentrices ne sont pas simplement « belles », ce qui est évident, mais « uniquement » et « seulement » belles. Cela, outre le fait d'activer le stéréotype de la « femme décorative » (Cosenza, Colombari et Gasparri 2016 : 340), sème le doute sur les compétences professionnelles « réelles » des présentatrices. Ce doute fonctionne comme une affordance cognitive que l'information complémentaire qu'Amadeus fournit sur Novello semble combler : « le pas en arrière ». Elle n'est pas seulement belle mais, par ailleurs, elle est « docile ». Enfin, Amadeus précise bien que c'est pour sa beauté et sa docilité qu'elle est jugée conforme aux valeurs dont il est le *garant*. Et la beauté et la docilité sont donc bien convoquées dans le discours comme les compétences requises par un standard de féminité à succès que Novello serait parvenue à incarner, en les réalisant simultanément. Si le jeu linguistique du sexisme bienveillant ne réussit pas, en somme, c'est qu'Amadeus, peut-être influencé aussi par une forme de moralité chrétienne à propos de la modestie, ne parvient pas à régler les modes d'existence des valeurs sur lequel le format du Festival mise son succès, à savoir la mise en arrière-plan de la subordination au profit de la vénération. D'une certaine manière, donc, Amadeus a été attaqué pour avoir dit une vérité : Novello a été probablement choisie en raison de son statut médiatique de « femme de quelqu'un », mais ce critère de sélection, dans le cadre du sexisme bienveillant, aurait dû être moins valorisé sur scène au regard de ses talents de présentatrice.

Par ailleurs, nous sommes à Sanremo, lieu qui signe l'apogée de la carrière d'une présentatrice ou d'un présentateur de la télévision italienne. L'asymétrie de genre perpétrée à travers le « modèle de succès féminin » ici proposé est particulièrement voyante sur le plan narratif. Le parcours de Novello se manifeste en effet comme une remarquable succession de syntagmes de « renonciation » et d'« attribution » : d'abord la « renonciation » à la visibilité au bénéfice d'un « grand homme », son fiancé ; ensuite, l'« attribution » de celle-ci, et la reconnaissance sociale qui s'ensuit, grâce à la décision d'une autre figure masculine, le susmentionné Amadeus. Cette succession suggère que la quête du succès, pour les femmes, ne prend pas la forme d'un programme narratif de « réalisation réflexive » ou d'autoréalisation, mais d'abord de « virtualisation réflexive », dans l'attente qu'un autre sujet, en

126 Définition reprise de la directive européenne 2002/73/CE, appliquée en Italie par le décret législatif n. 145 du 30 mai 2005 et mise à jour par la directive européenne 2006/54/CE.

l'occurrence masculin, reconnaisse cette vertueuse renonciation et opère une « réalisation transitive » de la visibilité à quoi on avait initialement renoncé (Greimas 1983)¹²⁷.

2. « Puis-je le dire ? »

Que le spectacle commence. Chaque soirée dure presque quatre heures, avec plus de quinze chansons par soirée et des longs monologues, des danses, d'innombrables sketches soulignant la complicité entre les présentateurs. Sanremo veut capter l'attention des spectateurs pendant une semaine. Le défi est lancé : il doit recomposer l'unité du pays qui, à l'évidence, ne peut pas se présenter clivé par une guerre entre les sexes prise en charge par les conducteurs et les conductrices ; mais Sanremo c'est aussi une formule spectaculaire bien rôdée qui s'appuie sur des rituels et une distribution des rôles qui marque très profondément les différences sexuelles. Les co-présentatrices et les artistes descendent sur scène par un périlleux escalier avec des habits somptueux ; leurs corps sont scrutés en profondeur par la caméra et leur entrée en scène est accompagnée de musiques sexualisantes qui précisent leur statut face au regard du spectateur (cf. Mulvey 1975, 1981 ; Demaria 2020 : 243-244) ; elles sont congédiées de la scène par un bouquet de fleurs ; elles ne bougent sur scène qu'accompagnées par le bras de l'animateur, comme dans les salons aristocrates du XVIII^e siècle. Pour tenir toute la semaine avec des épisodes si longs sans remettre en discussion de fond en comble le format Sanremo, il faut, dès la première soirée, régler les comptes à la polémique, et ce avec deux opérations principales : 1) souligner le caractère inoffensif et bienveillant d'Amadeus et priver ses propos de leur violence potentielle, en ridiculisant la polémique ; 2) rediriger sa charge vers des formes de violences dont Sanremo ne peut pas être accusé.

La première opération est assurée par l'ironie. Selon Per Aage Brandt, l'ironie est un « acte de langage de dissimulation transparente » qui « consiste dans une complexe procédure d'énonciation de débrayage-embrayage grâce à laquelle un destinataire discursif cherche à transmettre à un destinataire un message implicite dont le sens diffère, étant souvent contraire ou contradictoire, par rapport au message explicitement manifesté » (dans Greimas et Courtés 2007 : 168, trad. nôtre). Dans le cas présent, le message manifesté est qu'Amadeus, selon les critiques, aurait porté atteinte à l'égalité des figures féminines et devrait donc s'en excuser ; le message réel, c'est au contraire que c'est lui qui aurait été agressé par ceux sur qui il ironise. Une telle opération mobilise quatre actants : a) « un émetteur-manipulateur doté d'un faire-croire sélectif » ; b) « une cible » ; c) « un destinataire-complice doté d'un savoir-faire interprétatif lui permettant d'accéder au sens implicite du message en conformité avec l'intention de l'émetteur » ; d) « un destinataire non-complice, présent ou absent, réel ou virtuel », qui s'identifie dans la plupart des cas à la cible et dont le pouvoir interprétatif serait limité (*Ibidem*). L'objectif de « l'ironiste » c'est de « dévaloriser ou disqualifier [...] la compétence ou la performance linguistique [de sa cible,] ou son adéquation au réel » (*Id.*, 169), en cherchant à convaincre le destinataire-complice que le système de valeurs de la cible n'a pas de validité. Le procédé est efficace car il joue sur un mécanisme de véridiction similaire au trope du « sexisme bienveillant » (§ 2).

¹²⁷ Nous ne pouvons qu'être d'accord avec Murgia : on ne peut s'étonner qu'un sujet aussi privé d'*agency* au bénéfice des sujets masculins puisse endosser facilement, comme le montrent les statistiques, le rôle de victime dans des violences physiques et sexuelles fatales ; cf. Bucchetti, Ferraresi, Magaraggia 2019 ; Dino 2021 ; Lalli 2021.

Ce dispositif actantiel est d'abord mis en discours à l'entrée en scène de la première animatrice, la présentatrice sportive Sky Diletta Leotta (nous sommes à environ une heure du début de l'émission) : « C'est le moment de la voir descendre sur le terrain. (...) Elle est belle. Puis-je le dire ? Je l'ai dit. Elle est sympathique. Puis-je le dire ? Je l'ai dit. Elle a une licence en droit. Je ne le savais pas, c'est elle qui me l'a dit. Au festival de Sanremo 2020... Diletta Leotta ! » (trad. nôtre). On voit qu'Amadeus s'adresse aux spectateurs-complices pour délégitimer le système de valeur de ceux qui l'auraient obligé à demander la permission pour vénérer les figures féminines (« Puis-je le dire ? ») ; l'itération de la formule signale, au contraire, que c'est lui qui aurait été victime d'une agression gratuite¹²⁸. Pour compléter la stratégie de victimisation, il affiche une gestualité particulière (fig. 2) qui sert de « signal d'alarme au destinataire complice – ici, le public – pour interpréter le message autrement que dans son sens apparent » (*Id.* : 168, trad. nôtre).



Fig. 2 : Capture d'écran de la gestualité de victimisation d'Amadeus – sourcils remontées, yeux grands ouverts, lèvres serrées, paumes vers le haut – tandis qu'il introduit Leotta

La même stratégie ironique d'auto-victimisation sera utilisée, une heure plus tard, lors de la présentation de la seconde présentatrice, Rula Jebreal : « C'est une journaliste internationale qui collabore avec des firmes américaines comme CNN, NBC, *New York Times* et *Washington Post*. Elle est l'une des dix conseillers du président Macron sur les thèmes de la parité de genre et droits des femmes pour le G7. Espérons bien, ce soir, qu'elle nous donnera quelque conseil, et qu'elle le donnera surtout à moi qui en ai si besoin. Au festival de Sanremo, Rula Jebreal ! » (trad. nôtre).

Enfin, à la troisième soirée, et dans le même esprit, lorsqu'entre finalement en scène Francesca Sofia Novello, protagoniste de la « gaffe » du « pas en arrière », Amadeus trace une ligne en spray sur la scène en déclarant qu'il s'agit « de la ligne du pas en arrière » et qu'« elle ne doit jamais rétrocéder ».

Il est intéressant de comparer les mécanismes opposés de la dénonciation du sexisme bienveillant et de l'ironie passive-agressive d'Amadeus. Le discours de dénonciation consiste à identifier comme « mensonge » l'évidence apparente selon laquelle l'acte de vénération des femmes exclut automatiquement toute forme de subordination ; en même temps, il expose ce que la bienveillance occulte, à savoir que la vénération n'est en effet qu'un moyen d'instaurer un rapport de domination.

¹²⁸ D'ailleurs, l'isotopie de l'auto-victimisation a déjà été utilisée par Amadeus dans sa défense dans les coulisses du festival (« Je veux dire à ceux qui m'ont agressé personnellement... »). Cf. § 3.

Dans la figure 3, nous pouvons visualiser ces positionnements stratégiques sur un carré sémiotique qui met en corrélation les axes sémantiques domination / vénération avec les termes de la catégorie de la véridiction :

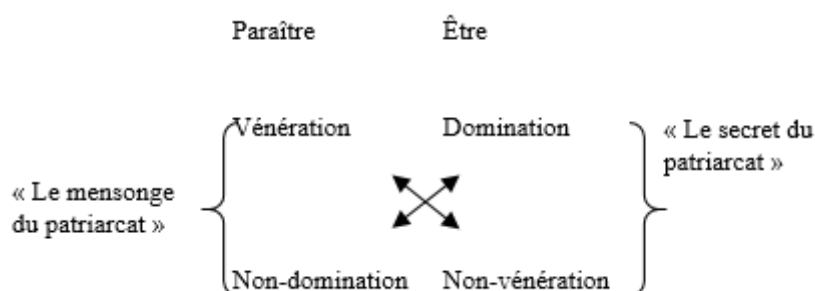


Fig. 3 La dénonciation du sexisme bienveillant

L'ironie d'Amadeus, en revanche, ne revient pas sur la nature sexiste de ses actes, mais cherche à renverser le rapport de pouvoir que la dénonciation met en évidence. Cette opération aboutit à une redistribution des rôles de « victime » et d'« agresseur » internes à la catégorie « domination ». Cela permet de réorienter la charge de la violence. Nous pouvons visualiser cette opération sur le carré sémiotique en figure 4, qui met en corrélation les valeurs internes à la catégorie de la domination et celle propre à la catégorie de la véridiction.

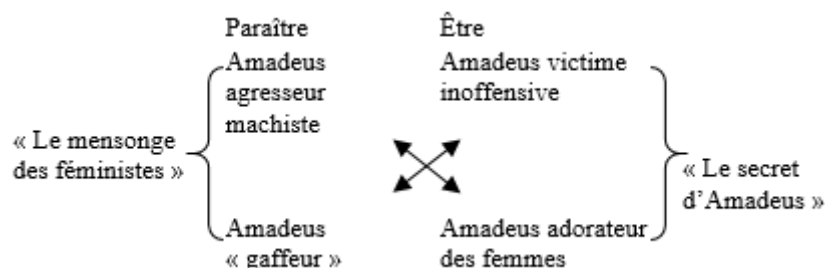


Fig. 4 : L'ironie de Sanremo

L'enjeu, une fois de plus, est la potentialisation du conflit grâce à des mécanismes complexes de véridiction : pour Amadeus, le conflit entre les sexes dénoncé à l'égard de ses actes de vénération n'est qu'apparent, la violence réelle étant celle qu'il a subie ; pour les critiques, sa vénération, élevée contextuellement à la norme de genre, dissimule en vérité un rapport de pouvoir. Une fois désactivée la pertinence du pouvoir, il ne reste que le « compliment ».

L'activation de cette logique n'aurait pas pu être mise en place sans l'aide de Rosario Fiorello, dit Fiorello, bras droit d'Amadeus. Avec lui, il forme un « actant duel » installé par l'isotopie de « l'amitié » (Greimas 1976) (à l'ouverture du Festival, Amadeus raconte qu'il y a trente ans, ils s'étaient promis de présenter Sanremo ensemble ; les anecdotes sur leurs rapports personnels abondent, ainsi que les blagues sanctionnant leur complicité) qui cède le pas à la représentation d'une forme de masculinité « inoffensive », parfaite pour préparer la victimisation d'Amadeus. Dans son monologue d'entrée, au tout début de la première soirée, Fiorello se moque de la « grosseur » du nez d'Amadeus en feignant d'y appuyer son bras, reprise d'un « gag » classique du duo ; il feint de prévenir Amadeus de l'échec de l'émission ; il bouge partout sur la scène, en mettant en évidence la rigidité de l'animateur principal.

Toutefois, en même temps, il le complimente de son succès ; il le félicite de sa clarté d'exposition ; il le pousse à montrer ses talents d'imitateur. La surexposition d'Amadeus est assurée, sans que son leadership soit discuté, par la bienveillance de cet homme gauche qui se laisse prendre par le nez.

Or la contribution majeure de Fiorello dans la dé-légitimation d'une critique qui voit dans le sexisme bienveillant un mécanisme de pouvoir est le traitement continu qu'il applique au mot même de « sexisme » pendant les quatre soirées. Si l'opération ironique est toujours présente, elle n'attaque plus la compétence présumée ou l'adéquation au réel des propos de la cible ; elle attaque le sens même de son maître-mot par un procès de « désémantisation » (Greimas et Courtés 1979 : 93). Ce mécanisme a été efficacement saisi par le philosophe Lorenzo Gasparri :

Fiorello, par ses blagues insistantes et continues sur le sexisme qui jouaient sur la désinence -isme attachée partout, a réalisé rapidement plusieurs objectifs :

- 1) Dévaluer le « sexisme » comme expression, en la rendant insupportable de sorte qu'elle devienne inécoutable et inécoutée ;
- 2) Ridiculiser sa signification, en appliquant son mécanisme de reconnaissance d'un comportement violent à des actions en soi insignifiantes ;
- 3) Rendre « viral » ce mécanisme de banalisation, en le transmettant à ses interlocuteurs qui en effet l'ont employé ailleurs (cf. les présentateurs dans l'espace précédent la connexion avec l'Ariston, et d'autres invités de l'émission) ;
- 4) Inculquer davantage à des millions de personnes le stéréotype linguistique, déjà très efficace, selon lequel tous les mots terminant en -isme sont gênants, violents, idéologiquement détestables, et culturellement clivants ;
- 5) Fournir aux mêmes millions de personnes la raison trouver une bonne excuse pour se désintéresser d'un grave problème social qui intéresse toutes et tous.¹²⁹

L'effet libérateur, pour Amadeus, est immédiat. Diletta Leotta peut désormais entrer en scène par la traditionnelle descente de l'escalier, dans son habit somptueux. La caméra la scrute de bas en haut par des zooms accentués ; les lumières du théâtre tournent au rouge ; l'introduction de *Carless Whispers* résonne dans une parfaite réalisation du trope télévisuel du « sexophone » (« un court riff de saxophone utilisé pour indiquer l'arrivée d'une femme sexy »¹³⁰), complétant l'attribution du rôle thématique de la « femme sexy et romantique ».

La même procédure sera observée une heure plus tard pour la seconde co-présentatrice de la soirée, Rula Jebreal ; mais l'habit est blanc et simple, et l'accompagnement musical, *Moon river* (écrite pour Audrey Hepburn dans *Diamants sur canapé*), évoque l'élégance : la thématisation, cette-fois-ci, est celle de la femme « sexy et raffinée » ; tandis que, pour Francesca Sofia Novello, la musique sera le thème central du *Magicien d'Oz*, pour souligner la beauté enfantine de la jeune présentatrice.

Le sexisme bienveillant inhérent à la répartition des rôles du format Sanremo est ainsi préservé.

129 <https://questouomono.tumblr.com/post/190751119682/questo-uomo-no-108-il-fiorellismo>

130 <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Sexophone>

3. Viol, sexisme et *Whataboutisme*

Or pour faire taire la polémique une fois pour toutes, un peu d'ironie ne suffit pas : se contenter de dire qu'Amadeus a été victime d'attaques infondées aurait pu laisser la porte ouverte à une remobilisation des catégories de la véridiction qui aurait conduit, encore une fois, à une dénonciation de l'auto-victimisation des défenseurs du sexisme (comme nous sommes en train de faire, finalement). En ce sens, l'inscription au programme du monologue de Rula Jebreal est providentielle. Elle sera en effet convoquée sur scène pour accueillir au festival le motif scabreux de la diffusion et de la normalisation du viol dans les sociétés occidentales.

Nous sommes à deux heures et vingt-sept minutes du début de l'émission, et son intervention dure douze minutes. Sur la scène, devant elle, un livre noir, qu'Amadeus présente comme contenant « réalité et souffrance », et un livre blanc, contenant « des phrases dont on voudrait se remplir la vie » des chansons iconiques pour Sanremo, célébrant des figures féminines. Les extraits des deux livres sont lus alternativement. La lecture du premier livre commence par la citation des phrases proférées dans des tribunaux au cours de procès pour viol : « Portiez-vous des sous-vêtements ce soir-là ? » ; « Aviez-vous cherché sur Internet le nom d'un contraceptif ce matin-là ? » ; « Trouvez-vous sexy les hommes qui portent des jeans ? » ; « Si les femmes ne veulent pas se faire violer elles doivent arrêter de s'habiller comme des putes ». Aux propos de culpabilisation des victimes de viol, succède l'histoire personnelle de Jebreal (sa mère s'est suicidée après avoir été violée) ; les statistiques impressionnantes sur les viols et les féminicides en Italie, détruisant par ailleurs le mythe du violeur bestial rencontré dans la rue (80 % des violences sont domestiques) ; le monologue se conclut, enfin, sur une exhortation : « Allez-y, demain matin posez-vous la question sur la manière dont Jebreal était habillée ; que l'on ne demande plus jamais comment était habillée une femme le soir où elle a été violée ».

La formulation concessive distingue nettement deux régimes de la violence qui viennent confirmer la dévaluation de sexisme dont Amadeus a été accusé. Le premier type de violence, verbal, amusant, portant sur la sexualisation et l'esthétisation des figures féminines n'est, au fond, qu'une violence apparente, le péché mignon de Sanremo, qui par ailleurs aurait appris aux Italiens les mots *respect* et *soin* par les textes de ses chansons contenus dans le « livre blanc » ; la « vraie violence », c'est la violence physique et sexuelle, celle qui tue et qui viole et qui refuse d'écouter les victimes. En ce sens, le monologue de Rula Jebreal peut être considéré comme une opération subtile et spectaculaire de *whataboutisme*, le dernier trope mobilisé par le discours sexiste de Sanremo pour défendre sa cause. Selon l'Oxford English Dictionary, le *whataboutisme* (en italien, *benaltrismo*) est une « technique ou pratique consistant à répondre à une accusation ou question difficile en faisant une contre-accusation ou en évoquant un problème différent ». Son emploi sert donc à établir une relation de contrariété entre l'accusation de sexisme, dont Sanremo a pu être considéré comme responsable mais qui ne rentre pas dans la catégorie des vraies violences, et l'accusation de viol, dont Sanremo ne peut être tenu pour responsable et qui, en tant que « vraie violence », exige d'être dénoncée.

Conclusion

Certes, ce monologue a le mérite de porter sur la scène de Sanremo des thèmes que la quatrième vague du féminisme a remis sous les projecteurs : il est d'opinion courante que la résurgence d'intérêt pour la parité de genre aurait été alimentée, en Europe et aux États-Unis, par la résonance des

allégations d'abus sexuels contre des figures de pouvoir de l'industrie culturelle (Jimmy Savile en 2012, Bill Cosby en 2014 et Harvey Weinstein en 2017) et par le mouvement de libération de la parole à ce sujet grâce au hashtag Twitter #MeToo (2017) – précédé en Italie par #quellavoltache (2017) et suivi en France par #BalanceTonPorc (2017), puis par #MeTooInceste (2021). Or l'un des éléments distinctifs du discours sur le viol de ces dernières années est la récupération de la notion, élaborée dans les années 1970 par le féminisme radical américain dit de la « seconde vague »¹³¹, de « culture du viol » (Connel et Wilson 1974) : l'idée selon laquelle la culture occidentale, quoiqu'elle condamne publiquement le viol, encourage cependant sa perpétration vers les minorités, notamment vers les femmes, par des normes cognitives qui conduisent à culpabiliser les victimes, à justifier les agresseurs ou à méconnaître les faits. Ce qui explique d'ailleurs à la fois les statistiques sur les viols et leur méconnaissance.

Les féminismes sont légions (cf. Demaria 2019), certes, mais dans le type de discours que nous venons de signaler il est possible cependant d'isoler une articulation entre stéréotypes sexistes et violences physiques et sexuelles faites aux femmes, qui est du genre de l'implication narrative : les violences faites aux femmes présupposent le sexisme et le sexisme est une condition de possibilité du viol, sans bien sûr que le sexisme conduise nécessairement à la violence physique. Or, dans la représentation de Sanremo, sexisme et viol sont des modèles de comportement violents marqués comme contraires. Une telle articulation – implication vs contrariété – met en évidence la suture entre les exigences idéologiques du genre télévisuel de Sanremo et les effets culturels de la représentation médiatique de la violence faite aux femmes.

En effet, faire passer l'idée que le sexisme ordinaire n'est pas « violent » et que la « vraie violence », au contraire et exclusivement, est celle physique et sexuelle du viol, détruit de l'intérieur la réflexion féministe sur la violence. Le passage d'une articulation féministe du thème de la violence, où sexisme et viol sont deux formes complémentaires, à une articulation antiféministe, où sexisme et viol sont des termes entre eux contraires, est bien la condition que l'environnement médiatique a imposé au sujet de la parité de genre (cf. Nahoum-Grappe 1996).

Nous retrouvons ici l'influence des objectifs idéologiques du genre télévisuel de Sanremo qui s'impose comme logique de la culture. Dire que la violence faite aux femmes est à condamner mais à condition de la séparer du sexisme ordinaire permet de donner au public une image bien moins clivante de l'Italie, car les spectateurs sont légitimés à se déresponsabiliser par rapport à la violence qui palpite virtuellement dans leurs gestes quotidiens.

Bibliographie

- BUCCHETTI, V., FERRARESI M., MAGARAGGIA, S.
2019, "Violenza digitale di genere. Ricerca, progettazione, comunicazione di una campagna di sensibilizzazione dall'università per l'università", *Sicurezza e scienze sociali*, n. 3, pp. 138-151.
- CAMPUS, L.
2011, "E l'Italia cominciò a volare. Il Festival di Sanremo, il boom economico e il mito americano", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n. 4, pp. 519-536.

¹³¹ Toute périodisation est bien sûr périlleuse, et le motif de la « vague » n'est ni innocent ni sans conséquences, cf. Chamberlain 2017. Il serait sans doute intéressant pour nous d'élaborer une modélisation du mouvement féministe en termes de praxis énonciative, focalisée sur des opérations concomitantes de (ré-)activation et de potentialisation de formes sémiotiques qui changent leur mode d'existence, cf. Fontanille et Zilberberg 1998. Nous nous réservons de développer cette perspective ailleurs.

- CAMPUS L.
2019, "Sanremo : il grande festival dell'Italia democristiana" dans GIOVAGNOLI, A. (ÉD.), *L'Italia e gli italiani dal 1948 al 1978*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp 153-198.
- CHAMBERLAIN P.
2017, *The feminist fourth wave. Affective temporality*, Londre, Palgrave-Macmillan.
- CONNELL, N. ET WILSON, C. (ÉD.)
1974, *Rape : the first sourcebook for women*, New York, New American Library.
- COSENZA, G., COLOMBARI, J., GASPARRI, E.
2016, "Come la pubblicità italiana rappresenta gli uomini e le donne. Verso una metodologia di analisi semiotica degli stereotipi" in *Versus*, n. 123 vol. 2, pp. 323-362.
- DE LAURETIS, T.
1987, *Technologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- DEMARIA, C.
2019, *Teorie di genere. Femminismi e semiotica*, Milan, Bompiani.
2016, "Intersezionalità e femminismo transnazionale tra costruttivismo, post-strutturalismo e 'performance' epistemologiche", *Scienza & Politica*, n. 54, vol. 27, pp. 71-85.
- DEMARIA, C. ET VIOLI, P. (ÉD.)
2008, *Tecnologie di genere. Teoria, usi e pratiche di donne nella rete*, Bologne, Bononia University Press.
- DINO, A.
2021, *Femminicidi a processo. Dati, stereotipi e narrazioni della violenza di genere*, Milan, Meltemi.
- FONTANILLE, J. ET ZILBERBERG, C.
1998, *Tension et signification*, Sprimont-Belgique, Mardaga.
- GREIMAS, A. J.
1976, *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil.
1983, *Du sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A. J. ET COURTÉS, J.
1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, A. J. ET COURTÉS, J., (ÉD. PAR FABBRI, P.)
2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milan, Mondadori.
- GRIGNAFFINI G.
2021, *I generi televisivi*, Roma, Carocci.
- LALLI, P. (ÉD.)
2021, *L'amore non uccide. Femminicidio e discorso pubblico : cronaca, tribunali, politiche*, Bologne, Il Mulino.
- MULVEY, L.
1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, n. 16, vol. 3, pp. 6-18.
- MULVEY, L.
1981, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by 'Duel in the Sun'", *Framework*, n.17, vol. 15, pp. 12-15.
- NAHOUM-GRAPPE, V.
1996, *Le féminin*, Paris, Hachette.
- PAOLUCCI, C.
2010, *Strutturalismo e interpretazione*, Milan, Bompiani.
2020, *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milan, Bompiani.
- SANTORO, M.
2010, *Effetto-Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Bologne, Il Mulino.
- SARLET, M. ET DARDENNE, B.
2012, "Le sexisme bienveillant comme processus de maintien des inégalités sociales entre les genres",

L'Année psychologique, n. 3 vol. 3, pp. 435-463. <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.4074/S0003503312003053>

SIMONETTI, I.

2016, "Violence (et genre)", dans JULIETTE RENNES (ÉD.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, pp. 681-690.

Sitographie

<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Sexophone>

<https://questouomono.tumblr.com/post/190751119682/questo-uomo-no-108-il-fiorellismo>

<https://www.vanityfair.it/show/tv/2020/01/19/sanremo-2020-amadeus-lettera-delle-deputate-italiane>

https://www.ansa.it/liguria/notizie/2020/01/16/sanremo-amadeus-frasi-sessiste-frainteso-mi-spiace_50b14475-aaba-4ec6-81fa-9cf2575e9ef1.html

<https://www.raiplay.it/video/2020/01/festival-di-sanremo---conferenza-stampa-cc8foc34-e347-4e71-ba9a-a09e560b12b1.html>

https://www.youtube.com/watch?v=KmT_eqSox48

Pour citer cet article : Carlo Andrea Tassinari. « L'effet-Sanremo. Dénoncer le viol, normaliser le sexisme. », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur :

<<https://doi.org/10.25965/as.7316>>

ISSN : 2270-4957

Recherches et analyses sémiotiques

Présentation de la rubrique

Nous sommes heureux de publier en tête de cette rubrique, « Recherches et analyses sémiotiques », un texte du professeur espagnol Jorge Lozano, récemment disparu, et de rendre ainsi hommage à un sémioticien qui a marqué de son empreinte intellectuelle et personnelle la sémiotique du monde hispanique. Ses recherches, peu connues en France, sur la persuasion, la communication, la mode, et tout particulièrement, sur la sémiotique de l'Histoire et du discours historique ont été fondamentales pour le développement et l'existence même de notre discipline en Espagne où, grâce à son magistère, il existe aujourd'hui une équipe de recherche très dynamique et productive qui y assure la continuité de la sémiotique.

Juan Alonso Aldama

Résumé : Une typologie des discours pourrait situer le discours journalistique entre l'historique et le fictionnel. En considérant sa proximité et sa distance par rapport à ces deux types de discours, nous pourrions discuter de la construction de l'« événement », compris comme une configuration discursive. De nos jours, le discours journalistique peut être considéré comme prédominant dans l'histoire du présent (*Zeitgeschichte*). Un bon exemple des stratégies discursives dans chacun d'eux – histoire et fiction – est fourni par le cas référentiel de Wikileaks.

Mots clés : journalisme, discours historique, fiction, faction, événement

Abstract: A possible typology of discourses would set the journalistic discourse between the historical and the fictional ones. Considering its proximity and distance to this type of discourses, we should discuss about the construction of the Event, understood as a discursive configuration. Nowadays, journalistic discourse may be prevailing in the history of the present (*Zeitgeschichte*). A good example of the discursive strategies procedures in all of them is provided by the ground case of Wikileaks.

Keywords: journalism, historical discourse, fiction, faction, event

1. Introduction : les récits du monde

« C'est à la théorie de décider ce que nous pouvons observer ».
Albert Einstein

« L'inévitable n'arrive jamais, l'inattendu toujours ».
John Maynard Keynes

Il ne fait aucun doute que le journalisme peut être abordé comme métier, comme science de la communication, ou comme information (dont l'étymon, *in-formare*, fait clairement référence à la forme). Quoi qu'il en soit, le terme journalisme est désormais accompagné de qualifications, d'attributs et de modalisations tels que « journalisme d'investigation », « journalisme de données », « journalisme de désintox » ou « journalisme de qualité ». Dans les pages qui suivent, le journalisme sera décrit comme un discours fondamentalement caractérisé par son architecture textuelle et par ses stratégies, précisément discursives, dont le pedigree remonte à la séculaire narratologie et aux très fameuses études sur le récit. Sur ce dernier point, il convient d'évoquer les mots de Roland Barthes, qui écrit :

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la

conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée [...]. (Barthes 1966 : 2).

En parlant, par exemple, d'histoire, on peut dire qu'elle est fille du récit (Lozano, 1994). Pour ne donner qu'un exemple, Hegel rappelle que le mot « histoire » signifie à la fois la *historiam rerum gestarum* et les *res gestas* elles-mêmes : aussi bien la narration historique que les faits et événements. Le philosophe de l'histoire ajoute : « Si ces deux significations se fondent en une, c'est qu'un commun fondement interne [...] les fait surgir ensemble » (Hegel 1946 : 193).

2. Fiction / Faction

Nous pourrions aborder le discours journalistique en le comparant – c'est-à-dire en établissant des différences – avec un autre discours, par exemple le discours littéraire. Cependant, nous avons choisi le discours historique dans la mesure où tous deux entretiennent une relation directe avec les régimes de vérité, de vraisemblance, ou, plus précisément, de véridiction : dire la vérité, dire ce qui s'est réellement passé, raconter que ce qui s'est passé est vrai parce qu'on l'a vu, que celui qui l'a vu le sait, et que ce qu'il sait, il le dit, en disant la vérité. Ce sont les premières caractéristiques du discours historique, qui le différencieraient du texte fictionnel et qui constitueraient ce que Pomian (1999) a appelé les *marques d'historicité*.

Depuis l'analyse de l'historiographie ionienne (Lozano 1994), les textes eux-mêmes, de manière réflexive, indiquent énonciativement qu'ils ne sont pas des textes fictionnels, qu'ils ne sont pas des produits de l'imagination. Ainsi, l'historien (Lozano 1994), *histor*, témoin oculaire, celui qui sait parce qu'il voit, fait de l'*autopsia* « l'exigence de voir de ses propres yeux (Lozano 1994) comme garantie de la réalité historique de ce qui est connu » (Nenci 1953 : 16). Une histoire au temps présent¹³².

« J'ai vu », qui accrédite l'énonciateur du « je dis », est un *ethos*, l'*auctoritas* qui légitimera le discours historique jusqu'au XVI^e siècle, lorsque les inventions techniques et les révolutions scientifiques rendent concevable l'idée d'une connaissance médiata (soit par des ossements, des traces, des indices, des indications, soit par des documents, des monuments, des archives...), en maintenant toujours que l'historiographie, l'écriture de l'histoire, même si elle est une écriture, n'appartient pas à l'imagination, à la fantaisie, à la *fiction*.

Aujourd'hui, cette opposition entre l'imaginaire et le réel, entre les fictions et les faits, a donné naissance au couple *fiction / faction*¹³³ pour désigner, avec ce dernier terme, les faits réels (*facts*) qui pourraient être liés à la *fiction*.

132 En pleine contemporanéité, Elie Wiesel affirme que « si les Grecs ont inventé la tragédie, les Romains, la correspondance, et la Renaissance, le sonnet, notre génération a inventé un nouveau genre, le témoignage ». Cité par Hartog (2005 : 93).

133 Antony Beevor, dans un article intitulé « La fiction et les faits. Périls de la "faction" » (2011), aborde précisément la relation entre ces deux concepts, qui trouvent leurs antécédents dans le roman historique dont Walter Scott, pour cette discussion, est un représentant éminent. Des historiens tels que Ranke et Michelet « rejettent explicitement le roman historique de Walter Scott » (cf. Lozano 1994 : 182). Dans le numéro 165 de la revue *Le débat*, intitulé « L'histoire saisie par la fiction », ce sujet est traité en profondeur.

En sémiotique, depuis Saussure, on pense que la *parole*, ou procès pour Hjelmslev, sont des conséquences d'une *langue* (Saussure) et d'un système (Hjelmslev), de la même façon qu'un message est une conséquence d'un code (Jakobson). Ou que tout énoncé (discours) est produit par une énonciation. Nous devons cette idée à Émile Benveniste, auteur de l'« Appareil formel de l'énonciation » : « L'énonciation est cette mise en œuvre du langage par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste 1974 : 80).

Dans un autre texte, Benveniste parle de deux systèmes d'énonciation différents : celui de l'histoire et celui du discours. L'énonciation historique, précise-t-il, « aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés » (Benveniste 1966 : 238-239).

Pour Benveniste, les trois termes « narration », « événement », « passé », doivent être soulignés. Il s'agit, dit-il, de « la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. Pour qu'ils puissent être enregistrés comme s'étant produits, ces faits doivent appartenir au passé. Sans doute vaudrait-il mieux dire : dès lors qu'ils sont enregistrés et énoncés dans une expression temporelle historique, ils se trouvent caractérisés comme passés » (*Ibid.*).

Plus loin, il dira : « Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique". L'historien ne dira jamais *je*, ni *tu*, ni *ici*, ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours. [...] On ne constatera dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de troisième personne » (*Ibid.*), qui pour Benveniste est plus que la troisième personne, c'est la non-personne. « Sera pareillement défini le champ de l'expression temporelle. L'énonciation historique comporte trois temps : l'aoriste (= passé simple ou passé défini), l'imparfait (y compris la forme en -rait dite conditionnel) et le plus-que-parfait. » (*Ibid.*) Il est évident que le présent est exclu, sauf, dans la théorie de Benveniste, le cas très rare du présent intemporel, qui est le « présent de définition ».

Benveniste affirme également que « les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur. » (*Ibid.* p. 241) En revanche, les trois temps fondamentaux du discours, exclus de la narration historique, sont le présent, le futur et le passé simple, et il utilise librement toutes les formes personnelles du verbe, aussi bien le *je/tu* que le *il*.

Je voudrais signaler une grande coïncidence entre ces affirmations linguistiques de Benveniste par rapport aux événements, et les affirmations historiques et historiographiques de Ranke, qui considère qu'il faut montrer les choses telles qu'elles se sont passées (*Er will bloss zei gen wie es eigentlich gewesen*). L'ampleur de cette affirmation, montrer les choses telles qu'elles se sont passées, expression maximale de l'objectivité de l'école historique allemande du XIX^e siècle, mettant l'accent sur le renoncement à toute manifestation de subjectivité, a été rapidement contestée, entre autres, par Georg Simmel, et néanmoins, elle continue d'être une aspiration et un slogan de la profession actuelle de journaliste, et donc, un des traits distinctifs supposés du discours journalistique, qui est aussi, sous cet aspect, lié au discours historique.

Dans le classique *Analytical Philosophy of History*, Arthur Danto (1965), qui aimait à dire « l'histoire raconte des histoires », en se référant aux *narrative sentences*, un type de phrases qui se réfère à au moins deux événements distincts dans le temps (même si elles ne décrivent que le premier

de ces événements), parle d'un *ideal chronicler*¹³⁴, qui serait censé savoir tout ce qui se passe au moment où cela se passe et pourrait en donner une description instantanée et complète. En ce sens, nous pouvons dire que Valle-Inclán a prétendu être un chroniqueur idéal lorsqu'il a écrit en 1917 *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*. « Mon but était de condenser dans un livre les incidents divers et variés d'une journée de guerre en France » (Valle-Inclán 1917 : 102 et suiv.). On y lit aussi :

Il arrive qu'en écrivant la guerre, le narrateur, qui a été témoin auparavant, donne aux événements un lien chronologique purement accidentel, né de la limitation humaine et géométrique qui nous cerne à la fois de plusieurs côtés ; [...] le narrateur ajuste la guerre et ses accidents à la mesure de sa marche : les batailles commencent quand ses yeux viennent les regarder [...] Toutes les récits sont délimités par la position géométrique du narrateur. (*Ibid.*)

Par ailleurs, il dit aussi : « Moi, maladroit et vaniteux, je voulais être le centre et avoir une vision astrale de la guerre, en dehors de la géométrie et de la chronologie, comme si l'âme désincarnée regardait déjà la Terre depuis son étoile ». Cette impossibilité est due, selon Valle-Inclán, à l'existence de deux points de vue différents : « celui qui existe entre la vision du soldat qui se bat enseveli dans la tranchée, et celui du général, qui suit les événements de la bataille penché sur les cartes. » (*Ibid.*)

3. La présence

Dans la déception de Valle-Inclán, comme dans l'utopie du chroniqueur idéal, sans entrer dans le mythe de l'objectivité, et plus précisément dans le mythe de la narration historique, nous rencontrons le problème complexe de la présence, qui, en principe, s'oppose à l'absence. Dans notre tradition phénoménologique, Merleau-Ponty a soutenu que l'analyse du temps fait apparaître l'objet et le sujet comme deux moments abstraits d'une structure unique qui est la *présence*. La présence est un *indéfinissable*, lit-on dans le *Prolegomena* de Hjelmslev. Pour sa part, *praesens*, dans l'analyse de Benveniste du sens de *prae*, n'est pas ce qui est là, mais ce qui est devant moi. *Praesens*, poursuit le sémiologue après avoir analysé, par exemple, *praesens pecunia*, est « ce qui sous les yeux, visible, immédiatement présent » (Benveniste, *op. cit.*, 1966 : 135). La présence est donc une présence actuelle, qui implique un déictique *nunc*, *maintenant*, et le *nunc* est considéré comme l'*origo* de la deixis temporelle. Par conséquent, si *ego*, *hic* et *nunc* appartiennent au discours et non à l'histoire, la présence doit devenir absence et le présent se transformer en un aoriste, donc *passé simple*. D'autre part, le *maintenant* est également lié en un certain sens à l'instant (*in-stans*). Quintilien définit le présent comme *tempus instans*, temps ancré dans le maintenant, et selon Aristote l'instant est l'essence du temps : le temps est continu grâce à l'instant et divisé selon l'instant, ce qui est une aporie pour Ricoeur.

Une coïncidence extraordinaire qui fait de la narration historique un récit construit sur la négation de tous ces déictiques *je-tu*, *ici* et *maintenant*, qui caractérisent tout discours. Si la narration est un principe d'intelligibilité et pas seulement une forme dite narrative, c'est parce que la narration

134 Selon les mots de Danto, le chroniqueur idéal "knows whatever happens in the moment it happens, even in other mind. He is also to have gift of instantaneous transcription: everything that happens across the whole forward rim of the Past is set down by him, as it happens, the way it happens. The resultant running account I shall term the Ideal Chronicler" (Danto 1965: 149).

suit le *diktat* de la configuration discursive et non pas tant celui de son contenu. Le discours journalistique, comme le discours historique, comme le discours fictionnel, ne se définit pas *a priori*, ni par les contenus qu'ils transmettent ou contiennent. C'est peut-être pour cette raison que la confusion des genres discursifs permet à un roman d'appartenir à une Encyclopédie historique¹³⁵.

Au-delà des hybridismes (Burke), de ladite *convergence culture* (Jenkins), et des recherches incessantes d'authentification des possibles mélanges, con-fusions, métissages, *remédiations*, etc., il convient de rappeler qu'au même moment, l'insistance récurrente des historiens à distinguer histoire et fiction a traversé toute l'histoire de l'historiographie. Voici deux exemples pris au hasard. Polybe, dans sa polémique contre Philarcus concernant son récit de la chute de Mantinée, argumente :

[...] le but de l'histoire n'est pas le même que celui de la tragédie ; il en est au contraire fort différent. Le drame cherche à émouvoir les assistants et à charmer leur esprit pour un moment en donnant à ses fictions la plus grande vraisemblance possible ; l'histoire s'efforce de faire œuvre durable en rapportant exactement les actions et toutes les paroles des hommes pour l'instruction et l'édification de ceux qui s'adonnent à cette étude. L'un, qui ne vise qu'à distraire les spectateurs, fait usage du faux, pourvu qu'il soit vraisemblable ; l'autre, dont le but est d'être utile aux lecteurs, s'en tient à la vérité. (Polybe 1970 : 2, 56)

Plusieurs siècles plus tard, Michelet, dans sa célèbre *Préface* de 1869, écrite quarante ans après avoir achevé son *Histoire de France*, après avoir fait référence à Jeanne d'Arc, déclare :

J'ai dans ce grand récit pratiqué et montré une chose nouvelle, dont les jeunes pourront profiter : c'est que la méthode historique est souvent l'opposé de l'art proprement littéraire. L'écrivain, soucieux de multiplier les effets de mise en perspective, veut presque toujours surprendre, étonner le lecteur, le faire penser : « Oh ! » il est heureux si le fait naturel paraît un miracle. Au contraire, la mission particulière de l'historien est d'expliquer ce qui semble être un miracle, de découvrir les précédents, les circonstances qui le conduisent à le rendre à la nature. Ici, je dois dire que j'ai eu du mérite. En admirant, aimant cette personnalité sublime, j'ai montré à quel point elle était naturelle. (Michelet 1981 : 28)

Pour la Sémiotique de la Culture, comme nous l'enseigne Lotman, certains textes culturels reçus comme religieux au Moyen Âge sont considérés comme vrais, alors que des siècles plus tard, ils sont lus comme littéraires, c'est-à-dire comme des fictions.

4. Le vraisemblable

Dans son texte « Le contrat de véridiction », significativement dédié à Paul Ricoeur, Greimas traite du concept de vraisemblance, qui pourrait initialement être inclus dans un certain relativisme culturel. Cependant, pour la sémiotique générative, le vraisemblable dépend du phénomène bien connu de la catégorisation de l'univers des discours qui a lieu grâce à des lexicalisations classificatoires dont les *théories des genres*, variables d'une culture à l'autre, et d'une époque à l'autre, offrent le meilleur

135 Par Encyclopédie, je fais référence au concept qu'Eco en a donné dans *Lector in Fabula*.

exemple. Pour Greimas, le critère de vraisemblance n'est pas applicable aux discours abstraits, mais seulement aux discours figuratifs ; pas aux discours normatifs, mais aux discours descriptifs et « son application ne se limite pas aux seuls discours *littéraires* (considérés comme des œuvres de fiction), mais à tout discours *narratif* » (Greimas 1983 : 104). Au-delà du caractère discuté de sa non-application aux discours abstraits et normatifs, il considère que « le vraisemblable qui, à première vue, semble complémentaire de l'idée de "fiction" ne relève donc pas de la théorie littéraire, mais d'une typologie générale des discours » (*Ibid.*). Et il vaut la peine de jeter, avec Greimas,

un regard sur les productions discursives africaines pour s'apercevoir que, dans bon nombre de sociétés, les discours ethno-littéraires, au lieu d'être évalués en fonction du vraisemblable, le sont en fonction de leur véracité, que les récits oraux sont classés, par exemple, en "histoires vraies" et "histoires pour rire", les histoires vraies étant, évidemment, des mythes et des légendes, tandis que les histoires pour rire ne relatent que de simples événements quotidiens. (*Ibid.*)

5. L'événement

Jusqu'à présent, nous avons brièvement évoqué les *marques d'historicité* et les *marques de véridiction*, mais il manque encore une approche de ce qui nous permettra de mettre en relation plus directement les discours journalistique et historique, à savoir le rôle joué par l'événement. Commençons par le définir. Tout d'abord, on peut rappeler ici Proust dans *La Prisonnière* : « Il semble que les événements sont plus vastes que le moment où ils ont lieu et ne peuvent y tenir tout entiers ». La relation avec le temps de l'événement a permis que depuis Homère, par exemple, il y ait une tentative continue de produire un événement irréductible qui « ne peut être compris dans la trame mémorable des histoires et des cycles [...] un événement incomparable, inintelligible, qui porte à la limite la source du sublime et du questionnement sans fin » (Jullien 2001 : 98).

Dans un livre publié en 1952 par Carlo Diano, spécialiste du monde grec, dont le titre est particulièrement significatif, *Forma ed Evento*, il y a deux concepts qui me semblent singulièrement pertinents pour la description du discours informatif, pour la description du discours journalistique. Dans la préface à cet ouvrage de Diano, Remo Bodei (1993 : 9 et suiv.) souligne que ce terme, « événement », n'indique pas ce qui arrive en général, mais plutôt le *quod cuique evenit*, ce qui arrive à quelqu'un et qui a une valeur directe pour l'intéressé. L'événement est privé de toute relation de principe avec l'expérience d'un sujet spécifique : c'est, dira Bodei, un concept vide. Il est toujours ponctuel et individualisé, « il constitue un vécu et non un pensé » (Bodei, *Ibid.*). Diano signale qu'*événement* vient du latin et celui-ci du grec par *tyché*, où, comme nous l'avons dit plus haut, « *id quod cuique evenit* ». Diano dit : « qu'il pleuve est quelque chose qui arrive, mais cela suffit pour en faire un événement. Pour que ce soit un événement, il faut que ce qui se passe, je le ressente comme un événement pour moi » (Diano 1993 : 69). Et plus loin, il précise : « Et si tout événement est présenté à la conscience comme une occurrence, toute occurrence n'est pas un événement ». Plus loin encore, il dira : « l'événement est toujours *hic et nunc*, seulement dans l'instant où je le remarque » (Diano 1993 : 70).

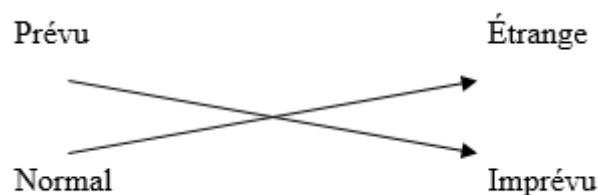
Plaçons-nous dans la modernité, modernité tardive, ou postmodernité. Nous assistons à une palinodie de textes, de genres tels que le « docudrame », l'« infodivertissement », la « fiction factuelle »,

la « métافiction historique », la *faction*... et qui ont donné lieu à des romans, ou à des films tels que *La liste de Schindler*, *Hitler, A film from Germany*, *JFK, A Story for the Modlins*, etc. Dans tous ces cas, l'opposition entre réalité et fiction est marquée. Il ne s'agit pas de donner à des événements réels l'apparence d'événements imaginaires ou de présenter des événements imaginaires de manière réaliste, mais plutôt, selon Hayden White,

de laisser le réel en suspens entre le réel et l'imaginaire. Tout est présenté comme appartenant au même ordre ontologique, à la fois *réel* et *imaginaire*, « réalistiquement » imaginaire ou « imaginairement » réel, avec pour résultat que la fonction référentielle des images d'événements disparaît. (White 1999 : 187)

Lorsque l'histoire était considérée comme histoire *magistra vitae*, on pensait que tout fait historique pouvait être légitimé dans la mesure où il était adéquat à des événements antérieurs. Ainsi, la Révolution française a voulu imiter la Révolution anglaise, Robespierre a voulu imiter Cromwell, la Révolution russe a voulu imiter la Révolution française, etc., donnant raison à Cicéron qui disait que l'histoire est remplie d'exemples. En même temps, face aux textes contemporains, nous constatons que les données, les événements et les faits, que la praxis historique a si souvent confondus, présentent des événements qui provoquent le phénomène bien connu du *déjà-vu*, selon lequel, à la suite de Bergson, nous percevons (présent) et nous nous souvenons (passé) simultanément. Je suggère que nous assistons à la manifestation de toutes sortes d'événements en chaîne qui, plus que des exemples ou des *déjà-vus*, maintiennent entre eux un certain *air de famille*, et peuvent s'inscrire dans ce qu'on a appelé en sémiotique le semi-symbolique, qui permet aussi de définir l'indistinct.

J'évoque le texte de Roland Barthes, *La structure du fait divers* (1962), que je considère comme fondamental à cet égard, pour définir aussi l'événement dans le discours journalistique. L'événement (fait divers) se constitue, selon Barthes, dans l'union entre une causalité aléatoire et une coïncidence ordonnée. Les deux mouvements recouvrent cette zone ambiguë où l'événement est vécu comme un signe, et dont le contenu est cependant incertain.



Avec ce carré sémiotique de Marrone (2001 : 94), *prévu* et *étrange* sont des contraires ; *normal* et *imprévu*, des sub-contraires ; *prévu* et *imprévu* et *étrange* et *normal* sont des contradictoires ; et *prévu* et *normal* et *étrange* et *imprévu*, entretiennent une relation d'implication. J'ai pu utiliser cette représentation graphique des catégories sémantiques étranges et prévues pour une analyse du « 11 septembre », où, soit dit en passant, de nombreux spectateurs qui ont vu, avec le décalage horaire, les images des tours au *Téléjournal* en Espagne, ont raisonnablement pensé qu'il s'agissait de *fiction*, d'images appartenant à un film de fiction. Je voudrais rappeler que le journaliste de CNN, lorsqu'il a donné la nouvelle de l'événement des Twin Towers, qu'il a perçu comme quelque chose d'imprévu, de surprenant, avec toutes les caractéristiques du discontinu, de l'inattendu, du hasard, de l'explosif, a

immédiatement prononcé la phrase narrative « America under attacks ». De cette façon, l'événement vertical, se référant aux tours, inexplicable, incompréhensible, inintelligible, a été incorporé dans l'espace horizontal d'un récit, faisant que l'événement inintelligible atteigne son rang narratif d'intelligibilité. Ce faisant, on passe de quelque chose d'aléatoire, de désordonné, d'occasionnel, à quelque chose de causal, selon l'ancien principe du *post hoc ergo propter hoc*.

En poursuivant avec ce même carré sémiotique, le chemin qui va de l'imprévu à l'étrange, de l'étrange au normal, et du normal au prévu, nous pouvons comprendre que, en peu de temps – de manière analogue à ce qui se passe lorsqu'une image (celle des Twin Towers) est perçue comme un *déjà-vu* et passe ensuite à un événement réel et historique avec ses conséquences – on peut passer de l'imprévu au prévu.

L'imprévu, et c'est un axiome de la sémiotique de la culture, dans la conscience de l'observateur, est substitué par le régulier, par le normal, et à son tour, ce qui est arrivé est proclamé comme la seule chose possible, fondamentalement et historiquement prédéterminée. Et ce qui n'est pas arrivé est interprété comme impossible.

Dans les avatars à la fois compliqués et complexes de l'événement (*event, Ergenis, événement, evento*), *coupure* pour Bastide, pour Deleuze une vibration, avec une infinité d'harmoniques, comme une onde sonore, une onde lumineuse, avec ses allées et venues, un éclat de sens, une nouveauté surprenante, une nouveauté bruyante pour Braudel, l'emblème de toutes les choses passées pour Ricœur, « construit » par les médias de la communication de masse pour Verón, synonyme d'accident, de catastrophe, de discontinuité, etc., il a toujours été opposé à la structure. L'événement a toujours été présenté comme une non-structure, voire une anti-structure. Ainsi, invisible mais régulière, la structure apparaît comme une annulation de l'événement. Et cela sans rappeler Braudel qui, au nom de la structure comme *longue durée*, voulait enfermer, emprisonner l'événement, parce qu'il était trompeur comme l'écume de la mer, comme un feu d'artifice, fugace, aveuglant, éphémère, explosif.

Pendant la synthèse a été tentée ; l'exil de l'événement a été considéré comme momentané et la possibilité de reconstruire le changement, la discontinuité visible et perceptible (par rapport à l'état qui a immédiatement précédé sa disparition) a été sauvée, au point qu'on a cessé de séparer les structures logiques et stables des événements méprisés et marqués comme irrationnels et éphémères. Inséparables donc, comme sont inséparables ce qui est réel et ce qui est matériellement arrivé, et le sens que les acteurs et les spectateurs lui attribuent. En effet, comme Merleau-Ponty nous l'a également enseigné, en accord évident avec Diano, il n'y a pas d'événement sans quelqu'un à qui il arrive. Les historiens, c'est bien connu, fuyant l'événement, par essence politique, uniquement descriptible dans de longs et inutiles récits, ont donc fini par fuir l'histoire elle-même, pour se concentrer sur l'étude des processus lents, des transformations imperceptibles (et des invariants historiques), et de traiter des aspects anonymes et constants de la vie (traditions, vie quotidienne), donnant ainsi une histoire à ce qui en était jusqu'alors privé (dans la Sémiotique de la culture, on soutient que l'histoire, comme la mode, est sémiotique par nature, en ce sens qu'elle implique une sémiotisation du réel, la transformation d'un non-signé en signe).

Curieusement, alors que certains courants historiques s'adressaient à la non-histoire, la sémiotique, par exemple celle de la tradition structuraliste (linguistique, synchronique), obligée d'isoler la culture de l'espace historique environnant, et contrainte de s'occuper dans son analyse de la description immanente du texte, s'est progressivement tournée, par exemple dans la sémiotique de l'art,

vers des phénomènes qualifiés d'explosifs par Lotman (l'art, dit-il, est l'enfant de l'explosion). Si nous regardons l'explosion (ou un événement particulièrement significatif, inchoatif ou perfectif), son moment est placé à l'intersection du passé et du futur, ou dans une dimension presque intemporelle (la chute de l'Empire romain, même si elle a duré quelques siècles, pourrait être considérée comme un processus explosif, au sens lotmanien, comme un Événement). Le présent, quant à lui, n'est pas seulement créateur du passé, mais crée également, à son tour, un nouveau passé.

Vu sous cet angle, l'événement, pour Greimas, comme pour Ricœur, est une configuration narrative ou, mieux encore, discursive. Pour Lotman, en revanche, les événements se déroulent dans le temps, mais leur description, consignée sur une feuille de papier, qu'il s'agisse d'un cahier ou d'un journal, a un caractère purement spatial. L'événement, pensait-on, avait une extension temporelle différente de celle de la structure. En outre, la représentation des structures est proche de la procédure de description, tandis que celle des événements coïncide généralement avec une narration. Après des décennies de débats à ce sujet, des mutations sont apparues dans la typologie générale des discours ont permis de générer, par exemple, une *Zeitgeschichte* (pour désigner une histoire du présent) dont le journalisme s'est emparé à juste titre ; une présentification du présent qui a conduit à des questions comme celle de savoir combien de temps dure le présent¹³⁶, à une révision du couple événement / structure, à un élargissement du concept de vraisemblable à d'autres discours, à une revendication de la rhétorique, non pas tant comme une tropologie, mais comme une organisation fonctionnelle des discours, à une révision du concept de *témoin* aussi bien que de celui de *victime*, ou à une attention à la mémoire comprise, avant tout, comme construction... dans les textes.

Les vieilles questions, les vieux problèmes, sont cependant toujours présents. Des concepts tels que vérité, réalité ou représentation de la réalité, continuent de constituer les grandes isotopies des discours journalistiques, historiques et de fiction, entrelacés comme dans une bande de Moebius, et brisant constamment les frontières entre eux. En même temps, l'aphorisme célèbre et souvent répété de Nietzsche, « il n'y a pas de faits, il n'y a que des interprétations », a récemment reçu une réponse d'Umberto Eco, qui affirme que Nietzsche lui-même ne pouvait pas ne pas reconnaître que le cheval qu'il avait un jour embrassé à Turin existait en tant que fait « avant qu'il ne décide d'en faire l'objet de ses excès affectifs. En d'autres termes, pour qu'il y ait interprétation, il faut qu'il y ait quelque chose à interpréter.

Je suggère, en ce sens, la relecture de « L'effet de réel » de Roland Barthes, où apparaît le concept d'*illusion référentielle*, une illusion commune aux textes littéraires et aux textes historiques. Peut-être nous permettra-t-elle de mieux orienter le débat actuel entre les partisans de la rhétorique de l'histoire et les défenseurs de la narration comme principe d'intelligibilité, qui, comme Hayden White, considèrent que l'histoire est proche de la littérature, puisque toutes deux possèdent des façons « similaires », bien que différentes, de constituer la « réalité ». Une proximité avec la littérature que l'historien anglais ne trouve pas avec les sciences physiques, ou avec cette philosophie de l'histoire qui voulait comparer l'événement historique à l'événement physique, dans la mesure où tous deux étaient singuliers, non reproductibles, etc. D'autre part, il y aurait les historiens (Ginzburg 2000) qui se méfient

136 Titre d'une recherche incluse dans le Projet Salvador Madariaga 2008 du Ministère de l'Éducation et dirigée par Mario Perinola, de l'Université Tor Vergata (Rome).

de l'histoire comme rhétorique pour défendre une histoire capable de rendre compte des faits, en utilisant des preuves.

6. Confluences : Wikileaks ou l'histoire du présent

Au-delà du rôle des preuves chez Aristote (Lozano 2012 : 29 et suiv.), fondamental dans l'épistème rhétorique elle-même, je crains qu'un tel effort pour revendiquer de manière juste et ajustée la spécificité même, dans ce cas, du discours historique, ou plutôt historiographique, pour signaler le rôle fondamental de l'écriture de l'histoire, ne soit pas un obstacle pour reconnaître les mécanismes discursifs intrinsèques aux trois types de discours indiqués : le journalistique, l'historique et le fictionnel.

Prenons brièvement le cas de *Wikileaks*. Il s'agit, en principe, d'une opération analogue à celle de tout historien (ou de tout espion), qui tente de dévoiler, de décrypter, de déchiffrer certains documents pour les rassembler dans une Archive qui puisse être vue comme un grand Monument, et lue comme un Document (Foucault). Cette opération n'est en rien différente du travail d'un historien comme Marc Bloch, qui soutenait que l'historien travaillait par pistes, par indications, comme un détective, qui travaille par indices, ou un médecin, qui travaille par symptômes, ou un chasseur, qui travaille par traces, etc. Des opérations, toutes de haute sémiotité, visant à convertir un non-signe en signe, quelque chose d'inconnu en quelque chose de connu, quelque chose d'hermétique en quelque chose de révélé, quelque chose de secret en quelque chose de transparent.

Wikileaks concentre des fictions, des stratégies, des écrits, des documents. C'est un cas d'histoire du présent. Un exemple de *présentisme* (Hartog), et un cas flagrant d'*autopsie* : quiconque vient voir la vidéo *Collateral Murder* publiée par Wikileaks, pourra voir un texte réel, vrai, vivant, présenté pour authentification, comme s'il s'agissait d'un film, incluant dans sa présentation, même les titres précisément de crédit. Crédit, crédibilité, crédulité, confiance, confidentialité sont quelques-uns des sèmes que l'on retrouve dans la stratégie du « faire croire » (Lozano 2012) qui caractérise toute persuasion, présente et essentielle dans le discours journalistique ; et dans l'historique ; et dans la fiction.

Bibliographie

- BARTHES, R.
1966 « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966.
1968 « L'effet de réel », *Communications*, 11.
- BEEVOR, A.
2011 « La fiction et les faits. Périls de la *faction* », *Le débat*, 265.
- BENVENISTE, É.
1966 *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.
1974 *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard.
- CANFORA, L.
2010 *La storia falsa*, Milano, Rizzoli.
- DIANO, C.
1993 *Forma ed evento*, Venecia, Marsilio.
- DANTO, A. C.
1965 *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Cambridge University Press.

- ECO, U.
1985 *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- GINZBURG, C.
2000 *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano, Feltrinelli.
- GREIMAS, A. J.
1983 *Du sens II*, Paris, Seuil.
- HARTOG, F.
2003 *Régimes d'historicité*. Paris, Seuil.
2005 *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- HEGEL, G. W. F.
1946 *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Vrin.
- JULLIEN, F.
2001 *Du « temps »*. Paris, Grasset.
- LOTMAN, Y.
1999 *Cultura y explosión*, Madrid, Gedisa.
- LOZANO, J.
1994 *El discurso histórico*, Madrid, Alianza.
2006 « La costruzione dell'evento e storia del presente (Zeitgeschichte) », in AA.VV., *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*. Milano, Bruno Mondadori Editori.
2012 *Persuasión. Estrategias del creer*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- MARRONE, G.
2001 *Corpi sociali*. Torino, Einaudi.
- MERLEAU-PONTY, M.
1976 *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard.
- MICHELET, J.,
1981 *Histoire de France* (Livres I à XVII) [1843], Paris, Laffont.
- NENCI, G.
1953 « Il motivo dell'autopsia nella storiografia greca », *Studi. Classici Orientali*, vol. III, Pisa, Libreria Goliardica.
- POLYBE
1970 *Histoire, Livre 2* [II^e s. avt J.-C.], Paris, Les Belles Lettres.
- POMIAN, K.
1999 *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard.
- WHITE, H.
1999 « El acontecimiento modernista », in Garcias Selgas, F. J. y Monleón, J. B., eds., *Retos de la Modernidad*, Madrid, Trotta.
- VALLE-INCLÁN, R. M. del
1970 *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra* [1917], Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 302.
- VERÓN, E.
1981 *Construire l'événement*, Paris, Minuit.

Pour citer cet article : Jorge Lozano Hernández. « Le discours journalistique : entre discours historique et fiction Vers une sémiotique de l'événement », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7126>>

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Sémiotique du Code Civil français :
entre sémiotique de l'objet et
sémiotique du droit¹³⁷

Semiotics of the French Civil Code:
between Semiotics of Objects and Semiotics
of Law

Eduardo C. B. BITTAR¹³⁸

Université de São Paulo
edubittar@uol.com.br

Numéro 125 | 2021

Résumé : Cet article examine le *Code Civil* français selon une perspective duale : l'*acte d'écriture* et l'*objet d'écriture* de la loi. La ligne méthodologique suivie est la *sémiotique des objets*, en lien avec la *sémiotique du droit*, afin de mettre en évidence les dimensions simultanées d'*objet-d'écriture*, d'*objet-symbole* et d'*objet-relique*. L'*acte d'écriture* est analysé comme un acte symbolique d'occupation de l'espace. Il rompt le silence et instaure la *parole* du législateur. De la sorte, le *Code* symbolise l'une des grandes conquêtes du discours juridique de la modernité. L'actant-objet est saisi par rapport à d'autres objets, mais aussi en interaction avec des sujets. Il représente en effet la source d'un savoir-faire spécifique des juristes dans l'exercice du discours juridique. Au cours de cet article, l'importance et la pertinence du *Code* nous conduiront à comprendre que son poids historique accroît le pouvoir rhétorique des parties dans les disputes judiciaires, dès lors que la parole du *Code* est invoquée.

Mots clés : sémiotique de l'objet, sémiotique du droit, objet d'écriture, *Code Civil français*, actes d'écriture, législation

Abstract: This article approaches the *Code Civil* of France, in a double perspective, either as an *act d'écriture*, or as an *objet-d'écriture* of the law. The methodological perspective is the *Semiotics of Objects*, in connection with the *Semiotics of Law*, in order to highlight the simultaneous dimensions of *objet-d'écriture*, *objet-symbole* and *object-relic*. The *acte-d'écriture* is analyzed, as a *symbolic act* of occupation of the space, knowing that it breaks the silence and establishes the *parole* of the legislator. In this, the *Code* symbolizes one of the great achievements of the modern legal discourse. The *object-actant* is understood in relation to other objects, and also in interaction with subjects, being the source of a specific *savoir-faire* of jurists in the exercise of legal discourse. The importance and relevance of the *Code* will make it possible to identify, throughout the article, the understanding that its historical weight expands the rhetorical power of the parties in legal disputes, whenever the *Code's* word is invoked.

Keywords: Semiotics of Objects, Semiotics of Law, *Objet d'écriture*, *Code Civil français*, *actes d'écriture*, legislation

¹³⁷ Traduction du portugais au français par Lionel A. Féral.

¹³⁸ Associate Professor of the Department of Philosophy and General Theory of Law of the Faculty of Law of the University of São Paulo (Brazil – USP). He was President of the National Association for Human Rights (ANDHEP). He was 2nd Vice-President of the Brazilian Association of Philosophy of Law (ABRAFI – IVR). He was a Full Member of the UNESCO Chair in Education for Peace, Human Rights, Democracy and Tolerance. He was Visiting Professor at the Università di Bologna (2017), Université Paris-Nanterre (2018) and Collège de France (2019). He is a Full Member of the Research Group Human Rights, Democracy, Politics and Memory of the Institute of Advanced Studies of the University of São Paulo (IEA/ USP). He is Associate Editor of the International Journal for the Semiotics of Law (IJSL). He is a N-2 Researcher at the National Council for the Scientific Research in Brazil (CNPq).

1. Introduction : acte symbolique, *acte d'écriture* et acte de justice

Cet article se propose d'examiner l'importance de l'*acte d'écriture* pour le Droit. En effet, la dépendance des juristes à l'égard de la *parole écrite* est substantielle. Des écrits de tous ordres environnent les juristes dans le cadre de leurs activités régulières : a) sur le plan théorique : des articles et des ouvrages sur la doctrine ; des codes et une législation écrite ; des plateformes numériques pour la législation ; b) sur le plan de la pratique judiciaire : des preuves, des documents, des décisions de justice ; c) sur le plan des affaires : des contrats ; des statuts ; des actes notariaux ; des appels d'offres publics. Une première approximation nous permet de constater que la *parole écrite*, en tant qu'expression formelle du Droit, s'affirme par une présence hégémonique dans les pratiques du discours juridique. Certes, le système juridique garantit la présence de la *parole orale*, en tant qu'expression informelle du droit – les coutumes et les débats oraux dans les tribunaux en témoignent¹³⁹. Toutefois, cette présence, dans les pratiques du discours juridique, joue un rôle minoritaire. Par voie de conséquence, l'*acte d'écriture* ne prédomine pas uniquement en assumant une valeur linguistique (*verba volant, scripta manent*). Elle endosse également une valeur juridique, eu égard aux certifications de l'*acte d'écriture* pour garantir les valeurs liées aux exigences d'officialité, de publicité et de sécurité dans les rapports juridiques.

L'*acte d'écriture*, l'*acte symbolique* et l'*acte de justice* coïncident donc, qu'il s'agisse de la *justice légale* ou *décisoire*, les deux pôles majeurs des rapports juridiques, à savoir la législation et la décision judiciaire. Tout un ensemble d'actes d'écritures se déploie entre ces deux pôles. Quoique les juristes aient conscience d'habiter un monde symbolique, le monde du Droit, ils se sont tellement habitués à la dimension abstraite du Droit qu'ils discernent rarement la matérialité des *supports* qui font de l'*acte d'écriture* un *acte de justice*. D'après l'hypothèse de Martin Jay (Jay 1999, p. 24-25), la raison en est qu'historiquement, l'abstraction de la *parole de la loi* se développe, progressivement et simultanément, avec l'apparition de la figure de la *Iustitia* aux yeux bandés¹⁴⁰. Alors qu'une iconographie de la justice habitait le monde médiéval, le passage à la modernité conduit à la quasi-disparition de l'usage des images dans l'univers de la *Science du Droit*. Cependant, l'analyse de l'iconographie occidentale de la justice (Jacob 1994) révèle une constance dans les images de la justice pour évoquer la figure du *livre-objet*, ou l'*acte d'écriture des lois*, avec ses représentations dans des ouvrages enluminés ou sur les fresques des Palais de Justice¹⁴¹. Un pouvoir magique est alors attribué à l'acte symbolique de l'écriture. Une aura mythologique nimbe de la sorte l'*acte de justice* en tant qu'*acte d'écriture*.

Ces évocations ne sont nullement accidentelles. Dans la tradition occidentale, la *parole* (écrite ou orale) environne quasi invariablement les juristes, qui font en effet valoir les sources écrites et orales du droit¹⁴², et dont l'univers de travail est intégralement symbolique. À vrai dire, l'*acte symbolique* rend

139 « Les principales sources de droit non écrit sont la coutume [...] » (François Terré, *Introduction générale au droit*, 2015, p. 62).

140 "With the blindfolding of Justitia, we are well along the road to the modern cult of the abstract norm in juridical positivism" (Martin Jay, "Must justice be blind? The challenges of images to the law", in *Law and the image* (Douzinas et Nead 1999: 24-25).

141 Jacob 1999 : 09-38.

142 « Les modes de création du droit français sont de deux grands types : le droit écrit et le droit non écrit » (Terré 2015 : 62).

possible la vie en société (Benveniste 1966 : 30)¹⁴³, et l'*acte d'écriture* rend possible la pratique des actes de *dire* (*ius dicere*) la justice (Garapon 2010 : 135)¹⁴⁴. Pour les juristes, en dépit de l'hybridation des systèmes juridiques contemporains, de la numérisation des connaissances sur des plateformes de données¹⁴⁵ et de la mondialisation du Droit, l'importance de la *codification*, particulièrement selon la tradition de la *civil law*¹⁴⁶, persiste.

Parmi les *objets du monde juridique* à même d'être étudiés selon cette perspective, nous nous intéressons au *Code Civil des Français*. À vrai dire, quel autre *acte d'écriture* serait à même d'intéresser cet article si ce n'est l'*acte d'écriture* du *Code moderne* ? Notre réflexion portera donc sur un document majeur pour la législation moderne, car il lui sert de *document-modèle*, de prototype d'une société rationnelle. Cependant, s'agissant d'un *objet-livre* complexe, le *Code Civil* sera saisi selon ses multiples facettes, en gardant à l'esprit qu'il exerce plusieurs modes de signification (Zinna 2009 : 71)¹⁴⁷. Il requiert de la sorte une analyse extensive de ses sens.

Selon l'hypothèse qui suit, le *Code Civil* sera traité comme un *objet-d'écriture*, en regard du vaste univers des *objets d'usage* (Zinna 2009 : 72)¹⁴⁸. Cette investigation entend récupérer le lieu du *corps de la loi*, et conférer un lieu réflexif au *support de la loi* – en considérant la relation entre le *support* et l'*écriture* (Zinna 2016 : 351)¹⁴⁹ ; une analyse inusuelle dans le cadre de la sémiotique du Droit. En effet, pour les juristes, nonobstant le *linguistic turn* opéré dans la *Théorie du Droit*, la question de l'*écriture* (*writing*) reste obscure, secondaire, voire appartient au *glossographe*¹⁵⁰. Dès lors, pour notre analyse, nous adoptons deux canons de lecture : a) la centralité de l'*objet d'écriture*, selon l'approche de la sémiotique des objets ; b) la centralité de l'*acte d'écriture*, selon l'approche *autonomiste*. D'un côté, l'approche de la sémiotique des objets concourt à apporter à la sémiotique du Droit un mode d'étude concret sur les *objets d'écriture* (Zinna 2011 : 635)¹⁵¹. De l'autre, la vision *autonomiste*, à propos de l'*acte d'écriture*, tient compte du débat intense en linguistique entre les théories *glossographe* et *autonomiste*. L'article entend adopter la vision *autonomiste relative* (Klinkenberg 2018 : 3)¹⁵² et espère ainsi contribuer à apporter à la sémiotique du Droit la compréhension du rôle joué par l'*écriture* pour le discours juridique.

À cet effet, quatre items structurent notre article. L'item 2 (La parole, l'*objet-d'écriture* et la codification) porte sur l'*acte d'écriture*, le *support* et l'*objet d'écriture*, en définissant et en délimitant le champ d'analyse. L'item 3 (L'*objet-d'écriture*, l'*objet-symbole* et la codification) s'intéresse à la dimension d'*objet-symbole* du *Code Civil*, eu égard à son rôle majeur pour la formation du sens juridique

143 Cf. Benveniste 1966 : 29.

144 Cf. Garapon 2010 : 135.

145 Cf. Christin 2004 : 19-28.

146 Cf. Supiot 2009 : 51.

147 « Le but déclaré d'une *sémiotique* des objets est plutôt d'en faire un porteur de sens à part entière et, par là, d'articuler la multiplicité de ces modes de signification » (Zinna 2009 : 71).

148 Cf. Zinna 2009 : 72.

149 « La conséquence directe de la prise en charge du support est l'introduction d'une relation entre deux matières de l'expression : celle de l'écriture et celle du support » (Zinna 2016 : 351).

150 Cf. Klinkenberg 2018 : 3.

151 "This premiss is necessary because it allows us to move from the *abstract study of writing* to the *concrete study of the written object*" (Zinna 2011: 635).

152 Cf. Klinkenberg 2018 : 3.

et pour le discours de la modernité. L’item 4 (*L’objet-d’écriture*, l’objet-relique et la codification) est consacré à la compréhension du *Code* en tant qu’*objet-relique*. Enfin, l’item 5 (*L’objet-d’écriture*, la narrativité et la codification) traite de l’insertion du *Code* comme actant-objet, parmi d’autres objets et sujets, afin de vérifier comment il affecte et comment il est affecté par les diverses interactions où il s’insère. Nous cherchons de la sorte à évaluer les multiples dimensions dans lesquelles le *Code* s’insère, en valorisant une approche à même de mettre en lumière ses divers aspects.

2. La parole, l’objet d’écriture et la codification

2.1. La parole codifiée : l’objet-d’écriture, l’acte d’écriture et le Code civil

L’*acte d’écriture de la loi* est le geste fondateur du sens symbolique de la vie commune organisée. La *parole* est fondatrice de toutes les pratiques du discours juridique et elle fonctionne par conséquent, selon Algirdas Julien Greimas et Éric Landowski (1996 : 77)¹⁵³, comme un *fiat* pour l’ensemble de l’ordre juridique. La *promulgation* et la *publication*, succédant à l’acte d’écriture, sont les gestes procéduraux et rituels de mise en scène de la parole du législateur. Pour cela, les procédures législatives impliquent tout le souci de la valeur, de la sélection, du tri et de la précision de la parole, une activité concernant le raffinement et le débogage du texte juridique. Ainsi, la parole du législateur, une fois proclamée discours public, autorisée par les procédures (*promulgation*), acquiert une légitimité pour sa large diffusion et son utilisation par les destinataires (*publication*). Il convient de noter qu’il s’agit d’une parole écrite, car elle instaure la distance actoriale, temporelle et spatiale du législateur (Zinna 2016 : 357)¹⁵⁴, qui est désormais absent pour énoncer derechef le texte du *Code*. De la sorte, l’*acte d’écriture* compose, depuis des temps immémoriaux, la définition du Droit. À l’extrême, il discrimine l’ordre et le chaos. Parmi les divers objets du monde, l’*acte d’écriture* identifie l’*objet-livre*, eu égard à sa finalité d’être le porteur de la législation. Le livre est investi du pouvoir de la parole. Il est alors aisé de saisir l’importance, que cette analyse contribuera à mettre en évidence, d’accorder un même poids à l’*acte d’écriture*¹⁵⁵ et à l’*objet d’écriture*¹⁵⁶. En effet, le *Code* ne vient au monde qu’à travers l’*objet d’écriture*. Or, le livre est précisément cet objet du monde qui stabilise, garde et préserve l’*écriture*¹⁵⁷.

Comme objet du monde, le livre permet de matérialiser l’existence d’*énoncés normatifs*, porteurs des tâches du Droit, en tant qu’activité de régulation sociale impliquant le pouvoir normatif (*pouvoir-faire-devoir*). Le livre, objet imprimé, fournit, en raison de ses caractéristiques graphiques et

153 Cf. Greimas et Landowski 1996 : 77.

154 « L’énonciation des objets d’écriture demande pourtant une réflexion sur les différences entre l’énonciation de la parole orale et de la parole écrite. Alors que la première se fonde sur la concomitance du je-ici-maintenant de la praxis illocutoire, la seconde, quant à elle, s’enracine dans la persistance de l’objet écrit et, par conséquent, dans la distance actorielle, temporelle et spatiale » (Zinna 2016 : 357).

155 « La voici : *L’écriture est un dispositif pluricodique ayant vocation à un usage général au sein d’une communauté humaine située ; son plan de l’expression est constitué d’unités discrètes combinables dont la substance peut être visuelle, tactile ou sonore mais en tout cas organisée spatialement, et son plan du contenu comprend notamment des unités linguistiques combinables, ces plans étant appariés selon des règles socialisées telles que, tant dans la réception et l’interprétation que dans l’encodage et la production, des corrélations systématiques – stables et intersubjectives – puissent être observées entre eux* » (Klinkenberg 2018 : 17).

156 « Considérer l’objet et non seulement l’écriture revient d’abord à élargir le propos et à étudier, par conséquent, l’intégralité de l’objet écrit » (Zinna 2016 : 351).

157 Cf. Fontanille 2011: 202.

symboliques¹⁵⁸, des garanties de matérialité du Droit, et témoigne également d'un point majeur pour la société : la validité de la loi, et plus encore la corporéité de la loi. La corporéité de la loi est la *présence-publicité* de la loi (caractère de ce qui est rendu public), car elle rompt, en tant qu'enregistrement de la *parole*, le silence, et instaure le *sens juridique*, en créant le lien indispensable entre le législateur, la société et les usagers. Avoir en main un exemplaire du livre de la 1^{re} édition du *Code Civil* équivaut de prime abord – compte tenu de la singularité de l'expérience du contact du sujet avec le rare exemplaire – à tenir entre ses mains un objet du monde. Une visite à la Bibliothèque de la Sorbonne permet d'approcher l'exemplaire original de la 1^{re} édition du *Code Civil des Français*. On peut y lire : « édition originale et seule officielle ». Une fois l'ouvrage en main, on perçoit aisément qu'il s'agit d'un *document*, victime du temps, comme en témoignent les traces d'usure caractéristiques et les pages vieilles.



Fig. 1. Image de la 1^{re} édition du Code civil des Français, avec le Code de Procédure civile.

2.2. La parole codifiée : support, discours juridique et sens juridique

Les consignes relatives à la manipulation de l'ouvrage abondent. Un examen détaillé de l'exemplaire nous permet de remarquer son dos élégant et luxueux, relevé de médaillons dorés. Les éditions luxueuses, de l'époque napoléonienne, entendent témoigner de l'importance du contenu. Le corps de l'objet est ainsi soigneusement orné d'éléments *supratextuels*¹⁵⁹, de sorte que la forme extérieure annonce le contenu intérieur. Le discours étatique, légal, officiel, institutionnel jouit d'un investissement spécial pour le *choix du support*. Il s'agit en effet de recevoir le *discours juridique*. L'exemplaire se présente alors comme un ouvrage luxueux, majestueux, rehaussé d'ornements les plus divers. Avant de recevoir le traitement de la *sérialité industrielle*¹⁶⁰, grâce à l'industrie graphique moderne, l'objet bénéficie d'un choix des matériaux qui suit la connotation du genre du Droit¹⁶¹. Les matériaux denses (le cuir), le tracé noble (l'or), l'estampage sur la page de garde (l'impression) et

158 Cf. Zinna 2009: 71.

159 "These elements we call *supratextual* and they generally provide recognition in a system of public cataloging or commercial labels (bar coding); the expression of a value (price); signs of identification of belonging to a private collection (signature, *ex-libris*), etc." (Zinna 2011: 640).

160 Cf. Zinna 2009: 76.

161 « Le choix de la matière, par exemple, peut être accompli suivant les connotations symboliques du genre » (Zinna 2016 : 352).

l'identification royale (le sceau royal) constituent des éléments remarquables, qui singularisent cet exemplaire. En somme, l'ouvrage appartient aux livres qui supportent le poids des (divers) rapports privés ; aux livres conçus pour des usages (multiples), et qui soutiennent la vie en société, afin de lui agréer le *sens* de communauté organisée.

La fonction d'un livre n'est autre que celle de faire-savoir, ce qui délimite une partie de son sens (Eco 1989, p. 202).¹⁶² Ce pouvoir de préservation et de transmission cause à la fois sa bonne fortune et ses malheurs historiques. Eu égard à sa capacité de conserver et de transmettre la *mémoire culturelle*¹⁶³, le livre a maintes fois subi, et dans diverses cultures, un bibliocauste. Dans le cas présent, le *Code*, symbole de la raison, jouit d'un sort plus heureux qui le perpétue, et sa durabilité témoigne des efforts entrepris pour sa préservation. Produit *ad perpetuam rei memoriam*, et déjà critiqué comme un symbole libéral et bourgeois¹⁶⁴, le *Code* représente généralement, pour les juristes du monde entier, un objet d'admiration. En tant qu'objet, la puissance du livre réside dans le fait d'être lu. Sa forme le destine donc à sa fonction (Fontanille et Gonzalez 2010 : 62)¹⁶⁵. L'acte de lecture, c'est-à-dire le transport du *sens juridique*, représente ainsi sa réalisation en tant qu'objet.

2.3. La parole codifiée : l'objet-d'écriture, le Code civil et le sens juridique

Le livre, dans sa configuration plastique d'objet tridimensionnel¹⁶⁶, peut être désigné comme un *objet d'écriture (object of writing)*. Sa fonction de *support*, doté des propriétés de permanence, de résistance, de flexibilité, de poids et de consistance (Zinna 2011 : 636),¹⁶⁷ est alors valorisée. L'*objet-livre* confirme l'importance de l'*écriture* de la loi. Dans le *Dictionnaire*, Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés définissent l'*écriture* en singularisant son signifiant de nature visuelle et graphique (1993 : 115)¹⁶⁸. De surcroît, ce qui distingue l'*écriture* n'est rien d'autre que l'exercice simultané d'une *sémiotique linguistique* et d'une *sémiotique de la spatialité*¹⁶⁹ (Klinkenberg 2018 : 9)¹⁷⁰. Or, le livre n'est pas la loi ; il porte la loi. Du reste, le livre n'est pas non plus la seule forme de présentation de la loi ; il est le miroir du *Journal Officiel* de la *République française*. De la sorte, il contient la loi une fois énoncée. Une conversion a donc lieu au moment où le *livre-support* reçoit le graphisme imprimé des mots énonciateurs des règles juridiques du *Code Civil*. À partir du moment où le législateur (Destinateur-

162 "L'oggetto d'uso è, sotto specie comunicativa, il *significante di quel significato esattamente e convenzionalmente denotato che è la sua funzione*" (Eco 1989 : 202).

163 Cf. Báez 2006 : 24.

164 Cf. Gilissen 1988 : 537.

165 « C'est cette dialectique de la matière, de la force et de la forme qui convertit un corps quelconque en actant, et notamment en objet : à travers la forme de l'objet, on reconnaît que le corps en question est "destiné" à quelque chose, et que, en raison de cette intentionnalité élémentaire, pure direction et ouverture sur l'outrecorps, il entre dans un rapport actantiel potentiel avec d'autres entités-corps » (Fontanille et Arias González 2010 : 62).

166 « C'est d'ailleurs par son support que l'objet d'écriture s'inscrit de plein droit parmi les objets tridimensionnels » (Zinna 2016 : 352).

167 "When it comes to the various storage practices, for instance, the main issue to guarantee and to optimize the functions of *memorization, safeguard and transmission of knowledge*" (Zinna 2011: 636).

168 « On entend par écriture la manifestation d'une langue naturelle à l'aide d'un signifiant dont la substance est de nature visuelle et graphique (ou pictographique) » (Greimas et Courtés 1993 : 115, *entrée* écriture).

169 « Cette intermédialité a pour conséquence que l'écriture assume fatalement des fonctions non-linguistiques : elle est à la fois une sémiotique linguistique et une sémiotique de l'espace (au même titre que celle qui est à l'œuvre dans le dessin, le plan, l'organigramme, le diagramme, la carte, la maquette) » (Klinkenberg 2018 : 8).

170 « Et c'est bien cette dimension spatiale qui est importante lorsqu'on définit l'écriture, et non son caractère visuel : celui-ci est tout au plus la source de la dite spatialité » (Klinkenberg 2018 : 9).

législateur) programme la législation (Landowski 1993 : 99)¹⁷¹, moyennant la *production juridique*, il investit l'objet d'écriture – « le » *Code* – d'un *pouvoir* qui excède et traverse l'*objet*. Ainsi nommé, l'*objet* subit une resignification, et son destin, parmi d'autres *objets d'usage*, se singularise.

L'*objet* devient désormais une *interface* – à savoir un lieu privilégié de la signification (Zinna 2009 : 77)¹⁷². Il est voué à circuler entre les acteurs de la communauté juridique, une communauté fermée, foisonnant en symbolismes et en pratiques communes, fondatrices et continuatrices du *sens juridique*, lequel se construit sur la base du langage juridique (Greimas et Landowski 1996 : 76)¹⁷³. Dorénavant, il ne s'agit plus d'un objet quelconque du monde, mais d'un objet public, d'un document d'État, consultable par le peuple et constamment évoqué dans les pratiques discursives d'un *groupe sémiotique*¹⁷⁴. Le contenu du livre constitue un ensemble de mots qui coupe l'immensité du sens afin d'y circonscrire le *sens juridique*, et inscrire ainsi un ensemble de droits privés. Sa table des matières extense dénote la tâche impressionnante de hiérarchisation, de division, de classification, avec ses diverses parties (les titres ; les sous-titres ; les chapitres ; les articles ; les paragraphes ; les incises ; les alinéas). Le *Code*, en identifiant et en classant, ordonne et prescrit, c'est-à-dire qu'il institue le domaine du devoir-faire. Cette disposition n'est ni arbitraire ni dénuée de pertinence. Sous la forme des articles ordonnés au sein du *Code*, une véritable « révolution méthodologique » est en train de s'opérer en matière de recherche juridique : l'ouvrage organise l'inter-légalité et préfigure l'utilisation ultérieure de la législation par les usagers. Cela entraîne deux effets pratiques : il produit moins de chaos et plus d'ordre, en plus de restreindre les actions des utilisateurs dans le cadre des hypothèses contenues dans les articles de loi. Ainsi, ses 2534 articles actuels énoncent un groupe de droits privés (droits des personnes, droit de la famille, droit des biens, droit des sûretés) qui forme l'épine dorsale du système juridique français.

3. L'objet-d'écriture, l'objet-symbole et la codification

3.1. L'objet-symbole : le Code Civil, l'acte d'écriture et le discours moderne

À la Bibliothèque de la Sorbonne, au sein de cette société d'*objets-livres*, de cette confrérie fraternelle établie entre eux, à même de *tapisser les murs*, le *Code Civil* apparaît comme le *livre-symbole* par excellence. Il est à la fois : a) un *symbole historique*, de nature documentaire et à la valeur archivistique et b) un *symbole législatif*, de nature normative et à la valeur juridique. Le *Code Civil de la France*, promulgué le 21 mars 1804, nommé à l'origine *Code Civil des Français*, puis *Code Napoléon*, est un symbole de la tradition juridique du système de la *civil law*. Sans être le premier code moderne, il est assurément le plus notoire et le plus influent dans le monde. Sa signification pour l'Histoire du Droit est donc considérable. Grâce au *Code*, la modernité pourra en effet être estimée comme

171 "En el primer caso, el actante Destinador aparecerá como un 'mandante' (o manipulador) que, por valorizaciones, positivas o negativas, que realiza, tiende a *programar*, o al menos a orientar el hacer de los Sujetos : se ve ciertamente que en derecho, es al legislador a quien concierne principalmente encarnar, en el plano actorial, esta primera posición actancial, a pesar de que tal vez no tenga su monopolio (la costumbre, especialmente, puede asumir por su parte el mismo rol)" (Landowski 1993 : 99).

172 « La première hypothèse que nous pouvons formuler est que l'interface est le lieu privilégié de la signification [...] » (Zinna 2009 : 77).

173 Cf. Greimas et Landowski 1996 : 76.

174 Cf. Jackson 1985 : 284.

consolidée¹⁷⁵. À bien l'observer, le *Code*, *objet-petit* sur le plan matériel, est un *objet-grand* du point de vue symbolique. Il est considéré comme un authentique monument de la culture juridique moderne. Ainsi, son sens extrapole sa condition d'*objet-petit*. La raison en est qu'il représente un *objet-symbole* de la modernité. Le processus de codification renvoie en effet à l'idée de *systématisation des règles juridiques*, en opérant une unification du Droit. À l'époque où le *Code* est édité, une société ne disposant pas de ce « livre » sur ses étagères ne saurait être qualifiée de « civilisée ».

Dans cette perspective, l'entreprise que réunit le *support* dans son intérieur mue le *Code* en *acte d'écriture*, lequel le convertit en *livre-lumière*, en traducteur des aspirations et de l'esprit des Lumières. Pour la fonction spécifique que les codes modernes devront remplir, la nature de l'*acte d'écriture* n'est aucunement fortuite, mais relève plutôt des traits constitutifs du discours juridique moderne : la clarté, l'ordre, l'objectivité, la sécurité, la rationalité, la publicité. Ainsi, parmi les différents *objets du monde*, le *Code Civil* sera examiné ici comme un *objet unique*, fruit du rêve d'ordre et d'unicité de la modernité (Bauman 1998 : 13-26)¹⁷⁶, en raison de sa capacité à contenir l'ambition de réguler « tout le Droit ». En tant qu'*objet visuel*, il est à même d'être lu et il devient par conséquent un *objet public*. De cette manière, le *Code* prend la nature d'un *texte public*, qui transmute la nature de l'*objet d'usage*, d'*objet privé* en *objet public*. Son usage se convertit en communautaire, et sa présence d'*actant-objet* se produit par la circulation. Une législation accessible à tous et d'usage commun fait partie du rêve moderne de rationalisation de la société. L'*acte d'écriture de la loi* signifie alors le dépassement des coutumes orales par la législation écrite ; l'*écriture* et l'*oralité* sont mises ici en opposition.

Plus encore, ce livre se singularise des autres comme *loi-modèle* – *livre-symbole* de la modernité. Une *ancestralité* en émane et s'inscrit dans la modernité. Cet *objet d'écriture* s'exprime comme un *ancien* au sein du *nouveau*. Une étrange combinaison se manifeste et persiste entre la loi nouvelle et ancienne, dans la conjugaison de leur vie comme *objet*. Curieusement, pour les lois modernes, il s'agit de la loi en vigueur la plus ancienne dans le monde. Son intérieur préserve, dans la duplicité de sa fonction, une part de modernité et une part de tradition. Il s'agit donc d'un objet de temps duel, du temps passé et du temps moderne. Par ailleurs, la codification moderne implique ce double mouvement, d'une part, de modernité (unité), puisqu'il pointe vers la systématisation des droits en un seul livre-objet et, d'autre part, de tradition (conservation), puisqu'il fait valoir la préservation et la continuité de la longue tradition romaniste.

Ainsi, quoique le *Code* crée une rupture avec le droit médiéval, il serait erroné d'avancer que le droit moderne est constitué par une pure innovation. À vrai dire, le droit moderne n'est aucunement créé *ex abrupto*. Il relève de la répétition de l'énonciation antérieure, sous la forme de la tradition (*traditio*), entendue ici comme un mode de saturation des relais énonciatifs (Fontanille 2011 : 210)¹⁷⁷. Un fil temporel relie l'*objet-actant* (*Code*) à un autre *objet-actant* (*Corpus Iuris Civilis*), dont l'autorité extrait sa forme et son contenu. Ce fil temporel permet d'affirmer que ces deux objets-actants se partagent l'*aura sémiotique* ; les deux sont des monuments juridiques de la culture occidentale, ancienne et moderne. Cependant, la codification moderne jouera un rôle majeur dans la constitution du

175 Cf. Gilissen 1988 : 536.

176 Cf. Zygmunt Bauman 1998 : 13-26.

177 Cf. Fontanille : 210.

droit moderne, car elle s'oppose d'emblée à la forme du droit médiéval, dont les sources sont dispersées et fragmentées. La codification impose à ces sources les nouveaux traits de l'unité et de la systématisation des sources du Droit. C'est précisément sur ce point que nous vérifions le rôle déterminant joué par l'*écriture* dans ce processus historique. En effet, atteindre une unité et une systématisation s'avère impossible dans le cadre d'un modèle d'oralité et de fragmentation. L'*écriture* joue donc un rôle notable pour déterminer l'unité et la formalité, la systématisation et la sécurité, la publicité et l'étatisme.

3.2. L'objet-symbole : le Code Civil, le sens juridique et la codification moderne

Le *Code civil* est un objet empli de sens juridique. Selon son acception juridique, il représente la *source* du Droit.¹⁷⁸ Dans cette perspective, l'*objet-actant* est statique par le nom, mais dynamique par le contenu¹⁷⁹ ; le nom demeure inchangé, mais le contenu est constamment actualisé, moyennant de nouvelles éditions officielles. L'*objet-symbole* confère, malgré le passage des ans, une perpétuité et une durabilité au *sens juridique* dont le *Code* est le porteur. De la sorte, le *Code* est à même d'être perçu sous une forme triple : a) *objet-d'écriture*, b) *objet-historique*, c) *objet-symbole*. Le *Code Civil*, encore en vigueur en France, constitue un objet de longue vie et durable. Il est donc constamment révisé, soigneusement mis à jour, afin de continuer à servir.

D'emblée, il convient d'observer que la répétition du *nomen* (*Code civil*) implique une *ré-énonciation* de l'importance qu'il a prise en 1804, lors de son édition. Elle traduit un caractère répétitif assumé, c'est-à-dire que sa valeur culturelle, symbolique et historique n'est pas abandonnée. De manière concomitante, la véritable nouveauté des méthodes juridiques apportée par le *Code* est mise en valeur, un effort qui participe au processus d'unification de l'État-nation moderne. Il en va de même pour la tâche de maintenir, sans le substituer, l'*objet-symbole* qui, malgré les changements considérables, les crises et la déréglementation actuelle¹⁸⁰, *persiste* (subsiste et résiste) à être le meilleur paradigme pour le fonctionnement du Droit. Ainsi, sa durabilité représente à la fois une *marque du temps* (son inscription comme texte énoncé), un *indice civilisateur* (l'unité d'un peuple sous une même législation) et un *symbole de rationalité* (la loi portée à la connaissance publique de tous les citoyens).

À supposer que tout *corps-actant* soit doté de *chair* et d'*enveloppe*, le *Code*, comme *objet-livre*, est alors doté d'un contenu et d'une forme. La forme (l'enveloppe) est pertinente pour le contenu (la chair), car elle maintient et stabilise le corps de l'objet (Fontanille 2017 : 200)¹⁸¹. De surcroît, si la forme (l'enveloppe) est affectée par le temps qui passe, le contenu (la chair), en raison des mises à jour, reste sain pour les finalités de son activité consultative permanente dans la communauté juridique. Cette durabilité mutable (renouvelée) du contenu (la chair) du *corps-de-la-loi*, qui confère au *Code* la capacité de surmonter la durabilité dégradable (vieillesse) de la forme (l'enveloppe) est fondamentale. En effet, non seulement les livres périssent, mais ils se dégradent également. Le papier se désagrègeant, les livres disparaissent du monde, en tant qu'*objet singulier*. La réédition et la rénovation du *Code* octroient ainsi une survie tant au commanditaire du *projet de Code* (Napoléon Bonaparte) qu'aux responsables de la

178 Cf. Bergel 2006 : 53.

179 Cf. Gilissen 1988 : 537.

180 Cf. Supiot 2009 : 74.

181 Cf. Fontanille 2011 : 200.

rédaction du texte du *projet* (François Denis Tronchet, Félix Julien, Jean Bigot de Préameneu, Jean-Étienne-Marie Portalis, Jacques de Maleville). Chaque nouvel usage du *corps-de-la-loi*, moyennant son maniement ou son évocation, en vient à ne représenter que la perpétuation d'une croyance commune en la force du Droit. Dans ce cas, la force du Droit est en rapport avec la force énonciative du passé, symboliquement représentatif.

Certes, les énoncés légaux figurant dans le *Code Civil* ont continuellement été altérés, modifiés et mis à jour pour rester en vigueur, dans un relais nécessaire afin que leur présence énonciative soit reconnue, de nos jours, comme un moyen capable de signification juridique. Toutefois, le *corps-total* des énoncés, en tant que *macro-texte* d'énoncés, demeure dans la stabilité immuable de son *nomen* : *Code Civil*. Ce point met en évidence un fait majeur : le *sens juridique* est dynamique, et la statique de l'*acte d'écriture* qui imprime des signifiants graphiques, les mots de la loi, sur les feuillets de l'*objet-livre* ne saurait l'épuiser. La raison en est qu'aucun autre moyen n'est en mesure de rendre possible la régulation de la dynamique de la vie moderne, si ce n'est par le truchement de la mutabilité frénétique des textes législatifs¹⁸². Il en résulte, pour notre objet d'étude, l'abandon de l'idolâtrie de l'*objet-historique*, et une attention accrue sur la fonction de l'*objet-symbole*, eu égard au rôle qu'il a encore à jouer, à l'effort actuel de préservation du projet de la modernité.

4. L'objet-d'écriture, l'objet-relique et la codification

4.1. L'objet-relique, le maniement et la valeur-historique

À la Bibliothèque de la Sorbonne, le visiteur peut observer la bibliothécaire retirer, en un geste professionnel, méticuleux et bien rodé, l'ouvrage placé sur une vieille étagère. En présence de ce geste, il comprend aisément qu'il s'agit avant tout d'un *objet-relique*, propre à l'univers des collections de raretés. L'ouvrage, lors de sa manipulation, moyennant des gestes soigneux et amicaux, pour un premier contact, frappe par son odeur de livre ancien ; l'*objet-relique* exhale, sent, fait parler le *temps historique* qu'il a incorporé. Par cet appel olfactif, le *livre-objet* communique son ancienneté, notifie sa date de naissance (1804) et ses plus de deux siècles d'existence. Un premier toucher de l'*objet-relique* donne l'impression de découvrir un *chef-d'œuvre*. Il est en effet une œuvre de la *civilisation*, comme en témoigne le voisinage des termes « civil » (*Code Civil*) et « civilité » (Terré 2015 : 6)¹⁸³. Par voie de conséquence, une manipulation délicate et prophylactique est recommandée. On réalise alors que les restrictions d'accès à l'exemplaire rare de la 1^{re} édition du *Code* contrastent avec la vocation fonctionnelle du *Code*, comme instrument des juristes pour l'exercice des droits. La 1^{re} édition perd son statut d'*objet-commun* et se convertit en *objet-relique*. Cette conversion implique le passage d'un usage répandu et public à un usage sélectif et rare.

4.2. L'objet-relique, la patine et le livre-code

Le *livre-code* éveille l'attention du juriste, de l'historien et du collectionneur. Cette triple attention révèle qu'un même *objet d'écriture* peut être abordé à partir de perceptions produisant des sens très

182 Cf. Ost 1999 : 238.

183 « Il existe entre Droit et Civilisation des relations étroites qui ne sont pas, historiquement, le résultat du hasard. La latinité laisse en héritage, aux XIII^e et XIV^e siècles, les mots *civil* et *civilité* » (Terré 2015 : 6).

différents. Tout d'abord, la perspective de valorisation du juriste identifie dans le *Code* l'isotopie résultant de sa nature d'*objet-actant* (la loi) parmi d'autres *objets-actants* (la loi parmi les lois), indépendamment de sa synchronie (un ensemble de lois). Le *Code* intéresse le juriste-utilisateur pour la modalité du *savoir* contenue dans la *loi*. Ainsi, le juriste considère sa valeur d'usage et son actualité, à savoir, en termes technico-juridiques, sa validité. Ensuite, la perspective de valorisation de l'historien identifie dans le *Code* un document historique, porteur d'informations sur les formes de la justice et permettant de déchiffrer comment le passé régulait la vie sociale. L'historien, lors de son exercice de reconstruction du sens des pratiques de justice pour des périodes historiques, reconnaît dans le *Code* une mémoire. Il se focalise de la sorte sur sa valeur historique, sur le *savoir* émanant du contenu préservé du document historique.

Enfin, la perspective de valorisation du collectionneur fait valoir dans le *Code* la *patine* qui revêt l'*objet-d'écriture* et qui l'inscrit parmi les raretés habitant le musée des choses du passé¹⁸⁴. Sa valeur ne procède pas seulement de son contenu, mais proprement de la patine qui recouvre cet exemplaire rare et spécifiquement préservé, qui affecte son enveloppe – la patine étant entendue comme le réseau de marques de l'objet (Fontanille 2011 : 198)¹⁸⁵. Pour le collectionneur, les dos usés et les pages jaunies par le temps confèrent au *Code* une autorité et une valeur accrues – sous la vigilance des techniciens en conservation, afin d'éviter une complète désagrégation de cette *enveloppe*. Ces marques d'usure dénotent en effet une continuité et une immutabilité du *Code*.

Le temps et les utilisateurs, en tant qu'agents externes à son *enveloppe*, ont imprimé sur l'objet son historicité. D'une part, le *temps qui passe* n'affecte que l'*enveloppe* de l'objet-corps. À l'instar de la patine vert-de-gris recouvrant un toit en cuivre, il couvre de ses marques le cuir de l'*enveloppe*.¹⁸⁶ D'autre part, le *temps qui dure* se révèle dans la *permanence* du contenu substantif de l'*objet-corps*.¹⁸⁷ Le *temps qui passe* finit par diluer et compromettre la matière qui le compose, mais il façonne aussi, y compris dans cette dimension, un *objet-actant*, dans la mesure où il devient un témoin du temps et des transformations des instituts juridiques qui se meuvent en son sein. Sa valeur supérieure est directement en rapport avec son inaccessibilité, ce qui amplifie le sens de *singularité* et d'*exclusivité*. Le collectionneur identifie alors dans le rare exemplaire du *Code* l'isotopie résultant du fait d'être un *objet-actant* parmi d'autres *objets-actants* (une rareté parmi les raretés), eu égard à sa synchronie (une collection de raretés). Le *Code* intéresse le collectionneur par la modalité du *vouloir*, en lien avec la conservation, l'exhibition, la contemplation et l'accumulation (Fontanille 2011 : 203)¹⁸⁸.

5. L'objet-d'écriture, la narrativité et la codification

5.1. L'objet-d'écriture, l'interobjectualité et la centralité de la codification

Dans la relation *objet-objet*, le *Code* côtoie d'autres *objets-livres*. De la sorte, il n'apparaît aucunement comme un *livre isolé*. Son existence implique son rôle de *coexistence*, dans la *société des*

184 Cf. Fontanille 2011 : 199.

185 *Ibid.* : 198.

186 *Ibid.* : 197.

187 *Ibid.* : 200.

188 *Ibid.* : 203.

objets. Il s'inscrit ici comme étant la *loi parmi d'autres lois*. La *syntaxe objectuelle* se construit sur la base de la loi qui est complémentaire à une autre loi, ce qui permet aux juristes d'identifier le concept de *validité de la loi* comme une relation établie entre des *textes de loi*. Une familiarité existe au sein de ce groupe d'objets, car tous sont réunis en fonction de la *validité juridique* des règles du droit français ; ils cohabitent et se distribuent dans des champs d'incidence et de fonctions différenciés. En général, au sein de cette famille, les *énoncés légaux* contenus dans le *Code* jouent le rôle de modalisateur pour les autres énoncés de la législation environnante. Pour cette raison, il est d'usage de différencier la *codification* et la *législation extravagante*. La seconde a une fonction d'appendice et de complémentarité par rapport à la première. Ainsi, dans l'*interobjectualité*, le *Code* est la *loi de toutes les lois*. Il constitue un *actant-corps* qui agit de manière centralisatrice en corrélation avec la masse des autres *corps-de-loi*, les uns fonctionnant comme un miroir pour les autres (Merleau-Ponty 2020 : 105)¹⁸⁹.

Dans le système de droit privé, et assurément à un niveau inférieur à la Constitution française, le *Code Civil* centralise le fonctionnement du droit français. Les *corps-de-loi* gravitant autour du *Code* ne jouissent pas de la même vénération. Ils apparaissent tantôt comme des *objets-lois obsolètes* (les lois abrogées) – des rôles voués aux annales de l'histoire ou mis au rebut pour leur manque d'utilité – tantôt comme des *objets-lois nouveaux* (les lois en vigueur) – des rôles de présence discursive actuelle et donc dépourvus de la *force énonciative* du passé. Par voie de conséquence, le *Code*, en raison de la circularité qu'il établit dans son entourage, régit de manière centralisatrice l'ensemble des relations juridiques de droit privé. Sa relation avec la masse législative n'est pas synchronique, mais hiérarchique et centripète. Il s'agit d'un *corps-de-loi* peu modalisé par d'autres lois, cohabitant avec le monde des lois et des documents juridiques en circulation dans le système juridique français. Sa valeur locale se confond avec sa valeur d'usage, mais sa valeur globale, coexistant avec d'autres modèles de systèmes juridiques, à l'exemple de la *common law*, est celle d'un paradigme, d'une référence centrale pour la culture moderne du Droit.

5.2. La société d'objets, la narrativité et le rituel de justice

L'*objet d'écriture* ne s'affiche pas seul et isolé dans le monde des objets. Il est loin d'être également un *objet d'usage* comme un autre. L'*objet-livre* habite une *société d'objets* qui rend hommage aux rites du Droit. De même que le *rituel religieux* requiert le sacré, le *rituel judiciaire* requiert le symbolique. Ainsi, c'est à partir de la relation objet-objet que se forme un ensemble symbolique qui renforce les tâches de la justice. La *société d'objets* (Fontanille 2011 : 211)¹⁹⁰ qui appartient à la *ritualité de la justice* permet que des relations entre des objets se forment, de façon à établir une *interobjectualité* (Fontanille et González 2010 : 61)¹⁹¹. Non sans raison, les espaces de justice, à l'instar des Palais de Justice où siègent

189 Cf. Merleau-Ponty 2020 : 105.

190 Cf. Fontanille 2011 : 211.

191 « [...] Ce qu'on pourrait appeler l'"interobjectualité" ne peut être conçue en effet si le statut d'objet n'est pas préalablement établi, et ce statut s'acquiert dans l'interaction avec les sujets » (Fontanille et Arias González 2010 : 61).

les tribunaux, sont habités par un ensemble d'objets qui participent à la définition du monde du Droit (Garapon 2010 : 42)¹⁹².

Sur la scène des jugements, l'*objet-livre*, mobilisé pour donner vie au Droit et conférer une présence au législateur, assume une fonction active et disputée. Le *livre-Code* évoque l'idée d'ordre, de régulation et de mémoire collective. Pour cette raison, il est porté par des juristes et exerce de la sorte sa mobilité objectuelle. Quittant l'espace des bibliothèques, il gagne les salles d'audience et participe aux tâches pratiques et concrètes de la justice, dans lesquelles il s'insère dynamiquement, étant évoqué au sein des débats juridiques.

La *ritualité juridique* évoque de la sorte ses symboles. Parmi eux (les habits de la justice, la balance, le marteau) figure l'*objet-actant* intitulé *Code Civil*. Il est l'adjoind de toute la scène judiciaire. La présence du *Code* sur le bureau du juge est un *indice* de la fonction de ce dernier ; le juge agit dans le prolongement des tâches du législateur (Landowski 1999 : 99)¹⁹³ et c'est au sein du *rituel de la justice* (Garapon 2010 : 43-44)¹⁹⁴ que le *Code* a sa place. Hors de la bibliothèque, il gagne en vitalité. Au sein de la *narration judiciaire*, le *Code* est un *actant-objet*. Il fonctionne comme un terme commun entre les parties adverses du processus judiciaire et prend S1 et S2 comme des *actants-sujets*, en sachant que tout se produit devant l'autorité judiciaire (Destinateur-judicateur), dont le rôle est de mener à bien les tâches de la juridiction. L'*objet-actant* s'insère donc dans la narration élargie du Droit, dans un état de circulation et d'interaction dynamique avec le fonctionnement du système d'*intertextualité*, le Droit mettant en relation les discours qui font partie de son corps-total de textes. L'*objet-actant* est ainsi porteur du discours normatif. Son rôle est de parvenir à la justice, dans le cadre du *rituel de justice*, en lien avec les discours bureaucratique, décisoire et scientifique (Bittar 2018 : 180)¹⁹⁵.

5.3. L'objet-d'écriture, les marques d'usage et les interprètes : la valeur d'usage

En habitant le *macro-récit* des textes juridiques en circulation, au sein du système juridique (Landowski 1993 : 79)¹⁹⁶, l'*actant-objet* est saisi par les sujets qui y trouvent sa valeur d'usage. Cette valeur d'usage est définie par un ensemble de pratiques, individuelles et collectives (Fontanille et González 2010 : 55)¹⁹⁷, qui cernent la *fonction du livre* et conditionnent son rôle dans l'univers des relations rituelles juridiques. Le livre possède cette structure biface – le *support* et l'*écriture*, médiés par l'*interface* (Zinna 2016 : 351)¹⁹⁸ –, et sa fonction consiste à occuper le lieu de médiation *sujet-objet*¹⁹⁹. Il ne jouit en effet d'aucune motricité propre, dans la mesure où il rend discursive l'énergie. Ses usages et ses applications adviendront en raison directe des actions des utilisateurs.

192 Cf. Garapon 2010 : 42.

193 Cf. Landowski 1993 : 99.

194 Cf. Garapon 2010 : 43-44.

195 Cf. Bittar 2018 : 180.

196 Cf. Landowski 1993 : 79.

197 « Du *corps du sujet* qui est concepteur et usager des objets, et du *corps de l'objet*, entendu comme l'expression matérielle plus ou moins stable d'une forme identifiable dans son rapport à *la pratique* (expérience individuelle du sujet) et aux pratiques (expériences collectives des groupes sociaux auxquelles le sujet individuel appartient) » (Fontanille et Arias González 2010 : 55).

198 « En tant que lieu de médiation, l'interface opère concrètement par la mise en relation de l'organisation du support et des écritures à fonction paratextuelle et supratextuelle » (Zinna 2016 : 351).

199 Cf. Zinna 2009 : 79.

Le livre *parle* à travers les mots du législateur. Mais, il ne saurait remplir sa tâche sans les mots des interprètes. En principe, il est un *objet muet*. Cependant, sa fonction est d'autoriser la *parole* (le pouvoir-dire) ; il se présente comme un *objet* doté d'un ensemble restreint de mots, mais, eu égard aux analyses doctrinales, aux commentaires, aux modifications textuelles et aux applications jurisprudentielles, il profite d'un ensemble immensurable d'autres mots qui lui sont extérieurs, qui l'environnent. De la sorte, les *objets-d'écriture* interagissent avec les sujets, les servent, sont façonnés par eux, mais les façonnent également. Le corps des sujets interagit en effet avec le corps matériel des objets (Fontanille 2017 : 198)²⁰⁰. Le juriste, en portant sur soi le *Code*, indique qu'il est le porteur d'un *savoir-faire*, ce qui le distingue des autres professionnels. Ainsi, le *Code* est un objet qui iconise le *savoir dogmatique*, lequel est technique, légaliste et disputé dans la culture adversative se formant autour du Droit. Dans la relation sujet-objet-sujet, les objets appartiennent clairement aux interactions et conditionnent la vie humaine (Merleau-Ponty 2020, p. 427).²⁰¹

S'intéresser à la dimension des marques d'usure de l'*objet-d'écriture*, le *Code Civil*, permet de saisir qu'une partie de son sens réside dans son *maniement*. Le maniement renvoie à la dimension de l'usage, et l'usage à l'interprétation, car la loi se réalise par l'usage de ses interprètes. Ainsi, l'*enveloppe* de l'*objet-actant* grave en son sein les marques de maniement de ses utilisateurs. Il existe une chaîne répétitive de pratiques qui ont fait du *Code* un objet d'usage.²⁰² C'est dans cette mesure que le *marquage* est le principe de la mémoire de la sémiotique objet (Fontanille 2011 : 201).²⁰³ Plus l'exemplaire du *Code* est ancien, plus il présente des marques de doigts, des ratures, des articles de loi soulignés, des feuillets usés, des signatures laissées par les anciens propriétaires, un dos abîmé. Tous ces signes habitent l'*enveloppe* de l'objet, lui appartiennent donc, font partie de son univers, de l'ensemble de ses marques, internes et externes. Des milliers de mains, désireuses de droit, ont manipulé l'exemplaire de la 1^{re} édition du *Code*, y ont cherché une aide, car elles espéraient découvrir dans ses pages la sauvegarde d'un droit violé ou sur le point de l'être. L'*enveloppe* autorise la rencontre avec les *traces* laissées par les mains des utilisateurs successifs ; le contenu permet aux discours-énoncés du présent (les utilisateurs-interprètes) de rencontrer le discours-énonciation du passé (la règle) ; de cette rencontre émergera la parole-judiciaire, en tant qu'énoncé décisoire.

5.4. L'objet-d'écriture, la pratique du discours juridique et la rhétorique de l'autorité

Lors des pratiques du discours juridique, les *lettres de la loi*, lorsqu'elles sont évoquées, pointent l'autorité du législateur étatique, en modalisant l'action du sujet (le *devoir-faire*). Dans la relation entre les sujets (S1 et S2), le *Code* est un *objet d'écriture* investi de pouvoir, car il contient la *parole* du législateur. L'*objet d'écriture* appartient alors à une communauté d'utilisateurs et fait partie des *pratiques du discours juridique*²⁰⁴. Son existence en tant que *corps-actant* consiste à *supporter*

200 Cf. Fontanille 2011 : 198.

201 Cf. Merleau-Ponty 2020 : 427.

202 Cf. Fontanille 2011 : 202.

203 *Ibid.* : 201.

204 « Il s'agit d'une emphase portée sur la participation de l'objet à la pratique de référence : le corps-objet n'était pas seulement là, ne sera pas seulement présent, il a été ou il sera suffisamment engagé dans l'interaction pour s'en trouver intérieurement configuré » (Fontanille et Arias Gonzáles 2010 : 67).

(enregistrer) les *signifiants* pour un transport dynamique du sens juridique, moyennant des chaînes narratives mobilisées par des flux de discours d'*actants-sujets*. Toutefois, évoquer le *Code* n'équivaut nullement à évoquer un objet quelconque, mais son contenu. Par ailleurs, évoquer son contenu ne revient pas seulement à évoquer l'autorité de la loi, mais également l'autorité du passé. Dans cette perspective, les juristes, en présence de la force de la *parole codifiée*, adoptent généralement deux types d'attitudes. D'un côté, une *fétichisation* de la *parole codifiée*, une complète servilité et un attachement à la littéralité des mots du *Code Civil* ; une attitude qui a illuminé une grande partie de la tradition de l'*École de l'Exégèse*, au XIX^e siècle, et qui est généralement devenue caduque. De l'autre, une *émancipation de la parole de l'interprète*, par rapport à la *parole codifiée*, qui lui confère un pouvoir d'interprétation autorisant des attitudes créatives par rapport aux mots du *Code Civil* ; une attitude aujourd'hui amplement acceptée.

Dans tous les cas, évoquer le *Code*, dans un contexte judiciaire, ne consiste pas seulement à produire une énonciation banale, mais à évoquer l'autorité (normative et historique) qui y est implicite. Ce point revêt ici une double importance. D'une part, il s'agit de considérer que l'utilisateur doit s'incliner en tant que corps devant l'*aspect-monument* du *Code*, car il traite avec un discours qui survit et se rénove depuis plus de deux cents ans. D'autre part, il s'agit de considérer que son évocation participe aux stratégies narratives et discursives des acteurs juridiques impliqués dans une dispute judiciaire. Tant la forme que la structure conduiront l'*objet-livre* à être utilisé comme un dépositaire de la *mémoire législative*, dans la mesure où il manifeste un *programme de base* (Zinna 2009 : 73)²⁰⁵ de l'action discursive du juriste doté d'un *savoir-faire* (Fontanille 2011 : 201)²⁰⁶, orienté vers l'exercice de son activité, qui implique avant tout un *faire-persuasif* (Greimas 2014 : 135).²⁰⁷

De la sorte, le *Code* confère une autorisation (un *pouvoir-faire*) au juriste, sous la forme d'une performance discursive (un *pouvoir-dire*), pour énoncer des discours juridiques légalement fondés. Le *Code* confère aussi une forme plus ergonomique et facile de consultation, d'extraction et de citation aux usagers, en faisant de la pratique juridique quelque chose de plus rapide et dynamique. Cette énonciation peut se produire, devant les tribunaux, pour soutenir une accusation ou une défense. L'*objet-livre* occupe donc une position centrale dans une dispute judiciaire, lorsque le contradictoire judiciaire conduit à le mettre en discussion, à partir du contenu de ses énoncés légaux. Ainsi, l'*objet-livre* n'est en aucune façon statique et muet. Au sein de la *narration judiciaire*, dans son errance (Zinna 2016 : 352)²⁰⁸, alors qu'il remplit sa fonction, cet *actant-objet* s'inscrit dans le giron du *jeu polémique* de la dispute judiciaire, où des arguments et des contre-arguments exercent une pression discursive sur les résultats de cette dispute. Au sein de ce *jeu polémique*, la rhétorique de l'autorité s'établit comme une voie stratégique, parcourue par les parties procédurales, afin d'aboutir à une décision judiciaire. Face aux arguments et aux contre-arguments, le *Code* autorisera que la décision judiciaire elle-même soit proférée de manière justifiée sur la base du droit positif.

205 « L'objet doit alors communiquer la hiérarchie des gestes qu'il faut accomplir, en les reliant les uns aux autres comme des *actions d'usage* dont l'unité est donnée par la logique d'un même *programme de base* » (Zinna 2009 : 73).

206 Cf. Fontanille 2011 : 201.

207 Cf. Greimas 2014 : 135.

208 « Ce qui permet l'émergence du phénomène de l'errance des objets d'écriture » (Zinna 2016 : 352).

Conclusions

Cet article entendait examiner la valeur de l'*acte d'écriture* et de l'*objet d'écriture* de la loi. L'objet principal de l'analyse est le *Code Civil*, eu égard à son importance pour la culture juridique moderne et occidentale, une importance qui est loin d'être locale, mais qui est assumée comme un paradigme global. L'article s'est efforcé d'aborder l'*objet-livre* à partir de sa nature complexe, en faisant valoir ses trois dimensions, l'*écriture*, l'*interface* et le *support*, et en extrayant de chacune d'elles les multiples sens identifiables du *Code civil*. La 1^{re} édition du *Code Civil* étant notre point de départ pour l'analyse, nous y identifions un *objet d'écriture*.

Le *Code* est abordé comme un *objet-d'écriture*, comme un *objet-symbole* et comme un *objet-relique*. Cette approche a révélé que la parole écrite n'est aucunement fortuite pour la construction de la valeur (historique, culturelle, symbolique et juridique) du *Code*. La parole codifiée, l'énonciation du législateur, est une manifestation du pouvoir étatique et, par voie de conséquence, le choix du support confère une importance au contenu de l'*objet-livre*. Ainsi, le *Code* n'est pas saisi comme un simple *objet-d'usage*, mais comme un *objet-d'écriture*, un lieu qui le place dans une fonction quotidienne de lecture, ainsi que dans une fonction culturelle de préservation de la mémoire collective et dans la continuité d'un *savoir* ancestral.

Accéder à la 1^{re} édition du *Code civil* constitue une expérience unique de manipuler un monument de la culture juridique moderne. Le *Code Civil* peut ici être identifié comme un *objet-symbole* des valeurs de la modernité : clarté, ordre, objectivité, sécurité, rationalité, publicité. Quoique le temps qui passe affecte l'*enveloppe* (la forme) de l'*actant-objet*, il ne touche nullement à la *chair* (le contenu), renouvelée et actualisée jusqu'à nos jours.

L'*objet-livre* est également un *objet-relique*, le centre d'attention simultanée du juriste, de l'historien et du collectionneur. Des perceptions et des utilisations différentes existent alors, en fonction de l'investissement de sens que l'*objet-d'écriture* est à même de recevoir. En pratique, le réseau de marques qui recouvre l'*enveloppe* de l'objet en fait un témoin du temps. De surcroît, plutôt que d'être considéré comme un objet isolé, une unité détachée dans le monde des objets, le *Code* est vu comme un composant d'une *société des objets*, à laquelle il participe non pas comme un livre parmi les livres, mais comme la *loi des lois*. Il s'agit maintenant de déterminer comment le *corps-de-la-loi* s'articule avec d'autres *corps-de-lois*, en exerçant une force centripète, capable de centraliser le système de droit privé français comme source de Droit. De la sorte, l'*objet-d'écriture* rend hommage aux rituels du Droit, en investissant l'espace de justice comme le « lieu de la législation ». Il devient un adjoint de la scène judiciaire et renforce le lien entre les rôles actantiels de juge et de législateur. La valeur narrative du *Code* est alors celle d'une parole parmi les paroles, une parole contraignante et autorisatrice du *savoir-faire* argumentatif, qui, lors de l'exercice quotidien du discours juridique, est contradictoirement disputé au gré des usages interprétatifs, au sein de la *narration judiciaire*, à savoir d'une rhétorique de l'autorité.

Bibliographie

- BÁEZ, F.
2006 *História universal da destruição dos livros*, Tradução de Léo Schlafman, Rio de Janeiro, Ediouro.
- BAUMAN, Z.
1998 *O mal-estar da pós-modernidade*, Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

- BENVENISTE, E.
1966 *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard. Trad. port. : *Problemas de linguística geral 1*, 3. ed., tradução de Maria da Glória Novak, Campinas, Pontes, Editora da Universidade de Campinas, 1991.
- BERGEL, J.-L.
2006 *Teoria geral do direito*, tradução de Maria Hermantina de Almeida Prado Galvão, São Paulo, Martins Fontes.
- BITTAR, E. C. B.
2018 *Linguagem jurídica : semiótica, discurso e direito*, 7.ed., São Paulo, Saraiva.
- Christin, A.-M.
2004 « Espace et mémoire : les leçons de l'idéogramme », in *Protée*, 32 (2), pp. 19-28.
- ECO, Umberto,
1989 *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- FONTANILLE, J.
2001, « La patine et la connivence », in *Protée : théorie et pratiques sémiotiques*, La société des objets, vol. 29, n. 01, pp. 23-36.
2011 *Corps et sens*, Paris, PUF. Trad. port. : *Corpo e sentido*, traduzido por Fernanda Massi e Adail Sobral, Londrina, EDUEL, 2017.
- FONTANILLE, J. et ARIAS GONZÁLEZ, X.
2010 « Les objets communicants : des corps, entre texte et pratiques », in B. Darras (dir.), *Mediation et Information : Objets & Communication*, Paris, L'Harmattan, n° 30-31, pp. 53-68.
- GARAPON, A.
2010 *Bien Juger : essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob. Trad. port. : *Bem julgar : ensaio sobre o ritual judiciário*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
- GILISSEN, J.
Introdução histórica ao direito, tradução de António Manuel Hespanha, L. M. Macaísta Malheiros, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- GREIMAS, A. J.
1996 *Semiótica e Ciências Sociais*, tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini, São Paulo, Cultrix.
2014 “O saber e o crer : um único universo cognitivo”, in *Sobre o sentido II : ensaios semióticos*, tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Volume II, São Paulo, Nankin/ EDUSP, pp. 127-145.
- GREIMAS, A. J. ET COURTÉS, J.
1993 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GREIMAS, A. J. ET LANDOWSKI, E.
1996 “Análise semiótica de um discurso jurídico”, in *Semiótica e Ciências Sociais*, tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini, São Paulo, Cultrix, pp. 69-113.
- JACKSON, B.
1985 *Semiotics and legal theory*, London, Routledge & Keagan Paul.
- JACOB, R.
1994 *Images de la justice*, Paris, Léopard D'Or.
- JAY, M.
1999 “Must justice be blind? The challenges of images to the law”, in C. Douzinas et L. Nead, (editors), *Law and the image*, The University of Chicago, Chicago Press, pp. 19-35.
- KLINKENBERG, J.-M.
2018 « Entre dépendance et autonomie. Pour une définition de l'écriture dans les sciences du langage et du sens », *Signata* [Online], 9, consulté le 19/04/2021. URL : <http://journals.openedition.org/signata/1780>.
- LANDOWSKI, E.
1988 « Sémiotique du Droit : interdisciplinarité et pertinence », *Revue Interdisciplinaire d'Études Juridiques*, 21, pp. 125-134.
1993 *La sociedad figurada : ensayos de sociosemiótica*, traducción de Gabriel Hernández Aguilar, México, Fondo de Cultura Económica.

MERLEAU-PONTY, M.

2020 *Fenomenologia da percepção*, tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura, 5.ed., São Paulo, Martins Fontes,.

MOOR, P.

2010 *Dynamique du système juridique : une théorie générale du droit*, LGDJ, Bruylant.

OST, F.

1999 *Le temps du droit*, Odile Jacob, Paris.

2001 *O tempo do direito*, Tradução de Maria Fernanda Oliveira, Lisboa, Instituto Piaget.

SUPIOT, A.

2009 *Homo iuridicus*, Paris, Seuil. Trad. port. : *Homo iuridicus*, tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 2007.

TERRE, F.

2015 *Introduction générale au droit*, 10^e édition, Paris, Dalloz.

TORE, G. M.

2006 Compte rendu : A. Zinna, *Le Interface degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, *Actes Sémiotiques* [En ligne], 104-106, consulté le 15/04/2021, URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2155>.

ZINNA, A.

2011 "The object of writing", in *Language Sciences*, Elsevier, 33, pp. 634-646.

2009 « À quel point en sommes-nous avec la sémiotique de l'objet ? », in *Objets et Communications* (Darras, Bernard ; Belkhamza, Sarah, sous la direction), *MEI : Revue Internationale de Communication*, L'Harmattan, n° 30-31, pp. 69-86.

2016 « L'interface : un espace de médiation entre support et écriture », in D. Bertrand *et alii* (éds.), *Sens et médiation*, Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiotique (Luxembourg, 1-4 juillet 2015), AFS Éditions, pp. 351-362.

Pour citer cet article : Eduardo C. B. BITTAR. « Sémiotique du Code Civil français : entre sémiotique de l'objet et sémiotique du droit », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.7137>

ISSN : 2270-4957

Résumé : Pour approcher le problème très délicat de la relation entre la sémiotique et le discours de l'écologie, il conviendrait de poser d'abord la question des quatre niveaux de la recherche sur la signification, pour les appliquer aux travaux en cours sur l'animalité et la zoosémiotique. Le but sera de reconstruire les fortes différences théoriques et épistémologiques parmi un certain nombre de sémioticiens.

Mots clés : niveaux de la sémiotique, zoosémiotique, naturalisation, culturalisation, épistémologie

Abstract: To approach the very delicate question of the relationship between semiotics and the discourse of ecology, we should first ask the question of the four levels of the research in signification, and then to apply them to ongoing research on animality and zoosemiotics. The goal will be to reconstruct the strong theoretical and epistemological differences among a little number of semioticians.

Keywords: Semiotic levels, Zoosemiotics, Naturalisation, Culturalisation, Epistemology

En hommage à Paolo Fabbri.

Ce que nous observons, ce n'est pas la Nature en soi, mais la nature
exposée à notre méthode d'investigation.
Werner Heisenberg (1958)²¹⁰

Introduction

Le titre du Séminaire international de Sémiotique à Paris de 2021 mentionnait les « pièces manquantes dans le paradigme écologique », et le texte d'orientation de ce séminaire indiquait que la sémiotique pourrait offrir quelques-unes de ces pièces manquantes à la réflexion et aux pratiques politiques pour la défense de l'environnement, comme par exemple le modèle de l'actantialisation. Dans ce même texte, on disait aussi, à juste titre, que « nous [c'est-à-dire les sémioticiens] avons besoin d'une plateforme d'observation explicite capable de mesurer le caractère permanent et heuristique de ses regards »²¹¹. On pourrait donc adjoindre à ce propos qu'il faut retrouver des *chaînons manquants* – selon une formule élaborée par Paolo Fabbri – aussi à l'intérieur de la sémiotique ; et les expliciter pourra être utile dans son dialogue avec les disciplines et les politiques qui ont la nature, d'un côté, comme objet de valeur et, de l'autre, comme horizon théorique impensé, et tenu pour acquis.

209 Ce texte constitue la version écrite de mon intervention au Séminaire International de Sémiotique à Paris « Rôles actantiels et horizons écologiques des formes de vie. Paradoxes et pièces manquantes dans le paradigme écologique », 3 mars 2021. Traduit de l'italien par Carlo Andrea Tassinari.

210 Cit. in Bertrand (2019).

211 <http://afsemio.fr/actualites/seminaires/seminaire-de-paris/>

Ainsi, dans la première partie de cet article j'essaierai de reconstruire l'idée de la pluralité des niveaux de la recherche sémiotique (selon Greimas) et des chaînons manquants entre ces mêmes niveaux (selon Fabbri). Dans la seconde partie, face aux niveaux et aux chaînons à construire entre eux, je voudrais réfléchir sur l'organisation préalable d'une sémiotique de l'animalité, ou si l'on veut d'une zoosémiotique que j'appellerais *de seconde génération*²¹².

1. Les quatre niveaux de la recherche sémiotique

Dans *Sémantique structurale* – sous-titré, rappelons-le, « *Recherche de méthode* » – Greimas (1966 :13-17) pose immédiatement la question des « niveaux hiérarchiques du langage ». Tout comme dans la langue il y a plusieurs niveaux de signification en rapport de présupposition (« je me rends compte / que je dis / qu'il fait froid »), de même dans le langage de la sémantique il y a plusieurs niveaux organisés hiérarchiquement. Il y a le niveau de la *langue-objet* ; et il y a le niveau qui la *décrit* en définissant les significations, qui est un métalangage par rapport au premier. Mais le fait même que la description exige des définitions présuppose un troisième niveau, dit *méthodologique*, « définissant les concepts descriptifs et vérifiant leur cohésion interne », à son tour métalinguistique par rapport au langage descriptif. Langue-objet, langage descriptif et langage méthodologique sont pour leur part liés à un quatrième niveau linguistique interne à la sémantique, que Greimas appelle *épistémologique*, grâce auquel il est possible de poser tous les problèmes d'interrelation entre procédures inductives et procédures déductives nécessaires à l'analyse des significations propres à la langue-objet. Ainsi, écrit Greimas,

la sémantique scientifique et, avec elle, la description sémantique, qui n'est que la praxis utilisant la structure hiérarchique conceptuelle qu'est la sémantique, ne sont possible que si elles tiennent compte simultanément, en vue de l'analyse d'une langue-objet, de trois langages, situés à trois niveaux d'exigence logique différents : le langage descriptif, le langage méthodologique et le langage épistémologique. (1966 : 17)

Après *Sémantique structurale*, très peu de discours en sémiotique portent sur ce sujet-là. La plupart des recherches ultérieures traitent largement sur ces questions, mais de manière autonome l'une par rapport à l'autre : on a discuté des questions méthodologiques, des interrogations théoriques, des problèmes épistémologiques, et on a fait beaucoup d'analyses. Mais on n'a presque jamais assumé les quatre niveaux tous ensemble, en les mettant en relation de présupposition entre eux.

Un lieu où cette classification par niveaux est manifestement reprise est l'entrée « Sémiotique » du *Dictionnaire I* (Greimas et Courtés 1979), où l'on distingue entre trois acceptions du terme *sémiotique* et donc trois niveaux de la science de la signification :

- celui de la *sémiotique-objet*, c'est-à-dire « tout ensemble signifiant, dès l'instant où l'on envisage de le soumettre à l'analyse, peut être désigné comme une sémiotique-objet », définition valable

212 Cf. Marrone (éd.) (2017) ; Mangano e Marrone (éds.) (2018) ; Marrone (2018, 2019).

seulement « dans le cadre d'un projet de description et présuppose, de ce fait, une méta-sémiotique » (Greimas et Courtés 1979 : 339) ;

- celui d'ordre *méthodologique* qui informe et articule la sémiotique-objet : « une hiérarchie [...] dotée d'un double mode d'existence paradigmatique et syntagmatique [...] et pourvue d'au moins deux plans d'articulation – expression et contenu – dont la réunion constitue la sémiose » (Greimas et Courtés 1979 : 341) ;
- celui de la *théorie sémiotique* : « le lieu d'élaboration des procédures, de construction des modèles et du choix des systèmes de représentation, régissant le niveau [...] méthodologique » (Greimas et Courtés 1979 : 344) ;
- à l'intérieur du niveau de la théorie sémiotique on retrouve toutefois la question du « contrôle de l'homogénéité et de la cohérence des procédures et modèles, en même temps que de l'explicitation [...] des indéfinissables et du fondement de tout cet échafaudage théorique », c'est-à-dire du « niveau épistémologique proprement dit » (Greimas et Courtés 1979 : 344).

De sorte que, là aussi, les niveaux ne sont pas trois, mais quatre.

2. Le tournant sémiotique

Reprenant ce thème dans *Le tournant sémiotique*, Paolo Fabbri (2008) distingue à son tour quatre niveaux différents, internes à la recherche sur la signification. L'idée de fond est que la sémiotique se configure comme un programme de recherche sur le sens qui n'est ni du côté de la théorie philosophique pure, ni du côté de la simple application de modèles déjà donnés sur des objets quelconques, mais qui, justement, distribue son travail sur quatre niveaux différents de recherche, étroitement liés entre eux.

2.1. Empirie

Au premier palier, le travail du sémiologue est surtout d'*analyse empirique* des systèmes signifiants, donc une rencontre avec des données riches de sens dont il faut rendre compte. Avant même de se configurer comme une hypothèse générale sur le fonctionnement des langages, de la communication et des cultures, la sémiotique fait sienne l'exigence d'une description de ces mêmes langages, de cette communication et de ces cultures. Une théorie qui n'en rend pas compte (qui n'en fait pas son affaire) est, pour Fabbri (1987), une scolastique.

Il faut préciser cependant que le terrain empirique que l'on se propose d'analyser n'est pas un ensemble de données présumées telles, pures et dures, entités positives préexistantes au regard de l'observateur. Bien au contraire, ces données sont construites et reconstruites par l'analyse à partir des systèmes de sens qui leur sont sous-jacents, se donnant comme autant de textes (au sens large du terme) d'où il faut dégager les théories implicites, en fonction du projet de description sur lequel on opère. Fabbri écrit (2008 : 73-79) :

Si la sémiotique a [...] une vocation scientifique [...], elle a également le devoir d'entrer en contact [...] avec ces pratiques de signification complexes dont on peut expliciter les fonctionnements du sens.

Et de même :

Si la sémiotique est une discipline philosophique, ce n'est pas parce qu'elle enquête sur ce que les philosophes disent des signes ; mais parce qu'elle travaille sur les « images de pensée » qui sont sous-jacentes aux textes qu'elle sait et veut analyser.

Aucun naturalisme ou positivisme ne peuvent donc se donner pour la science de la signification, faute de quoi l'on sortirait de son paradigme (il faudra y revenir).

2.2. Méthode

En raison de son caractère constructiviste, l'analyse empirique, pour être efficacement explicative, nécessite d'une méthode permettant de diriger vers ces ensembles signifiants un regard orienté. Elle opère ainsi un repérage en quête de pertinences préétablies, en mesure de transformer la perception primitive de quelque présence de sens dans un véritable *texte*, machine à signifier qui, en re-brassant et en redisant une multiplicité d'autres textes, constitue la dynamique des cultures.

L'analyse textuelle avance ainsi à l'image d'une véritable *Gedankenexperiment*, une expérience de pensée qui – selon Thomas Khun (1977) – a dans les sciences dures autant de valeur explicative que les expériences de laboratoire. Non pas cependant – comme cela est souvent le cas en philosophie – en travaillant sur des *exempla ficta* mais, justement, sur des textes de la culture constamment en traduction entre eux. En ce sens, la méthode sémiotique esquivé les rigidités procédurales d'une certaine logique aussi bien que les sirènes de l'*anything goes*. Plus qu'un *canon* au sens kantien (à savoir une application de principes *a priori* fixant l'usage légitime des facultés gnoséologiques), Fabbri (2008 : 142) parle, en reprenant Latour (1996), d'un *organon* sémiotique, « une espèce d'art rationnel, non universel, qui fournit des modèles et des maximes pour le fonctionnement des connaissances cognitives et discursives locales ». Appliquer des modèles, dit Fabbri (2000 : 53-67), ne repose sur aucun automatisme et demande en revanche des principes spécifiques d'applicabilité, ou, si l'on veut, une théorie d'application quelle qu'elle soit. L'on dépasse ainsi, par ailleurs, l'opposition prévue par Eco (1984) entre une sémiotique générale, de type philosophique, et des sémiotiques spécifiques, de type applicatif.

2.3. Théorie

D'où le passage au troisième niveau, celui théorique, où les catégories de la méthode d'analyse deviennent des concepts inter-définis entre eux. En somme, dans l'analyse textuelle les méthodes ne se valent pas toutes. Il ne suffit pas d'invoquer la rationalité d'un organon ; encore faut-il en mesurer l'efficacité en termes de réflexion théorique. Au lieu d'approcher le texte par des modèles entre eux incompatibles ou par des théories interprétatives hétéroclites, il faut que l'organon sémiotique soit passé au crible d'une théorie qui fasse interagir modèles et catégories, précisément en les inter-définissant. De cette manière, les catégories d'analyse deviennent concepts, réorganisés dans un cadre d'ensemble qui en contrôle non seulement la valeur explicative par rapport aux dynamiques textuelles mais aussi la valeur théorique. Si l'analyse doit être productive, il est nécessaire qu'elle se fonde sur une théorie, une théorie non conçue *a priori* mais basée à son tour sur les résultats d'autres travaux d'analyse. Circularité vertueuse qui empêche toute distinction entre un moment théorique présumé pur et un moment interprétatif qui s'ensuivrait plus ou moins mécaniquement. Circularité vertueuse qui, surtout, empêche

de penser en rond : l'analyse sémiotique des textes, répète Fabbri, n'est pas l'usage d'une méthode préalablement élaborée, mais indique la direction d'une théorie à venir. Le texte est le « sauvage » du sémiologue : les résistances qu'il lui oppose se transforment en stimulations pour la recherche future.

2.4. Épistémologie

Il faut enfin que les concepts, après l'interdéfinition théorique, soient passés au crible d'une *réflexion épistémologique* plus générale qui en apprécie les conséquences philosophiques, en examinant en profondeur ce qui, en termes théoriques, restait impensé. Ainsi, si des notions comme *être et faire*, *sujet et objet*, *différence*, *relation* etc. s'inter-définissent mais sont pris à ce niveau théorique comme des primitifs, voici qu'au niveau épistémologique ceux-ci deviennent objet d'enquête philosophique, et doivent être mis en discussion en profondeur : en instaurant même un dialogue avec d'autres formes d'interrogation philosophique s'exerçant sur les mêmes terrains d'analyse, comme par exemple l'herméneutique, la logique, la phénoménologie ou la philosophie du langage. Voici donc qu'à ce niveau il faut faire lumière sur des notions apparemment évidentes comme les oppositions nature/culture, animal/humain, peut-être même vie/mort, en les rapportant aux conditions épistémologiques de leur possibilité.

2.5. Entre les niveaux

Ces quatre niveaux de la sémiotique ne sont pas séparables entre eux car, tout en étant de nature différente, ils font partie d'un projet de recherche commun. La hiérarchie entre eux est de type logique, non pas évaluatif, et n'exclut point une bidirectionnalité, au contraire : là où l'analyse empirique nécessite, en plus de méthodes adéquates, de notions théoriques qui justifient ces dernières, de même la réflexion épistémologique présuppose à son tour une théorie, une méthode et un support textuel qui l'ancre à l'empirie.

Épistémologie, théorie, méthode et analyse empirique ne doivent donc pas procéder de manière autonome, faute de quoi elles perdraient en efficacité explicative et manqueraient la compréhension des phénomènes pris pour objet du savoir sémiotique. Ainsi, par exemple, une analyse sémiotique des passions serait tout à fait inutile sans une réflexion parallèle sur les rapports entre raison, passion et action ; ou une réflexion sur la sensorialité serait trompeuse sans aucune précision à propos du type d'expérience perceptive à laquelle on se réfère, l'image du corps que l'on présuppose, ou l'idée de cognition qui en découle.

L'un des objectifs de la recherche sémiotique, en conclut Fabbri, est de chercher les *chaînes manquants* qui unissent et organisent ces quatre niveaux fondamentaux, d'occuper les interstices et de construire des ponts entre les moments de la recherche qui, aujourd'hui encore, sont souvent compris de manière dangereusement autonome. Il arrive parfois qu'une hypothèse philosophique s'appuie directement sur une description textuelle, sans qu'aucune théorie ni méthode les mettent en communication. Ou qu'une méthodologie soit employée dans une analyse empirique sans inter-définir théoriquement ses propres catégories. Ou encore, qu'une méthode renvoie directement à une base épistémologique sans passer par la théorie. Et il arrive aussi, souvent même, que la théorie sémiotique soit élaborée sans l'appui d'aucune base épistémologique qui viendrait la soutenir.

Les chaînons manquants, en somme, ne sont pas des morceaux à insérer dans l'engrenage, comme des pièces absentes d'une mosaïque à recomposer ; ils ne sont pas des notions pertinentes à remettre en jeu ; surtout, ils ne sont pas des objets textuels ou des choses du monde. Il s'agit plutôt de relations à instaurer entre les niveaux, de passages entre des moments différents – séparés mais réciproquement liés – des phases du travail sémiotique, des inséminations bienheureuses de la hiérarchie métalinguistique. Résultat :

Voici alors, pour conclure, quels sont les chaînons manquants : celui qui relie l'épistémologie à la théorie, celui qui relie la théorie à la méthode, celui qui relie la méthode à la description empirique. Dans la boîte noire de la recherche sémiotique, l'absence de ces chaînons nous livre une typologie des différents types de courants sémiotiques : ceux qui précipitent la philosophie dans l'analyse des petits signes, ceux qui mettent directement en contact les textes avec la théorie en les utilisant comme des illustrations du déjà connu, ceux qui utilisent des méthodes absolument irresponsables et improductives. (Fabbri 2008 : 79)

Que de formes de recherche qui, pourrait-on ajouter, manquent les chaînons nécessaires à joindre les niveaux, en restant dans le terrain vague des sémiotiques « non-marquées » : syntaxe !

3. Vers une sémiotique marquée

Voici donc apparaître la stratégie propre à ce que Fabbri (2021) appelle « sémiotique marquée » : un projet disciplinaire qui, tournée vers le passé proche (la perspective structurale des sciences humaines et sociales), vise à consolider les résultats obtenus et à défricher des nouveaux terrains de recherche à propos des articulations formelles des différents langages humains et sociaux. À condition d'avoir clarifié la signification et la valeur des niveaux sémiotiques et des chaînons qui doivent les mettre – ou les tenir – en relation²¹³. Essayons donc de mieux préciser quelques points fondamentaux, tout en anticipant ? , autant que possible, les prochains enjeux de la recherche.

3.1. Recherche collective

Concevoir une recherche sémiotique en prenant en considération en même temps tous les thèmes et les problèmes convoqués par les quatre niveaux peut sembler une entreprise téméraire, sinon désespérée. Comment travailler, par exemple, sur une analyse textuelle tout en élaborant une méthode pour la conduire, une théorie qui repense la méthode et une épistémologie qui repense la théorie ? La réponse, implicite, est simple : d'un côté il faudrait rester sur le qui-vive sautillant sans cesse d'un niveau à l'autre ; de l'autre, il faudrait ouvrir la recherche à une dimension collective et bien organisée (un dialogue entre pairs, disait Fabbri) : seulement un travail de groupe pouvant aspirer à des résultats exhaustifs. L'exemple de la longue recherche sur les passions – plus de vingt ans de travail commun, encore à poursuivre – est toujours, de ce point de vue, un modèle. C'est seulement de cette manière que ce qui reste impensé à un niveau peut devenir objet d'étude au niveau suivant. L'idée de communauté scientifique trouve ainsi, de manière générale, toute sa valeur.

213 Pour une « application » de ce modèle, cf. Marrone (2021).

3.2. Au-delà de standard / non-standard

La recherche sur la signification, enracinée dans une communauté structurée d'acteurs, se dessine alors dans ses filiations et dans ses alliances mais, surtout, dans son organisation interne. Fabbri tolérât mal, de ce point de vue, l'expression – et l'idée de – « sémiotique standard » (créée, répétait-il, par Jean Petitot comme emprunt aux « modèles standards » de la physique), c'est-à-dire d'un paquet de catégories et de concepts consolidés à empailler pour en sortir, en vue d'un présumé *post-*, aussi à la mode que dangereux. Faire avancer la recherche, impératif auquel l'on ne saurait renoncer, ne présuppose pas une abdication (exhibée comme euphorique, mais en effet très douloureuse) par rapport aux acquis en termes de modèles d'analyse, méthodes d'enquête, inter-définition des concepts et ainsi de suite ; ce serait comme jeter le bébé avec l'eau du bain. Le progrès du travail sémiotique se réalise plutôt en plusieurs directions, et sur plusieurs niveaux. Et toujours dans une communauté d'intentions et de projets. Une sémiotique marquée, ainsi, a toujours d'amples marges de manœuvre pour l'édification des fondements bien solides, et pour l'intégration, en les réinterprétant en termes de signification, des indications méthodologiques et théoriques provenant de recherches limitrophes, similaires et parallèles : comme celles de l'anthropologie, de la linguistique et de la sociolinguistique, de la sociologie des médias et des sciences, de la philosophie, de la critique littéraire et artistique, et ainsi de suite.

3.3. Parcours génératif

Il ne faut pas confondre la question des quatre niveaux de la recherche sémiotique avec le modèle du parcours génératif. L'emploi dans les deux cas du terme « niveau » pourrait induire en erreur, à la recherche d'improbables analogies entre, mettons, la discursivité et la théorie, la narrativité et la méthodologie, et ainsi de suite. Ce serait absurde. Ce que les deux schémas ont en commun c'est le principe de *pertinence* et une logique de la *présupposition*, donc une certaine idée de hiérarchie. Mais il s'agit de choses très différentes : les quatre niveaux organisent les pistes et les enjeux de la recherche, le parcours génératif ordonne les étapes d'une supposée génération – non génétique ! – dans une progression en concrétisation et en complexité (ou, vue à l'inverse, par simplification et abstraction graduelle). Ce qu'il faut dire à propos de cette puissante schématisation, c'est qu'il s'agit en même temps d'un *modèle de description* (qui distingue et organise les questions à poser au texte au cours de l'analyse) et la *forme générale de la théorie sémiotique* (qui prédispose les conditions de possibilité de tout texte). De ce point de vue, le parcours génératif représente parfaitement le lien – le chaînon bien présent – entre le niveau méthodologique et le niveau théorique de la sémiotique, ensemble de catégories d'analyse pensées comme des concepts interdéfinis (c'est la raison pour laquelle, *s'il est à revoir*, il faut en tout cas maintenir son rôle de chaînon bien présent). Ce n'est pas un hasard si le chaînon de connexion entre méthode et théorie est celui sur lequel la sémiotique a davantage travaillé.

3.4. De l'épistémologie à l'empirie... et retour

Un autre chaînon qui ne manque pas tout-à-fait, quoiqu'encore à renforcer, est celui qui se trouve entre les niveaux épistémologique et empirique. La hiérarchie entre les niveaux, et la logique de la présupposition, n'excluent pas une certaine circularité. Il ne faut pas penser les niveaux selon une image de verticalité, qu'elle soit ascendante ou descendante : il n'y a pas, sur la marche la plus basse, le niveau

empirique, et, sur la plus haute, l'épistémologique. Ces deux niveaux se touchent souvent selon une figure de ce genre :



Pourquoi ? Non pas, sans doute, pour proposer à nouveau l'habitude – que Fabbri, on l'a vu, critique – d'adosser toute hypothèse philosophique à un texte (littéraire ou non), en manquant l'appui sur la méthode et sur la théorie. Autrement dit, les relations entre niveaux ne vont pas tous également bien. La communication entre le niveau empirique et le niveau épistémologique doit se faire sur un autre terrain, celui que nous avons évoqué plus haut : celui qui définit, et précise, le caractère constructiviste – et donc contraire à tout positivisme de retour – de la sémiotique par rapport aux objets d'analyse. Trop souvent, même à l'intérieur des études sémiotiques, on pense en termes d'opposition entre monde et langage, réalité et représentation, société et discours, immédiateté et médiation, *field* et *desk*, et ainsi de suite. Or, il s'agit d'oppositions qui, du point de vue d'une théorie marquée de la signification, n'ont pas de pertinence. Et ce, parce que toute soi-disant « réalité » n'est telle que dans quelque système de sens, de sorte que le monde, comme nous le savons, est un réservoir d'autres langages qui excèdent les langues ainsi nommées « naturelles », c'est-à-dire verbales, en utilisant d'autres substances d'expression dans les mêmes formes. L'idée de traduction, de transduction entre langages différents, de trans-codification est, du reste, l'un des rares points partagés entre les différentes orientations de la sémiotique, de Peirce à Jakobson, de Greimas à Lotman et, justement, à Paolo Fabbri.

3.5. Nature / culture

Enfin, quelques enjeux actuels : ceux qui concernent le chaînon encore trop souvent manquant entre le niveau théorique et le niveau épistémologique. Manque qui cause un certain nombre d'équivoques et, comme on l'a déjà remarqué, beaucoup de sorties du paradigme de la sémiotique. Il semble en effet que, comme la sémiotique, nombreuses sont les sciences humaines et sociales qui vivent dans une profonde contradiction. Mais tenons-nous en à la sémiotique. D'une part, nous observons une recrudescence d'objectivisme positiviste : des recherches qui, tentant d'amarrer la signification, par exemple à la biologie ou aux mécanismes neuronaux, de fait la naturalisent en la déconnectant de différences socio-culturelles constitutives, et donc l'universalisent. D'autre part, les études sémiotiques commencent à digérer, en modifiant une partie de ses propres fondements, l'idée selon laquelle la célèbre opposition entre nature et culture (que Greimas mettait à la base de toute axiologie collective) n'a rien d'universel ni de nécessaire, et qu'elle est très récente même dans la culture occidentale moderne. Nous savons que les anthropologues (Descola, Viveiros de Castro, Ingold...) d'un côté, et les sociologues-philosophes des sciences (Latour, Callon, Stengers) de l'autre en ont considérablement réduit la portée. Non seulement il n'y a pas, donc, une seule nature pure et dure, à partir de laquelle se constituent, par différence, plusieurs cultures ; mais un grand nombre d'ethnies dans le monde ne

comprendraient même pas ce qu'est une nature séparée d'une culture et vice-versa. La question de l'Anthropocène, aujourd'hui si discutée, n'a de ce point de vue rien de nouveau²¹⁴.

3.6. Le discours scientifique

Pour affronter des telles questions, urgentes et très délicates, la sémiotique a une spécificité importante : celle d'être une science des langages, c'est-à-dire de posséder des très bons outils (distribués à différents niveaux) pour analyser, déconstruire, dépotentialiser les discours humains et sociaux, en dégagant leurs théories implicites. Y compris les discours des sciences, humaines et non-humaines, naturelles et non naturelles. Y compris son propre discours, lui-même à réarticuler dans une perspective sémiotique. Les contenus des sciences, comme tous les contenus, existent en fonction de leurs formes, qui en font des textes complexes et articulés : les textes scientifiques (ou si l'on veut le faire scientifique étudié comme un objet de signification) disent plus et mieux, par autant de formes de l'expression, que n'importe quelle conceptualisation tendant à mettre entre parenthèse ces propres formes, à en éliminer la portée signifiante. La sémiotique, donc, ne doit pas et ne peut pas se permettre de prendre les contenus des sciences naturelles comme tels, suivant la manière dont les sciences – ou leur mythologisation – les proposent, c'est-à-dire comme s'ils n'étaient pas discursivement formés. Elle serait naïve et elle abandonnerait son objectif scientifique propre. Le dialogue avec les autres sciences, contractuel ou conflictuel, passe par ce chemin en deux sens : discuter entre pairs les résultats réciproques, par définition provisoires ; mais aussi reconstruire les formes de contenu – les siennes propres et celles d'autrui – et les comparer à partir d'une pertinence éminemment sémiotique.

Impérialisme, arrogance, condescendance ? Au contraire : mise à disposition des instruments qui sont les siens pour produire des traductions entre langages et discours, aussi et surtout ceux des sciences. En ce sens, le sémiologue prend le relais qu'une certaine philosophie lui passe, celui de se faire « intercesseur » entre les discours humains et sociaux (Deleuze et Guattari 1991) pour en rendre possible la rencontre et l'affrontement, en exerçant la « diplomatie » nécessaire (Stengers 1997).

4. La stratégie animale

La question des animaux, ou si l'on veut d'une zoosémiotique reformulée à la lumière des sciences du discours, permet d'illustrer les problèmes décrits jusqu'ici. Le fait même de devoir distinguer entre deux générations de zoosémiotique – la première liée à la sémiologie du signe et à une idée naturaliste d'animalité, la seconde orientée vers une sémiotique des discours et des pratiques sociales – rend compte de l'exigence, imposée par l'étude de l'animal du point de vue de la signification, de bouleverser une grande partie des assumptions de la sémiotique et, en même temps, de repenser à la base le regard éthologique et biologique. Ce qui est en jeu c'est une configuration de sens stratifiée. Si au premier plan il y a l'existence même de l'animal, dans ses articulations significatives, sa culture supposée (niveau empirique), sur le fond il y a sa relation avec l'humain, donc entre humains et non-humains (niveau méthodologique) ; et, plus loin, il y a la question du rapport entre nature et culture, conçu de manière tantôt continue, tantôt discontinue (niveau théorique) ; pour en venir enfin à la problématique des différentes procédures scientifiques permettant de rendre compte de tout cela (niveau épistémologique).

²¹⁴ Les croyances animistes, du reste, n'ont rien de spécifique aux cultures autres que la nôtre, lointaines et impondérables, mais circulent librement dans notre culture actuelle.

En somme, les quatre niveaux sont mobilisés, et de manière radicale. Et il n'en pouvait être autrement étant donné que – comme le montrent les *animal studies* qui depuis quelques temps se répandent dans beaucoup de centres de recherche à partir de différentes formes de savoir – toucher le thème de l'animalité c'est mettre en discussion le sens de l'humain, c'est-à-dire l'anthropocentrisme ancré dans le sens commun aussi bien que dans la religion, dans la philosophie, dans les sciences humaines et sociales, dans la politique, voire dans les sciences naturelles elles-mêmes.

Or ce qui nous intéresse particulièrement, dans ce cadre, ne sont pas tant les grandes ou petites questions évoquées, mais plutôt les chaînons manquants entre elles, c'est-à-dire entre les différents niveaux de la recherche zoosémiotique.

Certes, quelques-uns de ces chaînons, nous l'avons dit, ont déjà été traités par la sémiotique qui, d'une certaine manière, naît des recherches sur les contes et sur les mythes, justement à partir de la conviction que monde humain et monde animal s'entremêlent, voire se constituent comme tels, dans des récits communs. Croisant Propp avec Tesnière et Souriau, le couple actant/acteur – si utilisée dans les recherches de Latour et dans la théorie de l'acteur-réseau – permet ainsi de tenir solidement ensemble niveau méthodologique et niveau théorique.

D'autres chaînons, en revanche, sont toujours manquants, notamment celui qui se situe entre épistémologie et théorie, que j'essayerai de considérer à partir de quelques cas très précis que l'on pourra, enfin, lier entre eux.

4.1. Une carte de positions

Je vais résumer, certes en simplifiant un peu, quelques prises de position théoriques récentes afin, d'une part, d'en montrer les présupposés épistémologiques et, d'autre part, de faire apparaître leurs relations réciproques.

4.1.1. Naturalisation du sens

La première de ces positions est celle de la naturalisation du sens, exprimée par plusieurs auteurs, et même de différentes façons. Voici par exemple la position du Groupe μ dans *Principia semiotica* :

Une théorie sémiotique vraiment universelle et unifiée annulerait la distinction entre vivant et non vivant, et constituerait une véritable et complète naturalisation du sens. (Groupe μ 2015 : 137)

Voici une abrogation de toute distinction, non seulement entre humain et animal, mais plus en profondeur entre vivant et non-vivant. Tout le livre de Klinkenberg et Édeline tend à expliquer cette idée d'une naturalisation du sens présupposant un continuum tantôt « objectif » (à partir de la notion de *Umwelt* de von Uexküll), où « l'esprit et son fonctionnement discursif sont liés à l'état physique du monde » (Groupe μ 2015 : 524), tantôt « discursif », où « le concept de nature, et *a fortiori* celui d'histoire de la nature, doit lui-même être considéré comme un fait culturel » (*Ibid.* : 524), sans pourtant nier le principe précédent.

À von Uexküll fait également référence Alessandro Zinna dans sa proposition récente d'une sémiotique du vivant, où le lien entre théorie et épistémologie est plutôt explicite. Dans l'introduction au numéro de *Langages* consacré au « Dialogue entre la sémiotique structurale et les sciences » édité avec Fontanille on lit :

Le rôle de la sémiotique dans le contexte des autres sciences est celui qui revient par le tournant sémiolinguistique du XX^e siècle [et ici la référence à Fabbri est explicite], à savoir la prise de conscience que toute structuration d'un phénomène est d'abord une construction du sens et que, loin d'être neutres, ces pratiques scientifiques contribuent à charger les conditions de leur production ainsi que de leur classement. Une telle position, dépassant la simple fonction fédérative [c'est-à-dire celle proposée par Rastier], confère à la sémiotique un rôle de discipline d'interface dans le dialogue entre les sciences » (Fontanille et Zinna 2019 : 15)

Interface, et donc, comme on l'a dit, intercession, diplomatie, traduction. En particulier, à propos de l'exigence « d'intégrer à l'étude des langues, les objets matériels et les pratiques tout en gardant la même exigence de rigueur demandée par la linguistique » Fontanille et Zinna (2019 : 11) posent la question du rapport de la sémiotique aux sciences de la nature. On lit :

La position de R. Thom en faveur d'une continuité d'un même substrat biologique – la voie de la « naturalisation du sens » – nous invite à prendre en considération la partie non humaine dans la construction du même sens humain et, par conséquent, à croiser les sciences de la culture avec les sciences de la nature au moins dans deux directions. D'une part, comme il a été proposé plus récemment par l'anthropologie de P. Descola (2005) et B. Latour (2015), en prenant en compte les existantes biotiques et abiotiques (animaux, plantes et rochers) avec lesquels les collectifs humains entrent en contact et se structurent par les contigüités des natures-cultures ; d'autre part, en se mettant en quête d'un fondement plus instinctif du sens, à savoir, par la prise en charge des prégnances biologiques [...] et du comportement en éthologie [...] ainsi que par les liens entre biologique et éthologique poursuivis par la sémiotique du vivant (Fontanille et Zinna 2019 : 12)

Ce texte est d'une clarté admirable. Afin de dépasser l'opposition nature / culture selon un principe de continuité entre biologique et social, et de mettre en dialogue les sciences humaines et les sciences naturelles, deux chemins sont possibles : celui que l'on pourrait appeler de *socialisation des non-humains*, selon la piste indiquée par Descola, Latour et bien d'autres ; et celui de la sémiotisation du biologique et du comportement animal, et plutôt d'une sémiotique du vivant. En termes théoriques, l'idée est sans doute raisonnable. Encore faut-il la passer au crible du contrôle épistémologique, en quête du chaînon manquant, l'impensé de notre texte, ou si l'on veut son présupposé.

Posons donc la question : les deux chemins indiqués par Fontanille et Zinna sont-ils alternatifs ou complémentaires ? Puisque ces deux chemins font référence à Thom et à son programme de « naturalisation du sens », il semble que les deux soient praticables par la sémiotique, et qu'ils puissent ou doivent, tôt ou tard, se rencontrer. Mais quelques marqueurs textuels nous invitent à approfondir la question.

Tout d'abord, on est frappé par l'expression « fondement plus instinctif », qui n'est accompagnée d'aucune problématisation métalinguistique de la notion d'instinct ; notion loin d'être évidente, et qui

suggère l'acceptation du signifié que lui attribue la langue « naturelle ». Le sens du terme²¹⁵ sous-tend donc une certaine idée de nature et, surtout, une discontinuité entre elle et la culture : l'instinct est une « tendance innée et puissante » qui « dribble » l'expérience faisant économie de la culture et s'imposant comme tel : il concerne en effet la conservation de l'espèce et donc la sexualité et la reproduction, mais aussi la migration.

Deuxièmement, en ce qui concerne le premier chemin, on parle d'« existants biotiques et abiotiques (animaux, plantes, rochers) avec lesquels les collectifs humains entrent en contact et se structurent par les contiguïtés des natures-cultures ». Il semble donc que d'un côté il y ait déjà le collectif humain et que, dans un second temps, il entre en contact avec la biologie. Évidemment il ne s'agit pas d'un « avant » et d'un « après » temporels mais logiques : deux entités distinctes, discontinues, l'humain et le non-humain, qui entrent en contact produisant des formes de contiguïté – terme lui aussi chargé de signification, puisqu'il indique selon Jakobson la métonymie configurant le syntagme linguistique et poétique.

Or, selon Descola et Latour, tout collectif est tel dans la mesure où il comprend déjà un réseau d'humains et de non-humains, qui acquièrent un rôle et une valeur à l'intérieur de ce réseau complexe et hiérarchisé, suivant l'ancien principe structurel des relations qui précèdent les termes. Selon Latour (1999), le collectif se fait et refait sans cesse (en expulsant et en admettant des entités) sans pour autant cesser d'être tel. Et pour Descola (2005), individus et espèces, humains et non-humains, sont des effets de sens découlant de l'ontologie – naturaliste, animiste, etc. – à laquelle ils font référence, et non pas des réalités ontologiques en soi. Le problème, pour la sémiotique, n'est donc pas de croiser des réalités distinctes et de trouver des liens entre elles, mais de reconstituer les collectifs où des acteurs humains et non-humains (au niveau discursif) s'organisent en réseaux actantiels (au niveau narratif). Ainsi, il ne s'agit pas de conjoindre des entités déjà données mais de nier l'idée même du déjà donné. En somme, il semble que le second chemin, celui de la sémiotique du vivant, s'encadre parfaitement dans un programme de naturalisation du sens, tandis que le premier, au contraire, soit externe à ce projet, car épistémologiquement opposée à lui.

L'article de Zinna, dans ce même numéro de *Langages*, dessine un programme de recherche qui vise justement à la naturalisation du sens. Au cœur de ce texte il y a l'intention de constituer un paradigme de continuité entre humains et non-humains, notamment entre communication linguistique et communication animale, en niant la fameuse thèse discontinuiste de Benveniste. Pour ce faire, Zinna (2019) fait appel à un certain nombre de textes scientifiques citant Thom et Lestel, von Uexküll et Holley. En passant en revue les thèses principales de la zoosémiotique classique, Zinna montre que, à la lumière des acquis plus récents de l'éthologie et de la biologie, il s'agit de lieux communs à rejeter au nom, justement, d'une continuité entre humain et biologique, d'un « dépassement de la limite anthropique dont relève la quête du sens » (Zinna 2019 : 24). L'hypothèse est de « saisir cette continuité entre la recherche biologique, éthologique et anthropique » [et pas anthropologique] (*Ibid.* : 23) unifiant « le domaine des vivants par les propriétés communes relevant du comportement interactif et du comportement communicatif » (*Ibid.* : 24) : des propriétés liées au thymisme essentiellement

215 Ainsi le définit *Le Robert* : « Tendance innée et puissante, commune à tous les êtres vivants ou à tous les individus d'une même espèce. L'instinct de conservation. L'instinct sexuel ; maternel. / Sciences : Tendance innée à des actes déterminés, exécutés parfaitement sans expérience préalable. L'instinct migratoire ».

(polarisation d'attraction et répulsion) et aux modalités liées au comportement (non seulement instinctuel mais aussi à des règles d'action).

L'impression est que cette naturalisation, au lieu de pousser la sphère animale vers la sphère humaine, fasse l'inverse, en attribuant à l'espèce humaine des caractéristiques non-humaines, comme l'adaptation à l'environnement, l'instinct de conservation et de perpétuation de l'espèce, le *problem solving* lié à l'évolution, etc. Au détriment en revanche des déterminations culturelles et symboliques de l'humain, mis entre parenthèse, sinon relégués au second plan. Parler, à ce propos, d'*anthropique* au lieu d'*anthropologique* est un autre marqueur textuel de cette opération implicite de réduction fonctionnelle (survie) de tout ce qui s'identifie au symbolique (religion, politique, esthétique, valeurs de toute sorte).

4.1.2. Gradualité d'actes énonciatifs

Une autre position est celle de Denis Bertrand (2017, 2019) qui, à propos de l'énonciation animale, ou mieux, de l'élargissement des problématiques de l'énonciation à la sphère des non-humains, parle d'une *expression animale* parvenant au seuil d'une *quasi-énonciation* : pour « l'expression animale – argue-t-il – on ne peut pas manifestement parler d'énonciation ». La thèse est par la suite argumentée – grâce à la théorie des instances énonçantes de Coquet – en termes de proto- et hyper-débrayage, ou de proto- et hyper-embayage. L'idée d'une quasi-énonciation (dite aussi proto- et pseudo-énonciation) animale semble présupposer un écart hiérarchique entre sphère humaine et sphère animale, et donc une quelque forme d'anthropocentrisme (et l'emploi du terme *expression* est un marqueur d'une telle assomption épistémologique). Au contraire, l'introduction de termes graduels articule le phénomène plus en profondeur. Ainsi, la catégorie continuité / discontinuité habituellement mobilisée dans ces circonstances s'enrichit d'un terme négatif : celui de la *non-continuité* ; dès lors, la gradualité de positions énonciatives permet de dépasser la schizie créatrice greimassienne du débrayage initial, acte énonciatif originaire qui pose la question en termes de scission, séparation, projection hors de soi. Je cite :

Cette approche limitait, sans la faire disparaître, la solution de continuité entre les univers d'expression langagiers de l'humain et du non-humain, au profit de l'expression animale, à l'aide des catégories du quasi-, du proto-, de l'hyper-, propres à favoriser le rapprochement entre les deux modes d'expression, en valorisant l'expression animale en ce qu'elle est, en ce qu'elle se maintient et qu'elle réside aussi, à un certain niveau peut-être et sous certaines formes, dans l'expression humaine. (Bertrand 2019 : 218)

Ainsi définie, la prise en charge de l'expression animale permet une gradualité des catégories de l'énonciation mais, en même temps, elle permet également de prendre en considération la dimension sensible, corporelle, relative à ce que Coquet appelle les « prédicats somatiques » (relevant de la *phusis*) – qui doublent les « prédicats cognitifs » (relevant du *logos*). Voici encore Bertrand :

et si le ronronnement du chat était une sorte de composition énonciative faite de proto-débrayage et de proto-embayage qui ne pourront jamais se déployer en opérations

énonciatives véritables, certes, mais qui en seraient néanmoins des embryons, suffisant pour l'échange que nous avons avec nos chats ? (Bertrand 2019 : 158)

Même dans ce cas, certains marqueurs textuels laissent émerger des présupposés épistémologiques précis : Bertrand parle, nous l'avons dit, d'*expression animale* (par opposition au langage humain), mais aussi d'*immédiateté émotionnelle*, d'*émergence du corporel* et, pour expliquer ses nouvelles catégories de l'énonciation (proto- et hyper), il recourt à quelques formes pathologiques du langage, par exemple le syndrome dit « de l'X fragile ». Monde animal et monde humain, en somme, visent une convergence graduelle, mais restent finalement du côté d'une implicite forme de naturalisation anthropocentrique.

4.1.3. Rupture radicale

Une position encore différente sur ce sujet est celle de Waldir Bevidas (2017a, 2017b), qui reprend lui-aussi l'opposition continuité / discontinuité entre monde humain et monde animal, en prenant parti, à l'opposé de Zinna, pour la discontinuité. Une discontinuité, cependant, non naturaliste.

En ce qui concerne l'hypothèse de la continuité, Bevidas discute surtout l'idée d'une origine animale de la culture humaine, développé par Dominique Lestel via von Uexküll. Lestel utiliserait une terminologie apparemment sémiotique – *signification* surtout, mais aussi *intentionnalité*, *perception*, *modes d'existence*, *réceptivité*, *création* et d'autres encore – sans en pondérer les valences théoriques. Une méthode, dirait-on, qui manque d'ancrage à la fois à une théorie qui la soutienne et à une empirie qui la prenne en compte. D'après Bevidas, le pont entre Uexküll et Lestel serait, en somme, suspendu par-dessus et au-delà des réflexions linguistiques et sémiotiques et de leurs conséquences épistémologiques, en finissant par retomber dans le sens commun. L'exemple plus évident est celui des passions, problème fondé, nous le savons, sur des analyses très fines des lexèmes et des textes dans la sémiotique structurale, et basé en revanche sur une acceptation acritique du lexique quotidien chez des auteurs comme Frans de Waal, qui attribue à des chimpanzés des passions comme l'indignation, la générosité ou la vengeance, sans jamais en discuter l'articulation sémiotique interne. Seulement au prix de tel refoulement de l'analyse sémiolinguistique, selon Bevidas, il est possible de retrouver quelques hypothétiques lignes de continuités entre monde animal et monde humain.

Bevidas prend donc position pour la discontinuité, à partir de l'essai célèbre de Jacques Derrida sur sa chatte. Malgré le titre, *L'animal que donc je suis*, Derrida fonce sur la discontinuité, comme on le voit de cette citation :

Je n'ai donc jamais cru à quelque continuité homogène entre ce qui s'appelle l'homme et ce qu'il appelle animal. [...] Ce serait plus que somnambulique, ce serait simplement trop bête (Derrida, cit. in Bevidas 2017b).

Bevidas attire l'attention sur l'asymétrie entre « s'appelle » (en ce qui concerne l'homme) et « il appelle » (en ce qui concerne l'animal), qui semble se configurer comme une sorte d'opposition participative : l'ainsi nommé « homme » est celui qui à son tour appelle « animal » l'animal. Mais il ne s'arrête pas, en revanche, sur la polysémie – ou la métaphoricité – du terme *bête*, qui signifie stupide

d'un côté, mais aussi animal, de l'autre. Pour Derrida l'idée d'une continuité est donc trop stupide, mais aussi bestiale, animale. Avec toute la complexité qui en découle.

Bevidas, à propos de la relation entre monde animal et monde humain, emploie une terminologie très forte et précise, comme *rupture abyssale*, *différence qualitative*, *saut qualitatif*, *différence radicale* etc. L'idée de fond de Bevidas est que, étant donné que la séparation entre les deux mondes est produite surtout par le langage, il ne suffit pas d'affirmer, comme le fait une certaine phénoménologie, qu'entre l'*Umwelt* animal et la *Lebenswelt* humaine il y a une différence considérable. Par langage il ne faut pas entendre le *logos* ratiocinant au sens traditionnel d'Aristote, mais celui, dit Bevidas, d'une sémioception, c'est-à-dire d'une perception qui, à différence de l'animal, est pour ainsi dire pré-catégorisée par l'arbitraire saussurien, donc par la socialité de la langue.

la cognition, la thymie et la praxis humaines relèvent de la sémioception et non pas de la perception. Par conséquent, la présence et l'action du langage, de l'acte sémiologique, de l'acte de sémioception, représentent le point crucial, le véritable point de « rupture » entre le monde humain et ce que nous concevons comme le monde animal, une rupture qui fait que nous ne serons jamais plus l'animal que nous avons été jadis. Un « récit sémiologique » fait alors défaut à la très longue histoire de l'anthropogénèse et au vaste champ des rapports entre l'homme et l'animal. (Bevidas 2017b : 245)

Pour éclairer cette position théorique, on a utilisé l'article de Bevidas, mais il s'agit d'une théorie très commune, partagée par plusieurs sémioticiens et philosophes du langage. Il suffira de citer par exemple le nom de Youri Lotman qui, comme on le sait, pense à la langue comme à un système modélisant primaire à partir duquel la sémiosphère se constitue par discontinuité par rapport à une biosphère qui l'anticipe.

4.1.4. La socialisation des non-humains

En explicitant les présupposés épistémologiques plus ou moins cachés dans les différentes théories sémiotiques ou zoosémiotiques – en quête du chaînon manquant entre les niveaux de la théorie et celui de l'épistémologie –, on voit émerger une dernière position : celle qui, tout en se positionnant du côté de la continuité entre humains et non-humains, s'oriente pour ainsi dire vers la culture. C'est celle que nous avons déjà nommé *socialisation des non-humains*, où la continuité aperçue entre humain et non-humains ne pousse pas les premiers vers une base naturelle, à la recherche d'un fondement biologique commun ; mais, à l'opposé, repense les phénomènes et les procès pris en charge par les sciences naturelles dans le cadre d'une socialité élargie depuis toujours aux non-humains. C'est la position du *multinaturalisme* développée dans deux directions.

D'une part, par le travail de Latour, qui a récemment proposé d'employer non pas le terme de *vivants*, mais celui de *terrestres*, de manière à inclure dans cette nouvelle théorie sociologique élargie aux non-humains (« il faut refaire la société ») une perspective politique attentive aux questions environnementales et climatiques actuelles. D'autre part, par l'ainsi nommé *tournant ontologique* en anthropologie – comme il a été baptisé aux États-Unis – qui inclut des auteurs comme Descola et Viveiros de Castro, mais aussi Tim Ingold et Eduardo Khon, qui a proposé une incontournable

« anthropologie de la vie » laquelle a beaucoup à dire à la science de la signification. Les deux terrains de recherche sont très précieux pour la sémiotique : non seulement pour la théorie dont ils se font porteurs, mais aussi pour l'énorme quantité de cas d'étude à reprendre et à repenser en termes de signification ; un don qui appelle de toute façon un contredon, du moment que la sémiotique peut fournir à ces disciplines une prise en considération des problématiques du sens qui, souvent, leur manque.

Il s'agit d'un terrain de travail à décliner aussi dans un sens socio-sémiotique, du moment qu'il investit l'énorme quantité de phénomènes sociopolitiques où animaux et humains se trouvent aujourd'hui à vivre de manière problématique, sinon conflictuelle, dans des circonstances très variées au sein de la société contemporaine.

Les recherches de Vinciane Despret (2002) et de Jean-Baptiste Morizot (2016) fournissent elles aussi un ensemble considérable de cas d'étude d'un extrême intérêt pour le sémiologue. Le retour du loup dans les campagnes françaises pose par exemple à Morizot le problème de la coexistence d'une biodiversité que les humains ont en commun avec les animaux ; d'où la question politique d'un monde commun réalisable par des nouvelles formes de diplomatie réciproque. De même, Despret discute des cas comme ceux des ours ayant appris à cohabiter avec la population locale dans certaines régions de la Roumanie, ou des perroquets Kea qui, en Nouvelle Zélande, sont devenus un véritable fléau pour les habitants. Protégés par des normes expresses pour la tutelle des espèces en voie de disparition, et en tout cas libérés du rôle millénaire d'instruments de travail pour les besoins des humains, les animaux vivent aujourd'hui une situation paradoxale : soit ils deviennent de plus en plus *pets*, des petits êtres pour nous faire compagnie dans de nouvelles formes d'organisation de la famille ; ou ils sont, au contraire, des entités isolées, sans plus aucun rôle social, seuls et muets en raison d'une éthique qui en interdit tout type d'exploitation.

4.1.5. Plusieurs arguments

Le discours sémiotique, en ce sens, a plusieurs arguments pour en retrouver le sens et la valeur. Socialiser les non-humains signifie reconnaître leur culturalisation avérée, leur « faire-déjà-partie-de-la-société », avant que personne, en les indiquant comme des animaux, ne les expulse de celle-ci. Ainsi, même du point de vue de la sémiotique, cette position théorique (continuité qui vise à la socialisation), même si elle est bien présente, n'est pas très fréquentée.

Il faut citer à ce propos la visée d'anthropo-sémiotique menée par Fontanille et Couégnas (2018). Le projet, qui repense en termes de signification l'anthropologie de la nature de Descola et l'anthropologie des modernes de Latour, se focalise surtout sur les questions liées au territoire, entendu comme espace d'action d'un collectif qui comprend, et met en relation, des humains et des non-humains – donc, avec les animaux, tout autre élément supposé naturel comme les plantes, les rochers et les saillances géographiques, mais aussi les objets et les technologies.

Il est utile de rappeler aussi, à ce propos, l'étude que Franciscu Sedda (2020), à l'intérieur d'une sémiotique des cultures, a menée à propos d'un plat iconique de la culture de la Sardaigne, celui qu'on appelle le *porceddu*, c'est-à-dire un petit cochon qui, avant même de devenir bon à manger, selon la célèbre expression de Lévi-Strauss, a été protagoniste de la construction identitaire de l'homme sarde. C'est à travers la relation entre le petit cochon et l'homme que se constitue, selon Sedda, une culture

spécifique telle que celle de la Sardaigne. Un rapport qui n'est pas seulement alimentaire et esthétique (lié au goût) mais aussi passionnel ; ce qui expliquerait, plus encore que le moment auroral d'émergence de l'identité sarde, celui de son extinction partielle, selon Sedda, par nostalgie.

4.1.6. Camouflage et traces animales

Mais revenons encore une fois à Paolo Fabbri, dont on peut sans doute situer la pensée à l'intérieur de cette position théorique articulant de manière très fine la relation de continuité entre monde animal et monde humain.

Un cas de zoosémiotique de seconde génération cher à Fabbri est par exemple celui du *camouflage*, qui rapproche des comportements animaux (la nécessité de se cacher, comme proie, ou de repérer l'autre, comme prédateur) de stratégies militaires et d'expériences créatives des artistes. C'est ainsi qu'un phénomène à première vue marginal devient central dans une perspective sémiotique. À partir du camouflage, prérogative commune des animaux et des humains, les mécanismes mêmes de la production du signe changent. Pour Fabbri (2015) le camouflage est un

système complexe de stratégies de présentation (du moi, du prochain) et de représentation (de soi, des autres) qui se meuvent selon les forces en jeu. Ces forces redéfinissent – réorganisent, réarticulent – les formes du monde du vivant : les animaux et les hommes. (Fabbri 2015 : 8)

Comme René Thom, Fabbri précise que « toute morphologie est le résultat d'attracteurs en conflit et/ou en contrat entre eux, sur le fond d'une réflexion sur la zoosémiotique et sur la sémiotique de la culture. Au "si... alors" s'ajoute un "si... mais" » (*Ibid.*). Déjà dans le monde de l'animal le rapport conflictuel entre la proie et le prédateur est organisé selon le principe de base de chaque stratégie : pour être en conflit, il faut déjà se connaître auparavant, pour avoir la possibilité de renverser les rôles, et prendre la position de l'autre :

Le rapport conflictuel entre le prédateur et sa proie demande une connaissance réciproque nécessaire et une certaine dose de « complicité ». Puisqu'il faut s'entendre pour se battre et puisque les signes sont manipulables, la possibilité d'une inversion des rôles existe. Le prédateur, pour ainsi dire, prend les allures de sa proie et la proie peut se camoufler en prédateur. De ce point de vue, il est pertinent que les signes ne soient pas vrais ou faux, mais efficaces. Ce qui compte est la crédibilité du *simulacre* offert à l'autre, les mouvements interactifs et *les régimes de confiance et de doute* qui se mettent en route. Il s'agit de questions à l'ordre du jour pour toute situation de décision interdépendante, comme dans les traités de guerre ou dans la théorie des jeux. Omniprésents mais mal définis, comme dans les mondes artistiques de la peinture, de l'architecture, du design et de la mode. (Fabbri 2015 : 10)

C'est ainsi que les spécialistes du monde animal – où dominent les tactiques de la disparition ou du déguisement – deviennent consultants des armées, et que, plus généralement, la rhétorique de la communication animale (avec ses figures de déplacement comme les métonymies, les prétéritons, les

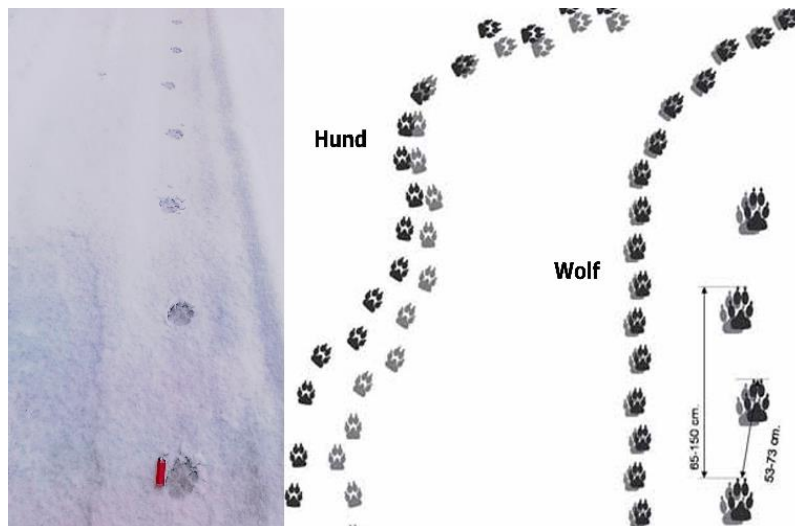
similitudes, les antiphrases, les antanaclases, etc.) constitue la base formelle des créations artistiques des plasticiens, des architectes, des designers, et des couturiers

Fabbri (2019) a poursuivi cette réflexion sur le camouflage, phénomène commun aux humains et aux non-humains, en raisonnant sur l'une des thématiques centrales de l'anthropologie, celle de la chasse. On se souviendra que c'est bien sur un cas de chasse aux singes chez les Achuar de l'Amazonie qui s'ouvre le livre de Descola, qui rappelle que cet animal joue, dans cette culture-là, le rôle de beau-frère, d'époux de la sœur : un sujet qui entre dans la famille dans un second temps, et qui pour cela est regardé avec une certaine suspicion et seulement partiellement accepté dans le ménage.

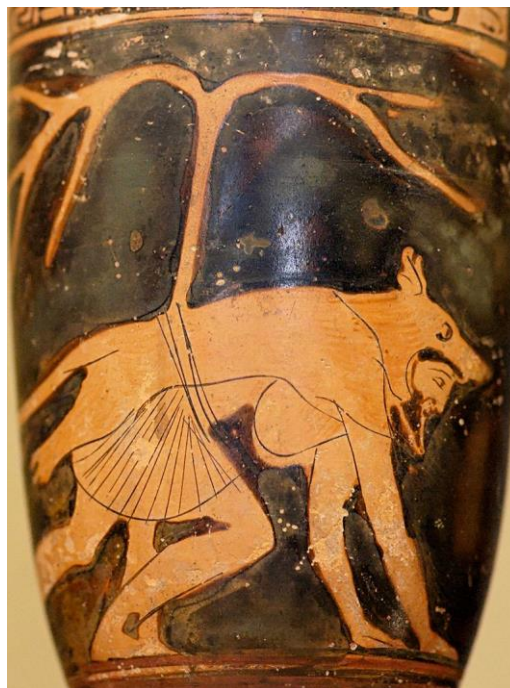
Se déclenche ainsi ce que Fabbri (2019 : 40) appelle une « anthropologie réciproque qui nous sensibilise par rapport à ce à quoi ils [les animaux] sont sensibles et à penser avec eux, à défaut de penser comme eux ». C'est le célèbre processus que Deleuze et Guattari nomment « devenir animal », qui n'est jamais identification totale, substitution métaphorique pleinement réussie mais négociation d'une similitude *analogique* de caractère et de comportement : une *traduction* en somme, approximative comme toute traduction, comme dans *La métamorphose* de Kafka, où Gregor est déjà un cafard au début de l'histoire mais doit apprendre à l'être – psychologiquement et somatiquement – dans le collectif dont il fait partie, c'est-à-dire dans le rapport cynégétique avec ses proches, eux aussi sujets à une transformation radicale au cours de l'histoire.

Chasser signifie tout d'abord interpréter les traces à partir d'une compétence sémiotique préalable, à savoir la capacité de les reconnaître comme telles, pour ce qu'elles peuvent dire de l'animal dans un contexte de fuite précis ; des traces, donc, comme *type* d'une espèce ou comme *token* d'un individu. Cela revient à dire, en renversant la perspective, qu'interpréter des traces n'est pas un exercice d'habileté cognitive, un savoir-faire herméneutique, comme pour le Zadig de Voltaire ou le Guillaume de Baskerville d'Umberto Eco, qui lisent des signes déjà donnés, en soi clairs et distincts ; reconnaître des traces n'est possible que dans le cadre d'une chasse particulière, grâce à une perception inévitablement située, contextualisée. Autrement dit, « pour être extrapolées, [les traces] doivent être construites. Les signes saussuriens – binarisme inséparable du signifiant et du signifié – peuvent être relevés, identifiés et reconnus seulement en modélisant leur interprétation » (Fabbri 2019 : 41). Le sémiologue-chasseur sait, par exemple, que tout pistage (le *tracking* en anglais) comporte toujours un dépistage, et inversement.

De fait, même l'animal qui laisse les traces soumises à une herméneutique cynégétique possède une compétence spécifique (inutile de discuter si innée ou acquise, naturelle ou culturelle), non seulement en tant que proie devant fuir son prédateur en le dépistant avec sagacité, mais aussi comme possible prédateur de son prédateur et d'autres proies possibles. Typique dialectique de constitution d'une identité réciproque. Ainsi, par exemple, fait le loup qui, en réapparaissant aujourd'hui comme sauvage parmi nous, pose le problème d'une nouvelle forme de civilisation commune. Le loup, en effet, a une *metis* très similaire au renard ou au poulpe des anciens grecs : il possède, écrit Fabbri (2019 : 44), « une capacité polymorphique à renverser les signes de sa présence et de la direction de ses parcours ». À la différence du chien, le loup parvient à faire perdre ses traces sur la neige « en posant les pattes postérieures sur l'empreinte des antérieures », de sorte que « son parcours est plus rectiligne de celui ondoyant du chien » (*Ibid.* : 46), pour ensuite réapparaître derrière le prédateur qui le chasse, en le transformant en proie. Voilà la différence des parcours :



En même temps, le chasseur le sait parfaitement et il invertit tactiquement la direction de son regard se faisant loup à son tour, sorte de lycanthrope nécessaire à la bonne réussite de sa propre action de chasse ; comme le mythique Dolon dans l'*Iliade*, héros troyen qui part pour l'exploration du camp grec déguisé en loup, ou certains indiens d'Amérique qui chassent les bisons camouflés en ce même animal.



Dolon. Détail d'un *Lekythos*, 400 a.C., Paris, Louvre



George Catlin, *Buffalo Hunt under the Wolf-skin Mask*, 1832-1833, Washington, Smithsonian American Art Museum

Encore Fabbri :

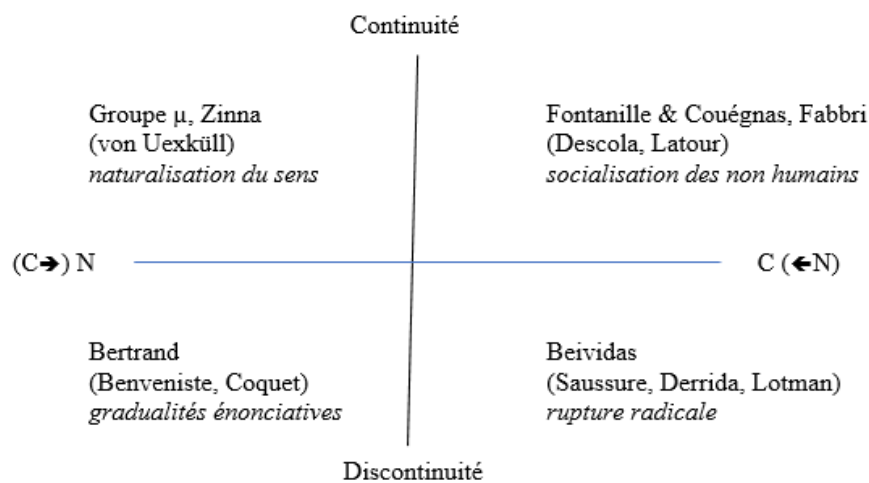
Le lecteur de signes de loup, y compris les traces laissées en cachant les traces, pratique donc un animisme bien tempéré et non victimisant. Par les expressions idiomatiques et proverbiales, par les tropes et les récits, il sait que, malgré la différence physique, l'homologie des intériorités le conduit à faire comme si le loup partageait ses valeurs de subjectivité, de conscience de soi, de mémoire, d'intentionnalité, de connaissance, de communication, de mortalité (Descola). Une posture qui n'a rien de chamanique mais qui exige de l'acteur humain l'exercice diplomatique de médiateur – traducteur et *whistleblower* – entre instances d'énonciation en contraste (Latour). Un diplomate « garou », *mannaro* – c'est-à-dire *hominarius* – irréductionniste par rapport à l'exception humaine et au naturalisme radical selon lequel l'homme serait un animal parmi d'autres. (Fabbri 2019 : 48)

Le rapport entre proie et prédateur n'est pas donc un phénomène qui croise une culture, celle cynégétique propre au chasseur, et une nature, celle instinctuelle propre à l'animal ; c'est un rapport entre deux natures-cultures, aurait dit le premier Latour, deux compétences en relation réciproques entre un jeu stratégique qui est biologique et culturel dans le même temps pour les deux sujets en action et en passion.

5. Schéma final

Pour résumer la problématique que j'ai cherché à reconstituer jusque-là, je propose ci-dessous une représentation visuelle aussi commode qu'approximative, d'une intelligibilité immédiate, sans prendre en charge pour le moment ni les discontinuités problématiques du carré sémiotique ni la

continuité indifférente du schéma tensif. Un *mapping* donc, qui indique la nécessaire articulation de la catégorie *continuité / discontinuité* à la croisée avec l'autre catégorie convoquée : *nature / culture* – ou, mieux, *tendance vers la nature vs tendance vers la culture*.



Nous pourrions proposer d'autres visualisations, d'autres modèles. Mais ce n'est pas, pour le moment, la question pertinente. Ce qui m'intéresse est plutôt de montrer de manière efficace que – en quête du chaînon manquant entre niveau théorique (*noms propres hors parenthèse*) et niveau épistémologique (*noms propres entre parenthèse*) – on fait émerger avec une certaine clarté les présupposés philosophiques plus ou moins implicites de toute hypothèse théorique (*expressions in italique*).

Il faudrait être un peu plus clair, maintenant, sur le fait que parler de *continuité* entre nature et culture n'est pas suffisant, parce que cette continuité peut aller dans deux directions différentes, sinon opposées. On l'a vu : on peut abolir la distinction nature *vs* culture en direction d'une naturalisation du sens, c'est-à-dire d'une recherche des origines animales des cultures humaines ; ou, au contraire, la neutralisation de cette opposition peut conduire vers une socialisation des non-humains, à savoir une prise en considération des différents collectifs où les hommes, les animaux, les technologies etc., constituent un monde commun, qui est toujours en transformation. Ce n'est pas par hasard, à ce propos, que le premier chapitre du livre de Descola (2005) s'appelle « Figures de la continuité », et que, soit le Groupe μ , soit Zinna, parlent de continuité ; mais il ne s'agit pas de la même continuité.

De la même manière, on peut parler d'une discontinuité, pour ainsi dire, *forte*, comme dans les hypothèses traditionnelles qui retrouvent dans le langage, la conscience, le rire ou le tabou de l'inceste les origines de la bifurcation nature / culture : c'est encore l'hypothèse de Beividas, et aussi de Derrida ; par ailleurs, on peut parler d'une discontinuité *faible*, avec des gradations internes, des passages menus d'un monde à l'autre avec des positions intermédiaires, surtout au niveau de l'énonciation, comme le dit Denis Bertrand.

Bien sûr, avec ce schéma on est encore à l'intérieur d'une perspective taxinomique, qui ne prend pas en considération les stratégies discursives des auteurs, ou mieux de leurs textes. Ainsi, par exemple, le von Uexküll de Zinna n'est pas exactement celui de Deleuze et Guattari ou de Fontanille. Il en va de même pour Thom, utilisé soit par Zinna soit par Fabbri dans deux directions presque opposées. Il y a donc, dans le débat zoosémiotique de nos jours, des dispositifs différents qui articulent – pour reprendre l'article de Greimas sur la « Préface » à *Naissance d'archanges* de Dumézil – le discours subjectif de la

découverte avec le discours objectif de la recherche, et également avec le discours référentiel, c'est-à-dire celui des textes et des auteurs de référence externe. Il s'agit d'un travail à faire : utiliser la sémiotique pour parler de la sémiotique.

Ce qui en ressort par rapport à la problématique sur l'animalité et, plus en général, sur la perspective écologique en théorie du sens, c'est une ré-articulation du débat sémiotique par les différents niveaux – empirique, méthodologique, théorique et épistémologique – de la recherche en signification, qui est intéressante au moins dans la mesure où elle est originale : un point de vue différent sur une matière énorme, à reformuler encore. À discuter en somme, même en vue des objets empiriques à reprendre et à analyser, en les constituant par des pistages et des dépistages et en étant un peu plus averti qu'avant.

Bibliographie

- BASSO FOSSALI, P., BERTRAND, D. et ZINNA, A. (éds.),
2019 *Utopies et Formes de vie. Mythes, valeurs et matières*, Toulouse, CAMS/O.
- BEIVIDAS, W.
2017a *La sémiologie de Saussure et la sémiotique de Greimas comme épistémologie discursive : une troisième voie pour la connaissance*, Limoges, Lambert Lucas.
2017b *Zoosémiotique et anthroposémiotique : une rupture abyssale*, in Marrone G. (éd.), *Zoosemiotica 2.0 – Forme et politique dell'animalità*, Palerme, Edizioni Museo Pasqualino
- BERTRAND, D.
2017 *Expression animale et énonciation. Pour une approche graduelle des opérations énonciatives*, in Marrone G (éd.). *Zoosemiotica 2.0 – Forme et politique dell'animalità*, Palerme, Edizioni Museo Pasqualino
2019 *Animale, umano : quali operazioni translinguistiche, a quali scopi ?*, in Bertrand D. et Marrone G. (éds.), *La sfera umaninale, Valori, racconti, rivendicazioni*, Milan, Meltemi.
- BERTRAND, D. et MARRONE, G. (éds.)
2019 *La sfera umaninale, Valori, racconti, rivendicazioni*, Milan, Meltemi.
- DESCOLA, Ph.
2005 *Au-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard.
- DESPRET V.
2002 *Quand le loup habitera avec l'agneau*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond.
- ECO, U.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turin, Einaudi.
- FABBRI, P.
1987 *Dare il caso*, in *Materiali semiotici*, Palermo, Quaderni del Circolo semiologico siciliano.
2008 *Le tournant sémiotique*, Paris, Hermès.
2015 *Strategie del camouflage*, in *Estetiche del camouflage*, Milano, et al.
2019 *Zadig e il lupo, ovvero semiotizzare le tracce*, in Bertrand et Marrone (éds.).
2021 *Biglietti d'invito. Per una semiotica marcata*, Milan, Bompiani.
- FONTANILLE, J. et COUÉGNAS, N.
2018 *Terres de sens. Essai d'anthroposémiotique*, Limoges, Pulim.
- FONTANILLE, J. et ZINNA, A.
2019 « Le dialogue entre la sémiotique structurale et les sciences. Hommage à A. J. Greimas », introduction à Fontanille et Zinna (éds.), « Dialogue entre la sémiotique structurale et les sciences. Hommage à A. J. Greimas », *Langages*, 213.
- GREIMAS, A. J.
1966 *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J.
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

- GROUPE μ , KLINKENBERG, J.-M., ÉDELINE, F.
2015 *Principia semiotica. Aux sources du sens*, Bruxelles, Les impressions Nouvelles.
- KUHN, Th.
1977 *The Essential Tension*, Chicago, Chicago U.P.
- LATOUR, B.
1999 *Politiques de la Nature*, Paris, La découverte.
2006 *Sur la culture moderne des dieux faitiches*, Paris, La découverte.
- MANGANO, D. et MARRONE, G. (éds.)
2018 *Semiotics of Animals in Culture*, Berlin, Springer.
- MARRONE, G.
2017 (éd.), *Zoosemiotica 2.0. Forme e politiche dell'animalità*, Palermo, Museo Pasqualino.
2018 *Introduction : Towards Zoosemiotics 2.0*, in Mangano e Marrone (éds.).
2019 *Zoosémiotique 2.0.*, in Basso Fossali, Bertrand et Zinna (éds.).
2021 « Aventures de la serviette », in Marrone G. (éd.), « Pour une sémiotique des manières de table », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 124, URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6814>, DOI : 10.25965/as.6814
- MORIZOT, J.-B.
2016 *Les Diplomates : cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Marseille, Wildproject.
- SEDDA, F.
2020 *Su purceddu*, Cagliari, Biblioteca dell'Ideneità.
- ZINNA, A.
2019 « Notes pour une archéologie du vivant », in Fontanille et Zinna (éds.).

Pour citer cet article : Gianfranco Marrone. « Des chaînons manquants dans une sémiotique écologique : le cas des animaux », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7150>>

ISSN : 2270-4957

Résumé : Dans cet article, je me propose de réfléchir au rapport entre notre niche écologique, qui est faite aussi des formations discursives à travers lesquelles nous habitons l'environnement, et les différentes formes d'acte et d'actantialité qui régulent et produisent les formations discursives qui nous permettent de « meubler » notre environnement, en transformant la niche écologique en une véritable niche sémiotique. La notion clé pour penser la relation entre environnement sémiotique et acte est, me semble-t-il, celle d'énonciation. J'essaierai de proposer une nouvelle théorie ergative et impersonnelle de l'énonciation comme « addition de soustractions », et de repenser l'*agency* de cet acte qui n'appartient pas au sujet mais à une multiplicité d'instances énonçantes produisant l'environnement sémiotique qui, à son tour, les produit.

Mots clés : énonciation, enaction, agency, niche écologique, ergativité/transitivité

Abstract: In this paper, I will work on the link between our ecological niche, which is also made out of our discursive formations through which we inhabit the environment, and the different forms of act and actantiality which regulate and produce those discursive formations which allow us to “furnish” our environment and to transform an ecological niche into a real semiotic niche. In my opinion, the key notion for thinking the relationship between the semiotic environment and the act is enunciation. I will try to propose a new ergative and impersonal theory of the enunciation thought as an « addition of subtractions » and also to rethink the agency of this act, which does not belong to the subject, but to a multiplicity of enunciating instances which produce the semiotic environment that produces them.

Keywords: Enunciation, Enactivism, Agency, Ecological Niche, Ergativity/Transitivity

1. Niches écologiques et niches sémiotiques : énaction et énonciation

Dans cet article, je me propose de travailler sur le lien entre notre niche écologique, qui est faite aussi des formations discursives à travers lesquelles nous habitons l'environnement, et les différentes formes d'acte et d'actantialité qui régulent et produisent les formations discursives qui nous permettent de « meubler » notre environnement, en transformant la niche écologique en une véritable niche sémiotique. Ce qui m'intéresse est donc la relation entre environnement sémiotique et acte : comment faut-il-penser ce lien ? La notion clé est, me semble-t-il, celle d'énonciation. L'énonciation est un acte (« l'acte même de produire l'énoncé », disait Benveniste) responsable de nos formations discursives et, en même temps, responsable d'une certaine façon de penser sémiotiquement l'idée d'acte et d'actantialité. Comme nous le verrons, dans la tradition sémiotique l'acte d'énonciation a été envisagé d'une façon très précise et singulière, que je me propose d'interroger.

Pour réfléchir sémiotiquement au rapport entre les niches écologiques, les formations sémiotiques, l'actantialité et l'énonciation, il faut à mon sens s'inspirer de l'*énaction* (Varela et al. 1991, Gallagher 2017, Hutto et Myin 2013, Di Paolo *et al.* 2018). Comme je vais essayer de le montrer, l'énaction pose de façon véritablement sémiotique le rapport entre l'acte et l'environnement.

La notion d'énaction renvoie à une façon de comprendre comment notre existence – la pratique de notre vie – est couplée à un monde environnant empli de régularités qui à chaque instant sont le résultat de notre histoire biologique et sociale. L'une des principales thèses de l'énaction est que l'organisme vivant, pour survivre et construire son autonomie interne, crée une distinction entre lui-même et l'environnement dans lequel il est immergé. Pour exister, il faut un engagement continu et précaire entre l'organisme et l'environnement, appelé « couplage structurel » (Maturana et Varela 1980)²¹⁶. Cependant, du point de vue de la sémiotique, cet environnement avec lequel on est couplé n'est pas du tout un environnement « naturel », mais un environnement sémiotique rempli d'objets, de normes, d'habitudes, d'institutions et d'artéfacts qui façonnent nos esprits et nos identités. On produit un environnement qui nous produit. Et, comme on va le voir, on le fait à travers l'énonciation. Mais comment peut-on penser cet environnement sémiotique et le couplage qui nous renvoie à l'acte d'énonciation ?

En prenant comme point de départ du couplage structurel entre l'organisme et l'environnement, qui conduit l'organisme lui-même à générer son propre environnement via l'autopoïèse, “a subset of the myriad forms of coupling with the environment that constitutes the organism's world – that is, those engagements that are appreciated as meaningful by the organism – emerge. Nothing occurs in this world that is not significant and in relation to which the organism positions itself (even in the particular case of indifference, which is also a position)” (Di Paolo *et al.* 2018: 48)

Dans ses dernières œuvres, Varela a appelé cette relation *sense-making*, reconnaissant ainsi sa structure sémiotique dans sa désignation même. Du point de vue de l'énaction, le couplage entre organisme et environnement au niveau biologique et cognitif est déjà sémiotique. Cependant, il y a beaucoup plus de sémiotique dans l'idée de *sense-making* que la seule désignation. Pour utiliser la terminologie de Hjelmlev, le *sense-making* est le processus impliquant le « découpage » d'un continuum pré-sémiotique qui, à partir de n relations possibles, sélectionne les plus pertinentes selon un système de sens compris comme un système de valeurs. C'est par des opérations de *sense-making* que le monde devient un monde signifiant rapporté à la position de l'organisme dans le système.

Sense-making is the capacity of an autonomous system to adaptively regulate its operation and its relation to the environment depending on the virtual consequences for its own viability as a form of life. Being a sense-maker implies an ongoing (often imperfect and variable) tuning to the world and a readiness for action. Through the combination of material and precarious self-individuation and adaptive regulation of the relations to the environment, sense-making naturalizes the concept of vital norms and lies at the core of every form of action, perception, emotion, and cognition, since in no instance of these is the basic structure of concern or caring ever absent. This is constitutively what distinguishes mental life from other material and relational processes. (Di Paolo *et al.* 2018 : 49)

216 Pour une activation sémiotique du concept de couplage structurel, voir Basso Fossali (2002).

Une idée extrêmement intéressante pour la sémiotique et pour ce travail est que le *sense-making* n'est pas une activité qui réside dans l'organisme ou dans le sujet. Le *sense-making* est, au contraire, une activité qui émane du système (cf. Paolucci 2012). Le concept d'énaction ne renvoie pas à un sujet qui organise le réel en le catégorisant, ni à un organisme structurellement couplé à son environnement qui ajouterait sa propre signification à ce monde et à cet environnement. Le *sense-making* est plutôt une activité d'addition de soustractions qui établit son propre sous-ensemble d'interactions pertinentes (celles qui ont une valeur pour le système), à partir d'un couplage dynamique entre l'organisme et l'environnement. En bref, le *sense-making* est l'activité consistant à ajouter des soustractions ; une activité qui sculpte un monde de valeurs et de significations (un « monde environnemental ») à partir de nombreux autres environnements et mondes qui sont tout de même possibles. Cette activité d'addition de soustractions a beaucoup à voir avec l'acte d'énonciation. En effet, à partir des possibilités ouvertes par les schémas, les normes, les usages, les habitudes et les institutions, l'énonciation crée des micro-univers significatifs (textes et énoncés) à travers un acte. Il s'agit à mes yeux d'une idée clé pour la sémiotique, surtout si on la met en rapport avec certaines idées de la tradition sémiolinguistique. Le point de départ de la situation de *sense-making* n'est pas une absence de sens (un « manque », comme disait Greimas), un déficit qui nous pousserait vers une série de transformations narratives (voir Greimas 1983 ; Ricoeur 1984). Bien au contraire, il y a toujours trop de sens, le problème étant de le filtrer et de construire une niche sémiotique capable de donner lieu à un ensemble d'interactions productives. Le concept de « niche sémiotique », susceptible de rejoindre et de compléter le concept de « niche écologique » autour d'un « excès de sens » (et non pas d'une « absence de sens ») me paraît fondamental dans le cadre de la nouvelle sémiotique qui se propose de réfléchir aux horizons écologiques des formes de vie (Fontanille 2015, Basso Fossali 2017). Clarifions ce point. « Niche écologique » fait référence à l'environnement occupé par une espèce ou par une population au sein de son habitat. Évidemment, ce dernier n'est pas entendu comme un espace physique, mais comme l'ensemble de rôles et de fonctions que les individus assument dans un écosystème en utilisant, modifiant et construisant les ressources de l'habitat lui-même. Les langues et les langages, mais aussi les normes, les institutions et les usages établis par les « locuteurs », sont donc des niches sémiotiques particulièrement complexes qui ouvrent des possibilités et créent des environnements sémiotiques régulant d'une manière spécifique (et non d'une autre manière) les interactions avec les sujets qui y habitent. Au sein des différentes langues, institutions et normes, on trouve diverses formes de régulation des interactions, qui sont l'effet d'un certain nombre d'« additions de soustractions ».

Meaning and related concepts (value, significance, etc.) apply only to the whole situated organism in relation to its associated milieu, which itself coemerges with the individuation and activities of organisms. To think that meaning resides in one part of a coupled organism-environment system is a fallacy of misplaced concreteness (like thinking the speed of a car can be located inside its engine). Moreover, sense-making does not “add” anything to the rich coupling with the environment, it “subtracts” from it by monitoring and responding to only a small and relevant subset of all the influences that impinge on the organism, a subset out of which the organism constitutes itself as a sense-maker. (Di Paolo et al. 2018 : 53)

C'est de cette manière que l'idée d'*agency*, qui vient de l'énonciation et qui est pensée comme une addition de soustractions à partir de niches sémiotiques (systèmes, normes, usages, appréciations collectives, etc.) se rattache à la théorie de l'énonciation, et plus précisément à l'*acte* d'énonciation.

2. Instances énonçantes

La définition classique de l'énonciation par Émile Benveniste est très connue. Pour Benveniste (1974 : 80), l'énonciation est « l'acte même de produire un énoncé » qui nous fait passer du plan virtuel et pré-individuel de la *langue* au plan individuel et réalisé de la *parole*. Pour la tradition de la sémiotique, et pour Greimas en particulier, cet acte est un acte de scission (« schizie créatrice ») appelé *débrayage* (Greimas et Courtés 1979 : « Énonciation », « Débrayage »). On produit l'énoncé par débrayage, à travers cette scission créatrice. L'*agency* de l'acte appartient à *ego*. *Ego* est aussi « ici » et « maintenant ». *Ego* est un moi, la première personne du singulier qui, pour Benveniste, désigne celui qui parle (Benveniste 1974, Joly 1994).

Comme je tenterai de le montrer, *ego* n'est pas du tout la personne linguistique responsable de l'*agency* de l'acte d'énonciation, mais il est l'une des instances d'énonciation, l'une des positions du sujet de l'acte d'énonciation (cf. Paolucci 2020). En outre, il me semble que l'énonciation est l'acte d'envoyer un nonce, un porte-parole, un messenger qui parle pour nous, plutôt qu'un acte créateur et transitif de « schizie » opéré par *ego*, par celui qui parle²¹⁷. Derrière cette affirmation, il y a évidemment une position théorique, philosophique et sémiolinguistique, mais il y a aussi une sensibilité différente sur ce que signifie « énoncer » : non pas se diviser et créer par un acte, mais déléguer à un autre, passer le ballon à un médiateur qui parle pour nous. Parce que dans l'énoncé il n'y a pas seulement les traces d'une instance de l'énonciation pensée sur la base des catégories du je-ici-maintenant, mais de nombreuses instances énonçantes. Comme le soutient Jean-Claude Coquet :

Chacun sait, par exemple, que la société est productrice de discours ; certains disent même que le corps est producteur de discours. Il ne s'agit plus alors de « sujets », mais d'instances du discours, d'instances énonçantes. [...] On ne peut amputer l'énonciation, réduite traditionnellement et fautivement à l'*ego*, de ses autres instances énonçantes. (Coquet 2016 : 296. Voir aussi Coquet 2008)

Pendant que j'écris, je suis en train de faire des actes d'énonciation, je suis en train de produire des énoncés, mais dans mon énoncé il n'y pas seulement les traces d'une parole à la première personne. Il y a aussi des normes qui parlent (les normes d'un discours qui se veut scientifique en sciences du langage ; les normes de la revue *Actes Sémiotiques*, etc.), des usages et des habitudes (définir le problème tout d'abord ; présenter ensuite la littérature sur ce thème, etc.), ainsi que des institutions (le directeur m'a invité à soumettre ce travail, puis les évaluateurs m'ont proposé des modifications, etc.). Alors, si l'énonciation est « l'acte même de produire un énoncé », l'*agency* de cet acte est distribué sur une multiplicité d'instances énonçantes. Dans mon énoncé, il y a un *agencement d'instances énonçantes*.

²¹⁷ À propos de la transitivité de l'acte d'énonciation, voir Greimas et Courtés (1979), « énonciation », « intentionnalisé ».

Hjelmslev (1959) a beaucoup réfléchi à cette pluralité d'instances énonçantes sous-jacentes aux énoncés que l'on a l'habitude d'attribuer à un seul sujet ou à une seule instance subjective (cf. Migliore 2017). Il disait que le plan virtuel et pré-individuel de la *langue* saussurienne était en réalité peuplé de « schémas », de « normes », d'« usages » selon des « habitudes » et des « appréciations collectives » (cf. Fontanille et Zilberberg 1998, Zinna 2012). À ce propos, on peut aussi s'inspirer de Vincent Descombes (1996), qui a travaillé sur le rôle des institutions et des énoncés qui sous-tendent les énoncés que, de manière un peu précipitée, on attribue à un *ego*²¹⁸. Toutes ces instances hétérogènes constituent le plan virtuel et pré-individuel qui détermine l'acte de mon énonciation subjective. L'énonciation est quelque chose de beaucoup plus complexe et de beaucoup plus intéressant que le simple passage de la *langue* à la *parole* à travers un acte subjectif. L'énonciation est un acte que *l'on accomplit* à travers des normes, des schémas, des usages, des habitudes, des institutions et des énoncés. « On » et « accomplit » sont les notions fondamentales qu'il s'agira maintenant d'explicitier.

Dans la perspective qui est la mienne, l'*acte* d'énonciation *n'est donc pas* l'œuvre d'un sujet, mais un *agencement* complexe qui recouvre différentes dimensions. Comme l'affirment Deleuze et Guattari (1980 : 40) il s'agit d'un « agencement collectif d'énonciation ». Le sujet n'est pas une seule instance énonçante : les instances qui le composent sont nombreuses. Produire un énoncé signifie virtualiser une norme actuelle, ou bien la réaliser. Produire un énoncé implique actualiser des habitudes virtuelles, ou bien les potentialiser. L'énonciation est un *acte de passage entre des modes d'existence* (Latour 2012) : produire un énoncé suppose mettre en coprésence un ensemble de normes, d'usages et de rapports différentiels qui constituent un schéma (Paolucci 2017c, 2020, chapitres 2 et 3). L'énonciation peut les maintenir en présence ou bien peut tenter de les reléguer dans l'absence, mais en aucun cas l'acte de médiation n'est l'œuvre d'un sujet en tant qu'instance énonçante : c'est l'œuvre d'un agencement en tant que *collectif d'instances énonçantes* (sur les « collectifs », cf. Latour 2012, partie 3). Les instances *énonçantes* sont hétérogènes, situées dans divers modes d'existence, et le collectif des instances *énonçantes* est, comme on va le voir, un agencement du plan virtuel.

3. L'ajout des soustractions

Partons alors justement d'une série d'actes d'énonciation spécifiques, de manière à avancer concrètement dans notre problème. Prenons ce qui serait pour nous traditionnellement le cas le plus difficile – celui de l'art –, afin de jouer « à l'extérieur », dès lors que l'énonciation dans l'art a souvent été imaginée comme étant centrée sur le sujet, sur son individualité créatrice de mondes et productrice de réalités. Toutefois, même pour un artiste la toile n'est jamais vide et, pour un écrivain, la page n'est jamais blanche. Au contraire, la toile et la page sont toujours trop pleines du déjà-dit, du déjà-peint, des clichés, des stéréotypes, des tournures interprétatives, des syntaxes procédurales, c'est-à-dire de *l'ensemble de schémas, de normes et d'usages qui régissent les formations discursives d'un système donné*. Comme le montrait Hjelmslev, tout acte subjectif d'énonciation dépend de différentes structures virtuelles, *des réseaux d'humains et non-humains qui en constituent le fonctionnement*²¹⁹, régissant

218 Voir à ce propos Paolucci 2020.

219 Cf. Latour 2012, partie 1.

ainsi la production des énoncés. Lorsque des artistes comme Paul Cézanne²²⁰ ou Francis Bacon²²¹ affirment que le problème de l'énonciation picturale est d'échapper aux clichés, ils veulent dire que l'énonciation qui doit remplir la toile ou écrire la page a toujours un rapport avec des « stéréotypes » qui définissent le moment même où l'on est en train d'agir : c'est justement parce qu'elle est vide que la toile est toujours trop pleine du point de vue de la constitution, débordant de « déjà-dits » justement dans son *être vide*. Mais, si tout cela est vrai, que sont alors ces « stéréotypes », ces « clichés » et ces « déjà-dits » ?

Dans *Sémiotique et philosophie du langage*, Umberto Eco (1984) définissait l'*Encyclopédie* comme « l'ensemble du déjà-dit », comme la « bibliothèque des bibliothèques », comme « l'ensemble enregistré de toutes les interprétations ». Pour Eco, l'*Encyclopédie* est constituée de tous les énoncés déjà énoncés (qui sont actuels) et elle appartient donc à la dimension hjelmslevienne de l'usage. En même temps, elle est aussi un ensemble de schémas et de normes (qui sont virtuelles) et qui constituent le fondement de la production de nouveaux énoncés, et donc des actes d'énonciation. Nous proposons de qualifier d'« effet *a priori* » le concept d'« encyclopédie » tel que nous le réactivons à partir de la théorie d'Eco, qui de fait ne le soumet pas suffisamment à des épreuves empiriques concrètes²²². « Effet » car produit par tous les actes d'énonciations qu'elle enregistre ; « *a priori* » – matériel et historique – car elle représente localement la condition de possibilité de nouveaux actes d'énonciation. L'*encyclopédie* est en même temps structurée par l'énonciation passée et structurante pour l'énonciation future. N'est-ce pas justement l'*encyclopédie* qui remplit la page de l'écrivain avant son énonciation et qui contraint l'artiste à procéder en retirant, par *ajout de soustractions* ? L'*Encyclopédie* n'est-elle pas cet ensemble de schémas, de normes et d'usages qui palpitent sur la toile vide de l'artiste, précisément du fait qu'elle est vide ?

Lorsque Francis Bacon (1993) affirme qu'il existe tout un travail préparatoire de la peinture avant de peindre qui la libère des clichés, et qu'un tableau doit toujours passer à travers une série d'actes involontaires comme le fait de projeter de la couleur sur la toile, de faire des signes qui ne signifient rien, de brosser une partie, d'exécuter des effacements fortuits, etc., il suggère que le peintre ne doit jamais remplir une surface blanche, mais qu'il doit vider, débarrasser, nettoyer la toile²²³ des stéréotypes encyclopédiques qu'elle contient. C'est pourquoi le tableau est déjà là, dans les virtualités encyclopédiques, et l'artiste s'active pour retirer de la matière, exactement comme le faisait Michel-Ange sur le bloc de marbre (cf. Paolucci 2010). Cela a justement des conséquences qui concernent l'énonciation.

Dans son dernier ouvrage sur les modes d'existence, Bruno Latour (2012) propose de considérer que le sens advient dans le monde de l'existence par « instauration » de chaque mode d'existence, [...] et sans qu'il soit nécessaire de poser au préalable de sujet et d'actant auquel on imputerait une énonciation. L'instauration n'est imputable qu'à un état de choses

220 Cf. Lawrence 1991 : 99-106.

221 Cf. Bacon 1993.

222 La véritable activation concrète de l'idée d'« encyclopédie » chez Eco se trouve dans les romans, selon le principe « ce qu'on ne peut pas théoriser, on doit le raconter ». Sur ce point, voir Paolucci 2017a et 2017b.

223 Cf. Deleuze 1981 : 157.

dynamique, une instance diffuse et en cours d'émergence. S'agissant des pratiques, elles adviennent au sens parce qu'elles poursuivent leur cours malgré les obstacles et les résistances et parce qu'elles ne peuvent le faire qu'en raison d'une force d'engagement qui maintient ce cours pratique. Cette « instauration » ne peut être imputée qu'à une instance diffuse, plurielle et en mouvement, dotée d'une régulation épisémiotique. L'instauration est donc la forme primaire de l'énonciation pratique. Il y a énonciation parce que la signification émerge de la dynamique d'un cours d'action, et de l'activité d'une instance qui est elle-même en cours d'instauration. L'effet d'« individuation » subjective est second, et ce n'est qu'un effet de sens conditionné. (Fontanille 2016 : 239-40)

Il est clair pourquoi « l'effet d'individuation subjective » est second : le sujet se construit par l'acte d'énonciation, et l'acte d'énonciation consiste en cet ensemble de procédures de potentialisation, virtualisation, actualisation et réalisation de schémas, de normes, d'usages et d'énoncés. Pour cette raison, l'énonciation est un acte de passe entre des modes d'existence qui n'est imputable qu'à un état de choses dynamique, à une instance diffuse et en cours d'émergence. Pour qu'il y ait « énonciation » comme « acte de production de l'énoncé », il faut un système dynamique constitué des perturbations produites par les sujets agissant à l'intérieur du même système. Le système est en mesure d'absorber les perturbations représentées par les jaillissements de couleur, les touches de pinceau et les signes non-signifiants, et d'enregistrer ces processus d'action comme pratiques d'énonciations picturales, en les codant en tant que structures structurées disponibles pour fonctionner par ailleurs comme structures structurantes. C'est pourquoi Fontanille, s'inspirant de la linguistique de l'énonciation de Culioli, insiste sur la « régulation épisémiotique » du système de l'énonciation : celui-ci a une force de régulation globale qui n'est pas le fait de l'action organisatrice d'un sujet, d'un chef d'orchestre ou d'un général. Au contraire, l'individuation même du sujet à l'intérieur du système est un effet de l'activité du système, que Latour (2012) appelle « instauration » et qu'il pense comme « forme primaire de l'énonciation », *acte qui pose en même temps l'énoncé et les instances énonçantes*, comme le disait Jean-Claude Coquet (2016).

Système décentré, effet d'un collage de pratiques locales, l'Encyclopédie est donc pour moi l'instance plurale et diffuse dotée d'un réglage épisémiotique et parcourue par une série d'instances subjectives qui y « ajoutent des soustractions ».

Un système encyclopédique est pour la sémiotique ce qu'un système de couplage structural entre organisme et environnement est pour l'énaction (Varela, Thompson e Rosch 1991, Gallagher 2017, Di Paolo et al. 2018), où le premier produit le second, qui à son tour produit le premier. Environnement sémiotique par excellence, l'Encyclopédie produit les sujets qui la produisent avec leurs propres énoncés comme « bave et débris de la sémiose ».

En tant que sujets, nous sommes ce que la forme du monde produite par les signes nous permet d'être. [...] Seul le plan de la sémiose, telle qu'elle se définit à un stade donné de l'histoire (avec la bave et les détritiques de la sémiose précédente qu'elle traîne derrière elle), nous dit qui nous sommes et ce que (ou comment) nous pensons. La science des signes est

la science de la manière dont le sujet se constitue du point de vue historique. (Eco 1984 : 54)

Nous retrouvons ici un point fondamental de la théorie de l'énonciation (cf. Benveniste 1966) : le sujet est produit par les actes d'énonciation qu'il produit. Eco met en évidence le rapport entre le système encyclopédique et le sujet, ce dernier étant justement « bave et débris » de l'acte de sémiologie, l'effet de l'activité sémiotique, du flux sémiotique interne à l'encyclopédie où les agencements des instances énonçantes produisent à leur tour ce flux sémiotique, cette bave et ces mêmes débris encyclopédiques qui les génèrent.

4. Agencements du plan virtuel de l'énonciation, régularité et rareté des énoncés

Eco ajoute un élément supplémentaire à cette idée : la forme du sujet dépend de la « forme du monde produite par les signes », c'est-à-dire produite par les masques sémiotiques stockés dans l'encyclopédie, que nous pouvons assumer en associant notre « parole » personnelle aux murmures des « paroles » impersonnelles qui circulent dans la communauté. L'encyclopédie est faite d'événements impersonnels et de singularités pré-individuelles, qui sont à la base de l'identification des personnes. Cet ensemble d'événements impersonnels et de singularités pré-individuelles que nous appelons, inspirés par Eco, encyclopédie, nous restitue un objet sémiotique fait des agencements entre les instances énonçantes hétérogènes qui habitent sur un plan virtuel. Dans ce plan virtuel, l'ensemble des directions possibles pris en charge par l'acte d'énonciation peut changer d'un point à un autre, même dans le voisinage d'un point fixe (le même sujet), et l'instance subjective d'énonciation induit avec un acte un espace non donné *a priori* sur le plan virtuel, qui sera à son tour enregistré dans le plan virtuel lui-même, en donnant lieu à une vraie *plasticité du virtuel*.

À ce propos, Alessandro Sarti, Giovanna Citti et David Piotrowski (2019) ont montré que, étant donné la cohabitation virtuelle de différentes instances hétérogènes telles que schéma, normes et usages, appréciations collectives et énoncés (« assemblage d'opérateurs hétérogènes »), l'énonciation est une forme d'« hétérogénéité différentielle », où l'on passe du virtuel à l'actuel. Le plan virtuel (normes, habitudes, schèmes, etc.) est intensif (Sarti, Citti et Piotrowski 2019 : 3), mais son intégration et actualisation par un acte donne lieu à des « formes, perceptions et morphologies étendues », qui sont en revanche actuelles et perceptibles à l'intérieur de l'énoncé. Sarti, Citti et Piotrowski (2019 : 2-5) conçoivent le plan virtuel comme un plan d'« agencement » entre instances hétérogènes, qui sont « singulières » et qui sont conçues comme un « élément problématique » dont les énoncés sont « autant de solutions ». Cette idée d'agencement modélise parfaitement la singularité du fond virtuel de l'acte d'énonciation donné à tout sujet comme quelque chose d'exclusivement sien, et qui donnera lieu à un énoncé à « chaque fois différent » (cf. Benveniste 1966, Ono 2007, Coquet 2007, Bondi 2016). Mais cette singularité et cette diversité de l'acte énonciatif ne tiennent pas au fait que les individus, les espaces et les temps concrets (extensifs) sont à chaque fois différents, comme l'affirmait Benveniste. Au contraire, la singularité est l'effet de l'agencement hétérogène entre schémas, normes, usages et appréciations collectives, qui définit le fond virtuel de l'acte de l'énonciation (intensif).

L'hétérogénéité qui donne lieu à la singularité de chaque acte d'énonciation n'est pas due aux acteurs concrets, situés du point de vue spatio-temporel, mais à l'agencement entre les instances

hétérogènes qui en constituent le fond virtuel. Encore une fois, c'est de relations entre actants et non de localisations d'acteurs qu'il est question. Dès lors qu'on remplace la *langue* saussurienne par le concept d'encyclopédie, c'est-à-dire par des agencements entre instances énonçantes qui ont différents modes d'existence, l'acte d'énonciation qui nous fait passer du système des agencements de l'encyclopédie à l'énoncé est en fait un *ajout de soustractions* qui actualise et démarque un virtuel encyclopédique avec ses stéréotypes, ses clichés et son « déjà-dit » débordant. Cela est également valable lorsque l'acte tente de s'écarter avec force de cet ensemble de schémas, de normes et d'usages qui représente le fonds de tout acte énonciatif singulier. L'acte d'énonciation est la solution d'un problème sémiolinguistique représenté par des agencements virtuels dans l'encyclopédie, et chaque solution devient à son tour un problème sémiolinguistique futur.

Cette réciprocity entre le fond virtuel pré-individuel et l'acte d'énonciation comme solution qui à son tour change la structure du fond est exactement la dialectique de l'énonciation, qui donne lieu à des événements qui ne sont jamais reproductibles de la même manière. Un acte d'énonciation est un événement produit par des agencements entre le virtuel impersonnel et le pré-individuel, et par leur actualisation individualisée et personnelle. Deleuze (1969, 1980) nous enseignait qu'un événement n'est ni personnel ni anonyme, mais qu'il s'agit d'une singularité (Priméité), un point où il se passe quelque chose qui établit un agencement entre ces deux notions, un agencement entre la partie impersonnelle et la partie personnelle de l'énonciation. Cette idée d'événement comme agencement entre le personnel et l'impersonnel, que Levinas (1974) appelait *illéité*²²⁴, est fondamentale. Une énonciation est donc toujours une singularité par rapport aux schémas, aux normes et aux usages qui la rendent possible. Les événements ne naissent pas isolés ; au contraire, ils se manifestent par opposition (Secondéité) à d'autres événements énonciatifs et tout aussi possibles, qui auraient pu se manifester de la même manière à l'intérieur de ce système de schémas, de normes et de tournures établis par l'usage (Tiercéité). En effet, tout acte d'énonciation en nie d'autres, en contredit d'autres qui auraient été tout aussi possibles. C'est l'existence même de l'énoncé qui nie et contredit d'autres énoncés. C'est pourquoi, Michel Foucault, dans son *Archéologie du savoir*, où il formulait une importante théorie impersonnelle de l'énonciation, s'intéressait *en même temps* à la « régularité des énoncés » – à leur dépendance envers un système régulier de schémas, de normes et d'usages – et à leur « rareté », au fait « que tout n'est jamais dit » (Foucault 1969 : 138).

Les énoncés (aussi nombreux qu'ils soient) sont toujours en déficit ; [...] On étudie les énoncés à la limite qui les sépare de ce qui n'est pas dit, dans l'instance qui les fait surgir à l'exclusion de tous les autres (Foucault 1969 : 138)

Régularité et rareté des énoncés sont pour moi deux principes incontournables d'une théorie impersonnelle et pré-individuelle de l'énonciation, telle que je suis en train d'essayer de la construire. Objectivement régulés et réguliers, sans pour autant être le produit de l'obéissance d'un sujet à un système de règles, les énoncés sont également rares, car leur présence exclut la présence simultanée

224 Voir Paolucci 2020, ch. 2.

d'autres énoncés, qui auraient été également possibles sur la base de leur système de régularité. La tension entre régularité et rareté est pour nous la « régulation épisémotique » servant de toile de fond à l'acte d'énonciation, ainsi que la « force » interne au système de l'énonciation dont parle Fontanille (2016).

Comment se représenter alors l'acte de l'énonciation à l'intérieur d'un tel système ?

5. L'énonciation impersonnelle et ergative

Les « virtualités » en amont de l'acte d'énonciation consistent en une cohabitation d'énoncés contradictoires produisant un murmure virtuel d'actes d'énonciation, également contradictoires entre eux, et néanmoins tous possibles de la même manière sur la base des régularités des schémas, des normes et des usages. C'est en tenant compte de ce phénomène qu'Umberto Eco a introduit la notion d'encyclopédie, en la concevant comme un espace hétérogène de cohabitation de schémas, de normes, d'usages et d'énoncés.

L'encyclopédie est un fatras de schémas, de normes et d'usages constitué par des énoncés déjà énoncés, servant de toile de fond à un acte d'énonciation qui y ajoute des soustractions. Cet *ajout de soustractions* est un acte qui dissocie l'énonciation du domaine exclusif d'une instance subjective et la renvoie à un agencement collectif qui ouvre différentes positions de sujet pour différentes instances énonçantes. C'est ce qu'affirmait Hjelmslev,

On se rend compte immédiatement qu'en passant successivement du schéma par la norme et l'usage vers l'acte, on n'accomplit pas une descente proportionnellement graduée ; on franchit dans cette marche plusieurs frontières (Hjelmslev 1942 : 87, nous soulignons).

Comme le fait remarquer Michel Arrivé (1986),

*Avec cette description de la « marche » du schéma vers l'acte on est incontestablement en présence de la théorie glossématique de l'énonciation. Rien n'y manque, même pas le sujet : il y est en effet représenté par le *on* sujet des deux syntagmes verbaux *accomplir une descente, franchir certaines frontières*. [...] Le sujet est réduit à sa plus simple expression : pure émanation du procès qui le présuppose, il se présente sous la forme la plus neutre qui soit : ni un *je*, ni un *tu*, pas même un *il* ou un *elle*. Non : un simple *on*, la non-personne à l'état pur. [...] Dans l'univers sémiotique de Hjelmslev, c'est le paradigme entier de la personne qui se neutralise au profit de la non-personne, le *on*, seul sujet possible de l'énonciation. (Arrivé 1986 : 185-6)*

Le « on » est l'expression sémiotique d'un agencement entre le plan virtuel et pré-individuel, d'un côté, et l'acte individué et réalisé, de l'autre. Un plan qui, à son tour, deviendra une partie du fond virtuel et pré-individuel lorsque l'encyclopédie l'enregistrera. *Ego* n'est pas l'instance de l'énonciation, et l'acte de l'énonciation n'est pas une action « transitive, grâce à laquelle le sujet construit le monde en tant qu'objet en se construisant en même temps lui-même » (Greimas et Courtés 1979 : « énonciation »). La transitivité intentionnelle n'est pas du tout une bonne image de l'acte d'énonciation. En effet, si

l'énonciation est un acte qui construit au même moment l'énoncé et les instances énonçantes et si les instances énonçantes ont à faire avec les schémas, les normes, les institutions et les usages, ne serait-il pas plus adéquat de concevoir un modèle ergatif de l'acte d'énonciation ?

Avant d'être une forme grammaticalisée dans une langue spécifique, « la transitivité est une manière particulière de conceptualiser l'action et le rôle du sujet en son sein, en privilégiant la causativité : le processus en acte est causé par le sujet et présuppose une *agency* causale et intentionnelle » (Violi 2007 : 193). Le modèle ergatif est en revanche complètement différent ; il est présent dans toutes les langues, indépendamment du fait qu'un système de cas particuliers le grammaticalise (voir Hjelmslev, 1935). À la différence de l'*agency* transitive, celle ergative conçoit ce qui génère le processus comme interne au processus lui-même : « les pâtes ont cuit » et non pas « l'eau bouillante a cuit les pâtes ». Dans le schéma ergatif, contrairement au schéma transitif, l'action est interne au sujet mais elle n'est pas causée par ce dernier : comme le dit Halliday, elle « advient, pour ainsi dire, à travers le sujet, mais elle n'est pas causée par lui » (Violi 2007 : 194, voir Halliday 1994). Dans des passages tels que « la voiture s'est arrêtée », « le fil s'est cassé », « la patience est épuisée », quelque chose aura sans aucun doute causé ce genre d'états. Si la causalité qui a généré l'épuisement de la patience ou l'arrêt de la voiture est distribuée sur plusieurs actants en étant donc constitutivement plurielle, du point de vue de l'ergativité de la langue elle doit être envisagée comme quelque chose qui se *fait* sans une intervention externe au *faire*. Il s'agit d'une morphogenèse immanente au système. L'énonciation serait un acte ergatif de ce type. En effet, l'idée de l'acte d'énonciation qui construit à la fois l'énoncé et les instances énonçantes ne doit pas être interprétée de manière transitive – le sujet qui produit l'énoncé à travers un acte se produit en même temps lui-même –, mais bien de manière ergative – le sujet *s'énonce* à travers un acte qui le fait émerger simultanément à l'énoncé à partir des autres instances énonçantes. L'énonciation est un processus fondé sur le « on » (agencement entre des instances hétérogènes), et son *agency* est interne au processus lui-même, distribuée de manière ergative sur plusieurs instances énonçantes.

Voici donc une déclinaison finale du « on », sujet propre à une énonciation impersonnelle et pré-individuelle : l'ergativité de son action, l'ergativité de son acte d'énonciation comme agencement qui ajoute des soustractions dans des niches sémiotiques, pendant qu'on essaie d'habiter un environnement en sculptant un monde de valeurs et de significations au point de départ de plusieurs autres environnements et mondes qui sont tout de même possibles.

Bibliographie

- ARRIVÉ, M.
1986 « Y a-t-il en glossématique une théorie de l'énonciation ? », *Histoire Épistémologie Langage*, Volume 8, Numéro 2, *Linguistique et psychanalyse : Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres*, Paris, Méridiens/Klincksieck, pp. 177-189.
- BACON, F.
1993 *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Genova, Le Mani Microart's.
- BASSO FOSSALI, P.
2002 *Il dominio dell'arte*, Roma, Meltemi.
- BASSO FOSSALI, P.
2017 *Vers une Écologie Semiotique de la Culture : perception, gestion et réappropriation du sens*, Limoges, Lambert-Lucas.

- BENVENISTE, E.
1966 *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard.
1974 *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard
- BONDÌ, A.
2016 « Altérité de la parole et socialité du sens : énonciation et perception d'autrui », in M. Colas Blaise, L. Perrin et G. M. Tore (éds.), *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 381-394.
- COQUET, J.-C.
2008 *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
2016 « L'énonciation, fondement de la phénoménologie du langage », in M. Colas Blaise, L. Perrin et G. M. Tore (éds.), *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 295-302.
- DELEUZE, G.
1969 *Logique du sens*, Paris, Minuit.
1981 *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F.
1980 *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.
- DESCOMBES, V.
1996 *Les institutions du sens*, Paris, Minuit.
- DI PAOLO, E., DE JAEGHER, H., et CUFFARI, E.
2018 *Linguistic bodies. The continuity between life and language*, Cambridge, MA, MIT Press.
- ECO, U.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- FOUCAULT, M.
1969 *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FONTANILLE, J.
2015 *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège.
2016 « L'énonciation pratique à l'œuvre dans l'intermédialité et la remédiation », in T. Migliore (éd.) *Rimediazioni. Immagini interattive*, Aracne, Rome, pp. 231-244.
- FONTANILLE, J. et ZILBERBERG, C.
1998 *Tension et Signification*, Auderghem, Malaga.
- GALLAGHER, S.
2017 "Enactivist interventions", *Rethinking the mind*, Oxford, Oxford University Press.
- GREIMAS, A. J.
1983 *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J.
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HALLIDAY, M. A. K.
1994 "An introduction to Functional Grammar, Edward Arnold, London. 'On language in relation to the evolution of human consciousness'", *Of Thoughts and Words*, London, Imperial College Press.
- HJELSMLEV, L. T.
1935 « La catégorie de cas. Étude de grammaire générale », vol. I, *Acta Jutlandica, VII*, Aarhus, Universitetsforlaget, pp. I-XII et pp. 1-184.
1942 « Langue et parole », *Cahiers F. de Saussure*, 2, pp. 29-44.
1959 *Essais linguistiques* (vol. 12, éd. it.). Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, Copenhague, Nordisk Sprog- og Kulturforlag.
- HUTTO, D. D. et MYIN, E.
2013 *Radicalizing Enactivism. Basic Minds Without Content*, Cambridge, MA: MIT Press.
- JOLY, A.
1994 « Éléments pour une théorie générale de la personne », *Faits de langue*, 3, Leiden, Brill, pp. 45-54.

- LATOURE, B.
2012 *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte.
- LAWRENCE, D. H.
1991 *Scritti sull'arte*, Tema Celeste, Siracusa.
- LÉVINAS, E.
1974 *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Le livre de poche.
- MATURANA, H. et VARELA, F.
1980 *Autopoiesis and cognition. The realization of the living*, London, Routledge.
- MIGLIORE, T.
2017 "L'enunciazione in Louis Hjelmslev", in A. Zinna et L. Cigana, *Louis Hjelmslev (1899-1965). Le forme del linguaggio e del pensiero*, Toulouse, Éditions CAMS/O, pp. 123-147.
- ONO, A.
2007 *La notion d'énonciation chez Émile Benveniste*, Limoges, Lambert-Lucas
- PAOLUCCI, C.
2010 « Quelques réflexions sur les énoncés : textes, pratiques et cultures », *Actes Sémiotiques*, n° 113/2010, Limoges, Pulim.
2012 « Sens et cognition : la narrativité entre sémiotique et sciences cognitives », *Signata. Annales des sémiotiques*, n° 2012, Liège, Presses Universitaires de Liège, pp. 299-316.
2017a "Where of One cannot theorize, there of one must narrate", *Umberto Eco in his own words*, Berlin, De Gruyter, pp. 165-174.
2017b "Eco, Peirce, and the anxiety of influence: The most Kantian of Thinkers", *The Philosophy of Umberto Eco*, Open Court Publishing Company, Chicago, pp. 251-278.
2017c « Prothèses de la subjectivité. L'appareil formel de l'énonciation dans l'audiovisuel », in A. Beyaert, M. G. Dondero et A. Moutat, *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas.
2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano, Bompiani (trad. fr.).
- RICOEUR, P.
1984 *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.
- SARTI, A., CITTI, G. et PIOTROWSKI, D.
2019 "Differential heterogenesis and the emergence of semiotic function", *Semiotica*, De Gruyter, in press.
- VARELA, F. J., THOMPSON, E., et ROSCH, E.
1991 *The embodied mind. Cognitive science and human experience*, Cambridge, MA, MIT Press.
- VIOLI, M. P.
2007 "Lo spazio del soggetto nell'Enciclopedia", *Studi di semiotica interpretativa*. Milano, Bompiani.
- ZINNA, A.
2012 « Les formations sémiotiques », *Versus, From Analysis to Theory: Afterthoughts on the Semiotics of Culture*, n° 114, pp. 127-147

Pour citer cet article : Claudio PAOLUCCI. « L'énonciation comme addition de soustractions : niches sémiotiques, instances énonçantes et sense-making », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125.

Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7159>>

ISSN : 2270-4957

Résumé : La production d'un discours sur la condition carcérale au musée, comme dans le cadre de l'exposition internationale *Prison* coproduite par le Musée International de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (Genève), le Musée des Confluences (Lyon) et le Deutsches Hygiene Museum (Dresde), relève d'un véritable défi rhétorique. L'enjeu d'une telle exposition consiste non seulement à scénographier des connaissances historiques et anthropologiques sur les systèmes pénitentiaires, mais surtout à sensibiliser et interpeller les publics sur la place des différentes parties prenantes de formes d'enfermement et de privation de liberté. En caractérisant de « vivantes » les matières dont se composent les discours des musées ainsi que les expériences, les actions et les paroles des participants aux visites guidées, l'enjeu de cet article consiste à décrire, à partir de données ethnographiques, les transformations sémiotiques opérées de l'amont de la conception muséographique vers l'aval de la confrontation entre les publics et l'exposition.

Mots clés : ethnométhodologie, expériences, interactions, musées, prisons

Abstract: The production of a discourse on prisons conditions in museums, as in the international exhibition *Prison* co-produced by the Red Cross and Red Crescent Museum (Geneva), the Musée des Confluences (Lyon) and the Deutsches Hygiene Museum (Dresden), is a real rhetorical challenge. The challenge of such an exhibition is not only to stage historical and anthropological knowledge on prison systems, but above all to raise awareness and challenge the public on the place of the various stakeholders of forms of confinement and deprivation of liberty. By characterizing as "living" the materials of which museum discourses are composed, as well as the experiences, actions and words of the participants in the guided tours, the challenge of this article consists in describing, on the basis of ethnographic data, the semiotic transformations operated from the upstream part of the museographic conception to the downstream part of the confrontation between the public and the exhibition.

Keywords: ethnomethodology, experiences, interactions, museums, prisons

1. Introduction à la (re)matérialisation des prisons au musée

Coproduite par le Musée International de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge de Genève (MICR), le Musée des Confluences de Lyon (MDC) et le Deutsches Hygiene Museum de Dresde, l'exposition intitulée *Prison* entend proposer aux visiteurs « une réflexion sur notre système pénitentiaire hérité du XVIII^e siècle » et expliciter, « de manière immersive [...], par le biais de récits d'anciens détenus mais aussi de représentations de notre imaginaire collectif, le paradoxe selon lequel la prison isole l'individu pour le punir et protéger la société, tout en visant à sa réinsertion »²²⁵. Ces musées, qui conçoivent et programment des expositions aux thématiques diverses, ont élaboré un

225 On peut lire cette visée sous forme synthétique sur le site du Musée des Confluences :

<https://www.museedesconfluences.fr/fr/evenements/prison-au-dela-des-murs>

Cette exposition a été programmée à Genève de février à juin 2019, puis à Lyon d'octobre 2019 à juillet 2020 et enfin à Dresde de septembre 2020 à mai 2021 (prolongée jusqu'en janvier 2022).

parcours selon une trame narrative tissée par une diversité de médiations. On trouve par exemple des objets de prisonniers, des photographies documentaires, des tableaux, des reportages vidéo, mais également des notes d'intention et des encarts descriptifs qui accompagnent ces objets.

La production d'un discours sur les prisons au musée, comme dans le cadre de l'exposition internationale *Prison*, relève d'un véritable défi rhétorique. D'un côté, en interrogeant le sens de la peine, de la séparation physique et symbolique, il y a une motivation institutionnelle de partager une expérience de lieux d'enfermement dont la visée est, par définition, de mettre des individus et des groupes à l'écart du reste de la société. De l'autre côté, le parcours d'exposition tend à faire émerger de nouvelles représentations de l'enfermement chez les publics, en faisant se croiser des voix et des points de vue divers (documents administratifs, récits de détenus, créations artistiques, entre autres).

Pour la présente étude²²⁶, nous pisterons les différences qui se manifestent entre deux dynamiques de production d'un discours sur les prisons en milieu muséal. D'une part, nous nous intéresserons à l'exposition *Prison* qui consiste à faire parcourir les prisons « à distance » à travers des médiations tierces qui tentent de faire entrer les visiteurs « en immersion » dans des espaces correctionnaires. D'autre part, nous nous dirigerons vers le Mémorial National de la prison de Montluc de Lyon (MNPM) qui cherche à faire émerger les stigmates des expériences passées d'une ancienne prison, *in situ*, sur le mode d'une archéologie, en retraçant le parcours de personnes présentes dans le lieu de 1921 à 2009 et en échangeant sur les problématiques sociohistoriques soulevées par ces traces²²⁷.

1.1. Les matières, les formes et les substances du discours et de l'expérience

En caractérisant de « vivantes » les matières dont se composent les discours des musées ainsi que les expériences, les actions et les paroles des participants aux visites, l'enjeu de cet article consiste à décrire les tensions sous-jacentes à des transformations sémiotiques opérées en cascade, de l'amont de la conception muséographique vers l'aval de la confrontation entre les publics et l'exposition. Nous nous consacrerons ainsi à une réflexion sur la (re)matérialisation des prisons au musée, à l'aune de la triade que composent les notions de *matière*, *forme* et *substance*, notamment travaillée par le linguistique Louis Hjelmslev (1971). Cette triade nous semble pertinente, à la condition d'être ancrée dans une approche dynamique des langages, des pratiques sémiotiques et de leur évolution, comme cela a été proposé par Jean-Marie Klinkenberg sous la forme d'une parabole.

Soit de la terre glaise. C'est une matière informe parce que ses contours et son étendue ne sont pas précisés. Nous pouvons la mettre dans un moule qui permettra, après cuisson, d'en tirer une brique. Cette brique a une forme, que la géométrie décrit : un parallélépipède rectangle. Mais cette forme n'est pas matérielle en elle-même : comme toute figure

226 Cette étude est réalisée à partir du projet de recherche intitulé *PrisM (Prisons et Musées)*, mené au sein du LabEx ASLAN – UMR 5191 Interactions Corpus Apprentissages Représentations de février 2019 à juin 2021 (<https://aslan.universite-lyon.fr/projets-finances-par-aslan/projet-prism-90548.kjsp>). Nous remercions ici les musées partenaires du projet qui nous ont chaleureusement accueilli, ainsi que les publics qui ont accepté notre présence pour documenter les visites guidées.

227 Cette pertinence, identifiée en amont sur le plan épistémologique de notre projet, a finalement rencontré l'intérêt des institutions muséales, sur les plans sociaux, culturels et éducatifs : le MDC et le MNPM avaient déjà conçu et programmé eux-mêmes un dispositif de médiation en « duo ». À destination de publics scolaires (lycées), une visite de ces deux sites lyonnais dans la même journée proposait une approche comparée de l'incarcération : socio-anthropologique (le matin au MDC) et historique (l'après-midi au MNPM).

géométrique, c'est une abstraction, un ensemble de rapports entre des segments, eux-mêmes constitués de points, segments et points étant sans épaisseurs. La transformation de la matière par la forme lui fournit une substance : la brique, terre moulée de façon à correspondre au modèle de la forme. Klinkenberg (2010 : 112)

Pour le terrain de notre étude, l'exposition muséale peut être appréhendée en tant que *transformation* d'une diversité de matériaux sensibles et discursifs par un discours verbal et non-verbal qui communique une certaine approche scientifique et empirique des prisons dans le monde contemporain. Seulement, le « modèle de la forme » que l'exposition cherche à produire émerge lui-même du processus de sémiotique des visiteurs, à savoir de leurs perceptions et de leurs expériences interprétatives propres ou, en tout cas, plus ou moins partagées. Notre hypothèse de travail consiste à concevoir la (re)matérialisation de la condition carcérale au musée pour son caractère complexe, en ce qu'elle ne saurait être encapsulée, importée et communiquée au musée sans recevoir aucune sorte de *transformation univoque*. D'une part, en tant que dispositif institutionnel d'implémentation (Goodman 1984)²²⁸, le musée opère des transformations qui cherchent à stabiliser une image de l'état des connaissances et des sensibilités contemporaines sur l'enfermement, en envisageant ses propres vides et points aveugles. D'autre part, le musée est lui-même soumis à des transformations, en interaction et en discours, selon l'expérience de chaque groupe et de chaque individu *in situ*, que ce soit lors de visites « guidées » ou lors de visites « libres ».

1.2. Ethnographier les formes d'appropriation matérielle, symbolique et affective

Sur le plan épistémologique, en prêtant une attention particulière à la dimension écologique de toute expérience de sémiotique (Quéré, 2016), aux conditions locales de réalisation des parcours de visite, nous couplons ici deux approches des pratiques sociales et langagières. D'une part, il y a une linguistique interactionnelle, inspirée de l'analyse conversationnelle issue du paradigme de l'ethnométhodologie (Garfinkel, 1964). Attentive à l'enchevêtrement des verbalisations, des gestes, des postures et des orientations des corps (*multimodalité*), elle s'intéresse à la transformation progressive et séquentielle de la scène observée (*l'espace interactionnel*) et à la dimension publique des actions réalisées (*accountability*) (Mondada 2012 et 2018). D'autre part, il y a une « sémiotique vive » (Basso Fossali 2008 et 2017) liée au va-et-vient entre valeurs élaborées en discours et valeurs élaborées en expérience (les vécus de signification). En tant « pratique incarnée, formation active concernant l'être parmi les choses, [la sémiotique vive est] une étude des relations, mais directement liée à leur traitement, à leur élagage et au réaménagement critique de leurs greffes » (Basso Fossali 2008 : 24). En couplant ces deux approches, nous appréhendons le discours sur les prisons au musée à la fois en tant que texte à interpréter (c'est le parcours d'exposition) et en tant que production dynamique située (les discours générés à chaque visite). D'un point de vue méthodologique, afin de retracer les parcours de visites tels qu'ils se déploient *in situ* et d'étudier le caractère vivant des pratiques de médiation muséale, nous avons

228 Lorsque Nelson Goodman a théorisé le rôle du musée en tant qu'espace d'*implémentation*, il s'agissait pour lui de saisir les perméabilités entre une dimension esthétique et une dimension politique des pratiques. En effet, le musée « ne peut pas instantanément fournir l'expérience et la compétence requises, mais il doit trouver les moyens d'encourager leur acquisition. L'élargissement de l'audience n'est pas dans les files qui se forment à l'entrée » (Goodman [1984] 1996 : 124-125).

réalisé des enregistrements audiovisuels de visites guidées conduites au MICR, au MDC et au MNPM. En effet, ces enregistrements sont constitués (i) soit de deux plans larges sur la scène de l'interaction opérés par deux chercheurs et d'un plan réalisé à travers une caméra confiée aux visiteurs, (ii) soit de deux plans larges sur la scène de l'interaction opérés par deux chercheurs seulement (Thiburce, Lascar et Colón de Carvajal 2020). Une telle méthodologie d'enquête ethnographique de l'expérience de visite en groupe pourrait être mise en regard avec d'autres approches ethno-sémiotiques sur d'autres terrains (Couégnas et Famy 2021), en vue d'interroger la sémiotique contemporaine quant aux outils dont elle se dote pour faire émerger et stabiliser ses observables.

Dans l'approche pragmatiste que nous adoptons, cette « expérience spatiale » qu'est la visite (Bossé 2015) peut être conçue comme « le résultat, le signe et la récompense de cette interaction entre l'organisme et l'environnement qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une transformation de l'interaction en participation et en communication » (Dewey 2010 : 60). Dès lors, dans l'étude linguistique et sémiotique des interactions entre les participants aux visites et entre le groupe et l'environnement spatial, il est nécessaire de questionner les dynamiques de transformation du milieu de l'interaction en prenant en compte plusieurs plans de la matérialité de l'expérience (phénoménologique et perceptif ; épistémique et encyclopédique ; éthique et actionnel ; affectif et passionnel). En produisant une attestation audiovisuelle de récits en interaction, on cherche à éclaircir quelques mécanismes en jeu dans une négociation collective des points de vue sur l'enfermement, entre des valorisations enracinées dans une culture (mythes, stéréotypes et tabous) et des valorisations émergentes. En étudiant les transformations de la matière du discours muséal, à travers une parole ou un geste en interaction, nous prêterons ici attention aux phénomènes de (ré)appropriation²²⁹ matérielle, symbolique et affective qu'elles impliquent, notamment pour les visiteurs.

En effet, dans les sections suivantes, nous montrerons d'abord le caractère multidimensionnel et facetté de ce discours muséal sur l'incarcération, à travers une réflexion sur le caractère « vivant » du matériau mobilisé dans l'exposition *Prison* au MDC. Ensuite, afin de pointer en quoi chaque expérience et chaque médiation engage la transformation continue d'une « mémoire vivante » empreinte de subjectivité, nous nous dirigerons vers l'analyse d'un extrait du corpus d'enregistrements audiovisuels de visites guidées conduites au MNPM. La mise en regard des matériaux sémiotiques mobilisés dans ces deux configurations vise à mettre en lumière leurs conditions spécifiques.

2. La matière de l'incarcération : architectures, politiques, affects

La première approche de la production d'un discours sur les prisons dans les musées met l'accent sur la matérialité de l'incarcération. Pour l'exposition *Prison*, cela passe par une création scénographique de toute pièce. Pour le MNPM, il s'agit d'exposer les murs de la prison eux-mêmes, en intervenant le moins possible sur l'architecture du lieu. Labile, cette matérialité des environnements carcéraux n'est cependant pas traitée uniquement du point de vue de la structure du bâti, des prisons en

229 Cette (ré)appropriation initiée par les musées peut être problématisée à l'aune de la réflexion de Mikhaïl Bakhtine ([1934] 1978) sur le « dialogisme » conçu en tant qu'orientation et gestion de voix en discours, à partir de leurs entrelacements et leurs effacements, leurs dominations et leurs paradoxes internes. Elle peut également être appréhendée dans une perspective sémiotique (Basso Fossali et Le Guern, 2018), comme consistant à la fois à *faire sienne* une chose du monde et à *rendre propre* une action à un espace-temps de l'expérience, à partir des travaux de Paul Ricœur (1986).

tant que dispositifs architecturaux. Ce sont également les dimensions politique et affective de l'enfermement qui sont prises en compte dans la production de ces parcours. En prenant appui sur des captures d'écran d'enregistrements audiovisuels constitués, nous montrons ici les modalités sémiotiques selon lesquelles l'exposition *Prison* traite ces trois dimensions de l'enfermement de manière tantôt distincte, tantôt compénétrée.

2.1. Les établissements pénitentiaires et leur diversité, dans l'espace et le temps

Dès la première séquence de l'exposition *Prison*, on constate une focalisation sur les variations historiques et géographiques des modèles architecturaux des établissements pénitentiaires. L'évolution des formes architecturales de prisons est retracée à travers des reproductions de gravures, des photographies et des vues aériennes, en commençant par le panoptique élaboré à la fin du XVIII^e siècle, modèle prototypique de l'exercice d'un pouvoir et d'une contrainte sur les détenus, pour finir avec des formes plus contemporaines (figure 1). Des éléments de cotexte accompagnent ce matériau iconographique et fournissent des informations sur les plans muséographique (les encarts explicitent l'origine des images) et encyclopédique (le cotexte accompagne et guide l'interprétation des expôts)²³⁰.



230 Le panneau situé à gauche des images (figure 1, en haut, encadré en rouge) explicite ceci : « À la suite du panoptisme de Jeremy Bentham en 1791, un plan circulaire autour d'une tour centrale permet une surveillance constante sans que les prisonniers ne sachent quand ils sont observés, deux tendances divergentes s'imposent en Europe dès le XIX^e siècle : espaces cellulaires individuels ou en commun. Elles évoluent vers les deux modèles actuels les plus extrêmes que sont les prisons de haute sécurité et les prisons ouvertes. »



Figure 1. Gravures et photographies de prisons (en haut) ; Zoom sur les photographies (en bas). MDC, le 07.11.19

Il nous semble que, plutôt que de proposer un discours encyclopédique abondant, cette modalité d'exposition cherche à faire entrer les visiteurs dans un questionnement sur les images présentées, à partir de leurs propres connaissances²³¹. Ce dispositif construit les conditions de possibilité d'une réflexion de la part des visiteurs sur les types d'architectures, dans une forme de médiation qui pourrait s'apparenter au jeu des sept différences, en faisant émerger des contrastes entre chaque configuration représentée – la prison de Stammheim (Allemagne) construite en 1963-1964, celle de Pentonville (Angleterre) construite en 1842, celle de Bastøy (Norvège) construite en 1984, celle d'Auburn (États-Unis) construite en 1817, la prison panoptique circulaire d'Autun (France) construite en 1855, les établissements pénitentiaires de Witzwil (Suisse) construits en 1983 et la prison d'État de Pelican Bay (États-Unis) construite en 1989. En montrant, visuellement, ces lieux dans de multiples pays, on propose un questionnement sur la place que tient l'enfermement dans la société occidentale contemporaine et sur ses paradoxes, comme l'indique le cartel qui synthétise cette séquence intitulée « Prison »²³². Des différences qualitatives deviennent alors manifestes entre chaque pays et chaque période historique représentés quant aux manières de construire des prisons. Sur le plan architectural, on observe qu'il y a des prisons composées de quartiers et d'ailes séparées les unes des autres, et d'autres constituées de petits pavillons. Quant aux équipements intérieurs, on trouve par exemple des prisons qui ne possèdent que des cours en sol minéral et d'autres qui disposent d'un stade en pelouse. Sur le

231 Au cours d'un entretien réalisé à la fin d'une visite libre dans le cadre d'un séminaire de master entre un groupe d'étudiants et leurs deux enseignants, nous avons observé que cette modalité a déconcerté certains étudiants qui auraient trouvé plus enrichissant d'avoir un discours encyclopédique plus approfondi sur les modèles de prison, leurs origines sociopolitiques et leurs retombées socio-psychologiques sur la vie des détenus.

232 On peut y lire ceci : « C'est au lendemain de la Révolution française que l'enfermement devient une sanction légale en Europe. La prison est vue comme une humanisation du traitement réservé au criminel, puisqu'elle supprimerait les châtiments corporels. Elle permettrait aussi une alphabétisation, une éducation au travail et un respect des règles propices au retour du condamné dans la société. Cependant, les défenseurs de la prison en montrent déjà les possibles effets pervers : l'exclusion de la personne incarcérée mettrait en péril sa réinsertion, de même que la communauté de criminels favoriserait l'apprentissage du crime. Le paradoxe de la prison est ainsi soulevé. »

plan géographique et urbanistique, on trouve des établissements situés dans le centre de la ville et d'autres excentrés, à proximité de productions agricoles ou au milieu d'une forêt.

Aussi, au-delà de leur pouvoir illustratif, ces images (et les textes qui les accompagnent) participent d'une énonciation qui cherche à rendre compte d'une complexité relative à l'administration des peines, sur les plans social et politique. Cette séquence déconstruit l'image univoque des types d'établissements pénitentiaires que le singulier du titre de l'exposition pourrait laisser entendre : ces images multiples (*formes*) rendent compte de la diversité des modalités de l'enfermement présentes dans le monde (*matières*) et des modèles philosophiques sous-jacents (*substances*).

2.2. Les prisons comme lieu d'investissement de valeurs sociales et politiques

En tant qu'institution qui cherche à « raconter l'Homme », à interroger « la Terre depuis les origines, et l'humanité dans son histoire et sa géographie »²³³, le Musée des Confluences de Lyon s'approprie l'exposition coproduite en proposant un insert au titre : *Prison, au-delà des murs*. Cette appréhension des prisons au-delà de leur dimension architecturale se retrouve dans la structure même de la trame narrative de l'exposition. En effet, celle-ci débute par une réflexion sur ce qu'implique punir par l'emprisonnement et elle débouche sur des alternatives à l'incarcération, dans d'autres époques (que celle actuelle) ou d'autres cultures (que celle occidentale), incitant à réfléchir collectivement à de nouvelles méthodes d'administration des peines.

Entre ces deux moments, des matériaux permettent des focalisations sur les versants sociaux et politiques des pratiques juridiques, notamment à travers une robe de magistrat, symbole d'une autorité judiciaire agissant (ou censée agir) au nom de la collectivité. On trouve d'autres matériaux, relatifs aux modes de vie, à la violence exercée entre détenus, entre détenus et personnels et sur les détenus, tels que des objets détournés et utilisés pour se protéger soi-même ou pour nuire à autrui – une chaussure à l'intérieur de laquelle dissimuler une lame de couteau, des fourchettes détournées en crochet. Comme le souligne Didier Fassin (2015) à travers l'exemple de l'œilleton, cette ouverture mobilisée aussi bien par les surveillants que par les détenus pour regarder ce qui se passe de part et d'autre de la porte de la cellule,

[la prison] est composée d'objets essentiels au fonctionnement de cet ensemble architectural et humain. Ces objets sont particulièrement intéressants sous deux aspects : ils ont une vie sociale et ils sont dotés d'une signification politique. Par « vie sociale des objets », j'entends leur appropriation, leur détournement, ou leur dégradation par les personnes. Par « signification politique des objets », je m'attache à saisir le sens que les personnes leur donnent et à leur altération dans des rapports de pouvoir ou d'émancipation. S'agissant de l'œilleton, surveillants comme détenus sont concernés par cette double dimension. [...]

Ironie ultime de la vie sociale de cet objet et indication de sa signification politique plurielle,

233 Comme on peut le lire sur le site du musée : <https://www.museedesconfluences.fr/fr/le-projet>

les prisonniers sont amenés à contribuer par leur travail [dans le cadre sur Service de l'emploi pénitentiaire] au contrôle auquel ils sont soumis. (Fassin 2015 : 256-258)

L'exposition rend compte de la complexité du tissage de valorisations sociales et politiques, morales et éthiques dont sont investies les prisons : cela transparaît tant dans les objets les plus ordinaires que dans les textes de lois qui encadrent les pratiques quotidiennes de contrôle et de soin accordés aux prisonniers. Par exemple, des extraits des Règles pénitentiaires européennes, sur une bande noire, serpentent les barreaux orange rappelant ceux d'une cellule et sont articulés aux témoignages dits et écrits de personnes incarcérées, à des reportages audiovisuels et d'autres photographies documentaires. Le musée s'affirme ici en tant qu'espace de mise en résonance de voix et de points de vue contraires sur l'emprisonnement conçu en tant que peine et en tant que forme de vie sociale. D'un point de vue sémiotique, ce serpentín mérite que l'on s'y attarde, pour ce qu'il symbolise (figure 2, à gauche, ci-dessous).

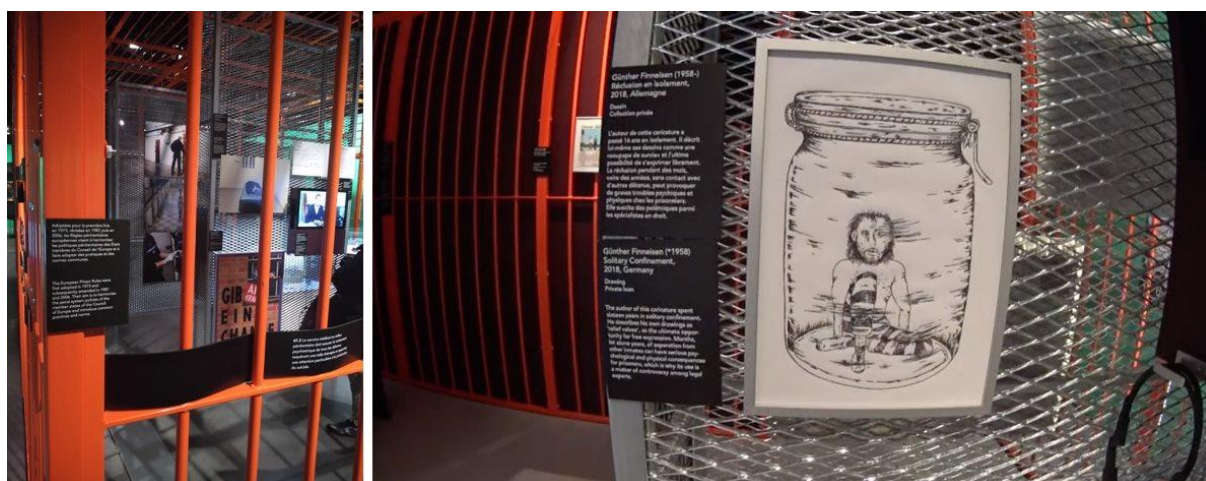


Figure 2. Séquence « Détenu » - Règles pénitentiaires européennes (à gauche) ; Dessin de G. Finneisen (à droite).

Aperçu du dehors, au premier plan, il rend compte de la ligne de référence de plusieurs pays quant aux pratiques à respecter en milieu carcéral et vient dénoter le ton des images vues et des paroles entendues à l'intérieur de la cellule qui compose la séquence intitulée « Détenu ». Par exemple, on lit que, selon l'article 47.2, « le service médical en milieu pénitentiaire doit assurer le traitement psychiatrique de tous les détenus requérant une telle thérapie et apporter une attention particulière à la prévention du suicide ». Un contraste se met en place avec le matériau exposé à l'intérieur de la cellule selon lequel c'est l'enfermement lui-même qui porte atteinte à la santé mentale (et physique) des détenus. On voit notamment une caricature de Günther Finneisen intitulée *Réclusion en isolement* (figure 2, à droite), où le dessin constitue « une soupape de survie », l'ultime possibilité de s'exprimer librement », entre résistance symbolique et parole publique, dans un contexte d'isolement qui limite l'expression individuelle et collective. On écoute aussi un entretien avec Hans Wolff, médecin-chef du service de médecine et de psychiatrie pénitentiaires aux Hôpitaux Universitaires de Genève selon lequel l'emprisonnement constitue une « triple peine » (incarcération, conditions de vie difficiles et obstacles à la réinsertion). Ce contraste de voix exprime une contradiction vis-à-vis de la responsabilité politique et juridique des maillons de la chaîne pénitentiaire, à travers la figure du pompier-pyromane : le

personnel doit contenir la dangerosité des personnes détenues alors même que l'enfermement est au moins une des causes de leur déstabilisation psychologique et psychiatrique. Ainsi, ce serpent de textes de lois exhibe les tensions entre la légitimité des barreaux d'une cellule et le caractère néfaste de ce dispositif coercitif sur la santé des détenus. Loin d'être mis côte à côte sur le mode de la parataxe, cet ensemble de matériaux appelle, sollicite et met à contribution le regard critique des visiteurs.

Comme l'affirme le géographe Olivier Milhaud (2017), « la prison [constitue] un dispositif de séparation : la prison coupe les liens sociaux et empêche les détenus de partager un monde commun entre les murs ». En mettant ainsi en discours la prison « au-delà des murs », cette exposition ne s'appuierait-elle pas sur la dimension vive et active de l'expérience muséale pour faire circuler et (re)constituer des images autrement vivantes des prisons ?

En passant d'un discours sur les modèles architecturaux à une mise en récit de voix sous les écrous, visuellement et spatialement, se produit une effraction de frontières entre l'intérieur et l'extérieur des prisons, géographiquement et socialement polissées, entre la texture des lieux qui émerge de vécus personnels et l'image médiatique qui en est construite depuis une perspective externe.

2.3. La prison et la gestion des affects, entre cellule familiale et espace social

En première approche, le parcours qui articule cellules à barreaux et espaces ouverts semble seulement mettre en scène l'environnement carcéral dans une dichotomie franche. Mais, en avançant dans la découverte et l'exploration de l'exposition, on réalise qu'il vise surtout à restituer les rapports de forces imposés et subis en prison, en jouant sur la circulation asymétrique des corps et des regards des visiteurs. En faisant se mettre certains visiteurs derrière les barreaux de salles apparentées à des cellules tandis que d'autres les observent depuis l'extérieur, le musée lui-même sémiotise les contraintes exercées sur la capacité d'agir des prisonniers et complexifie ainsi les positionnements éthiques et symboliques : à tour de rôle, chaque visiteur devient instance de contrôle et personne observée.

Parmi les dispositifs scénographiques mobilisés, on trouve deux espaces intéressants quant à la (re)matérialisation de l'enfermement, sur les plans perceptif, interactionnel et affectif. D'une part, dans un théâtre immersif composé de cellules et de parloirs, on est face à des enregistrements audiovisuels de performances jouées par des comédiens et des comédiennes projetés sur des plaques de verre, simulant leur présence à la manière d'un hologramme²³⁴. D'autre part, dans une pièce orange dont la surface est légèrement plus grande que les neuf mètres carrés d'une cellule, un documentaire sonore est diffusé afin de recréer l'ambiance d'une prison²³⁵. Aussi ces deux dispositifs s'appuient-ils sur une tension entre une communication publique et une expression privée des émotions vécues, d'une part ; entre des expériences socialisées à d'autres que soi et des vécus intimes et gardés pour soi, d'autre part. En imbriquant ces deux plans, ces deux séquences interrogent les émotions que chaque individu peut ou pourrait ressentir en étant dans la peau d'une personne qui se trouve derrière la vitre du parloir ou dans une cellule exiguë et, ainsi, font se rejoindre des collectifs dont les membres entretiennent entre

234 Ce dispositif a été conçu spécialement avec le MDC par Joris Mathieu, metteur en scène et directeur du Théâtre Nouvelle Génération. Le terme d'*immersion* est intéressant pour ce qu'il implique en termes de transposition d'un espace dans un autre espace : ici, il tend à neutraliser les propriétés de l'environnement muséal au profit d'une reconstitution simulée de l'ambiance carcérale.

235 Ce documentaire s'intitule *Sons de prison*. Sources : Jean-Baptiste Fribourg & Émission *La Série Documentaire – Utopia* by Camille Juza (27/12/2017) – © France Culture. Édition : France Culture 2018.

eux des relations qui varient sensiblement : la cellule familiale et l'espace social. Du point de vue de la cellule familiale, on fait passer les visiteurs par des parloirs de sorte qu'ils éprouvent, à travers leur propre corps, les effets émotionnels d'une visite à un proche en prison. Du point de vue de l'espace social, la scénographie problématise le détachement affectif et le déni des responsabilités vis-à-vis de l'incarcération des concitoyens, de ceux qui ont été ou pourraient être des membres de notre propre famille, et de personnes à la place de qui l'on pourrait être.

Intentionnellement fictionnelles, ces deux séquences ne prétendent pas restituer une image trait pour trait des milieux pénitentiaires. Elles sont donc à appréhender pour leur pouvoir évocateur, leur complémentarité avec des témoignages de détenus. Dans une précédente contribution (Basso Fossali et Thiburce, 2020), nous avons abordé, décrit et étudié ces dispositifs d'exposition en tant que formes de traduction intersémiotique. Parmi les éléments d'analyse présentés, on retient ici que la mise en espace, en son et en lumière de parloirs et de cellules tend à traduire aux publics ce que les mots peinent à exprimer.

L'espace du musée doit être traduit en un espace carcéral, et ce dernier doit considérer ses traces culturelles « natives » comme pertinentes pour un espace d'exposition. Les tensions de traduction sont très évidentes et partent déjà des différentes conceptions de l'espace qui sont convoquées. Les oppositions sont évidentes : espace de socialisation (musée) *vs* espace d'isolement (prison), espace d'exposition *vs* espace de dissimulation, espace de connexions *vs* espace de séparations, espace modulaire *vs* espace immuable, espace de représentation *vs* espace d'efficacité. La liste pourrait continuer : nombreuses sont les facettes d'une intra-traductibilité qui invoque, précisément pour cette raison, une commensurabilité, une transposition dialogique. Si l'on prend la dernière des oppositions proposées (représentation *vs* efficacité), on se rend immédiatement compte de la façon dont elle engendre des interprètes puissants et des chemins interprétatifs obliques, ou plutôt problématiques. Le prisonnier est pratiquement le seul acteur social qui perd le droit de déléguer : il ne peut demander à personne de se mettre à sa place et il perd également une partie de ses droits d'élire des délégués dans la société dont il fait partie, aussi encombrante soit-elle. L'espace de la prison est une réalité, et la réalité de la peine n'admet pas de rhétorique, éventuellement laissée à la seule connexion ponctuelle, souvent sporadique, avec un avocat.

Un tel parti pris affiche une confiance des concepteurs dans le fait que les publics, par leurs interactions avec les objets du parcours et avec les autres visiteurs, pourraient faire émerger des réceptions alternatives de l'exposition, de multiples versions du monde. Cette affirmation est confirmée par nos observations ethnographiques lors d'une des visites au MDC. À cette occasion, un visiteur a remplacé l'expression « gardiens » par « mitards ». Le médiateur a alors déclaré ne pas connaître le mot « mitard », exprimant ainsi de manière positive une asymétrie de connaissances entre lui et les membres du groupe. Des formes linguistiques s'avèrent ainsi être plus ou moins partagées, et le discours du musée se trouve en prise avec un discours d'acteurs sociaux initiés aux usages des prisons.

Le caractère vivant de ce matériau réside dans ces déplacements de points de vue sur une pratique sociale et sur les valorisations afférentes. Si l'on peut dire que les matières expérientielles et discursives travaillées par cette exposition sont « vivantes », c'est justement parce qu'elles impliquent une (re)formulation et une (ré)appropriation personnelle et intime par les visiteurs, la traduction publique ne pouvant être que partielle et ponctuelle. Corollaire à cette réflexion, sur le plan épistémologique, le

déplacement du point de vue des chercheurs vers celui des publics s'avère fécond et nécessaire pour opérer un décentrement perceptif, épistémique et affectif de notre propre analyse sémiotique. Ainsi, plutôt que de chercher à reconstituer *in vitro* les réceptions potentielles des publics, une observation et une documentation des parcours *in vivo* semblent plus propices pour saisir la vie sociale de l'exposition, ses transformations au cours de visites²³⁶.

3. Les mémoires vivantes de l'enfermement : le rôle de la médiation au MNPM

Complémentaire à la visite de l'exposition *Prison* au MDC, celle du MNPM favorise une prise sensible sur l'évolution historique de la prison et sur des récits de vie à partir d'une lecture de traces ancrées dans le lieu. La part fictionnelle du dispositif immersif de la cellule orange au MDC (ambiance sonore d'une prison) trouve ici son contrepoint dans la recherche d'une expérience et d'un discours non-fictionnels. Dans le cadre du dispositif de visites « duo » à Lyon, une visite de l'exposition *Prison* le matin opère une mise en contexte socio-anthropologique et une visite du MNPM l'après-midi fait saisir par le corps les évolutions et le devenir d'un espace carcéral dans la ville. À partir d'un extrait audiovisuel d'une de ces visites du mémorial, on prêtera attention au discours relatif aux choix de conception et de médiation muséographiques, directement liés à des points de vue subjectifs sur les matériaux mis en œuvre, faisant ainsi l'articulation entre différentes traces de l'expérience du lieu avant sa reconversion en mémorial. En filigrane, on met ici en évidence les apports d'une approche située des pratiques muséales pour rendre compte du caractère vivant de toute médiation sémiotique : à chaque visite, le projet institutionnel fait l'objet de nouvelles expériences de réception et de réappropriation. Aussi, la visite étudiée ici se déroule le 7 janvier 2020. Malgré les couches de vêtement et le chauffage mis en fonctionnement, on est amené à imaginer, et à éprouver presque, la rudesse du froid hivernal subie par les détenus pendant la Seconde Guerre Mondiale. Cette dimension corporelle de la vie des personnes détenues est à la fois ressentie par les corps des visiteurs et traduite par le discours des médiateurs, qui pointent les effets des variations de température entre le froid de l'hiver actuel et la chaleur étouffante de l'été.

3.1. Les pratiques de médiation comme gestion partagée des sensibilités et des connaissances

En traversant physiquement la porte d'entrée qui sépare les espaces extérieurs de la ville et les espaces intérieurs de cette ancienne prison, les visiteurs font l'expérience de ce que produit l'enfermement. Même si la visite du MNPM peut difficilement être comparée à l'expérience carcérale en tant que telle (on parcourt le lieu, on n'y est pas détenu), la confrontation directe et incarnée avec le lieu est l'occasion de problématiser les conditions de vie en détention. En faisant parcourir cette ancienne prison aux visiteurs, l'enjeu est non seulement de faire découvrir et connaître le site, mais surtout de faire émerger une réflexion et un dialogue sur les liens ténus entre l'identité narrative d'un groupe fondée

236 Sur le plan méthodologique, on garde à l'esprit la dialectique qui s'instaure entre pratiques observées (des visites dans des musées) et pratiques d'observation (notamment une constitution de données audiovisuelles en interaction). Les enregistrements et leurs analyses participent en effet d'une (re)matérialisation de l'expérience de visite, en ce que la captation audiovisuelle implique une transformation de cette dernière. Selon une *re-vision* articulée en trois étapes : (i) voir de nouveau l'expérience, (ii) nous la faire voir autrement que la manière dont on l'a vécue et (iii) nous faire réviser l'interprétation de la scène qui s'est jouée (Basso Fossali et Thiburce 2021).

sur des traces passées, la préservation archivistique et la valorisation de documents dans le présent, et la place à accorder dans l'avenir à de tels dispositifs de détention.

L'extrait transcrit et étudié²³⁷, d'une durée d'environ une minute, se déroule au rez-de-chaussée, composé d'un couloir et de cellules, et où la médiation est axée principalement sur la période de la Seconde Guerre Mondiale. Ce qui nous intéresse, c'est la tension qui s'instaure entre (i) le déplacement initié par le médiateur vers une autre salle et la prise de parole d'un participant au cours de l'action collective ; (ii) l'intégration institutionnelle d'un élément à une muséographie (une paillasse) et la prise de distance vis-à-vis de cet élément dans le parcours effectif.

Extrait 1 – « Reconstitution un peu toc »
PRISM_LYO_MNPM_Vis_G2_00.33.00 – 00.34.16

```
(00.33.00)
1 GUI allez venez\ j` vous montre une dernière chose et après on passe au (.) au
2 premier étage
3 (2.0)
4 VE1 qu'est-ce qu'i` y a dans cette cellule #1 monsieur (.) c'était: (inaud.)
5 (1.0) #2
6 GUI ah ouais ça c'est une très bonne remarque (.) alors vous avez vu dans cette
7 cellule i` y a une reconstitution (.) en fait cette reconstitution #3 elle
8 est un peu toc vous voyez donc là on est en train d'essayer d` se: (.) se
9 mobiliser se battre pour euh enlever cette reconstitution
10 VE2 ouhyaya
11 GUI c'est une PAIllasse (.) parce que vous vous souvenez au départ i` y avait un
12 lit puis le lit a été supprimé et pendant un temps il y a eu une paillasse i`
13 y a quelqu'un qui a tenu à c` qu'i` y ait la reconstitution d'une paillasse
14 (.) bon le problème c'est que ça nous montre qu'une seule pers- qu'une seule
15 période vous voyez et en plus une période particulière (.) donc c'est tout l`
16 problème hein de la mise en scène\ de la muséographie d'essayer de rendre
17 compte sans figer l` regard pourquoi parce que les lieux i` cessent d'évoluer
18 vous comprenez (.) c'est-à-dire c` qu'on voit qu'aujourd'hui c'est pas comme
19 c'était avant et euh c- comment représenter telle ou telle époque c'est tout
20 l` défi\ pour être plus clair vous voyez des traces qui tra- qui datent de
21 différentes périodes (.) à la fois des éléments qui datent de vingt-et-un:\
22 des éléments qui datent de la seconde guerre mondiale\ des éléments qui datent
23 de la guerre d'algérie\ ou des éléments qui datent d'une période beaucoup
24 beaucoup plus récente (.) comment faire en sorte de rendre compte de ça/ c'est
25 l` défi de la muséographie (.) ça marche/
26 VE1 okay
27 GUI allez
(00.34.16)
```

237 Nous adoptons les conventions de transcription développées par le groupe Interactions CORpus (ICOR) du laboratoire ICAR (UMR 5191) : http://icar.cnrs.fr/projets/corinte/bandeau_droit/convention_icor.htm

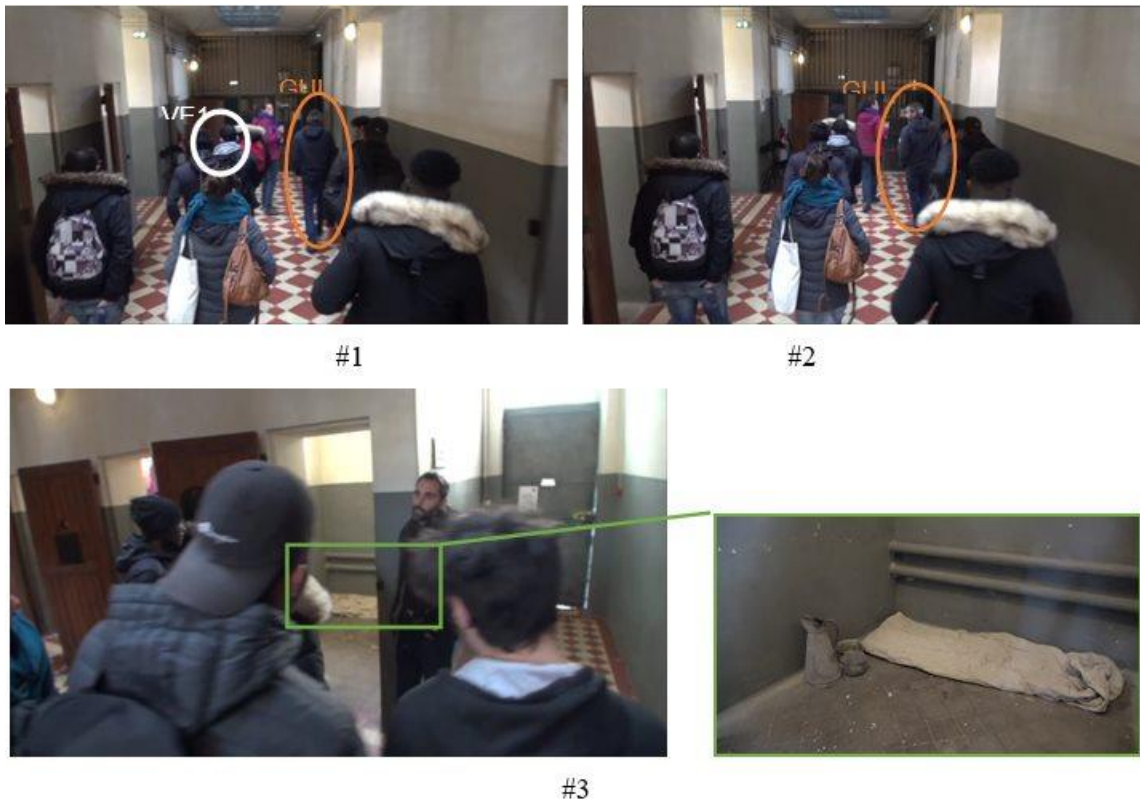


Figure 3. Images 1, 2 et 3 de l'extrait « Reconstitution un peu toc ». MNPM, le 07.01.20

Elliptique à propos des personnes désignées par « on » (dans « *on* est en train d'essayer de se mobiliser », qui est ce « on » ?), le discours du médiateur (GUI) nous fait néanmoins observer que cette mobilisation collective pour remplacer la paillasse relève d'une préoccupation éthique de montrer les différentes évolutions de la vie de ce bâtiment, à la fois sur le plan socio-politique (enjeux de pouvoir entre personnels et détenus ; évolution des traitements réservés selon les lois en vigueur) et sur le plan technologique (la présence d'une paillasse à la place d'un lit en métal rend compte d'un savoir-faire et d'une innovation matérielle).

Dans notre perspective, il nous importe alors de mettre en évidence la place que tiennent les différentes parties prenantes à l'interaction quant à la (re)matérialisation réalisée *in situ*. Si le parcours est guidé selon un programme d'action (re)produit par le médiateur, il se trouve également infléchi par la participation plus ou moins active des autres personnes en présence. Dans l'extrait cité, une telle dynamique est manifeste notamment dans l'intervention d'un élève (VE1) qui attire l'attention du médiateur et réoriente la trajectoire du groupe vers un élément qui se trouve dans une cellule (lignes 4-5)²³⁸. Comme on peut l'observer à travers les captures d'écran ci-dessus (figure 3), le médiateur (GUI) se dirige tête baissée vers l'autre salle (image 1), puis il focalise son attention sur la cellule désignée par l'élève (image 2).

238 Si l'on entend de manière distincte l'élève demander ce qu'il y a dans cette pièce, on a néanmoins du mal à discerner la précision apportée à son questionnement : en commentaire, « inaud. » marque et annote un segment indistinct. Dans le prolongement des questionnements soulevés par Alexandra Ortiz Caria et Camille Noûs (2020), il serait ainsi judicieux de consacrer une réflexion aux processus de (re)matérialisation opérée à travers la « fabrication » de données primaires (enregistrements) et secondaires (transcriptions), constituées dans une approche soucieuse de la dimension écologique, locale et endogène, des (inter)actions observées.

Ce changement de trajectoire sensible (focalisation attentionnelle) et spatio-temporelle (rester dans l'ancien espace cellulaire un peu plus longtemps) participe de la transformation d'un récit prévu par le médiateur. En qualifiant l'intervention de l'élève comme une « très bonne remarque » (ligne 6), le médiateur reconnaît la pertinence de cette question pour l'ajout d'une nouvelle donnée au discours tel qu'ils sont en train de le co-construire, et valorise positivement sa prise de parole dans le groupe. Il définit alors cette paillasse comme étant une « reconstitution un peu toc » (lignes 7-8, image 3) : elle ne permet pas de restituer l'évolution des lieux dans toute sa complexité. Pour rendre plus explicite son propos, il oriente le regard des élèves vers des éléments datant d'époques différentes, faisant ainsi entrer cette paillasse dans un faisceau d'indices avec d'autres objets coprésents (murs, portes et sols, entre autres).

À partir d'une observation de l'expérience du lieu telle qu'elle est gérée en interaction, il est ainsi possible de mettre en évidence les tensions qui se déploient entre diverses perspectives *dans* le lieu et *sur* le lieu : la curiosité de l'élève se trouve alimentée en retour par le discours du guide ; la parole du guide se constitue dans le contrechamp d'un discours institutionnel dont il est censé porter la voix. Aussi, par cette intervention, le médiateur sensibilise les élèves au caractère subjectif de toute intervention muséale et de toute (ré)interprétation de l'espace, ancrées socialement et historiquement. Sur le plan sociolinguistique, l'expression « un peu toc » nous semble participer de l'instauration d'un lien de connivence avec les élèves et d'une distance critique vis-à-vis de sa propre énonciation.

3.2. Parcourir le mémorial, entre lecture informée de traces et transformation mémorielle

Dans un passage qui précède notre extrait, le médiateur a présenté quatre types de traces auxquelles prêter attention dans ce lieu, dans une démarche historiographique : « carcérales » – elles nous disent quelque chose de l'univers carcéral et de son évolution – ; « clandestines » – les interventions et inscriptions graphiques des détenus sur les murs et les portes des cellules permettent de savoir quelque chose de l'histoire des personnes au fil du temps – ; « artistiques » – elles sont liées aux projets artistiques réalisés avec les détenues dans les années 2000²³⁹ – ; « mémorielles » – elles sont installées dans une démarche muséographique et rendent explicite la reconversion de la prison en lieu de commémoration.

Entrant ainsi en écho avec cette typologie, les traces passées en revue pointent les problèmes historiographiques qui se posent aux conservateurs du lieu et aux médiateurs : la présence d'une paillasse vient « figer le regard » des visiteurs. Cette expression idiomatique est intéressante ici en ce qu'elle rend compte d'une double acception du « regard » : la perception visuelle de la paillasse (à la place d'une autre chose) dresse une perspective sociale et historique du lieu (au détriment d'autres perspectives). Par là même, cette paillasse participe d'une narration qui met dans l'ombre des valorisations péjoratives que ce lieu pourrait se voir attribuer et qui oblitère la profondeur politique, sociale et culturelle des récits des détenus. Le « défi » de la muséographie consiste alors à garder actif

239 Prison militaire à partir de son ouverture en 1921, Montluc devient prison civile à partir d'un décret du 25 octobre 1947, qui supprime définitivement les prisons militaires en métropole. Cette prison a été constituée de deux ailes destinées à accueillir des hommes d'un côté (jusqu'en 1997) et des femmes de l'autre (jusqu'en 2009). Ces différents types de traces ont été formalisés au cours de l'exposition temporaire intitulée *Les traces* et programmée en 2018 au MNPM.

tout le potentiel de signification des empreintes et des stigmates que la prison garde partiellement en elle, à « représenter » le plus fidèlement possible la diversité des époques et des acteurs, à partir des matériaux à disposition.

Dans une approche qui s'apparente au *paradigme indiciaire* théorisé par Carlo Ginzburg (2010), le médiateur met en évidence les enjeux relatifs à la constitution d'une mémoire du lieu à partir d'une lecture informée de traces, dans toute leur multiplicité et hétérogénéité. Ce repérage, ce balisage et cette intégration d'éléments *in situ* ne sont évidemment pas déconnectés d'une recherche en dehors du lieu lui-même. Par allers-retours, l'expérience interprétative du lieu, la recherche archivistique de matériaux discursifs et iconographiques et la collecte de témoignages oraux se poursuivent, s'approfondissent et s'ajustent mutuellement. Une telle dynamique de transformation se déploie selon au moins deux régimes de gestion des connaissances. Selon un programme politique et culturel, d'une part, la transformation des connaissances historiques est appuyée par des choix opérés par une diversité d'instances parfois en compétition. Selon la contingence, d'autre part, elle est liée à l'évolution de la recherche et à la mise en réseau de documents permettant d'étayer leurs hypothèses historiographiques et de faire avancer la recherche dans telle ou telle autre direction. Ces choix et leurs enjeux quant à la (trans)formation des connaissances historiques sur la prison de Montluc peuvent notamment être appréhendés sous l'angle d'une *patrimonialisation* (Têtu 2015) qui met en évidence les tensions entre deux mouvements de transformation mémorielle. Dans la perspective d'une recherche historiographique toujours en cours, le mémorial déploie un regard tourné vers le passé et cherche à restituer, communiquer et négocier les archives disponibles de certaines époques. Selon une approche ancrée dans le présent, le mémorial permet d'opérer une anamorphose sur les formes et les conditions de détention contemporaines, en traduisant des formes de vie d'un collectif qui n'apparaissent pas comme les plus évidentes au premier coup d'œil. Le mémorial est lui-même à concevoir comme un lieu de mémoires vivantes, dont la matérialité est (ré)activée et (re)travaillée par les médiations qui sont faites auprès des publics et par l'intégration de diverses thématiques sociales et (re)connaissances symboliques au fil d'une recherche ouverte à de nouvelles paroles et de nouveaux regards.

Conclusions

En revenant sur le titre de notre article, il importe de préciser pourquoi l'expression de « rematérialisation de la condition carcérale » a été préférée à celle de « rematérialisation des prisons » – même si l'on a pu recourir à cette dernière. Comme le montre l'enquête de l'anthropologue Didier Fassin (2015), la « condition carcérale » est une modalité d'existence sociale, politique et juridique qui se trouve en-deçà et au-delà des limites du bâti. Elle est intériorisée dans le corps même des acteurs sociaux. Les rues des villes et les places des villages constituent déjà une antichambre de l'espace carcéral, un terrain d'exercice de textes qui organisent ce qui est puni pénalement et ce qui ne l'est pas. L'exposition *Prison, au-delà des murs* (re)matérialise ces passages non seulement entre le dedans et le dehors des établissements pénitentiaires, mais surtout entre l'avant, le pendant et l'après de l'expérience d'enfermement. En s'appuyant notamment sur des travaux de chercheurs et des témoignages empiriques de détenus et du personnel, l'enjeu principal de cette exposition réside dans la transformation du débat public concernant la légitimité et la pertinence de cette forme de gestion des crimes et délits. Dans un autre régime de (re)matérialisation, le MNPM a la double ambition de médier

des expériences et des connaissances déjà connues et de poursuivre la recherche de matières, de formes et de substances qui restent encore à découvrir.

Comme l'avons montré dans une autre contribution (Basso Fossali et Thiburce 2021), les médiateurs se trouvent en effet dans une position intermédiaire qu'ils s'approprient en plein, en négociant cette position vis-à-vis des institutions et des publics sur plusieurs plans :

- *du discours impersonnel au discours collectif*, sur le plan des formations discursives, ils s'approprient un patrimoine thématique, encyclopédique et axiologique soutenu par les institutions, et essayent de le transformer en contenu collectif, partageable *in vivo*, profitant et de l'exposition et des échanges plus ou moins spontanés entre les participants ;
- *du discours complémentaire au discours critique*, sur le plan des rôles sociaux, ils gèrent les tensions entre la valorisation de l'exposition et du musée, l'ajout d'un discours complémentaire et la relation directe aux personnes qu'ils ont face à eux, en prenant en compte leurs intérêts et leurs sensibilités propres ; en ce sens, l'efficacité de la fonction exercée est évaluée selon certains paramètres internes à l'organisation muséale qui ne sont pas superposables à l'efficacité appréciée par le public, ce qui donne à la (re)médiation une dimension critique ;
- *du discours légitimé (électif) au discours inclusif (égalitaire)*, sur le plan symbolique, les médiateurs incarnent des modèles identitaires et expressifs propres à un environnement culturel qui entoure et informe le système muséal en tant qu'organisation ; cela dit, les médiateurs doivent présenter le plus souvent des modèles culturels « autres », relevant d'autres civilisations et d'autres époques, mais aussi d'autres collectifs (sous-cultures). En ce sens, l'exposition *Prison* met en tension le rôle des guides, car ces derniers doivent médier l'accès à des modèles identitaires et expressifs qui n'ont pas été acceptés mais qui restent des voix à entendre, à respecter, à suivre dans leur réélaboration contextuelle : celle de la prison

De la (re)matérialisation de la condition carcérale au musée à la (re)matérialisation des expériences de visite en interaction par la constitution et l'analyse de données, l'un des problèmes qui se posent aux pratiques muséales comme aux sciences sociales est d'interroger réflexivement les (re)territorialisations afférentes à chaque transformation d'un matériau expérientiel et discursif – en reprenant ce terme dans l'acception de Deleuze et Guattari (1980), à savoir un changement de territoire institutionnel que peut recevoir un discours ou une pratique, en passant par exemple du domaine juridique au domaine politique ou au domaine scientifique. Dans une enquête de terrain, concevoir le matériau expérientiel et discursif comme « vivant » demande nécessairement d'interroger ses propres expériences et ses propres points de vue, participant à la (trans)formation de l'interaction qui, avant d'être étudiée, a été vécue par soi et par d'autres.

Pour notre étude, qui problématise les « prismes » à travers lesquels une société vit, pense et argumente le choix de la punition par l'enfermement, il est tout aussi important de problématiser les transformations auxquelles participe cette recherche en tant que pratique sociale incarnée, ancrée historiquement et géographiquement. Si « percevoir l'environnement, ce n'est pas rechercher les choses que l'on pourrait y trouver, ni discerner leurs formes solidifiées, mais se joindre à elles dans les flux et les mouvements matériels qui contribuent à leur – et à notre – formation » (Ingold 2013 : 199), toute

sémiotisation *dans* et *sur* un environnement implique une complexe (trans)formation des sens, en-deçà, à travers et au-delà des langages. La (re)matérialisation de la condition carcérale au musée interroge une approche du discours et de l'expérience à travers des formes de « re- » (Colas-Blaise et Tore 2021), de ré-énonciation et de re-configuration réciproques entre prisons et musées. En prise avec les enjeux politiques et culturels du travail de médiation muséale sur un espace institutionnel tel que la prison, un objectif non secondaire de cet article, parmi d'autres contributions déjà réalisées, est de montrer le caractère probant de notre méthode d'enquête des visites en groupe pour observer les traductions et les filtres critiques qui agissent sur l'expérience et qui (re)configurent des points de vue socio-discursifs fondamentalement divers sur le milieu carcéral.

En effet, comme nous avons cherché à le montrer ici en étudiant les (re)matérialisations de l'expérience d'enfermement au musée, l'exposition muséale ne saurait être conçue seulement comme un texte produit par les institutions à interpréter par les publics, de manière descendante. Dès le départ, l'exposition *Prison*, par exemple, constitue (i) un objet de connaissances techniques et empiriques à s'approprier, (ii) un espace de traduction interculturelle entre les personnes qui ont un certain vécu des espaces carcéraux et celles qui en ignorent tout ou en ont des images déformées, des clichés, et (iii) un enjeu de société qui passe par une sorte de photographie des points de vue des différentes parties prenantes du système pénitentiaire. Ce sont ces potentialités que nous étudions à l'aune des parcours effectivement réalisés par les publics qui ne sont pas (seulement) en contemplation devant le spectacle d'un discours mis en scène au musée, mais qui sont surtout des usagers prenant part à la mise en place et à l'évolution des lois en vigueur en matière de répression et de privation de liberté par l'emprisonnement.

Bibliographie

- BAKHTINE, M.
[1934] 1978 *Esthétiques et théories du roman*, Paris, Gallimard.
- BASSO FOSSALI, P.
2008 *Vissuti di significazione. Temi per una semiotica viva*, Pisa, ETS.
2017 *Vers une écologie sémiotique de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas.
- BASSO FOSSALI, P. ET LE GUERN, O.
2018 *L'appropriation. L'interprétation de l'altérité et l'inscription du soi*, Limoges, Lambert-Lucas.
- BASSO FOSSALI, P. ET THIBURCE, J.
2021 « Exposer la prison "au-delà des murs". Le musée comme traducteur d'expériences et vecteur d'engagements », *Signata. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, vol. 12, Presses Universitaires de Liège. DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.3324>
2020 « Sequences and scenes of transposition of an unshareable experience. A semiotically released prison », *Punctum. International Journal of Semiotics*, vol. 6 (1), pp. 39-67. DOI : <https://doi.org/10.18680/hss.2020.0003>
- BOSSE, A.
2015 *La visite. Une expérience spatiale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- COLAS-BLAISE, M. ET TORE, G. M.
2021 « Re- ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Milan, Mimesis.
- COUÉGNAS, N. ET FAMY, A.
2021 *Le sens du terrain. Ethnosémiotiques*, Louvain-la-Neuve, Académia.
- DELEUZE, G. ET GUATTARI, F.
1980 *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit.

- DEWEY, J.
[1934] 2010 *L'art comme expérience*, Paris, Folio.
- FASSIN, D.
2015 *L'ombre du monde. Une anthropologie de la condition carcérale*, Paris, Seuil.
- GARFINKEL, H.
1967 *Studies on ethnomethodology*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall.
- GINZBURG, C.
[1986] 2010 *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Paris, Verdier.
- GOFFMAN, E.
1974 *Frame analysis. An essay on the organization of Experience*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- GOODMAN, N.
1984 *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- HERITAGE, J.
1984 *Garfinkel and Ethnomethodology*, New York (NJ), Polity Press.
- HJELMSLEV, L.
[1943] 1971 *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éditions de Minuit.
- INGOLD, T.
2013 *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones Sensibles.
- KLINKENBERG, J.-M.
[1996] 2010 *Précis de sémiotique générale*, Paris, Points, Essais.
- MILHAUD, O.
2017 *Séparer et punir. Une géographie des prisons françaises*, Paris, CNRS.
- MONDADA, L.
2012 « Organisation multimodale de la parole-en-interaction : pratiques incarnées d'introduction des référents », *Langue française*, n° 175 (3), pp. 129-147.
2008 « Contributions de la linguistique interactionnelle », in 8^{ème} Congrès Mondial de Linguistique Française, *SHS Web of Conferences*, Paris, EDP Sciences, pp. 881-897.
- ORTIZ CARIA, A. ET NOUS, C.,
2019 « Fabriquer un corpus de données en analyse de conversation. Fondements théoriques, enjeux réflexifs et pratiques collectives », *Tracés*, n° 19, pp. 67-88. DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.10688>
- QUERE, L.
2016 « L'écologie sémiotique de Charles Goodwin », *Tracés*, n° 16, pp. 47-60. DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.6534>
- RICŒUR, P.
1986 *Du texte à l'action*, Paris, Seuil.
- TETU, M.-T.
2015 « De la prison Montluc au Mémorial, et après... », *EspacesTemps* [En ligne], numéro thématique « Pragmatique de la mémoire ». URL : <https://www.espacestemp.net/articles/de-la-prison-montluc-au-memorial-et-apres>

Pour citer cet article : Julien THIBURCE. « (Re)matérialiser la condition carcérale au musée : expériences, médiations et mémoires vivantes », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2021, n° 125.
Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7169>>

ISSN : 2270-4957

Comptes rendus

ACTES SEMIOTIQUES

Le philosophe dans son atelier. À propos de l'ouvrage dirigé par Frédéric Cossutta, *Les concepts en philosophie. Une approche discursive*, Limoges, Lambert-Lucas, 2020

Sémir BADIR
Université de Liège

L'ouvrage collectif dirigé par Frédéric Cossutta cherche à saisir le philosophe en train de philosopher. Cette ambition rappelle d'autres gestes également marqués du sceau de la réflexivité : retrouver, par exemple à partir des manuscrits, l'écrivain en train d'écrire, capter le regard du peintre en train de peindre, etc. En somme, l'*œuvre* est autant un voile qu'une vitrine car derrière elle se devine la pratique qui a conduit à sa création.

Du philosophe, des représentations sont d'ores et déjà reçues : homme assis à la pose pensive, le poing sous le menton, ou bien le regard éperdu dans un livre. L'approche discursive qui est adoptée par les auteurs du présent ouvrage le représenterait plutôt le crayon à la main, recopiant, esquissant, raturant, reprenant, jusqu'au moment où émerge un *concept*.

Barthes avait proposé, pour marquer la spécificité de la pratique littéraire vis-à-vis des autres pratiques d'écriture, de distinguer entre *écrivain* et *écrivant*, reproduisant à peu près la division plus familière existant entre art et artisanat. L'écrivain selon Barthes vise une pratique singularisante et créatrice, là où l'écrivant exerce un savoir-faire déposé dans la tradition d'un métier. La phrase est pour le premier le but même de la pratique, alors qu'elle n'est qu'un moyen pour le second.

On pourrait être tenté de ranger les philosophes parmi les écrivants, si ce n'est que les concepts sont des créations aussi singulières que les phrases de la littérature. D'ailleurs, il n'est pas impensable que les concepts soient des sortes de phrases. En invitant le lecteur à visiter l'atelier du philosophe et à entrer dans la « fabrique des concepts » (p. 7), Cossutta montre en tout cas que les concepts sont faits de l'étoffe du *discours*. Car, lorsque la notion de texte évoque des phrases à tisser, la notion de discours appelle quant à elle des motifs à imprimer, des imprégnations figurales à travers lesquelles la pensée se montre à l'œuvre.

Favoriser la pratique sur l'œuvre revient presque automatiquement à accuser les insuffisances des approches traditionnelles du commentaire philosophique, qu'elles soient d'ordre plutôt « logique » ou plutôt « philologique », car elles ont trop souvent tendance à rendre compte de tel concept particulier à partir de préconceptions théoriques de ce qu'il y a à attendre, en général, des concepts. Ces approches, observe justement Cossutta, « ne rendent pas compte de la pensée comme *acte*, ni de la pensée *en acte* » (p. 28), à quoi on ajouterait, par souci de précision, en acte *de discours et d'écriture* : de discours, étant donné que ces actes sont intentionnels mais contraints ; d'écriture, parce qu'émanant d'eux une puissance d'invention et un effet de signature.

Parmi les actes inhérents à la formation des concepts dans les pratiques épistémiques, les plus aisément identifiables sont la dénomination et la définition. Il arrive en effet que ces actes s'incarnent

dans des expressions nettement formatées : la mise en italiques (ou la majuscule mise à la première lettre) pour la dénomination ; la phrase nominale, puisant dans un registre lexical fini et marquée par une cadence, pour la définition. Les dictionnaires philosophiques constituent des lieux d'accueil pour de tels actes, présentant de l'activité philosophique une « cartographie » (selon l'expression de Dominique Maingueneau, p. 202). Or l'existence même de ces dictionnaires dit quelque chose de l'activité philosophique car ils apparaissent à un moment déterminé dans l'histoire de l'enseignement de la philosophie, lorsque celui-ci est inclus dans l'enseignement général. Ainsi que Dan Savatovsky le démontre, les lexiques liés aux disciplines académiques apparaissent en France vers 1850, consignant la présence de langues spécialisées au sein de la langue commune (p. 226-227). Le *Vocabulaire philosophique* dirigé par Lalande (1902-1923), consacre, par l'ampleur de son projet, la spécialisation de la langue philosophique. Celle-ci demeure toutefois plus ambiguë que, par exemple, le langage de la chimie car elle accueille sans réticence la polysémie des termes et la polyvalence des concepts. En ce sens, la langue philosophique n'est pas déterminée par une terminologie au sens strict. Le dictionnaire entérine cette perspective selon laquelle les concepts de la philosophie ne sont pas toujours employés dans son discours, contrairement à d'autres disciplines académiques, en qualité de fonctions propositionnelles. On conçoit dès lors que la cartographie des concepts philosophiques n'est pas neutre ; elle constitue elle-même un acte de discours, permettant de « faire exister ce qu'on pourrait appeler *l'enceinte philosophique*, totalité imaginaire qui intègre plus de vingt-cinq siècles d'élaborations conceptuelles et les communautés qui les rendent possibles » (Maingueneau, p. 204). En somme, les actes attendus de dénomination et de définition s'inscrivent, en ce qui concerne les concepts philosophiques, dans les marges du discours le plus légitime, et c'est bien à ce titre que l'ouvrage relègue en bout de parcours les trois contributions dédiées à l'examen du dictionnaire de Lalande.

Les actes propres à la fabrique des concepts philosophiques sont en fait, dans la pratique discursive la plus légitime, plus caractéristiques. En lieu et place de la dénomination performative (selon laquelle un concept est institué par le fait de le dire), le philosophe s'arrange pour que le signifiant se présente, pour ainsi dire, de lui-même, en tant que concept. C'est ce que mettent en évidence notamment les analyses de « nominalisation » avancées par Alain Lhomme (p. 115) : soit qu'un adjectif, ou tout autre mot non substantif, est précédé de l'article (*le rouge, l'il y a, l'étant*), soit qu'un substantif est pris dans un usage absolutisé, telle *l'existence* chez Levinas (p. 124). Sans doute le concept philosophique est-il toujours lié à un nom, apte à lui conférer une qualité objective... sauf que tout mot, dans le discours philosophique, est susceptible d'en devenir un. Lhomme repère en outre chez Levinas des procédés rhétoriques soutenant cet acte de nominalisation, par exemple l'ajout de *même* ou de *pur* (« cette existence même », un « événement pur » ; p. 137). Autrement dit, alors que la dénomination est un acte impératif (« J'appelle x... »), la nominalisation est une proposition faite d'insistances rhétoriques et discursives, cherchant à thématiser une question ou un problème dans le même temps qu'elle dégage les moyens pour l'exprimer. La « thématisation » constitue d'ailleurs, pour Lhomme, un acte à part entière, acte qui nous faisait dire que le discours philosophique se donne pour concepts des motifs à inscrire dans le développement de ses phrases – à écrire, donc, avec invention –, et non de simples mots à sélectionner et à définir.

L'acte de définition cède pour sa part le pas à un acte rendant justice à la valeur communautaire du discours philosophique. L'écriture du concept n'est jamais autarcique, quelque indépendance ou

démarquage qu'elle cherche à instaurer vis-à-vis de la tradition. Aussi la thématization est-elle, bien souvent, une « rethématisation » : réinterprétation des notions consistant d'abord à disqualifier l'usage technique d'un mot au nom de la langue commune pour ensuite reconstruire une conception philosophique singulière (Lhomme, p. 138-139). La caractérisation *fonctionnelle* du concept philosophique demeure évidemment une possibilité (elle est patente chez Frege, par exemple). Mais elle entre en conflit avec d'autres caractérisations et ne saurait par conséquent faire consensus. Jean-François Bordron évoque notamment la caractérisation avancée par Deleuze et Guattari d'un concept fait d'*intensité* et celle de Granger qui assimile concept et *point de vue sur l'expérience* (pp. 83-85). Il y projette lui-même une dimension *iconique* pour démarquer le concept philosophique du concept scientifique (où la dimension symbolique est décisive). Cet iconisme, à nouveau, s'accorde avec notre évocation d'un concept-motif : brodé avec des reprises, surjets, remords, etc., le concept se fait reconnaître dans la variété même de ses usages figuratifs.

Une analyse du concept d'*histoire* selon Althusser plaide avec éloquence en faveur de cette caractérisation iconique. Qu'est-ce que l'histoire ? Répondre à la question suppose une « scène » où elle se rend intelligible. Or ce n'est pas une argumentation logique qui en répond, pas davantage des faits empiriques, mais une « scène doctrinale » (Bordron, p. 87) où Althusser se choisit un adversaire (Hegel, en l'occurrence). Il s'agit bien de problématiser le concept, en montrant ses *résonances* dans de multiples domaines, tout problème dans un domaine donné faisant bientôt écho dans un second, qui lui-même en appelle un troisième, et ainsi de suite. Il convient alors de justifier un parcours, c'est-à-dire d'y poser des *repères*, négatifs (là où l'on ne veut pas aller) autant que positifs. Scène, domaine, parcours, repère : l'argumentation se donne un espace, et cet espace est aspectualisé : « le concept d'histoire reste essentiellement inachevé » (p. 91). Soulignons l'adverbe *essentiellement* : il en va de la nature même du concept d'histoire de demeurer sans formalisation définitive, qu'elle soit d'ordre intensionnel ou extensionnel.

D'autres contributions portent l'attention sur le concept de catégorie chez Aristote, sur le *pharmakon* chez Derrida, ou sur les usages conceptuels chez Wittgenstein. Ce faisant, l'ouvrage fait montre du projet qui anime le Groupe de recherche sur l'analyse du discours philosophique (gradphi.hypotheses.org) : en ouvrant largement le corpus des investigations, il entend très justement se prémunir contre un reproche d'application *ad hoc*. Il me semble cependant que toutes les enquêtes contenues dans l'ouvrage n'ont pas été menées avec le même bonheur. Sans doute était-il plus délicat de produire une analyse discursive critique lorsque l'auteur étudié avance une proposition elle-même critique sur le concept de concept (comme il appert avec Derrida, Wittgenstein ou Levinas), et le commentaire revient dès lors à une posture plus classique, logique ou philologique. Les contributions, qu'elles soient entièrement convaincantes ou seulement à moitié, témoignent en tout cas, considérées dans leur ensemble, non seulement de l'utilité de l'entreprise, mais aussi de son ambition.

Pour citer cet article : Sémir BADIR. « Le philosophe dans son atelier. À propos de l'ouvrage dirigé par Frédéric Cossutta, *Les concepts en philosophie. Une approche discursive*, Limoges, Lambert-Lucas, 2020 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : < <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7113> >

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

V. Doğan GÜNAY, *Semiotics in 21st century*, Daisy Science Publishing, Istanbul, 2020

Betül ÇANAKPINAR
Giresun University (Turkey)

The book was written by V. Doğan Günay, whose specialties are semiotics, discourse analysis, enunciation theory, and text theories. In addition to over 20 books and over 150 articles he published, Günay also wrote his work in the light of current developments and provided a well-equipped resource to the audience that aims to make academic studies in this field.

Semiotics is an interdisciplinary field in relation to semantics, linguistics, cultural anthropology, epistemology, psychoanalysis and many other disciplines. In today's world where everything consists of signs, semiotics is a very comprehensive field that will contribute to science in every field. Günay says "today's man is not even aware that he is surrounded by signs and that every hour passes by making sense of them...". As can be understood from his discourse, the century we are in is the age of signs and it is shaped by meaning. This science, which has a very large background, does not hesitate to cooperate with different branches of science every day. Today, many different semiotics are mentioned in terms of handling the formation process of meaning and signification in every field: biosemiotics, theatrical semiotics, social semiotics, zoo semiotics etc.

Günay also mentions the dual development of semiotics. This science turns into a more universal and coherent field by creating its own theory. Different researchers discuss the signification process in their field and put forward new approaches in the context of semiotics.

In the preface of the book, the author explains the purpose of the book in a very plain language. He gives clues to the reader about the book with his question of "Which purposes will semiotics serve in the future?". It should be noted here that the author emphasizes the limitlessness of knowledge in this field, but his main goal is to pave the way for new research areas. The book has been presented as a basic work at the point of revealing new ideas as well as providing satisfactory information on which areas semiotics can be a road map in the 21st century. In this context, the main purpose of the book is to provide solutions to some needs in the field and to fill the current gap.

Composed of 176 pages, the work consists of six chapters, including the introduction. In the introduction part of the book, the author mentions the evolutionary process of man and the "human-sign" interaction and describes our age as the "age of visual narration". The author, who includes different expert views on the future of humanity, confronts the readers with a number of questions. These questions concern whether there is a need for semiotics today and in the future. For example, the author looks for an answer to the question of "What will be left of the Greimasian semiotics in the future?" and he states that semiotics is moving towards the future with very sure steps. Such questions have been asked to the reader in various places in the book. The answers are of the kind that can be answered while reading different chapters in the book.

In the first chapter (p. 15-26), the author mentions about human's reading and comprehension processes. He describes the emergence of the theory of meaning and touches on the "sign-object" relationship and different perspectives in the historical process. He points out that depending on the development process of humanity, methods of *analysis* and *interpretation* will be needed more than before. As is known, the concept of "narrativity" exists in the relationship between subject-object. The subject is separate from or associated with its object. These processes are put forward functionally in a narrative.

In the second part of the book (p. 27-36), the author presents the brief history of semiotics to the reader chronologically. He points out the semiotics theories of Charles Sanders Peirce and Ferdinand De Saussure in the continuation of the section where he lists the pioneers of semiotics. He explains the tendencies of semiotics towards the end of the 20th century and the discussed presumptions for the future.

The third chapter, European Based Semiotics and Algirdas-Julien Greimas (p. 37-54), is shaped on the axis of European-based semiotics schools and Greimasian semiotics. The author meticulously conveys the semiotic structures of Greimas and scrutinizes the controversial aspects of these structures. In this section, he argues that semiotics is *constative* in principle, but will be in a *constitutive* position in the future process.

The author devotes the fourth chapter (p. 55-84) to theoretical information. After mentioning the main lines of general semiotics, he broaches various sub-semiotics fields that are digging into it, and leads for researchers who want to advance in this field. According to the author, semiotics which research interest is *signification*, is a field of human science. It has been emphasized that *interdisciplinarity* is very essential in today's scientific studies. Moreover, the importance of the concepts of *multi-disciplinarity* and *trans-disciplinarity* has been pointed out. In the relevant chapter, it is stated that semiotics has a method that can be applied to social sciences and humanities is also an interdisciplinary approach.

The fifth chapter titled "Open Sesame" (p. 85-157) enables us to look at semiotics from a different perspective. This section is devoted to the fields of semiotics such as visual semiotics, design semiotics, space semiotics, urban semiotics, architectural semiotics, passion semiotics, culture semiotics, social semiotics, legal semiotics, which are widely known today. Touching on the significance of other sub-semiotics fields, the author argues that "semiotics has no clear boundaries".

The sixth and last part of the book (p.158-164) consists of conclusions and suggestions. He draws attention to the necessity of opening a Turkish Semiotics Department in the future with the question of "Is it possible to constitute a Turkish-based semiotics?". The author, who believes that a virtual-real life waits for humanity in the future, encourages the audience to think about what to do in the name of semiotics in such a world.

As a result, we can say that V. Doğan Günay's book in question is among the first books in the world to be a guide in the field of semiotics in the 21st century. This work, which can be considered as a basis for those who want to do more comprehensive research in the field, contains stimulating directions to researchers. When the language of the book is evaluated in general, it is seen that a detailed, understandable, academic and scientific language is used. Günay pursues the developments in this field both in Turkey and in the world meticulously. The author provides the reader a comprehensive

perspective and conveys his predictions about the future in a fluent language. It is clear that the book, which contains satisfactory information, will be among the few works that will contribute to academic studies. This work will lead the way on grounding in and developing of semiotics in Turkey. There is a very rich bibliography at the end of the book. It is possible to say that this book is an important work which sheds light on today's semiotics and the future of semiotics in this context, using the sources recently released in Europe.

Pour citer cet article : Betül ÇANAKPINAR. « V. Doğan GÜNAY, Semiotics in 21st century, Daisy Science Publishing, Istanbul, 2020 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7115>>

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Marion Colas Blaise et Gian Maria Tore (dirs.), avec la collaboration de Paul di Felice, Emmanuelle Pelard, Céline Schall, « Re- ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Sesto S. Giovanni, Éditions Mimésis, 2021

Valeria De Luca
Université de Limoges
Centre de Recherches Sémiotiques

Ce qui a été, c'est ce qui sera ;
ce qui est arrivé arrivera encore.
Rien de nouveau sous le soleil.
Quand on vous dit de quelque chose :
« Venez voir, c'est du neuf », n'en croyez rien [...] ²⁴⁰

L'ouvrage collectif intitulé « Re- ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, paru en 2021 aux éditions Mimésis sous la direction de Marion Colas-Blaise et Gian Maria Tore, s'impose au lecteur sous plusieurs aspects en relançant des défis à la fois épistémologiques, théoriques et méthodologiques. Comme son titre l'indique, l'ouvrage creuse de fond en comble presque toutes les déclinaisons et les manifestations du préfixe « re- » dans divers domaines, pratiques et supports, dont notamment le visuel (médiatisé) au sens large – y compris la peinture et le cinéma –, mais également l'écriture, la musique, l'architecture, le dispositif muséal. De ce point de vue, et au fil de la lecture des différents chapitres, on constate l'imbrication intime que la conjonction « et » instaure entre les arts et les médias, tout comme la *rémanence* – pour utiliser une formule quelque peu audacieuse, à l'instar de la « remembrance » rehaussée par Tiziana Migliore au sujet des remédiations de la peinture des ruines (p. 221 et ss.) – d'un potentiel de sens de ce même « re- » que les termes « répétition » et « reproduction » ne peuvent épuiser. Cela peut s'expliquer par le choix de Colas-Blaise et Tore de fournir au lecteur un canevas descriptif et d'esquisser un voisinage sémantique du « re- » suffisamment large pour que les spécificités disciplinaires de certains termes dérivés – pour n'en citer que quelques-uns : *remix, remake, remédiation, reprise, retransmission* – puissent émerger au fil des contributions. Aussi, la répétition et la reproduction se posent – nous semble-t-il – comme des notions phares transversales aux différents chapitres, qui se situent à la frontière entre conceptualisation et application. Par cette même opération à la fois éditoriale et de la pensée, cet ouvrage se présente comme étant foncièrement interdisciplinaire, même si les différentes « étiquettes » domaniales ne s'affichent pas explicitement dans l'organisation des renvois entre les contributions. Au contraire, sa structure pluri-thématique installe un jeu polyphonique de « réfractions » réciproques qui traversent précisément les lisières disciplinaires, et dans lequel le lecteur peut tout de même repérer les voix de la phénoménologie, de l'esthétique, des études en information et communication, de la sémiotique, des Media Studies, de la théorie critique, des études littéraires.

240 *L'Éclésiaste, un temps pour tout*, tr. Fr. par Ernest Renan, Arléa, Paris, 1990, p. 12.

Ces remarques initiales justifient la taille considérable de l'ouvrage et le nombre des contributions qui y sont réunies, à savoir 24 chapitres pour un total de 638 pages, auxquels s'ajoute un index de notions-clés du « re- », ainsi que des notions contiguës, réparties par auteur. La présence de ce type d'index opère d'ailleurs des *recoupages* ultérieurs entre les chapitres qui vont interférer avec le parcours de lecture proposé. Trois parties composent le volume. Intitulées respectivement « Re-définition des médias », « Ré-vision et curation », « Re-constitution et connaissance », elles sont précédées des essais introductifs de Tore et de Colas-Blaise, et suivies du post-scriptum de Wendy Hui Kyong Chun. La richesse et le nombre de dispositifs et d'objets sur lesquels s'opèrent des *pratiques de répliquabilité*²⁴¹ rend difficile ici un examen détaillé de toutes les contributions de l'ouvrage, lesquelles sont, du reste, présentées de manière critique dans l'article de Colas-Blaise ; par conséquent, il nous semble intéressant pour le lecteur de relever certains questionnements qui apparaissent en filigrane de plusieurs chapitres.

Pour ce faire, nous souhaitons commencer par la contribution de Chun qui clôt le volume, « Réseaux et crises sans fin : le tourbillon habituel des nouveaux médias » (pp. 583-638), pour ensuite procéder à rebours et au travers de l'ouvrage. En effet, en dépit des possibilités expressives et des promesses de liberté que les *réseaux* en tant qu'« entités » à la fois matérielles et immatérielles ont annoncées et assurées depuis l'avènement d'internet, Chun montre que la navigation et le bricolage « erratiques » et aléatoires entre les réseaux, typiques de la postmodernité, ont cédé la place à une nouvelle « cartographie cognitive » (p. 612 et ss.) qui *retrace* les habitudes des internautes. Plus particulièrement, l'auteur explique la manière dont les *Big Data* reconfigurent les liens entre corrélation et causalité dans le traçage des habitudes des individus, dans l'objectif d'atteindre une prédictibilité des conduites qui s'émanciperait à la fois de toute théorisation portant sur la statistique, et des biographies singulières de chacun. Cette reconfiguration s'avère paradoxale pour les usagers, car d'une part, elle est totalement *transparente*²⁴² du point de vue du code et des processus d'élaboration des données, et, d'autre part, elle semble s'adresser très précisément à chacun d'eux en promouvant ainsi la confirmation – sinon l'illusion – de l'effectuation de choix individuels et, par conséquent, d'un pouvoir d'agence.

241 N. Dusi et L. Spazianta (dirs.), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Rome, Meltemi, 2006. Paru peu de temps après la publication de la traduction italienne (2003) de l'ouvrage fondateur de Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media* pour ce qui concerne l'examen des phénomènes du *re-* dans les médias, le livre de Nicola Dusi et Lucio Spazianta peut être considéré comme l'initiateur d'une pratique du *commentaire* – que les auteurs identifient en tant que dynamique complémentaire aux différentes formes de la répliquabilité – dont l'ouvrage dirigé par Colas-Blaise et Tore se saisit en installant une reprise intertextuelle par-delà la temporalité de la pensée et des transformations technologiques et médiatiques. Cet aspect relance d'ailleurs la question des vitesses et des durées de la réception et de la circulation des concepts, tout comme celle de la brisure de la temporalité que les pratiques du *re-* opèrent sur des portions de l'encyclopédie d'une culture donnée. Dans l'introduction à leur ouvrage, Dusi et Spazianta font à juste titre référence à l'esthétique du *fragment* telle qu'elle avait été élaborée jadis par Omar Calabrese, et c'est de la même manière que l'ouvrage dont il est ici question met en lumière le problème du lien signifiant non pas entre l'original et la copie, mais plutôt entre l'occurrence, la trace et le signe ou entre un *type* et un *token*.

242 Comme l'écrit Chun (p. 617) en citant Antoniette Rouvroy, la transparence « fait référence non à la connaissance du système par ses usagers, mais à leur ignorance » ; à ce sujet, l'exemple des *nudges* est emblématique, dans le sens où il semble opérer une « remédiation » au niveau des valeurs de pratiques sociales déjà médiatisées qui, à la différence de pratiques ludiques ou esthétiques, portent sur la restructuration ou le changement d'habitudes dans des domaines foncièrement collectifs et étatiques – alimentation, santé, prévention et assurance, pollution, etc. Le pouvoir d'agence des individus est remis en question précisément par la nature *transparente* des nudges ; cf. à ce sujet, V. De Luca, « Qui gardera les gardiens ? Sur certaines déclinaisons sémiotiques de la *transparence* en vue d'une évaluation critique des nudges », *Actes Sémiotiques*, n° 214/2021, en ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6720>.

Cette même dialectique entre élargissement (et accessibilité) au plus grand nombre d'utilisateurs et surveillance (et prédictibilité) des choix est également à l'œuvre dans la « remédiation » et dans le « recours massif au numérique » (p. 461 et ss.) que Jean-Christophe Vilatte et Céline Schall approfondissent dans leur contribution « La (re-)médiation des musées par les technologies numériques ». À partir des impératifs de la *participation*, de la *personnalisation* et de l'*expérience* qui, associés au recours au numérique, font du musée un « média » à part entière, les auteurs constatent en premier lieu la présence d'un taux « faible » de remédiation des contenus muséaux lorsqu'ils sont tout simplement transposés sur des dispositifs connectés, de sorte qu'« aucune nouvelle expérience de l'objet n'est proposée » (p. 476) ; en deuxième lieu, ils s'interrogent sur les « pré-notions » au sujet des publics, qui déterminent les stratégies de personnalisation et de traitement des données relatives aux expériences des utilisateurs. Dans ce cadre, selon les auteurs, la remédiation ou remédiatisation numérique du musée devrait éviter « d'avoir une approche réductrice et stéréotypée des publics et de leur expérience » (p. 483), de manière à sauvegarder le partage essentiel que constitue la visite au musée, en ceci qu'elle « n'est pas une visite individuelle, mais sociale » (p. 479).

Une telle perspective critique, nécessaire afin de fuir tout danger d'engouement – même théorique – vis-à-vis du *re-* en tant que *remédiation*, met en exergue les renversements que ce préfixe opère entre les pôles de la production et de la réception, entre la *répétition* du même et la production de la différence, entre le passé et le présent, entre la forme et le fond et, enfin, entre une source et une cible dans l'établissement d'un lien référentiel. Ces différentes relations que le *re-* ne cesse de retravailler contrecarrent précisément les limites « transparentes » des dispositifs de capture et de remédiation – notamment de la vision –, et montrent en revanche les débordements du sens que concepteurs et utilisateurs peuvent s'approprier.

L'on pense par exemple à la contribution d'Elitza Dulguerova, « Reconstruire (ou pas). L'architecture comme artifice de voyage dans le temps », dans laquelle l'auteur problématise les reconstructions d'expositions dans d'autres lieux que ceux d'origine, et dont l'enjeu principal est « la quête d'une *expérience* qui ne serait pas celle d'une œuvre unique : à la fois l'expérience spatiale d'un ensemble d'œuvres au sein d'un espace architectural, et l'expérience contextuelle de cet ensemble à un moment historique donné » (p. 436).

Ainsi, la condensation de temporalités différentes agit non seulement sur la diachronie mais s'avère productrice de nouvelles temporalités dans une sorte de psycho-synchronie, pour paraphraser ce que décrit Marco Sinaldi dans son chapitre « Déjà vu. Re-voir, re-faire, re-vivre à l'époque de l'art contemporain » au sujet des ready-made duchampiens. L'examen de Sinaldi des œuvres de Duchamp, mais également de la théorie des couleurs de Goethe à la lumière du phénomène de la *réinterprétation* (p. 231) dans les pratiques artistiques contemporaines, trouve un ancrage perceptif, sémiotique et philosophique dans la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel et dans les recherches en optique d'Herman von Helmholtz, si bien que l'acte de voir et l'activité de la conscience apparaissent comme étant foncièrement doubles et affichés en tant que tels. De ce fait, les pratiques artistiques tournant autour du *re-* ne feraient rien d'autre qu'amplifier médiatiquement ce processus psychobiologique, en installant un « dédoublement à l'intérieur du regard, une duplicité qui détourne le regard de soi-même et le transforme d'un acte innocent et "naturel" jeté sur le monde, en un geste qui se penche, se *fléchit* sur soi et devient *ré-flexif* et auto-conscient » (p. 232).

Pouvoir d'agence, temps, perception, puis devenir-image : Mauro Carbone, dans « L'ombre et le corps. Pour une anthropologie des expériences écraniques », fait remonter le pouvoir de constitution de quasi- ou entre- mondes de l'« archi-écran » – « qui se fait avec et par ses “re-” » (p. 155) – à Platon et au statut de l'ombre « en tant que proto-image » (p. 157). Même dans la production des ombres (production et présentation), les écrans se voient doublés et, conséquemment, les corps peuvent être considérés comme des *proto-écrans*, en ceci que « y reconnaître une *figure* et même l'*image d'un corps* [...] veut dire sursignifier implicitement la surface même où l'ombre est projetée » (p. 159). Ainsi, les phénomènes liés au *re-* engendrent à la fois des imbrications et des sauts de nature foncièrement sémiotique entre les dispositifs et outils techniques, les modalités d'énonciation – ou de *réénonciation* – des objets et des pratiques, et le statut « ontologique » desdits objets et pratiques.

À ce sujet, la contribution de Maria Giulia Dondero, « La remédiation de larges collections d'images via la visualisation automatique », explicite les manières dont la remédiation des collections d'images appartenant à la « Media Visualization » de Lev Manovich peuvent modifier aussi bien la relation aux images sources – telles que les productions picturales d'un Mondrian ou d'un Rothko –, que celle à leur propre statut d'origine, à savoir le fait qu'il s'agit d'images à vocation scientifique. Le processus de remédiation est donc pluriel et investit les trois volets mentionnés plus haut. En particulier, les quatre phases que Dondero identifie (p. 486 et ss.), à savoir le « changement de support », la « relocalisation de l'image dans sa collection », les « transformations méréologiques », la « remédiation de statut », semblent rehausser par ricochet la dialectique et la réversibilité entre figure et fond, et entre forme et force : à la base des phénomènes du *re-* il y aurait ce va-et-vient fondateur de toute production signifiante.

Dès lors, la relation entre cette dynamique fondatrice et les formes du *re-* pose au chercheur au moins deux autres questions : i) comment distinguer la médiation propre à tout phénomène impliquant la production de signes, de leur remédiation ?, ii) quel est le statut conféré à la trace, à la lacune, à tout matériau de sens qui perdure ou qui s'enfouit, et comment ces « matériaux » peuvent-ils être transmis ?

Concernant la première question, la contribution de Marion Colas-Blaise, « La question du “re-” au risque de la sémiotique. Déclinaisons et enjeux », s'attache à définir la *réénonciation* par rapport à l'énonciation, tout comme à différencier plusieurs strates de la remédiation en fonction de chaque niveau de pertinence sémiotique²⁴³ pris en considération. Si la praxis énonciative et la médiation font émerger l'hétérogénéité constitutive de l'agir sémiotique, la *réénonciation*, en tant que praxis sémiotique de deuxième degré, va plus loin et fait « entrer en résonance/en conflit des déterminations, des contraintes et des potentialités, avant la réalisation contextualisée de sémiotiques-objets, par exemple à travers des usages socio-culturels » (p. 70). En particulier, selon Colas-Blaise, la *réénonciation* instaure une continuité entre le *faire voir* – un trait que les chapitres évoqués plus haut partagent – et le *voir faire* qui intensifie l'énonciation et justifie l'emploi d'un modèle théâtral afin d'appréhender sa spécificité. En effet, la *réénonciation* « *fait voir* l'événement de sens *spectaculaire* : le décalage et la transformation, sur les axes paradigmatique et syntagmatique, la différence qualitative et la recréation/réinvention, [...] *se déclare* comme telle et appelle le *voir faire* (en facilitant le passage au

243 Cf. J. Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, Puf, 2008.

niveau méta-) » (p. 107). À son tour, la démultiplication des formes de remédiation²⁴⁴ – *recontextualisation, remédiatisation, reformatage, remédialisation, retexturage* – permet de mettre à jour des outils théoriques tels que les notions d'*intertextualité* et de *traduction intersémiotique*, en y intégrant les problématiques liées plus spécifiquement aux supports et aux transformations des simulacres de l'auteur et du lecteur/spectateur.

Dans ce sens, les contributions d'Emmanuelle Pélard et Olivier Lapointe, d'Ingrid Mayeur et François Provenzano, intitulées respectivement « Diaspora de l'auctorialité dans les réseaux sociaux et les nouveaux médias. *Remake, remix* et reprise dans le cas de la littérature en contexte numérique » et « Montages savants. Les savoirs en humanités à l'épreuve de la remédiation numérique », montrent toutes deux comment la « fluidification » de l'*auteur* – en faisant référence à l'« esthétique du flux » qui est évoquée dans de nombreux autres chapitres – peut engendrer non seulement une mise en commun de la production littéraire ou du savoir, mais également des pratiques de navigation et de lecture qui opèrent une presque véritable *refonte* des contenus mêmes (des œuvres explicitement littéraires et poétiques, ou bien la proposition d'une certaine articulation diagrammatique de concepts théoriques).

Vis-à-vis de la deuxième question, la contribution de Migliore évoquée plus haut, « Réénonciation et “remembrance” », décrit le rôle *stratégique* (et mémoriel) de la remédiation opérant aussi bien sur un lieu géographique et muséal – le Védutisme italien *dans* la Galerie de Palazzo Cini à Venise –, qu'à *travers* l'épaisseur des images. Par-dessous la *patine*²⁴⁵ de celles qui semblent être des œuvres picturales, la photographie numérique d'extraits de catalogues d'art des mêmes peintures recompose « nos pratiques perceptives, cognitives et pathémiques de couplage avec les œuvres » (p. 224) et, ce faisant, assure la persistance d'une « histoire immatérielle, numérique, nette d'une perception qui [...] doit et peut se matérialiser à travers une suite de compétences » (p. 226).

Dans ce cadre, et à partir d'un exemple littéraire, il n'est pas étonnant que Jacques Fontanille, dans « La re-transmission. Une approche anthroposémiotique », s'intéresse aux parcours et aux syncrétismes narratifs engendrés par la (re-)transmission. En particulier, pour Fontanille, la réactivation et la « prolongation » des traces et des héritages ne peuvent se faire que par et *parmi* les vivants – outre qu'entre les ancêtres et les vivants –, et grâce à une négociation qui altère *ipso facto* le sens du legs : « ce qui se transmet doit déjà être constitué entre les vivants comme transmissible ou à transmettre, pour participer ensuite d'un autre mode d'existence, et c'est ce processus préalable qu'il faut regarder plus attentivement » (p. 535). Cela montre également la nature complexe et non linéaire des phénomènes du *re-*, comme dans le cas de la reprise à laquelle se consacre Pierluigi Basso Fossali dans son chapitre « La reprise et la décoïncidence. La dialectique paradoxale de toute médiation », lorsqu'il définit la reprise « en tant que finalisation indéterminée d'une syntaxe qui transforme l'impulsion en irritation et l'irritation en décantation interprétative » (p. 562), si bien qu'il y a « non

244 Tout comme dans le cas d'un dialogue et d'une reprise à distance de l'ouvrage de Dusi et Spaziant, le volume dirigé par Colas-Blaise et Tore poursuit – en les élargissant – les études sémiotiques qui avaient été consacrées à la médiation et à la remédiation au moins dans deux occasions : lors du congrès de l'Association Française de Sémiotique (AFS) de 2015 sur « Sens et médiation » (cf. http://afsemio.fr/publications/actes_congres/sens-et-mediation-actes-du-congres-de-lafs-2015/), et lors du congrès de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle (AISV) de 2014, « Re-médiation. Figuratif et plastique sous l'éclairage technologique », qui avait donné lieu à deux publications (cf. T. Migliore (dir.), *Rimediazioni. Immagini interattive*, tomes 1 et 2, Rome, Aracne, 2016).

245 Cf. J. Fontanille, « La patine et la connivence », *Protée*, vol. 29, n° 1, 2001, pp. 23-35.

seulement un acte dans la reprise, mais aussi une *transversalité du sens* qui s'oppose à sa linéarisation, à sa "conduction" linéaire » (*ibidem*).

Pour conclure, on peut affirmer que, outre ces grandes lignes directrices que l'on peut démêler tout au long de l'ouvrage, « *Re-* ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias* laisse ouvert un certain nombre de questionnements qui intéressent de près la sémiotique générale. Par exemple, comment pourrait-on réévaluer le modèle d'Umberto Eco des modes de production sémiotique à la lumière des resémantisations de notions comme celle de *réplique* évoquée par Gian Maria Tore dans son « *Remake, rewind, reset ! La question du "re-" et la leçon des arts et des médias aujourd'hui* » ? Puis, si la *rénonciation*, comme le soutient Colas-Blaise, « n'est pas incompatible avec un certain dire-vrai » (p. 87), comment peut-on penser les relations entre les processus et les formes du *re-* et la problématique du *fake*²⁴⁶ qu'engendrent les technologies d'aujourd'hui ? En d'autres termes, jusqu'où peut-on pousser le *re-* et à quel moment la « décoïncidence » serait-elle absolue et irréversible ? Finalement, au vu de la capacité des notions dérivées du *re-* d'englober des processus de renvoi entre les signes et les textes plus « traditionnels », pourrait-on s'acquitter de l'intertextualité et des formes de traduction intersémiotique ? Quels seraient les passages ou les relations entre les formes du *re-* et celles du *trans-* que des termes tels que *transduction*²⁴⁷ et *transposition*²⁴⁸ laissent entrevoir ? Et, plus profondément, quel est le « moteur » qui incite les agents et les médias à prendre et à se reprendre encore ?

Pour citer cet article : Valeria De Luca. « Marion Colas Blaise et Gian Maria Tore (dirs.), avec la collaboration de Paul di Felice, Emmanuelle Pelard, Céline Schall, « *Re-* ». *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, Sesto S. Giovanni, Éditions Mimésis, 2021 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7118>>

ISSN : 2270-4957

246 La perte totale du lien référentiel ontologique à l'« original » a été récemment évoquée par Massimo Leone au sujet des technologies permettant la (re)constitution des visages autres (dans le temps et dans l'espace) ou de visages *qui n'existent littéralement pas*, et qui sont élaborés à partir de procédés semblables à ceux des visualisations d'images de Manovich. Cf. M. Leone, « The Meaning of Artificial Faces », communication orale dans le cadre de l'International Conference Semiosis in Communication : *Culture, Communication and Social Change*, 26-29 mai 2021, Bucarest, Roumanie.

247 Cf. P. Fabbri, « Due parole sul trasporre », entretien avec Nicola Dusi, *Versus. Quaderni di studi semiotici*, n. 85-86-87, 2000, p. 271-284.

248 Cf. P. Cadiot et Y.-M. Visetti, *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*, Paris, Puf, 2001. A partir des élaborations de Maurice Merleau-Ponty, les auteurs proposent un modèle conjoint de la *transposition* et de la *reprise* des formes sémantiques qui peut être élargi à des objets sémiotiques non immédiatement linguistiques.

ACTES SEMIOTIQUES

Anne Beyaert-Geslin, *L'invention de l'Autre. Le Juif, le paysan, le Noir*,
Classiques Garnier, Collection Histoires
culturelles n° 16, 2021

Vivien LLOVERIA
Université de Limoges

Si la question de l'Autre dans les images a pu faire l'objet de nombreux travaux dans le champ des études visuelles, Anne Beyaert-Geslin adopte ici un angle d'analyse original : celui de la factitivité des images dans le social. Cette question s'inscrit pourtant dans une certaine continuité si l'on convoque les recherches d'Algirdas Julien Greimas sur les relations sujet-sujet dans le cadre du programme narratif ou encore celles menées récemment par l'auteure sur les objets pragmatiques au sein de son livre sur la sémiotique du design. Elle trouve ici son actualité dans les relations qu'elle noue avec les *Visual Studies* en s'interrogeant non plus seulement sur l'énonciation visuelle des images, mais également sur leur performativité dans le social. Parce que la nouveauté réside précisément dans cet élargissement de la factitivité de l'image à la dimension sociale, la sémiotique visuelle peut alors dialoguer avec la sociologie des stéréotypes d'Eric Macé ou encore l'étude des incidences sociales des médias de Niklas Luhman. Par ce changement d'échelle, la signification dans le visible participe de la construction et de la régulation de la vie sociale, ne serait-ce que dans la formation de nos manières collectives de voir l'Autre et de se voir.

Toutefois, la sémioticienne tient à souligner l'absence de dissolution de la démarche sémiotique dans celles des sciences sociales. Plutôt que de postuler un affaiblissement consécutif à la rencontre des disciplines, elle parie bien au contraire sur la force heuristique et le pouvoir explicatif de l'analyse fine du plan de l'expression des images pour mettre au jour « les ressorts visuels de la factitivité ». Loin de perdre leur niveau de pertinence, les signes et les textes viennent documenter, nourrir et revivifier les recherches sur le social en y apportant dans le « concert interdisciplinaire » le principe explicatif des pratiques et stratégies sémiotiques opérées dans les images. Autrement dit, Anne Beyaert-Geslin relève le défi de nous mettre sous les yeux le social « en train de se faire ».

Se référant à Cornélius Castoriadis, elle ne considère plus l'image comme une illustration possible de phénomènes sociaux, mais comme le fondement symbolique de l'identité d'une communauté. Le social se construit à même l'image, dans ses propriétés agonistiques qui divisent et unissent. L'image devient alors un champ de forces cohésives et dispersives qui ne manquent pas de rappeler, aux racines du structuralisme, celles évoquées par Claude Lévi-Strauss dans ses écrits sur la fonction structurante des écarts différentiels dans les sociétés dites civilisées. Investis de valeurs axiologiques, ces derniers donnent naissance, comme le suggère Jean-Claude Kaufmann, au « je » et au « nous » qui s'opposeront à « l'autre comme un ennemi qui permet de s'inventer soi-même ». Un « je » qui, dans les mots de l'auteure, le devient par son envers, par son opposition aux « eux » haïssables.

Cependant, penser cette frontière entre le Soi et l'Autre comme une chose fixée une fois pour toutes dans les images nous limiterait à un modèle naturaliste de la construction du social qui

opposerait, dans les termes de Philippe Descola, la continuité dans l'apparence des existants à la discontinuité de l'intériorité des êtres humains. L'image devrait se percevoir également au travers de l'alternative que constitue l'animisme, décrit également par Philippe Descola comme la discontinuité des apparences et la continuité des « âmes », autorisant une certaine labilité des statuts et des figurations dans les œuvres d'art. Pour la chercheuse, l'image factitive navigue entre ces deux eaux : entre une altérité fixée par les apparences, d'une part, et les fluctuations résultantes de l'expérience sensible et d'une sociabilité « ouverte », de l'autre. Retenons ainsi l'exemple de cet ours évoqué par l'auteure, dont le dessin des oreilles le désigne clairement comme un prédateur, et le traitement des yeux comme un ami. L'esthésie se convertit alors en une ambivalence émotionnelle, jouant sur l'exclusion/inclusion de l'Autre comme Soi.

D'un point de vue méthodologique, c'est à une véritable scrutation du social, à même la substance visuelle, que s'engage la chercheuse tout au long de l'étude. Sans prétendre à l'exhaustivité, le corpus (même si l'auteure prend des précautions dans l'emploi de ce terme), nourri de ses exemplaires, permet de dégager au fil des répétitions dans le temps et dans l'espace, les formes élémentaires d'un langage visuel semi-symbolique, aisément partagé et partageable. Des résultats qui, même si l'on tient en compte les réserves concernant leur généralisation, permettent de dégager des récurrences explicatives.

Nous pourrions alors nous demander : pourquoi cette focalisation sur les détails, pourquoi cette recherche d'éléments visuels pensés comme des opérateurs de conjonctions et de disjonctions ? Le lien entre la construction sociale et la nature élémentaire des unités visuelles recherchées se trouverait dans la notion de stéréotype, qui sera approfondie dans le second chapitre. Cette notion permet de lier l'étude du processus de réduction/sélection des valeurs opéré dans le visible à celle des investissements axiologiques déterminant l'attraction et le rejet au sein d'une communauté. Les propriétés esthétiques motivent alors les jugements de valeur – d'abord esthétiques (le beau / le laid), puis éthiques (la vertu / le vice) – qui tracent la séparation entre l'Autre et le Soi. Cette attention portée au stéréotype permet alors de croiser significativité et factivité en expliquant, d'une part, comment le stéréotype peut faire signe, et d'autre part comment il peut agir sur le social en engendrant consensus et dissensus.

Jouant sur le double sens du terme « image » en langue française, d'abord celui de l'image matérielle que nous pouvons associer au mot anglais « picture », puis celui de l'image mentale rattaché au mot anglais « image », l'auteure présente la notion de stéréotype comme le lieu de la création des habitudes visuelles, celui de la simplification et de la catégorisation, mais également celui du formatage des formes à venir. Les chefs d'œuvre auréolés de leur réputation sociale suffisent, par leur diffusion, à imposer un véritable « devoir faire » et un « devoir être ».

En plus de la focalisation sur le stéréotype, la sémioticienne revendique également un certain « déphasage » de ses analyses. La démarche assume une rupture avec les approches herméneutiques autrefois destinées à restaurer le cadre énonciatif d'une époque afin d'assurer la « juste » interprétation d'une œuvre picturale dans le monde contemporain. Ici, en référence à Giorgio Agamben, l'anachronisme perçu par l'observateur contemporain est préservé car il fonctionne comme un restaurateur de l'étrangeté du dispositif de l'image. Ce n'est pas une provocation rhétorique qui est visée ici, mais bien une provocation perceptive associée à la découverte d'une œuvre éloignée dans l'espace et le temps. L'adhésion volontaire à notre époque permet à l'analyste, comme au lecteur, d'être frappé par l'impertinence d'un « perdu de vue ». En ce sens, les analyses d'Anne Beyaert-Geslin agissent comme

un décillement et réveillent le regard engourdi par les routines perceptives d'un œil « européen », ethnocentrisme qu'elle rappellera en conclusion.

Ces choix théoriques et méthodologiques seront mis à l'épreuve en convoquant trois corpus : le premier s'intéresse à la figure du Juif, le second à celle du Noir, le troisième au paysan et le dernier à l'alien.

Pour commencer, Anne Beyaert-Geslin se focalise sur la distribution des valeurs attribuées aux figures dans ces énoncés à deux dimensions que sont les images, à partir des trois critères définis par Meyer Schapiro : la position, la taille et la direction. Ces derniers permettent alors d'identifier, sur le plan de l'expression, les figures centrales et les figures marginales, celles qui surgissent au-devant de la scène et celles qui se perdent dans le fond, celles sur-valorisées et celles sous-valorisées par le dispositif énonciatif. La distribution des valeurs déterminera également le déroulement et la temporalité de l'observation, en faisant le distinguo entre des « figures aboutissantes » sur lesquelles le regard vient s'arrêter et des « figures traversantes » sur lesquelles il ne fait que circuler. Dans la construction de l'Autre, les énoncés plastiques possèdent bien un langage spécifique qui distribue les valeurs et les rôles par leurs propriétés chromatiques, éidétiques, lumineuses et texturales.

Dans la première étude consacrée à la figure du Juif, elle souligne la difficulté particulière à produire l'écart différentiel et l'obligation d'inventer l'Autre, de construire dans le temps ce contraste. Les caractéristiques de la figure du Juif s'apparentent alors à un « métalangage de la laideur » (le nez crochu, les cheveux roux, le crâne rasé, le front bas) qui, juxtaposées et comparées avec celles de Jésus par exemple, autorisent à la fois la distinction et la dévalorisation par l'homologation à des contenus moraux négatifs. Proches des parousies ornant les tympans des églises romanes, la fresque *L'arrestation de Jésus (Le baiser de Judas)* de Giotto se présente comme une figure de l'antagonisme qui marque le moment précis de l'invention de l'Autre.

Dans la seconde étude, la représentation du Noir traduit notre regard européen sur l'Afrique et les Africains en questionnant une opération de « dévalorisation énonciative ». En effet, la figure noire faisant « événement » parmi les figures blanches dans l'économie du tableau, sa présence obéit, en référence à Claude Zilberberg, à une logique tensive de nature concessive. La stratégie dépréciative à l'égard du Noir se manifeste à la fois dans les relégations à la marge de l'image et dans sa profondeur. L'auteure évoque alors le paradoxe du « Noir caché », une forme de secondarisation forcée de sa présence. Le corps de la femme noire, plus que son visage, fonctionne alors comme un simple déictique et un faire-valoir esthétique de la femme blanche. Pour compléter cette étude, l'auteure évoque les réhabilitations de la figure du Noir par le travail du regard dans le portrait et la délégation d'un point de vue privilégié.

Le mot paysan n'apparaît pas dans l'intitulé du troisième chapitre, ce paysan qui a d'ailleurs perdu sa majuscule dans le titre de l'ouvrage, un clin d'œil typographique qui résume bien la place que nous lui avons laissée dans les images. La paysannerie est une catégorie invisibilisée par un processus spécifique de disjonction, d'exclusion dans un espace pictural séparé. Dans un monde réglé selon le parvenir, les enluminures des *Très riches Heures du duc de Berry* de Paul de Limbourg le présentent comme un existant parmi des figures humaines, animales, végétales, qui possèdent toutes la même valeur. De même, dans les scènes villageoises de Brueghel l'Ancien, les paysans sont privés des traits du visage et simplement esquissés par la forme corporelle de leur gestualité. Ils fonctionnent alors

solidairement avec les choses dans un jeu de contrastes colorés qui valorisent leur intégration dans la globalité. Ils ne sont plus vraiment des individus, mais plutôt des identités sociales qui renvoient à des typologies champêtres donnant à voir des métiers, des vêtements, des outils et des gestes typiques. Cette représentation du paysan, fondée sur l'exclusion du portrait et l'attribution d'une identité collective, est également contrebalancée par une étude du *Repas de paysans* des frères Le Nain qui réinstalle le rapport à un Autre caractérisé par son visage et son intériorité.

La dernière étude présentée dans le chapitre « L'alien, cet Autre de nous-même » s'intéresse à la peinture du XX^e siècle, à l'origine d'un nouvel Autre : non pas le « stranger » exclu de l'espace physique et pictural, mais plutôt « l'alien » au double sens d'aliéné (qui appartient à un Autre) et d'extra-terrestre comme altérité la plus radicale. Cet Autre apparaît, selon l'auteure, comme une nécessité de la peinture de rompre avec le réalisme des portraits dans un contexte d'apparition de la photographie. Il s'agit là d'affirmer la spécificité de la peinture, de l'émanciper, en s'exprimant par un « dire contre » associé à une « défiguration » de nature polémique. La peinture s'attaque ici à la valeur même du visage photographique par une « défiguration blasphématoire ». Soumis à ces opérations, les visages familiers de l'histoire de la peinture empruntent les traits inquiétants, à la fois « palimpsestes » et « sédiments », d'un alien. En dépit de la « dévastation », les indices d'existences (Jean-François Bordron) se convertissent toujours en morphologies, en visages à l'identité flottante. Ces effets d'indétermination sur le plan de l'expression exposent un effondrement des valeurs au niveau du contenu. Les visages effacés, raturés, enfouis dans la substance produisent alors des « individualités génériques », mais également des portraits « ironiques » qui revêtent une dimension réflexive et métadiscursive vis-à-vis du genre pictural.

L'ouvrage est d'abord stimulant par l'approche adoptée, celle d'une sémiotique visuelle centrée sur la performativité sociale de l'image. En second lieu, il donne à voir le fonctionnement de cette performativité à même la substance des énoncés dans la peinture par des opérations icono-plastiques de juxtaposition/comparaison, de dévalorisation énonciative, d'exclusion et généralisation, de défiguration. En troisième lieu, il ouvre le dialogue avec les « *Studies* » d'inspiration anglo-saxonne, à commencer par les *Visual Studies*. Enfin, il met en valeur la pertinence de l'analyse sémiotique pour rendre visible et exemplifier, par des micro-analyses visuelles, des phénomènes sociaux que nous situons plutôt à une échelle macroscopique.

Dans les dernières pages, Anne Beyaert-Geslin évoque une autre hypothèse : celle d'une invention de l'Autre non plus fondée sur des valeurs négatives destinées à le rendre haïssable, mais au contraire sur une « admiration structurante » qui, dans ses manifestations les plus extrêmes, ne ferait que déplacer le foyer de la haine – de la haine de l'Autre à la haine de Soi. Une proposition intéressante qui nous laisse espérer une suite à cet essai.

Pour citer cet article : Vivien LLOVERIA. « Anne Beyaert-Geslin, *L'invention de l'Autre. Le Juif, le paysan, le Noir*, Classiques Garnier, Collection Histoires culturelles n° 16, 2021 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : < <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7119> >

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Maxime Fabre, *Photographie de presse. Régimes de croyance*, Academia/L'Harmattan, « Extensions sémiotiques », 2020

Pierre-Antoine Navarette
Université de Limoges
Centre de Recherches Sémiotiques

Dans son ouvrage *Photographie de presse*, Maxime Fabre propose une réflexion, ou plutôt une démonstration, du statut dynamique du signe photographique, à partir de la typologie sémiotique peircienne. Cette réflexion s'inscrit d'une part dans une tradition sémiotique accordant toute son importance au signe, et d'autre part dans un contexte spécifique, celui de la photographie de presse qui a pour objectif *stricto sensu* d'informer, et, *a priori*, de traduire le réel de manière véridictoire. Maxime Fabre rappelle à ce sujet qu'« on ne peut cependant parler pragmatiquement "d'image photographique" sans réinscrire l'objet de l'étude dans un contexte. Ce contexte, ce sera celui de la photographie de presse. De par le contrat de véridiction qu'elle doit au spectateur, dire une certaine vérité du monde à partir de laquelle elle souhaite nous informer, ou encore des styles stratégiques qu'elle a développés au fil du temps, la photographie de presse est plus que jamais au cœur de ces deux problématiques ». La problématique qui en découle est la suivante : la photographie est-elle un procès sémiotique « représentant » le réel, ou bien une pratique magique « inventant » ou réinventant la réalité référentielle ? Autrement dit, selon Fabre,

La photographie est-elle l'indice et la trace d'un réel existant mais passé ? Ou est-elle l'analogie parfaite de ce réel, jusqu'à en proposer une vision "magique", c'est-à-dire que l'image serait justement "réelle, trop réelle" ? Ces deux grandes problématiques vont conduire à réinterroger le rapport à l'image à partir d'une réflexion sur les croyances que la société porte sur cet objet, plutôt que de tenter d'en déterminer *de facto* son essence, à partir d'un point de vue qui serait celui de l'ontologie.

Dans cette double problématisation, le statut sémiotique de la photographie de presse apparaît de nature instable, promis à une évolution en fonction des contextes.

Dans une perspective taxinomique ayant pour visée la clarification du statut sémiotique de la photographie, Fabre s'interroge dans un premier temps sur la fixation des croyances et procède en trois étapes : approche méta-sémiotique, histoire des théories peirciennes et influence des régimes du *faire croire* du signe photographique. Cette approche « statique » peut alors sembler paradoxale, tant l'auteur insiste sur le mouvement du signe photographique, c'est-à-dire, faisant ici écho à la définition de la sémiologie, sur son devenir au sein de la vie sociale : « la généalogie du concept d'indice nous a montré à quel point la référence à la sémiotique peircienne relevait plus d'un *déplacement arrêté* de la sémiologie que d'une véritable compréhension pragmatique du terme ». L'auteur rappelle en effet que, appartenant au domaine du signe, l'image photographique s'inscrit dans une sémiologie particulière, un processus

interprétatif générant des systèmes de « croyances sémiotiques ». L'image est ainsi le début d'un parcours interprétatif, infini, impliquant une dynamique ontologique : la fixation des croyances serait-elle par conséquent une utopie dont l'auteur s'évertuerait à décrypter ici le caractère impossible car inscrit dans un mouvement infini, et à mettre en exergue la nature même de la pensée-signe, à l'origine des systèmes de croyance soumis aux modes intellectuelles définies par des méthodes et des habitus scientifiques ? Fabre revient alors sur ce mouvement « arrêté » du signe photographique, inscrit dans la sémiosis, pour lever l'aporie manifeste : l'image est ainsi ce « moment » du processus cristallisant les régimes de croyance, moment nécessairement envisagé comme une pause, un arrêt sur image, et permettant leur renouvellement après-coup. Dans le premier régime, l'image photographique est réductible à l'indice et à sa contiguïté effective avec le réel ; dans le second, elle n'est que ressemblance par degrés avec « l'objet immédiat ». Cependant, selon le principe de fixation des croyances, les deux conceptions ne s'opposent pas, mais définissent deux univers de croyance propres à l'image photographique :

Un signe n'est que le moment d'un processus : la sémiose, qui elle s'accomplit par bonds et rebonds, de signe en signes. Chaque bond est un accomplissement, un signe, une représentation, qui, par sa propre dynamique, possède le potentiel d'un rebond, d'un prolongement dont il sert de support. L'ensemble de ce mouvement ne s'actualise pas à tout moment dans l'esprit de chaque individu, mais il affecte la pensée globale (Darras, 2006). Il sera alors intéressant de caractériser concrètement ces régimes et de les mettre à l'épreuve des dispositifs numériques. Ces régimes seront-ils déstabilisés par de nouvelles habitudes ou au contraire renforcés dans leur croyance ?

Autrement dit, il faut s'interroger sur la permanence ou au contraire le changement des régimes de croyances liés au signe photographique.

Le premier statut du signe photographique exploré par Maxime Fabre est celui de l'indice, excluant tous les autres, de par son caractère « frotté du réel » qui le rend en définitive aussi vrai que celui-ci. Le statut véridictoire du signe indiciaire nous impose alors une image de la réalité que nous sommes dans un premier temps obligé de croire. Ce régime du *faire croire*, qui s'apparente plutôt à un *devoir croire*, repose sur la connexion quasi métaphorique entre signe et réalité. L'indice photographique serait alors la preuve incontournable du réel, magique, et plus vraie que le référent original. Devant cet impératif indiciaire, la notion de vérité apparaît dans toutes ses dimensions : vérité absolue de par le procédé chimique, vérité métaphorique qui n'est pas sans rappeler l'approche de Paul Ricoeur dans *La Métaphore vive*. Le signe indiciaire, exclusif, serait-il celui d'une preuve incontestable, voire divine, sans remise en question possible ? Le caractère impératif de l'indice photographique est alors interrogé par l'aspect participant de la notion de trace en son sein. La trace, qui à la fois se donne pour vraie et amène à la vérité référentielle, relève alors d'un procédé divinatoire qui amène à relativiser le régime du *devoir croire* et laisse finalement le sujet à son interprétation dans un *pouvoir croire*. Cheminant vers une conclusion triadique de l'objet-signe photographique, l'auteur pose comme dernier élément l'instance référentielle de la « réalité vraie », pour reprendre les propos de Bakhtine, qui n'est autre que celui de l'espace *paratopique* du *là déictique*, opposé au l'espace *topique* de *l'ici et maintenant*.

Autrement dit, le référent, cette instance du *là* et du *passé*, accentue le régime du *pouvoir croire*, laissé dans l'*ici-et-maintenant* du sujet interprétant. Comme dans le processus métaphorique exposé par Ricoeur, le signe photographique existe par conséquent dans la relation duale et complémentaire du « est » et « n'est pas » simultanément. La sortie espérée par l'auteur, concluant sur la forme trichotomique de l'objet photographique, ou dispositif indice-trace-référent, s'inscrit dans une volonté de dresser une taxinomie des régimes de croyances, basculant d'un *devoir croire* à un *pouvoir croire*. Ces régimes sont intensifiés par le passage du statut d'indice à celui d'icône, qui, se déclinant en différents degrés, nous invite à interroger le statut même du réel : l'icône est d'abord en effet simple copie de réalité dont on ne peut douter, la photographie devenant même le support de la peinture grâce au processus d'analogie qui la caractérise ; ensuite, elle marque son opposition avec le signifiant linguistique qui ne peut remplacer ou représenter le réel ; enfin, elle devient autonome et se substitue au réel dont elle se coupe pour augmenter sa capacité à *faire croire* pour acquérir en définitive une signification symbolique ou mythique propre, de manière auto-référentielle. Dans ces conditions interprétatives, le signe photographie est consacré par un statut augmenté, celui d'icône indicielle, faisant passer le sujet interprétant du *croire à moitié* au *croire en totalité*. Comme le résume Fabre,

On peut subdiviser le mouvement de croyance en l'icône photographique en trois moments alternatifs : selon que la photographie ressemble naturellement à l'objet visé dans le réel, ou qu'elle lui ressemble par certains degrés uniquement, jusqu'à le simuler totalement dans un dernier temps. Si ces différents éléments théoriques peuvent encore paraître abstraits, nous verrons concrètement par la suite comment ces étapes du régime iconique peuvent se retrouver dans le processus interprétatif de la photographie de presse numérique.

Après avoir fait émerger le statut complexe du signe photographique, Fabre précise que les premiers régimes de croyance induits par ces mêmes signes nécessitent une clarification sémiotique : il s'agit en effet de saisir les régimes de croyance comme un processus au croisement des modes de pensées et des modes de vie, les « habitus ». En ce sens, la fixation des croyances est mue par des systèmes interprétatifs, conditionnés par des paramètres psycho-socio-historiques, émergeant d'un substrat photographique chargé de valeurs sémantiques et syntaxiques. La combinaison de ces deux axes, propre à toute forme de langage, s'actualise par des régimes fixant les croyances conditionnées par des habitus socio-normés. La part technique du processus est alors replacée *de facto* au cœur de la sémiologie interprétative comme agent des raisons de croire, mais non limité à son caractère pratique. Au contraire, Fabre introduit au sein de la croyance « la notion d'imaginaire de la technique », c'est-à-dire la manière dont l'imaginaire social infiltre la technique, réunissant dans la tradition peircienne les niveaux de priméité, secondéité, et tiercéité : il s'agit d'abord d'une poétique de l'appareil photographique, créant de nouvelles normes de croyances, selon un ordre « magique » reposant pourtant sur des savoirs et des savoir-faire techniques ; puis du processus chimique de la révélation de l'image, rendu possible par les expérimentations et les expériences des procédures chimico-sensibles par empreinte photonique, et enfin du caractère numérique en ce sens que « l'appareil numérique opère ce qu'on peut appeler une *abstraction symbolique* ». Le point de convergence des deux premiers régimes est le concept de *production* de nouveaux modes de croyances, dépendant tantôt des pratiques modales sémiotiques

(savoir-faire), tantôt du statut indiciaire du signe (empreinte photonique), lesquels diffèrent radicalement de l'imaginaire du numérique. Selon Fabre, ce dernier relève plutôt d'une dimension iconique, symbolique, où le processus analogique avec l'objet-référentiel réel ouvre la porte à la refonte, à la retouche de l'image photographique, et donc au *croire peut-être*. Si les procédés techniques et chimiques semblent figer la croyance, le procédé numérique invite à ouvrir le processus interprétatif dans une logique du devenir infini. Autrement dit, dans les premiers cas, le sujet est soumis au caractère véridictoire du signe indicial, quoique n'excluant pas la part de doute du réel : dans le dernier cas, le sujet se voit retirer la possibilité de croire de manière absolue, régime qui se trouve intensifié voire démultiplié, sanctionnant le caractère indubitable du réel référentiel.

Le deuxième chapitre explore les pratiques du *faire croire*, à partir d'une typologie des terminologies du journalisme photographique, d'une part dans le but de saisir les relations entre la pratique technique de l'acte photographique et les régimes du croire, déterminé par l'accès à la vérité, au vrai, et d'autre part afin de suivre l'évolution des régimes du vrai à travers l'évolution historique du statut de la photographie de presse. Après un examen succinct des différentes formes terminologiques, Fabre constate que « chaque terminologie met l'accent sur un, ou plusieurs *moments* du processus informationnel ». Ainsi,

la formation discursive « photographie de presse » constitue une catégorie générale et centrée sur les sujets de l'image. Celle du « photojournalisme » accorde un statut culturel à la photographie, par son association d'une pratique en production et à une technique de diffusion ; le « reportage photographique » se focalise sur la tension produite par l'événement (ou le témoignage photographique) ; la « photographie documentaire » sur son degré d'information ; et la « photographie d'actualité » sur la temporalité propre au support de diffusion.

Fort de ces catégorisations, le focus généalogique et mythographique s'effectue sur le photojournalisme en tant que « forme de vie ». Reprenant ici les réflexions de Catherine Saouter, et là le concept sémiotique phare de Jacques Fontanille, en passant par les commentaires de Marion Colas-Blaise, Fabre conclut que cette pratique du *faire croire* impose, par l'organisation en triptyque reporter-reportage-magazine, « un nouveau régime de croyance dominé par une quête de crédibilité de l'information ». L'enjeu est bien ici de montrer que le genre photojournalisme, institué dans la période d'entre-deux guerres, constitue une double éthique engageant le *faire croire* journalistique : le courage, les valeurs, l'éthique du photographe de guerre d'une part, et d'autre part sa maîtrise de la technicité du parcours photographique (éclairage, révélation, etc.) attestent de la crédibilité de la photographie de presse. Autrement dit, la pratique du photojournaliste en contexte, contrôlant les deux bouts du processus, érige la photographie de presse en objet à valeur véridictoire. Cette vérité de la photographie sera appuyée et étayée par les discours scientifiques, judiciaires et esthétiques du milieu du XX^e siècle (discours médicaux, faits divers etc.), renforçant les régimes de croyance sous l'angle de la modalité du *pouvoir croire*, comme une promesse sans cesse réinventée par les photojournalistes. Ce n'est qu'à l'aube du XXI^e que les pratiques manipulatoires, basculant du photonique au numérique, modifient leur rapport de croyance, d'une part avec la démocratisation du savoir-faire, et d'autre part avec la possibilité

infinie de retouches du support photographique : « ce qui change concrètement avec le numérique, ce n'est pas tant la possibilité de retouche en soi, que le *savoir du spectateur* sur l'accès facilité à ces retouches. [...] Le contrat photojournalistique est remis en cause, littéralement "attaqué" par le savoir sur la retouche ». Constatant le champ des possibles liés à ces bouleversements techniques, l'AFP va alors s'emparer du processus de transformation numérique, métamorphosant ces pratiques, mutant en une agence « exposant ses images sur les réseaux sociaux et les rendant accessibles sur ses supports ».

Le troisième chapitre engage alors une réflexion sur les transformations sémiotiques propres à la conversion numérique du support photographique. Rappelant que « les régimes de croyance photographique se sont formés autour des théories sur l'image, du développement technique des appareils et de l'évolution des pratiques professionnelles », Fabre s'appuie ensuite sur les travaux de Youri Lotman pour exposer le cadre et les parcours sémiotique des régimes de croyance au sein de la sémiosphère. Partant du centre, où sont constituées les valeurs du vrai photographique, vers la périphérie, où se créent des formes originales, les valeurs normatives se déplacent jusqu'à l'adoption de nouvelles croyances : le numérique, apparu en marge des normes de la photographie de presse, réintègre le centre en modifiant en retour ces normes et en instituant la conversion « idéologique et culturelle » du support photojournalistique. Passant par le discours énonciatif, la révolution puis la conversion numérique constitue cet « être culturel », véhiculant, orientant les champs de valeurs jusqu'à influencer nos systèmes de représentation, notre rapport au monde. Prônant de nouvelles techniques sur la base d'un discours dit démocratique, le numérique avec ses « promesses messianiques » finit par « s'imposer et contraindre nos régimes de croyance ». C'est en exposant sur les réseaux sociaux les informations que l'AFP, faisant alors figure d'autorité, emporte l'adhésion du croire : Fabre s'interroge alors sur ce phénomène de surexposition médiatique du support numérique, pour conclure que le pacte de lecture ainsi créé, qui va de pair avec le statut de mission d'intérêt général, repose sur « un dispositif sémiotique » permettant d'autoréaliser un certain discours au service des faits divers. C'est par l'adhésion au social-numérique que le régime du *faire croire* s'intensifie, abolissant les frontières entre l'objet médiatique et sa mise en discours ou en image. Les trois ruptures auxquelles fait référence Maxime Fabre en disent long en effet sur les transformations du support photojournalistique véhiculant une information devenue plus manipulable, exposable, sélective. Le zoom conceptuel s'effectue ainsi naturellement sur les procédures sémiotiques permettant ces transformations du régime du *faire croire* : reprenant à son compte les travaux de Deleuze et Guattari, Fabre s'appuie sur le phénomène de déterritorialisation, défini comme « le concept de déterritorialisation permet de penser le passage d'un plan d'expression à un autre, et son implication future au niveau du contenu ». Il explique ainsi que

la photographie se déterritorialise d'un média de type journalistique, pour être ensuite exposée dans des réseaux informatisés à prétentions sociales. Une photographie de l'AFP ne se définit plus uniquement selon le support journalistique qui la rend visible, mais aussi par de nouveaux dispositifs numériques (les industries médiatisantes) qui la rendent accessible et l'exposent selon de nouvelles conditions, où l'AFP peut à son tour être définie comme un média. De la mutation du plan de l'expression, s'ensuit celle du contenu, reterritorisé selon un nouveau programme interprétatif, celui de l'être culturel numérique et de ses croyances propres.

Mais derrière cette accentuation du *devoir croire* au support numérique se cache une crise moins manifeste : l'auteur trouve ici une formule éloquente, « l'éthos inquiété », pour pointer l'envers du décor du numérique, cause véritable de la crise. Le déficit de croyance envers les supports numériques serait provoqué par une paupérisation du statut de ces mêmes supports, ainsi que de la fonction de photojournaliste. Dès lors,

on peut se demander, finalement, si le déficit de croyance ne relève pas d'une production réflexive, sur la valeur accordée par la forme de vie photojournalistique, aux techniques et aux industries qui viennent la réquisitionner sur de nouveaux supports d'exposition. Ce qui reviendrait à dire que la « crise » annoncée est aussi de l'ordre du conflit axiologique, entre l'instrumentation par l'être culturel numérique des pratiques journalistiques d'un côté, et la perte d'autorité du photojournalisme sur les objets qu'il a historiquement édifiés en valeurs et en propositions de croyance de l'autre, à présent remis en question par ces « nouveaux » supports de captation : ce double mouvement (apparemment contradictoire) de l'Agence France-Presse, ne peut se comprendre que dans la conceptualisation d'un régime de croyance mixte, qui se renforce par la production *dialogique* des manières de croire en l'objet « photographie numérique de presse », ainsi mis en tension entre l'autorité de l'Agence d'un côté, et le pouvoir de captation des industries numériques de l'autre.

Devant l'échec social et modal partiel du basculement numérique pour les récepteurs de l'information, Fabre pointe pour finir les prémices d'une nouvelle ère du support photographique : si la nécessité est de réinstitutionnaliser la pratique journalistique, rôle endossé par l'AFP et par la récupération des images des comptes « amateurs », c'est bien sûr pour apporter une nouvelle crédibilité au support visuel, et recréer une forme de « pouvoir croire » *alors restituée*. La démocratisation de la pratique, loin de la desservir, en devient la force vectorielle intensive.

Photographie de presse s'achève ainsi sur un constat engagé de l'auteur qui pointe le devenir du statut du support photojournalistique, entre technique du numérique à visée sociale et éthique du journaliste aux pratiques nouvelles certes facilitantes mais exigeant de nouvelles formes de croyance, de nouveaux habitus. Le *croire* en la photographie de presse, du point de vue historique, s'appuyait en effet sur des pactes de véridiction, constitués autour de pratiques et de techniques propres et instituant des modalités épistémiques allant du *pouvoir croire* au *devoir croire*, en passant par le *savoir croire*. Il reste alors à explorer pour le sémioticien emboitant le pas à Maxime Fabre le *vouloir croire* en les supports numériques médiatiques. Une ontologie de la perception du récepteur en quête de sens et de vérité, dans un monde dont la réalité référentielle est sans cesse la résultante d'un contrat modal élaboré par les actants du processus de médiatisation des savoirs.

Pour citer cet article : Pierre-Antoine Navarette. « Maxime Fabre, *Photographie de presse. Régimes de croyance*, Academia/L'Harmattan, “ Extensions sémiotiques ”, 2020 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7120>>

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Antony Mathé, *Le corps à sa façon. Regards sémiologiques sur la mode ordinaire*, Louvain La Neuve, Academia/L'Harmattan, 2019

Nanta Novello Paglianti
Université de Besançon

Le ton de cet ouvrage est donné dès son introduction : la mode ordinaire est à l'honneur. Les lectrices et les lecteurs ne doivent pas s'attendre à des analyses sémiotiques centrées sur les grandes marques mondialement connues et sur leur industrie mais, comme le souligne l'auteur, sur la mode portée par le *quidam*. Ce positionnement est ancré dans une perspective plus profonde, suivant la volonté de poser un nouveau regard sémiotique sur la mode. Le sémiologue ouvre ce fameux « système de la mode » pour voir ce qu'il contient et en particulier pour expliciter le rôle qu'il joue lui-même : « jeter un pont entre individu et société, réalité et fiction » (p. 14) et comprendre la médiation dont la mode est porteuse. Cette prémisse étant posée, nous pouvons comprendre la raison de l'absence de l'étude des représentations visuelles et des couvertures de la presse féminine ou masculine qui ne sont pas à l'ordre du jour. Ce qui devient central est l'ordinaire de la mode, la « mode vestimentaire » (p. 16), comme la définit A. Mathé ; le processus qui amène les acteurs sociaux à faire un achat, à composer avec des vêtements, à ouvrir les placards tous les jours pour s'habiller. Derrière cette préoccupation sémiotique en dialogue avec l'anthropologie, nous retrouvons un questionnement lié à l'habit porté (et re-porté, ajoutons-nous) et plus globalement au corps vécu, incarné, agi, support signifiant théorisé par J. Fontanille (2004, 2008 et 2017).

Nous l'avons compris : la mode est conçue en tant que « pratique culturelle ouverte, toujours en devenir et qui participe d'énonciations individuelles multiples et d'interactions collectives quotidiennes » (p. 18). L'utilisateur entre ainsi en scène pour s'épanouir dans des contextes divers et variés qui constituent le point essentiel des analyses de l'auteur. L'habit et son emploi social constituent le substrat des pratiques vestimentaires : du ressenti corporel à la sensation, en passant par les énonciations, les croyances, les projections symboliques et les objets (les tissus eux-mêmes).

Cette perspective permet aussi de prendre en compte un aspect essentiel de la mode vestimentaire : la temporalité. C'est dans la complexité sociale et dans le flux temporel que les habits (en tant que signes) et les *looks* (en tant que silhouettes) sont étudiés comme des performances qui s'énoncent et se jouent dans le temps du quotidien.

Le livre est structuré en deux parties intitulées respectivement « Contingences » et « Horizons immatériels ». Il s'agit d'abord d'approcher le vêtement dans sa matérialité et à travers des expériences réelles, et ensuite de se focaliser sur cette immersion sociale et symbolique dont la mode est investie : le désir et sa retombée visible la plus directe, l'éclat. Ces deux concepts occupent les deux derniers chapitres du livre dans le but d'expliciter le rôle joué par le tissu dans la construction de la profondeur d'un *look* et dans la volonté d'analyser le désir en tant que processus vital marqué par une visée précise.

Dans ce couplage permanent entre les pratiques de la mode et ses modèles, nous côtoyons des exemples représentatifs empruntés à des marques prestigieuses comme *Paco Rabanne*, *Hermès*, *Burberry*, *Calvin Klein* ou *Zadig et Voltaire*, pour n'en citer que quelques-unes, qui dialoguent avec le confort des leggings d'*Etam* et permettent de penser le rôle social joué par des pièces emblématiques comme la marinière ou la basket blanche.

À travers les exemples choisis, le sémiologue ne prétend pas à l'exhaustivité ; il ne cherche pas à dresser un état de l'art des marques contemporaines, mais plutôt à déployer la mode. Les exemples sont analysés selon leurs spécificités, dans une volonté générale d'étudier le sens généré par la rencontre avec le corps sensible. Puisque le corps habillé s'exprime *dans* et *par* le social, l'auteur s'amuse à interroger aussi bien le *look* ordinaire, la tenue de travail, que le *look* incarné par des personnalités politiques (d'Angela Merkel à Brigitte Macron) et médiatiques (de Charlotte Casiraghi à Lady Gaga), toujours avec le souci de mettre en évidence la construction du désir manifesté par le choix vestimentaire.

Pour conclure, le livre offre une méthodologie d'analyse de l'habit déployée en deux temps : d'abord du « vêtement en soi (la structure) et ensuite du vêtement porté (le contexte) » (p. 44). Dans la tradition sémiotique d'A. J. Greimas et de J.-M. Floch, l'auteur conceptualise les composantes essentielles du vêtement (la forme, la surface et la fonction), en y associant un élément souvent oublié par les analystes de la mode : l'usager et ses interactions sociales. L'originalité de l'ouvrage réside dans la proximité qu'il entretient avec le terrain ; proximité qui repose sur la réalisation d'entretiens avec des professionnels du secteur, sur le recueil de la parole d'usagers rencontrés chez-eux devant leur dressing, et sur l'observation des différents *looks* incarnés par des corps réels.

Pour citer cet article : Nanta Novello Paglianti. « Antony Mathé, “ Le corps à sa façon. Regards sémiologiques sur la mode ordinaire ”, Louvain La Neuve, Academia/L'Harmattan, 2019 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : < <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7110>>

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Verónica Estay Stange, *La Musique hors d'elle-même. Le paradigme musical et l'art contemporain* (Coll. Musicologie), Paris, Classiques Garnier, 2018

Herman Parret
Université de Louvain

Verónica Estay Stange a publié en 2014 un volume substantiel, savant et très informé, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme* (même éditeur), où le symbolisme français et le romantisme allemand sont confrontés, dans le moindre détail, à l'aide d'un corpus très diversifié, étudié en profondeur et senti délicatement, un monument d'information, que l'on lit, savoure et rumine puisque l'on y apprend à l'excès et que l'on y découvre une structuration d'interdépendances que seule une sémioticienne d'une telle brillance constructiviste peut offrir. Et le « sens » des arts y est marqué par la franche primauté de la musique dans le paragone des arts, puisque, comme l'écrit Paul Valéry qui figure en exergue du livre : « La musique qui est en moi, / La musique qui est dans le silence, en puissance, / Qu'elle vienne et m'étonne ».

C'est précisément cette idée qu'Estay Stange cultive dans son second livre, celui que nous avons aujourd'hui sur la table, *La Musique hors d'elle-même*, Musique-majuscule d'ailleurs. A première vue, ce second livre se présente comme le supplément du premier, mais il me semble que ce serait plus adéquat de le considérer comme son couronnement puisqu'il développe avec passion l'envoi de Valéry cité en guise d'épigraphe de *Sens et musicalité* : « cette Musique qui me vient et m'étonne, cette musique est en moi, et c'est ainsi que la Musique est [...] hors d'elle-même ». C'est bien cet épigraphe de *Sens et musicalité* qui est développée, voire hypostasiée, dans *La Musique hors d'elle-même* : la Musique, au sommet du paragone des arts, résonne et transpose ses vibrations non seulement dans les autres arts, par intersensorialité et par synesthésie, mais elle fait également vibrer l'âme du *felix aestheticus*, intéroceptivement : l'âme musicalise, la musique est la vie de l'âme. Résonance intersensorielle, résonance intéroceptive, c'est selon ce double diapason qu'il faut comprendre le titre de *La Musique hors d'elle-même*. Jean-Luc Nancy, dans sa présentation du livre le 25 septembre 2018 à Paris, en parle d'ailleurs de la même façon. Il ne s'agit pas, écrit-il, de nier les incommensurabilités entre les ordres sensibles, mais de mettre en avant le *se-ressentir*, la résonance du sentir – « telle est à mon sens », suggère Nancy, « une manière de caractériser la pensée de Verónica Estay Stange : elle s'occupe de la résonance, elle entre dans la résonance sans laquelle il n'est pas de sens ». Et il vaut la peine d'ajouter la remarque finale de Jean-Luc Nancy : « Mais cet autre en moi qui me sent ne peut venir que d'un dehors. Sans dehors, pas de dedans, pas de caisse de résonance, pas de vibration possible, pas de venue ni d'étonnement ». Ainsi, le soubassement esthétique-anthropologique implique que cette double résonance, intersensorielle et intéroceptive, constitue le sujet, dans sa profondeur, sa pathémique, son bonheur, comme une « Musique (-majuscule) hors d'elle-même », résonante et vibrante. Notre auteur cite à ce propos, au début de *La Musique hors d'elle-même*, un article de H. Rovel où il est affirmé : « La vibration est le principe fondamental de la vie ». On est en 1908, l'époque de Louis Favre et surtout de

Jean d'Udine, d'ailleurs étonnante découverte personnelle de notre auteur. C'est Daniel Paquette, en 2011, qui évoque « le principe universel de la résonance » que l'on peut mettre directement en rapport avec « Toute vie, [...], est animé par l'élan vital des phénomènes vibratoires ». Résonance et vibration sont les concepts-clés d'une adéquate anthropologie de l'âme musicalisée.

L'hypothèse de Verónica Estay Stange est avant tout « d'ordre sémiotique ». Son livre n'est pas seulement instructif par son impressionnant corpus de données puisées dans des domaines si divers, mais on constate d'emblée que sa position anthropo-esthétique génère une ambitieuse hypothèse sémiotique. Estay Stange mène une *recherche de méthode* en vue de la « cohérence sémiotique », elle est fascinée par la « situation sémiotique » des phénomènes et des apparences, sans que sa « méthode » ne soit immanentiste ou structuraliste au sens canonique de cette qualification. Cette recherche de méthode consiste à identifier différents modes de *transcendance* ancrés dans la théorie sémiotique. Un type de transcendance est à exclure de sa méthode : la *transcendance métaphysique* (ou « du moins esthétique », dixit notre auteur) qui préoccupe et fascine poètes (voir « l'étonnement » que Valéry évoque dans l'envoi de *Sens et musicalité*, cité plus haut) et anthropologues. Evidemment, la méthode formulée et retenue par Estay Stange n'est pas indifférente à l'égard du « phénomène en tant que mode d'organisation du sensible esthétisé », bien au contraire. Toutefois, comment le « système/théorie sémiotique » avec sa méthode à trois modes de transcurrences (ontique, narrative, structurelle, j'y arrive dans quelques lignes) s'accorde avec l'anthropo-esthétique sensible au mode de la « transcendance métaphysique », reste une angoissante question ouverte. Il faut tout simplement concéder que toute modélisation implique une certaine perte de la substance existentielle... En plus, il y a, pour délimiter le domaine d'une approche sémiotique, une exigence méthodologique qui exclut le « critère culturel ». En effet, cette restriction provoque un appauvrissement, mais il faut tout simplement concéder que l'analyse de l'enchâssement culturel n'est pas l'ambition de ce livre, même quand ci et là d'inattendus rapprochements sont proposés. Toutefois, disons que *Sens et musicalité*, le volume de 2014, était plutôt tourné vers ce type d'analyse culturelle (entre autres, la présence très étudiée du romantisme allemand et du symbolisme français).

Les deux premiers modes de *transcendance* sont des stratégies d'analyse de la « méthode sémiotique », et ils caractérisent une large portion du corpus, l'art contemporain dans ses multiples apparences. Verónica Estay Stange détermine « transcendance » de la façon suivante : « le franchissement par l'œuvre de ses propres frontières pour s'assimiler à tout ce que, par définition, elle n'est pas » (aussi bien en amont qu'en aval : concepts et actions déterminant sa manifestation d'une part, le contexte ou « monde environnant » de l'autre)²⁴⁹. Les modes pertinents de transcendance sont alors : la *transcendance ontique* et la *transcendance narrative*. Il est vrai que ces dénominations relèvent du vocabulaire sémiotique mais ne sont pas nécessairement philosophiquement « orthodoxes ». La « transcendance ontique » suppose la réalisation des conditions modales (la sémiotique des modalités est, comme on sait, extrêmement bien développée et connue en sémiotique

249 Voici des définitions similaires : « Nous n'employons pas le mot *transcendance* ici dans un sens philosophique, mais dans un sens plus formel de 'dépassement d'un niveau donné', ce qui n'exclut pas sur le plan axiologique une expérience de la transgression ni la recherche d'une émotion esthétique d'un niveau supérieur » [p. 74] et « Nous avons suggéré que l'art contemporain se caractérise par une tendance à l'expansion du plan de pertinence de l'œuvre artistique qui suppose un dépassement des frontières de l'immanence » [p. 101].

standard), et la « transcendance narrative » renvoie au « passage de la chose faite au *faire* qui la produit », *récit*, concaténation de séquences narratives, programme que l'on peut considérer ou bien fermé et canonique, ou bien ouvert et infini (voir l'« œuvre ouverte » de Umberto Eco). S'ajoute à ces deux modes de transcendance un troisième : la *transcendance structurelle* (non pas : « structurale » puisque cela impliquerait l'immanence). Le sens que notre auteur donne à ce syntagme me paraît assez idiosyncratique. Il me semble qu'elle fait allusion à la « programmation ouverte de l'œuvre » (Eco est mentionné plusieurs fois), à la « textualisation continue » (Fontanille), à l'intégration du médium, au mouvement de transgression, comme à la constitution de « formes de vie », l'épuration du signifiant en fonction de l'existence de l'« œuvre »... Que l'esquisse de la « méthode sémiotique » reste programmatique et que les trois modes de transcurrences ne génèrent pas vraiment de puissantes heuristiques, affaiblit évidemment leur force explicative. On peut ramener, pour simplifier, les trois types de transcendance à trois domaines déjà très développés en théorie sémiotique classique : les modalités, l'organisation narrative, et la textualisation marquée par des méta-catégories discursives, comme les « formes de vie ».

*

La Musique hors d'elle-même consiste en cinq chapitres que l'on peut lire comme des essais autonomes (quatre essais d'une vingtaine de pages, et un texte plus développé de cent pages). La thèse de la « transcendance métaphysique » (« l'âme musicalisée » en résonance et en vibration) se déploie dans toute son intensité tout au long du parcours du livre. Je formule les intuitions centrales des cinq chapitres.

* *Art moderne et « élan musical »* introduit explicitement le thème évoqué dans le sous-titre du livre : *La paradigme musical et l'art contemporain*. L'idée qui fascine par sa simplicité et sa généralité, est que l'art des avant-gardes, en musique, en poésie et en peinture, cultive la « musicalisation » de l'énonciation artistique. Le corpus qui témoigne de cette paradigmatization est savamment constitué et mobilise en même temps notre âme de *felix aestheticus*. C'est de toute évidence Mallarmé, Valéry, Apollinaire, la « poésie phonétique » des dadaïstes, la « poésie visuelle » qui représentent le *Ut musica* de la poésie ; Delaunay, le pointillisme, Léger, Malevitch le *Ut musica* de la peinture ; et pour le *Ut musica* de la musique elle-même (la « musicalisation de la musique »), de Debussy à Russolo... Ce choix dans la gamme de l'art contemporain est précieux et instructif. Les stratégies de cette imposition de « l'élan musical » sont multiples : la libération du signifiant, l'émancipation de la concrétion et de la matière, la dé-narrativisation de la musique, la désiconisation, le focus sur l'opérateur fondamental du contraste et, plus en général, de l'« architecture » des couleurs, des sonorités. Et avant tout, il y a la reconnaissance de la *vibration* comme essentielle à l'élan musical (Delaunay « qui dynamise les couleurs en les faisant *vibrer* [p. 43] », « les harmoniques *vibrant* à des fréquences multiples » chez Stockhausen [p. 46]). Ainsi, le champ de l'art contemporain est ingénieusement mis en relief selon le paramètre de la musicalisation des arts. Cette entrée dans les matières de l'art contemporain est particulièrement bienfaisante – Verónica Estay Stange fait appel à notre culture artistique et nous fait participer en toute euphorie à une suite intrigante de certains chefs-d'œuvre.

* Le second essai porte un titre léger et quelque peu trompeur : *Plus vite, plus loin...jusqu'à l'essoufflement*. Le point de départ est la constatation que l'art contemporain se caractérise par un *tempo* accéléré et par une *extension*, en fait par une *transgression*, « un dépassement des frontières de

l'immanence ». Ce mouvement centrifuge est étudié sur deux diapasons que l'on connaît déjà depuis la caractérisation de la *transcendance ontique* (transgression des conditions modales) et de la *transcendance narrative* (transgression des conditions narratives). Prenant connaissance des exemplifications de cette double transgression, il me semble que l'on pourrait éviter une terminologie quelque peu rébarbative en remplaçant tout simplement « ontique » par « modal », et « narratif » par « pragmatique », mais ce ne serait que remplacer un jargon par un autre, sans grand gain mais quand même un peu plus accessible. L'essentiel est que Verónica Estay Stange présente dans cet essai à nouveau une gamme d'exemplifications bien instructives qui témoignent d'une excellente connaissance du champ si diversifié et si fractionné des arts de notre temps.

D'abord, les « conditions modales » qui « transcendent » l'immanence de l'œuvre d'art. Que certaines œuvres de l'art contemporain parmi les plus représentatives sont marquées par de nouveaux modes d'existence, de *réalisé* ou *actualisé* en *virtualisé* ou *potentialisé*, témoigne d'un soubassement modal spécifique, i.e. une organisation déviante des modalisations (croire, savoir, pouvoir, devoir). L'art conceptuel en est l'exemple le plus frappant. Et notre auteur présente à ce sujet une belle analyse des propositions de Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth et Robert Morris, les « papes » du conceptualisme, tous des artistes qui mettent en évidence « le caractère contingent de la manifestation sensible » [p. 57]. Ils défendent le primat de l'intelligible sur le sensible [p. 59] et proposent une redéfinition radicale des « modes de présence » de l'œuvre d'art, de réalisée en potentielle. En effet, les conceptuels ont bousculé le soubassement modal et réorganisant les interrelations dans la structure croire/savoir/pouvoir/devoir, ce qui a comme conséquence principale principalement l'épuration du sensible. Estay Stange reconnaît évidemment le statut paradoxal des « œuvres » de l'art conceptuel. Sa proposition d'une réorganisation des modalités sous-jacentes ne suffira sans doute pas à capter l'essence des « modes de présence » problématiques de l'art conceptuel.

Notre auteur aborde de la même façon la soi-disant « transcendance narrative » que je préférerais qualifier de « transcendance pragmatique ». Au lieu de considérer l'œuvre comme une *chose faite*, un courant très présent sur la scène des arts contemporains, où l'œuvre est plutôt considérée *comme un faire* en tant que tel, la saisit selon l'aspectualité du déroulement, comme une *action*. Estay Stange fait allusion à l'*energeia* de Humboldt, et une conséquence de ce changement de perspective nous fait constater qu'ainsi ce faire est toujours et nécessairement un *faire somatique* – « le corps est inscrit dans l'objet » [p. 63], l'énonciation artistique est corporelle, l'œuvre d'art marque des traces matérielles dans le corps, constatation qui sera de prime importance dans les chapitres à venir. Les exemples sont bien sûr faciles à identifier : l'*action painting* de Jackson Pollock, les *Anthropométries* d'Yves Klein, jusqu'aux *performances*, le *body art* (voir « l'art charnel » d'Orlan) et les *happenings*. Notre auteur note avec raison que ces orientations artistiques amènent une véritable *esthétique de l'événement* et que cette intégration des traces du faire, qui couvre un large segment de la production artistique d'aujourd'hui, renverse radicalement les valeurs que les modernismes avaient instaurées. Il faudrait sans doute encore ajouter à ce constat comment cette « pragmatisation » de l'œuvre d'art est tributaire de la « musicalisation » et de la dissémination de ses résonances...

* Le troisième essai *La musique, corps et âme* (ce titre n'est pas explicitement justifié²⁵⁰) reprend le même schéma de la double transcendance dans leur complémentarité pour l'appliquer à la musique contemporaine même. Cet essai ne concerne donc pas tant les résonances de la « musicalisation » de tout phénomène artistique, mais indique plutôt un parallélisme certain entre les domaines picturaux/poétiques d'une part et musicaux de l'autre. Donc, pas de paradigmatization de ou de fondement dans la Musique-majuscule²⁵¹, mais application de la double orientation soi-disant « ontique/modale » et « narrative/pragmatique » à la musique contemporaine. Je rappelle les polarités du schéma : « l'art conceptuel (« suspension du *faire* au profit de ses conditions modales ») d'une part, et de l'autre « les arts performatifs, appelés parfois corporels, supposent l'approfondissement de l'action en tant qu'événement d'ordre sensible » [p. 73-74]. Pour la musique contemporaine, cette polarité se concrétise d'un côté dans les propositions du *sérialisme* en tant que 'musique conceptuelle', et de l'autre dans l'ouverture vers la « musicalité du sensible », i.e. vers la « concrétion performative ».

Un mot seulement sur le pôle de la « musique conceptuelle ». Verónica Estay Stange me rappelle que Marcel Duchamp est un grand champion de la « conceptualisation » de la musique, i.e. « de la virtualisation de l'œuvre en explicitant le caractère superflu de toute réalisation » [p. 76]. On connaît évidemment cette « attitude conceptuelle » aussi bien chez Mallarmé que chez Sol LeWitt, Donald Judd et autres conceptualistes, mais l'information que Estay Stange procure (sans doute à partir d'une publication de S. Stévançe sur « Les opérations musicales mentales de Duchamp » [p. 81]) m'était totalement inconnue. Il s'agit, en effet, du fait qu'en 1913 Duchamp fait accompagner les instructions concernant *La Mariée (Le Grand Verre)* d'un *Erratum musical*, partition à trois voix, de lui-même et de ses deux sœurs, où les notes sont remplacées par des numéros correspondant aux touches d'un clavier de piano. Ainsi Duchamp crée un parallélisme parfait entre musique et œuvre d'art : « la *conception* y revêt une importance majeure par rapport à la *réalisation* effective » [p. 81]. Conceptualisation intellectuelle de l'œuvre, stratégie de la virtualisation, appréhension se libérant de la perception sensible. Et on reste tout à fait dans « l'idéologie » duchampienne en proclamant, comme le fait Ligeti, compositeur de musique sérielle, la force de structuration, mais cette contrainte de la méthode donne accès, comme Duchamp l'explique constamment, au *hasard*. Il est vrai que la « méthode sérielle » de Ligeti exige exécution et interprétation, tandis que Marcel Duchamp privilégie le hasard, mettant en cause la primauté de l'interprétation, de l'action et du faire.

Ainsi on est entré dans le domaine du pôle « pragmatique » (« narratif », si on suit la terminologie de Estay Stange). Notre auteur entre en matière en évoquant *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco pour introduire cette « ouverture » dans l'interprétation et dans l'exécution de l'œuvre. Cette libération herméneutique témoignerait d'une « pragmatization » extrême, et notre auteur reprend volontiers les analyses effectuées par Eco des œuvres de Stockhausen, Berio, Cage, Pousseur et Boulez. Le lecteur-exécutant, l'auditeur-interprète, le long des pistes du hasard et de l'indétermination, « ouvrent » la dimension performative jusqu'au *happening*. Le *phatique* se diffuse jusque dans le *somatique*, et cela

250 Estay Stange évoque les « deux voies par lesquelles la musique, corps et âme – ou plutôt *âme et corps* – [...] s'est ainsi constitué[e] en paradigme au sein de l'art contemporain » [p. 85], sans expliciter.

251 Le troisième chapitre se termine pourtant sur un optimisme que je ne partage pas tout à fait. « On peut constater la prégnance du paradigme musical ou, plus précisément, de l'*action musicale* élevée au rang de paradigme. La musique étant en effet *sortie d'elle-même* pour faire naître l'esthétique propre à la performance et au *happening*, leurs limites sont en fin de compte les limites de la musicalité » [p. 99].

sous le règne du hasard et de l'incertitude essentielle. Voici où la « transcendance pragmatique [*narrative*] » nous a mené : vers une *esthétique de l'instant*, l'hypostase de l'événementialité, le *event* de Cage, là où le temps se transpose en espace, une performativité « au risque de [sa] propre disparition dans l'infini du monde » [p. 98], selon un syntagme béni de Estay Stange.

* *L'œuvre au-delà de l'œuvre* – autre titre suggestif mais difficilement interprétable – quatrième essai du recueil, semble prendre un nouvel élan. Une nouvelle modélisation repose sur une autre stratégie de la théorie sémiotique standard, celle du « parcours génératif » suivant le mouvement d'expansion du signifiant. Il est intéressant de constater qu'un tel parcours accompagne également la progression des trois « transcurrences » (modale, pragmatique et structurelle). Verónica Estay Stange est et reste sémioticienne, mais le fait qu'elle est intensément marquée par la modélisation sémiotique n'a en rien diminué sa sensibilité pour le phénomène artistique ni sa connaissance d'un corpus très représentatif venant du paragone entier des arts. Dans ce modèle, on « monte » vers la surface : de l'actant modalisé vers un programme pragmatique et ensuite vers l'investissement thématique, axiologique et « structurel », trois étapes de la « transcurrence » esquissée dans les chapitres précédents²⁵².

Par conséquent, cette progression suit, selon Estay Stange, le mouvement de l'*expansion du signifiant*, en quatre moments : focus sur le *médium*, focus sur l'*objet*, focus sur la « *situation* » (« scène prédicative », « coordination des pratiques »), et focus sur les « *formes de vie* ». Ce sont bien ces paramètres qui marqueront la limite spécifique entre l'art moderne et l'art contemporain, entre les avant-gardes modernistes et les contemporains. Comme déjà dit, la valeur instructive de ce chapitre consiste essentiellement dans les exemplifications par un corpus d'une extrême richesse, variété et pertinence. Je me contente d'énumérer les items.

Focus sur le *médium* : pour la peinture, les monochromes à la suite de Malevitch, Yves Klein, Manzoni, Fontana ; pour le domaine cinématographique, Richter, Duchamp, Fischinger ; en littérature, Apollinaire radicalisant le geste mallarméen ; en musique, le semi-symbolisme des écritures musicales, John Cage, Luciano Ori, Pierre Schaeffer.

Focus sur l'*objet* : encore une fois, Marcel Duchamp avec les *ready-mades*, Calder, Allan Kaprow et les collages, le livre-objet dans Fluxus, le *poème tactile* de Giovanni Lista ; en musique, Luigi Russolo et les « bruits futuristes », les « sculptures acoustiques » de Tinguely, réinsertion objectale des instruments chez Christian Marclay, et Cage encore...

Focus sur la soi-disant *situation sémiotique* : le terme est sans doute malheureux mais l'idée est évidente. On est dans cette circonscription en pleine pragmatique, et « situation » comporte dans la modélisation de Estay Stange deux niveaux de pertinence : ce qu'elle appelle la *scène prédicative*, scène de l'échange immédiat entre sujets, et la *coordination de pratiques*, interactions à distance. L'ensemble est placé sous l'étiquette ambitieuse : *Vers la vie*. L'œuvre d'art, toujours *en acte*, est intégrée dans une pragmatique, dans l'expérience d'une interaction actantielle (poète/public, interprétant/interprétant, œuvre/interprétant, etc.). Une telle expérience interactive est également une expérience polysensorielle des corps... Le *4'33"* de John Cage en est un exemple, mais également un grand nombre d'expériences

²⁵² Si la théorisation des deux premiers stades (modalités, théorie narrative ou du récit) est élaborée par la sémiotique standard de Greimas, le troisième stade (« formes de vie ») est théorisé essentiellement par Jacques Fontanille [p.106].

avec des installations ou des interventions architecturales (Christo). Estay Stange pensait également à l'œuvre de Boltanski, œuvre qui crée une *ambiance* pathémiquement très intense favorisant l'expérience interactive. Que les actants ne fonctionnent pas seulement *in vivo* et *in presentia* est certainement le cas, là où les pratiques sont coordonnées à distance (le vidéaste belge, David Claerbout, a récemment réalisé, dans une vidéo extrêmement originale et puissante, une telle pratique interactionnelle à distance).

Focus sur la *forme de vie* : on retient évidemment cette idée de Wittgenstein et de Fontanille, et elle est reformulée par Estay Stange de la façon suivante : « des cristallisations de pratiques collectives qui s'organisent en catégories et qui définissent des communautés d'appartenance » [p. 128]. Il s'agit bien d'une dimension de la praxis collective, et on pense immédiatement à Joseph Beuys. Notre auteur mentionne également les *Living Pictures* de Sylvien Blocher créant très explicitement des contextes d'intérêts et d'atmosphères partagés. Elle parle à ce propos de la « démocratisation de l'art », donc d'une axiologisation très poussée de l'œuvre. A notre époque, tous ces investissements axiologiques sont intégrés jusque dans le signifiant artistique, et c'est précisément l'orchestration de ces strates, souvent en dissonance, qui marquent la nouvelle esthétique.

Verónica Estay Stange est bien consciente qu'une telle modélisation peut paraître « artificielle ou imposée » [p. 138], et elle suggère en fin de chapitre une instruction bien pensée et très originale du point de vue de la « méthode vécue ». Elle suggère que toute modélisation savante, souvent séduisante et accaparante, associe deux facteurs, et je cite : « premièrement, l'*aveuglement* rétrospectif et prospectif, du moins partiel ; deuxièmement, la focalisation proximale, cette rencontre immédiate avec l'objet qui est seule à même de produire et de reproduire l'*étonnement* » [p. 139]. Éclatante sagesse d'une sémioticienne à qui on peut faire confiance...

* Le cinquième essai du recueil, de loin le plus long et stylistiquement le plus travaillé, porte un titre à connotation barthésienne, *Petite mythologie contemporaine de la musique*. L'essai traite d'un phénomène bien connu en sémio-esthétique, celui du franchissement des limites entre les différents arts : le syncrétisme qui a comme corrélat subjectif la synesthésie. Estay Stange développe à fond ce problematon en ce qui concerne la fusion du son et de l'image d'abord, ensuite la fusion de l'objet sonore et de l'objet architectural. Mais ceci n'est qu'une première étape dans cet effort de théoriser la *musicalisation* comme « transcendance métaphysique », notion bien inspirante introduite dans le premier chapitre du livre. En effet, la « musicalisation » des arts n'est qu'un saut heuristique vers le questionnement central qui se scinde en trois directions : le *corps musical*, les *chants du social* et la *musique du monde*. C'est que la sémio-esthétique des arts implique une « psychologie musicale » de la corporéité, une « politique musicale » de l'être-ensemble, une « cosmologie musicale » du monde... Je passe vite sur les sections « L'image, miroir du son » et « L'architecture, musique pétrifiée », pourtant agréables à lire vu l'abondance des exemplifications, pour me concentrer ensuite sur le noyau de l'argument de ce chapitre : la *musicalisation du corps, de l'être-ensemble et du monde*, substantialisation de la « transcendance métaphysique ».

On a souvent étudié et apprécié la « musicalité » de la peinture et de la poésie, et la musique comme modèle et source de transpositions vers les autres arts. Verónica Estay Stange considère que cette recherche mérite une « (petite) mythologie contemporaine de la musique ». Un mot seulement sur le premier groupe de transpositions, celui entre *l'image et le son*, domaine très connu, déjà depuis le

XVIII^e siècle avec Castel et son « clavecin oculaire ». Notre auteur remarque avec raison que les transpositions entre son et image (couleur) sont fondées « soit sur les intervalles de la gamme, soit sur le substrat vibratoire commun aux configurations chromatiques et sonores » [p. 146]. Ce ne sont pas seulement les physiciens comme Helmholtz mais bien sûr aussi des poètes comme Baudelaire et Novalis qui se sont intéressés à la grammaire « vibratoire » des sons et des couleurs, pour ne pas oublier les peintres et les compositeurs eux-mêmes dont Scriabine est un excellent exemple très étudié, mais il y a aussi Hausmann et Nam June Paik par exemple. Estay Stange passe en revue jusqu'aux transpositions les plus récentes de certaines tentatives des multimédias et des intermédias. Et notre auteur constate que de telles transpositions butent évidemment contre la complexité énigmatique de la source de la sonorité, la voix humaine par exemple, pour conclure que « ces explorations interrogent la possibilité d'une unité et d'une *transversalité* originaire du sensible dont le mystère demeure intact » [p. 157].

On aborde ensuite un second thème accomplissant le passage du sonore au visible/tangible avec l'architecture *comme musique pétrifiée*. Estay Stange introduit alors non seulement un corpus extrêmement intéressant et original mais en plus une étonnante théorisation. Avec des syntagmes poétiques de Goethe, Novalis et Valéry en arrière-fond et les créations musicales de Xenakis, elle fait surgir l'imposante Philharmonie de Luxembourg, architecture de Christian de Portzamparc, pour illustrer « le vertige des *glissandi* » et « la cadence des courbes » comme procédés de transposition, et, en fin de compte, comme « musicalisation de l'architecture » où dominent les relations semi-symboliques, correspondances intersensorielles où, de toute évidence, le tactile se joint au visible/audible. Ainsi l'architecture « fait sortir la musique d'elle-même » [p. 171], adage que le titre du recueil que vous avez entre les mains annonçait déjà. On est ainsi en plein dans la vibration et dans la résonance, et la citation de Verónica Estay Stange que je reproduis *in extenso* en ce lieu, confirme ce positionnement : « Rendant possible cette interface entre architecture et musique, le semi-symbolisme fait communiquer la 'pierre' et le son, de sorte que les métamorphoses de l'un peuvent évoquer les transformations de l'autre. Il condense donc une proposition de forme de vie dans la mesure où il sollicite à travers le signifiant la *participation du corps sensible* à la perception de l'œuvre : je perçois la Philharmonie *et mon corps résonne. La synesthésie opère dans la fibre* » [p. 168]. Résonance et vibration, vécues comme signes de la « transcendance métaphysique », nous mènent donc vers le noyau de l'argument du livre : le corps musicalisé, l'être-ensemble musicalisé, le monde musicalisé, figures de la « Musique-majuscule hors d'elle-même ». Ces trois *topoi* résument en fait l'enseignement principal du livre de Estay Stange. Même si les exemplifications sont très spécifiques et le corpus de recherche pleinement identifiable, la motivation, peut-être pas toujours évidente à première vue, consiste à fonder le triple des transcendances (ontique/modale, narrative/pragmatique et structurelle) dans la « transcendance métaphysique », celle des résonances et vibrations, celle de la *corporéité* « psychologique », de l'*intercorporéité* « politique », de la *mondanéité* « trans-physique ».

On s'arrête par conséquent attentivement à ces trois *topoi*. Le « corps » est « musicalisé » extéroceptivement, par résonance avec les autres corps et le contexte situationnel, mais également et surtout *intéroceptivement*, par l'expérience de résonances internes qui constituent le *Lebensgefühl*, le « sentiment de vie », comme nous l'a déjà enseigné Kant. En effet, la « proprioception », dans les termes de la sémiotique standard, est le « sentiment d'existence » tout en vibration et résonance, donc musicalisée... Notre auteur consacre un grand nombre de pages à l'extéroceptivité, les « interactions

esthétiques » et elle nous présente plusieurs expériences psychoacoustiques, souvent intersensorielles, et des œuvres remarquables de grands artistes comme Ann Veronica Janssens, Sophie Calle et James Turrell, témoignant de la « musicalité du corps percevant » en résonance avec le contexte environnant mais surtout avec une intériorité où résonne en premier lieu, combien important (voir Raul Dorra), le silence, et où vibre toute une *poiétique*, toute une énergétique, toute « une musique qui est moi » (et non pas : *en moi*). C'est bien ce dont nous poétisent Goethe, Valéry et Herder. Valéry : « la musique qui est moi, la musique qui est dans le silence, en puissance » [p. 180-181]. Et quelle belle surprise que Verónica Estay Stange cite, dans ce contexte, Herder, le « haptologue » par excellence, le modeste philosophe génial qui fonde la transversalité des sens dans le toucher. Plusieurs expériences neurocognitives confirment d'ailleurs cette position et Estay Stange nous les présente. Notre corps est *touché* par les vibrations des sons, notre regard est *frappé* par les réflexions/résonances de la lumière... Estay Stange parvient à nous convaincre que Cage, Stockhausen, Xenakis, Varèse, incarnent fidèlement, dans et par leur musique, la conviction herderienne : « l'expérience esthétique est entièrement *entre les mains* du sujet, ou plutôt *dans son corps* » [p. 186], mains et corps, corps musicalisé intéroceptivement.

Le second *topos* est celui de l'*intercorporéité* « *politique* » que Estay Stange présente sous le titre bien attractif de *Les chants du social*. Le sujet n'est pas traité au même diapason sémio-esthétique que dans les chapitres précédents mais plutôt selon la méthode ethno-anthropologique. Notre auteur accepte et soutient la critique que Theodor Adorno adresse au romantisme esthéticiste, idéaliste et utopique (« l'art reflète l'état réel de la communauté » et pas ses aspirations) et elle sympathise avec les thèses et descriptions de l'ethnomusicologie, toujours en cherchant ses arguments dans les expériences de la musique et de l'art contemporains (Rauschenberg, Jean-Robert Sédano, Sylvie Blocher). Cette orientation s'inscrit clairement dans le modèle des quatre types de transcendances – on a affaire ici avec des stratégies de la « transcendance structurelle » dont les « formes de vie » émanent.

Le troisième et dernier *topos*, la *mondanéité trans-physique* est présenté sous le titre de *La musique du monde*. Que les rapports harmoniques de la musique peuvent être assimilés à la structure du cosmos est une idée vieille comme la philosophie grecque (Platon) et comme Kepler. Novalis, comme tant de poètes romantiques, a glorifié la sonorité de la Nature et sa résonance dans l'âme : « La Nature est une éolienne [...] dont la voix fait vibrer en nous des cordes plus hautes... » [p. 218], image que Kant avait déjà utilisée dans la *Critique de la faculté de juger*. Une « colossale musique » est cosmogonique – et l'euphonie de cette céleste sonorité est troublée par d'insupportables stridences (cris, hurlements) dont Schopenhauer deviendra le héraut et dont il conclut l'absurdité de l'existence. Estay Stange a pris Xenakis comme le meilleur représentant de cette « musique cosmogonique » (« ces sons qui renvoient à des étoiles filantes sonores »...). Ce « monde musicalisé » est en fait trans-physique puisqu'il transpose les structures mentales des sujets. A ce point, la « transcendance structurelle », l'exploitation des formes de vie, a atteint sa plus large portée, et c'est ainsi que Verónica Estay Stange clôt sa « petite mythologie contemporaine de la musique ».

*

Suit une conclusion intitulée *Le contemporain en fuite*. Elle comporte un résumé utile de l'ouvrage et exprime « la conscience de ses limites » [p. 241]. Ce paragraphe final du livre exprime si parfaitement le domaine et la portée de l'entreprise que je préfère le citer en entier. En plus, il réfléchit exactement ma propre opinion sur la méthode du livre et ses résultats. Voici les conclusions de Verónica

Estay Stange : « Si, fondée sur la théorie sémiotique, [ma] démarche a l'avantage de permettre la gestion d'un grand nombre de données en les organisant dans un système cohérent, à la différence des études proprement thématiques ou exclusivement historiques, elle pose le problème d'empêcher à la fois l'exhaustivité de la recherche et l'approfondissement des œuvres convoquées. [Nous avons] extrait de ce vaste ensemble qu'est l'art contemporain seulement un certain nombre de créations » [p. 242]. C'est que « le contemporain [est] en fuite » [p. 235], en transformation incessante. Notre auteur dit avoir essayé quand même de capter les phénomènes en appliquant l'*epochè* husserlienne et en s'imprégnant d'un théorème de Michel Foucault sur la *contemporanéité* et son *événementialité*. Cette « méthode » a double tête a au moins comme avantage qu'elle nous mène à comprendre comment « la musique concerne directement le corps » et qu'elle provoque « un infléchissement proprioceptif », deux formidables acquis du livre que nous avons sur la table. Cette méthode nous a fait comprendre pourquoi et comment l'art contemporain, et sa musique, exige l'épuration perceptive, la présentification de la source, l'intégration du sujet-interprétant dans l'œuvre, la matérialisation du signifiant.

Mon appréciation du livre est plurielle. Je m'émerveille devant ce large panorama des phénomènes présentés et analysés, devant ce corpus qui pullule d'informations savantes et d'instructions utiles ! Ensuite, je respecte l'intelligence philosophique, la vision d'ensemble, l'inquiétude de l'âme et la mobilité de l'esprit ! Enfin, je me sens en toute empathie avec une délicate sensibilité pour les phénomènes de l'art, leur énigme et leur beauté !

Herman Parret, Bruxelles, 2-8 juillet 2021

Pour citer cet article : Herman Parret. « Verónica Estay Stange, *La Musique hors d'elle-même. Le paradigme musical et l'art contemporain* (Coll. Musicologie), Paris, Classiques Garnier, 2018 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7187>>

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Driss Ablali et Éric Bertin (éds.)
Sociabilités numériques, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2020

Everardo REYES
Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis

Au premier regard, les sociabilités numériques peuvent être comprises comme des formes collectives émergentes dont l'existence serait fondée principalement sur les technologies informatiques. Il s'agit, en principe, de groupes d'individus échangeant des expériences culturelles, scientifiques, économiques, éducatives, entre autres, grâce à un ou plusieurs médias numériques conçus pour accompagner ces pratiques : réseaux sociaux, jeux sociaux, systèmes d'information et de communication.

Mais un deuxième aperçu, plus distancié et méthodique, nous apprend que les sociabilités numériques mobilisent aussi un grand éventail d'acteurs hétérogènes. Nous trouvons ainsi des acteurs substantiels (techniques et graphiques) en interaction avec des acteurs formels (narratifs, historiques, politiques et culturels), qui se manifestent au travers des traces et des configurations « interfaciées » (en référence aux interfaces-utilisateur des systèmes informatiques).

L'ouvrage édité par Driss Ablali et Éric Bertin, *Sociabilités numériques*, réunit ces deux approches dans le but d'étudier les effets sociaux et médiatiques que les technologies numériques ont sur nos pratiques de communication quotidiennes. En effet, les dix chapitres qui composent le livre abordent chacun un média différent et mettent en œuvre des méthodes sémiotiques pour décrire l'impact du numérique sur nos liens sociaux. Réunissant seize auteurs reconnus dans les domaines de la sémiotique, les sciences du langage et les sciences de l'information et de la communication, le volume offre ainsi un panorama scientifique des écoles sémiotiques de Liège, Limoges, Lyon, Metz, Paris et Turin.

L'un des apports majeurs du livre réside dans la variété et la complémentarité des cas d'étude présentés. De fait, chaque chapitre annonce clairement son propos dans le titre, le type de support médiatique qui y est associé étant facilement repérable. Par exemple, trois chapitres abordent des médias fondés essentiellement sur le texte : un système de messagerie et tchat (chapitre 6), un forum de discussion (chapitre 7) et le projet Wikipédia (chapitre 10). Ces médias mettent à l'épreuve les propriétés spatio-temporelles du langage et la manière dont elles sont modifiées par les technologies numériques. Temporalité d'interaction, expressivité thématique et responsabilité sociale sont quelques-unes des caractéristiques de la sociabilité numérique. En tant qu'outils d'analyse, l'énonciation, les rôles actantiels et les pratiques culturelles soulèvent le trait commun de l'anonymat social, conçu comme une forme interactionnelle, une condition d'énonciation et un principe de neutralité.

Suivant la même ligne, l'image comme support de signification est, quant à elle, exploitée selon deux configurations différentes. L'une est essentiellement photographique, à travers l'étude de photos numériques publiées sur Instagram (chapitre 2) et des *selfies* postés sur Facebook (chapitre 3). L'autre se présente sous une forme éditorialisée, que cela soit dans un cadre professionnel (journaux ou comptes

officiels sur les réseaux sociaux, chapitre 8) ou émanant des initiatives collectives, voire anonymes et virales comme les mèmes (chapitre 9). Selon la première configuration, on apprécie la volonté des auteurs d'aller au-delà de la description visuelle, figurative ou plastique, pour envisager de nouvelles catégories sémantiques. Si le chapitre 2 suggère que cet effort serait envisageable en prêtant attention aux énonciateurs et à leurs stratégies de production photographique, le chapitre 3 montre justement la démarche d'un chercheur qui devient aussi producteur de son objet d'étude. L'analyse de l'image, de son contenu et de son support de diffusion nous rappelle comment les médias numériques qui se développent autour de la photographie numérique sont un reflet des grandes tendances culturelles et idéologiques de nos sociabilités contemporaines : profiter de l'instant présent, éviter de souffrir le passé et de s'angoisser pour le futur.

En tant qu'images éditorialisées, les annonces médiatiques et les mèmes regroupent surtout l'image statique et le texte dans un discours englobant qui est celui des réseaux sociaux sur le web. Les chapitres 8 et 9 sont exemplaires de la manière dont la rhétorique et la coopération entre les deux supports – texte et image – fournissent un ancrage pour l'interprétation du message. De plus, leur mode d'existence numérique facilite la refonte et le *remix* afin de générer différentes déclinaisons thématiques. À ce sujet, le lecteur pourra découvrir, en termes méthodologiques, diverses stratégies pour analyser une multiplicité de récurrences médiatiques. Un outil analytique commun aux deux corpus d'étude, ce sont les opérations énonciatives dans un contexte de pratique sociale : socialisation de l'expérience / expérience de la socialisation, et imitation / distinction.

Pour sa part, le support sémiotique des images animées est la matière d'analyse de trois médias différents : le genre *Let's play*, construit sur des sessions de jeu vidéo (chapitre 1), le genre filmique du *Backstage movie* (chapitre 4) et la plateforme YouTube (chapitre 5). Deux perspectives distinctes mais complémentaires sont traitées face aux images animées. L'une est ancrée sur le contenu et ses genres, et l'autre est centrée sur le support et sur ses transformations médiatiques. Les deux genres novateurs dont il est question dans les chapitres 1 et 4 attirent l'attention par la forme dont ils détournent les genres plus traditionnels. Ces détournements fonctionnent évidemment comme stratégie de positionnement afin de trouver une place dans la galaxie de genres existants. Le numérique est présent ici comme possibilité technique et comme source idéologique de l'esprit du temps : spectacularisation, socialisation de l'intime, anti-média (anti-jeu, anti-film) et fictionnalisation.

Le chapitre 5 adopte un point de vue englobant des images animées car il s'agit de l'étude de la plateforme de diffusion et non d'un contenu spécifique rendu public. Pour cela, l'analyse chronologique utilisée pour les films et vidéos est maintenant envisagée à une échelle historique pour observer l'évolution des versions de YouTube. En ce sens, l'auteur propose une approche heuristique pour nous rappeler que les contenus, quel que soit leur genre, sont techniquement traités comme des formats médiatiques (*codecs*, protocoles, algorithmes, ou encore méta-formes comme les *widgets* et vignettes) en état variable, qui tendent à la stabilisation grâce aux pratiques sociales.

Vu d'ensemble, l'ouvrage *Sociabilités numériques* montre comment la recherche en sémiotique s'enrichit de notions conçues pour les médias numériques. Tel est le cas de la « remédiatisation » (ou « remédiation », selon les usages), employée pour décrire les interrelations de différents médias simulés à l'écran numérique. Cette notion, introduite par les chercheurs américains Jay Bolter et Richard Grusin (1999), spécialistes en littérature, langue et médias, définit deux logiques complémentaires. D'un côté,

les médias s'effacent entre eux via l'« immédiatisme » : pensons au fait que nous oublions les pages ou le poids d'un livre lorsque nous sommes immergés dans le récit (autrement dit, le contenu efface la substance). D'un autre côté, les médias se rendent présents via leurs traits interfaciés : les numéros de la page du livre reviennent au premier plan lorsqu'on arrête la lecture et que l'on place le marque-pages, ou quand on cherche à cliquer sur un hyperlien d'un site web (c'est-à-dire que l'expression s'impose au contenu, au moins momentanément). Sur ce socle, plusieurs articles du livre utilisent des notions originales et en adaptation à la perspective d'étude. Nous évoquons, par exemple, l'« intermédialité » (chapitre 5), utilisée comme « une conjoncture particulière, une période d'instabilité » technique (p. 131). Ou encore la « sérialité » qui, en complément de la focalisation sur une occurrence particulière, est comprise comme paradigme, effet et « ensemble signifiant de référence pour toute nouvelle occurrence » de discours médiatique (chapitre 9, p. 232).

Faisant face au défi de réunir une variété d'objets d'analyse autour d'un concept encore non-stabilisé comme la « sociabilité numérique », l'ouvrage maintient sa cohérence thématique globale en proposant différentes manières d'associer la « sociabilité numérique » à la « remédiatisation ». En effet, les processus de remédiatisation sont aussi repérés au sein des interactions sociales, des liens sociaux et des dispositifs institutionnels. Sur cette question, le chapitre 4, par exemple, montre comment les genres *making off* fonctionnent comme une remédiatisation de l'intimité car ils « montrent les coulisses » (p. 105) et les divers acteurs sociaux qui encadrent les interactions. Cette observation nous semble d'une importance majeure à l'heure actuelle où les pratiques collectives sont remédiatisées par les réseaux sociaux sur le web, en convoquant une hiérarchie complexe de valeurs : économiques, politiques, culturelles, religieuses, entre autres. Les textes de l'ouvrage suivent la ligne directrice de la « praxis collective numérique » (p. 238) dans le but de créer une conscience au-delà des écrans informatiques. Autrement dit, l'étude de signes révélateurs de l'esprit de notre époque est un appel à la responsabilité sociale et collective que nous devons adopter pleinement (p. 258).

Pour conclure, nous dirons que l'ouvrage *Sociabilités numériques* met en évidence la validité des méthodes sémiotiques face aux phénomènes médiatiques fondés sur les technologies numériques. À travers les différents médias, le livre offre un échantillon qui ouvre la voie à l'étude d'autres manifestations qui méritent d'être interrogées, qu'elles soient de nature émergente (*extended reality*, immersion multi-utilisateur) ou relevant des médias disparus (minitel, Atari 2600) mais dont on peut retracer les effets en faisant appel à l'archéologie des médias, souvent citée dans l'ouvrage.

Les lecteurs et lectrices désirant se plonger dans les chantiers de la sémiotique trouveront ici de l'inspiration et de la variété méthodologique. Plus largement, les lecteurs et lectrices d'autres disciplines obtiendront un panorama critique de nos pratiques numériques quotidiennes, souvent banalisées à cause de leur ubiquité. À ce sujet, on doit avertir les lecteurs habitués à des index (de personnes ou de notions) que cette collection n'en contient pas, et qu'on ne trouve pas toujours un résumé ou une liste de mots-clés au début de chaque chapitre. Cela dit, tous les textes sont écrits de manière claire, et la plupart incluent au moins une figure ou un schéma explicatif.

Pour citer cet article : Everardo REYES. « Driss Ablali et Éric Bertin (éds.) *Sociabilités numériques*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2020 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125.
Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7122>>

ISSN : 2270-4957

ACTES SEMIOTIQUES

Verónica Estay Stange (Ed.) “Semiótica y posmemoria” (2 vol.), *Tópicos del seminario. Revista de Semiótica*, núm. 44-45, 2020/2021

Sobre el estudio de la posmemoria

Taller de estudiantes de semiótica
SeS/ARPA²⁵³

En el otoño de 2020 y la primavera de 2021 se publicaron en *Tópicos del seminario, Revista de semiótica* dos volúmenes dedicados al estudio de la posmemoria, lo cual nos habla de la prolifera respuesta a la convocatoria de la editora, Verónica Estay Stange. Un año antes, en 2019, ella fue recibida como profesora invitada en el Programa de semiótica y Estudios de la Significación de la Universidad Autónoma de Puebla. En esa ocasión, nos hizo partícipes de los comienzos de este proyecto de largo alcance, que se proponía circunscribir el término de posmemoria, encaminándolo a una reflexión teórica y semiótica centrada en su presencia en ciertas expresiones artísticas. Ahora, aquellos que estuvimos en el curso *Semiótica, arte y posmemoria*, reseñamos esos dos volúmenes de *Tópicos*.

Estay Stange presenta esta investigación colectiva con una primera definición de posmemoria: “la transmisión de la memoria de la generación que vivió en carne propia un traumatismo colectivo, a las generaciones siguientes, que no estuvieron directamente confrontadas con él”. Es a finales del siglo pasado que comienzan a abundar testimonios de esta “trasmisión del trauma”, a partir de las grandes guerras y de los golpes de Estado latinoamericanos. Las metáforas usadas perdieron terreno ante el término que nos ocupa, introducido por Marianne Hirsch en el marco de los *Memory Studies*. Es dentro de este dominio de estudio que se hizo aún más necesaria su especificación para diferenciarlo de otras nociones afines. Así, los rasgos distintivos de la posmemoria serían “su dimensión colectiva y su carácter transgeneracional”. De esta manera, y con un franco aliento transdisciplinario, los dos volúmenes de “Semiótica y posmemoria” reunieron a once investigadores, quienes, desde sus intereses y líneas particulares, buscan objetivarla y conceptualizarla. Así, esta doble entrega de *Tópicos* resulta un semillero para futuras reflexiones y análisis sobre la posmemoria. A continuación presentamos una breve descripción de ambos volúmenes.

I

En “Los engaños de la posmemoria”, Patrizia Violi despeja las nociones de memoria y posmemoria, sus fundamentos teóricos e históricos y la especificidad que pueden adquirir desde la perspectiva de la semiótica estructural. Así, en un primer apartado, “Los recuerdos de otros”, la autora recuerda que los estudios de la memoria, denominados *Memory Studies*, desarrollaron el concepto de posmemoria a finales de la década de los noventa. Sin embargo, tal como la memoria es concebida, esta nueva noción parecía evadir la precisión. M. Hirsch emplea este término para denominar el trauma “recordado” por una determinada generación, y recibido sólo por las formas discursivas que la

253 Alexis Lira Reyes, Ivette Martínez Martínez, Abigail Martínez Mila, Rafael Ángel Mendoza García, Raúl Saldaña León, Ana Victoria Salvador Delgado, María Luisa Solís Zepeda, Lorena Uribe Joffre. Programa de Semiótica y Estudios de la Significación / Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales, Universidad Autónoma de Puebla.

generación previa produjo. Se trata de una memoria heredada a través de historias e imágenes que, al influir sobre el entorno y vida personal de la generación sucesiva, construyen indirectamente fragmentos traumáticos. En el segundo apartado, “La memoria transgeneracional”, Violi explora los dos tipos de transmisión psíquica reconocidos por el psicoanálisis: la intergeneracional –vivencias transmitidas a las generaciones sucesivas por medio de formas discursivas elaboradas– y la transgeneracional –que supone una transmisión no lineal (pudiendo ir a una tercera generación o más allá), donde el trauma se comunica de una manera no explícita y basada en lo “no dicho” : es algo silenciado, oculto y vergonzoso. Al no existir una elaboración, no hay una reconstrucción del sentido, el discurrir del mismo se bloquea, y el intento de desbloqueo genera padecimientos somáticos y afectivos tales como la culpa y la angustia. Desde el punto de vista de las modalidades semióticas, se trataría de la conjunción entre el saber y el no saber, es decir, un “saber-no sabido”. Clínicamente, este vacío necesita una restauración del proceso de significación interrumpido, algo que “devuelva” o “dote” de palabras e imágenes a lo no dicho: semiotizar lo vivido. En este punto, Violi sigue a Abraham & Torok, quienes recurren a la metáfora del “muerto sin sepultura”. Un ejemplo representativo en Latinoamérica sería el de los desaparecidos durante las dictaduras, los cuales han sido acogidos por el colectivo social como “fantasmas”. En el tercer apartado, “Memoria y posmemoria : ¿dos fenómenos diferentes ?” Violi identifica las diferencias entre una y otra, sugiriendo que, al respecto, hay un equívoco teórico de fondo: la experiencia “directa” existe únicamente para los que vivieron en primera persona el acontecimiento traumático, de modo que todas las demás generaciones pierden la experiencia en presencia y conviven con la experiencia mediada, documentada, existente en formas discursivas. Más aun, tal sería la doble naturaleza de cualquier tipo de memoria: la experiencia directa y la experiencia mediata. Ahora bien, es posible que la reconstrucción del recuerdo sea más pregnante que la experiencia directa, volviendo ese recuerdo significativo y memorable. Por ende, la posmemoria sería en realidad la forma general de la memoria. En el cuarto y último apartado, “La transmisión de las memorias”, Violi replantea su perspectiva: no es su objetivo profundizar en la naturaleza del fenómeno, sino analizar sus modos de manifestación. Para ello, aborda el término de “transmisión”, observando que en él coexisten dos acepciones distintas: la transferencia y la propagación, las cuales se diferencian una de la otra por el grado de consciencia y actividad de los sujetos. Retomando lo dicho en el segundo apartado, la autora sugiere que la transmisión intergeneracional, cuya característica es la elaboración de la transmisión, se asemeja a la transferencia, mientras que la transmisión transgeneracional se vincularía con la propagación o el contagio. El artículo concluye con la idea de que la posmemoria es una categoría “paraguas”, pues a partir de una acepción restringida ella ha llegado a englobar nociones y formas del recuerdo muy variadas, extendiéndose hasta la memoria de todos lo que no participan personalmente en determinado evento. Otro aspecto que queda abierto a debate es si la posmemoria debería restringirse únicamente a los acontecimientos traumáticos o si la naturaleza del recuerdo es menos relevante que su cualidad de posterioridad.

En “Pos memoria, traducción y montaje del recuerdo”, Mario Panico considera, como P. Violi, que la posmemoria –el proceso de transmisión generacional de un recuerdo– está ligada a los procesos de traducción y reescritura de quien no vivió propiamente el evento pasado, muchas veces motivado por un poder imaginativo que le permite plasmar el recuerdo ajeno en formas audiovisuales y literarias. Ello constituye el eje central de la tesis de Panico, quien reflexiona e indaga sobre el proceso descrito para dar respuesta a las preguntas : ¿cómo adviene esta traducción de la primera memoria a la segunda

generación ? ¿cómo contribuye la imaginación a la traducción de recuerdos ? Para responder a estos interrogantes, el texto toma como base un filme documental, titulado *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de la argentina Agustina Comedi. Se trata de un montaje de filmaciones familiares *amateurs* que entrelazan memorias privadas y colectivas, realizadas por el padre de la artista, Jaime. Comedi rescata las grabaciones –que reinterpreta– con tres objetivos : reconstruir la memoria prematrimonial de su padre, insertarla dentro de la memoria de la comunidad LGTB en una argentina conservadora marcada por la dictadura, y, finalmente, reconstruir su propio legado memorial. El resultado es un acto de reescritura de la memoria, es decir un cambio en la significación de la intención original de las grabaciones. Comedi traduce el relato original en uno nuevo mediante el montaje, provocando también un cambio de destinatario, que es ahora el espectador del filme y ella misma. Otro aspecto que también se pone en evidencia son las carencias del recuerdo entre lo que aparece y lo que se supone. Según el texto de Panico, en el filme la carencia se manifiesta en las maneras en que la autora “sabotea” el secreto, el silencio y la censura. Mediante algunos ejemplos, se observa que la directora reescribe y relea las filmaciones de primera mano y las utiliza para la reconstrucción de la memoria personal de Jaime, pero la de su familia y la suya propia. A modo de conclusión, Panico señala que, en estos procesos de la posmemoria, los herederos no reciben los recuerdos originales, sino que participan de manera activa en la reconstrucción de su propia memoria, siendo traductores entre dos contextos.

En “Una memoria sin recuerdos”, Blaise Pierrehumbert parte de una pregunta : ¿cómo es posible sanar un trauma que no recordamos porque ni siquiera nos pertenece ? Así, el autor nos ofrece tres hipótesis –basadas en diferentes teorías– sobre la inscripción transgeneracional de las huellas del traumatismo, característica de la posmemoria. La primera hipótesis tiene su fundamento en el psicoanálisis que, como dijimos, emplea la metáfora del fantasma para referirse a la transmisión intergeneracional de experiencias traumáticas que han sido reprimidas. El heredero del trauma puede por ejemplo identificarse con “los terribles personajes del pasado”, y vincularse con ellos de alguna manera : es el proceso característico de lo que se llama la “identificación con el agresor”. Tales estudios llevaron a realizar otros, enfocados en el “apego”, con una perspectiva más experimental. Estos últimos se preguntan cómo un adulto puede percibir y representar sus estados mentales y los de sus descendientes (función reflexiva). Así, la segunda hipótesis considera que, si el sujeto después del trauma no percibe el “menú” de sus emociones, si las niega, también las hace inaccesibles a sus hijos, pues los padres comunican a sus hijos (inconscientemente) las estrategias defensivas que ellos utilizaban. La tercera propuesta proviene de la epigenética, que considera la existencia de legados tanto innatos como adquiridos, postulando así una forma de herencia inscrita en el sistema genético y gracias a la cual se transmitirían características inducidas por la experiencia.

“El trauma psicosocial en las narrativas intergeneracionales”, de Ximena Faúndez Abarca y Fuad Hatibovic Díaz, presenta los resultados de una serie de entrevistas que nos permiten, en primer lugar, comprender el contexto social en el que Chile se enfrentó a la dictadura militar. En segundo lugar, nos ayudan a entender el fenómeno del trauma intergeneracional que va de las víctimas de violencia política a sus hijos, y el modo en este proceso puede estar determinado por el género. Así, los principales resultados del riguroso estudio llevan a identificar características distintivas de las memorias del pasado traumático asociadas a las variables de generación –primera, segunda o tercera– y género –femenino o masculino. Respecto al género, en la primera generación (víctimas directas de violencia política) se

encontraron diferencias en los testimonios asociadas a los roles sociales hegemónicos y a expectativas culturales relativas al sistema sexo-género. Las mujeres, al recordar el pasado, se sitúan en una posición de mayor pasividad y fragilidad, expresan sus emociones y no hablan directamente de su militancia ni se presentan como protagonistas de lo narrado, aunque se detectaron ciertas diferencias cuando se trata de transmitir la experiencia a figuras significativas tales como hijos/as y nietos/as. Por su parte, los hombres se presentan como protagonistas activos de la historia narrada, no expresan sus emociones y se distancian de los eventos de la vida privada, haciendo énfasis en lo público. Ahora bien, la forma en que mujeres y hombres transmiten su experiencia a la segunda o tercera generación, también difiere. De esta manera, diversas “memorias” se van construyendo : de mujeres y hombres (de acuerdo al tipo de violencia experimentada, directa o indirecta), de mujeres víctimas a hijas o a nietas, de hombres víctimas a hijas y nietas, de mujeres víctimas a hijos y nietos, y de hombres víctimas a hijos y nietos. A partir de estas variables, se despliega un abanico de posibilidades : la evasión, la revelación, la asunción, el silencio.

En el trabajo de Teresa Basile, titulado “De la posmemoria a la doble memoria”, se abordan tres cuestionamientos primordiales centrados en la posmemoria de los hijos de víctimas del terrorismo de Estado durante la dictadura Argentina (1976-1983) : a) ¿qué memoria construyen los hijos, la de los padres o la de ellos mismos ?, b) ¿cómo configuran estos hijos la narración memorial ?, c) ¿cuáles son los espacios donde estas memorias toman forma? Primeramente, nos dice la autora, la posmemoria es un término que se refiere a un conocimiento heredado : un trauma transmitido de padres sobrevivientes a hijos que padecen las consecuencias de ese trauma (de esa dictadura, en lo que respecta a Argentina). Basile nos hace recordar el caso del Holocausto –registrado y estudiado por otros autores–, y de los niños sobrevivientes que tuvieron identidades inestables. En casos así, se debe considerar la edad del infante y su cercanía o lejanía con el evento. Ya de adultos, estos niños miran y viven la experiencia traumática de distintas maneras, como parte de un “tipo”, de un grupo denominado de cierta forma, e incluso como integrantes de un colectivo o de un grupo militante. Ahora bien, en el caso argentino, la “segunda generación” –la autora opta por conservar esta denominación– posee una doble memoria, la propia (la vivencia, remota ya, de la dictadura) y la de los padres, que posiblemente fueron encarcelados o torturados. En el cruce entre *la memoria de los padres* y *la memoria de la infancia*, y en su formulación, pueden reconocerse, nos dice Basile, tres tendencias discursivas: la narrativa humanitaria –en la que se constituye la categoría víctima / victimario–, el relato político-revolucionario –recuperación del legado parental– y la narrativa familiar –que integra tanto la política como la afectividad. La doble memoria postulada por la autora encuentra su expresión en diversas prácticas tales como la fotografía, el cine, la narrativa, la poesía, el testimonio, la performance, las artes plásticas. Basile nos muestra, por medio del análisis de algunas de estas prácticas –varias de ellas claramente estéticas– la riqueza de imágenes y de léxico que va conformando lo que ella llama relatos posmemoriales.

II

El segundo volumen de “Semiótica y posmemoria” abre con el trabajo de Denis Bertrand titulado “Desgaste del tiempo, olvido, reactivación”. En este artículo, el autor aborda el tema de la posmemoria a través de un caso particular: la matanza de San Bartolomé que tuvo lugar en París en 1572. El autor nos lleva de la mano para tratar de responder a una pregunta capital: “¿qué nos enseñan, desde la perspectiva de la posmemoria, estos eventos traumáticos tan lejanos, vistos después de casi medio

milenio (448 años exactamente)?”. Estos fenómenos atestiguan que, en el seno de las numerosas generaciones posteriores a las víctimas, se ha impreso una marca sensible, virtualizada o quizás potencializada, es decir, siempre lista a reactualizarse. A lo largo del artículo, Bertrand plantea que los momentos clave de transmisión de la memoria son actancializados, personificados, intensificados y dramatizados, ya que tienen un fundamento cognitivo y pasional. Para ahondar en esta problemática, considera cuatro ejes: el de memoria y funcionalización, el de los movimientos de la memoria, el de los mecanismos de activación y desactivación y, por último, el de las valencias del olvido. En el primero, el autor sugiere, a través de un caso (el de un sincretismo actancial), un método propiamente semiótico para conducirnos hacia los “centros de funcionalización” en su relación con la formación, la consolidación, el mantenimiento o la transformación de los colectivos gracias al juego cruzado entre memoria y olvido. En el segundo, explica cómo la memoria, por medio del discurso, deviene en presencia sensible. En el tercero, cuestiona los mecanismos de activación y desactivación de la memoria. Tal como existe una proxémica espacial, habría también una proxémica temporal: y una y otra dirigen, sobre una escala gradual y acumulativa, los efectos de los recuerdos, la intensidad de los afectos y su reactualización. Finalmente, en el cuarto eje Bertrand cuestiona el estatus del olvido, ya que este también es sometido a las leyes de la narratividad y de la clausura narrativa.

En “¿La catoptromancia de Mnemósine no es la péndola de Clío! ¿es posible hablar de posmemoria como Historia?”, Vidzu Morales define y distingue dos conceptos que tratan sobre hechos del pasado : uno es la Historia como disciplina y teoría, y el otro es la memoria, la cual deriva a su vez en la posmemoria. Mnemósine es la madre de las musas y la personificación de la memoria. Clío es una de las musas, cuyo campo de actividad y protección es la Historia. La péndola (o péñola, como también aparece en el texto) es una pluma de ave que se usa para escribir. La catoptromancia es un método de adivinación que consistía en el uso y reflejo de los espejos para obtener profecías. Así, en el primer apartado, “Crítica a la posmemoria como Historia”, el autor declara que el método de la memoria, que después liga con la posmemoria, no es la escritura de la Historia. Ciertamente, tanto la Historia como la memoria se manifiestan en lo escrito. Sin embargo, la memoria y la posmemoria pueden recurrir a otro tipo de formas discursivas como imágenes u obras escénicas, mientras que la Historia únicamente puede comprenderse, y de hecho se vuelve disciplina, gracias a la aparición y el uso de la escritura. Por otro lado, ¿qué razón existiría para establecer una analogía entre la catoptromancia y el método de la memoria ? El mencionado proceso de adivinación requería conjuntar dos aspectos : la visualización individual presente del adivinador y la transmisión de entidades no presenciales. Esta es la justificación para comparar la posmemoria con la catoptromancia : un segundo grupo de sujetos recupera entidades de un pasado difuso, existente en “reflejos” y “refracciones” no presenciales. A partir de este postulado, el autor se permite señalar los posibles huecos teóricos en los estudios de la posmemoria, observando que la tecnología de la memoria se confunde a veces con el hecho de objetivar, de manera racional, el acontecer histórico. Si bien considera que la posmemoria posee cualidades escriturales, su proceso la especifica y la diferencia de la Historia. El historiador, quien sería el segundo sujeto operador, trabaja sobre la rememoración del primer sujeto operatorio, que es quien vivió la experiencia y el acontecer. Observamos así que el historiador posee una manera de referenciar a la verdad muy diferente a la que caracteriza la posmemoria; si no fuera así, todos seríamos historiadores, o bien la Historia se compondría únicamente de recuerdos, y no de la interpretación veraz de los objetos del pasado que

permanecen en el presente. Este apartado finaliza explicando los tres órdenes de la memoria entre los que se mueve el historiador : el primero, moldeado por la vivencia cotidiana, el segundo, que remite al acontecer, y el tercero, compartido formalmente con un grupo o sector que enfoca un evento específico. Explorando estos tres órdenes, el historiador puede construir un marco referencial para su propio quehacer, ya que la memoria no es exclusiva de la Historia. El segundo apartado, “Posibilidad de conocer el pasado como proceso histórico”, cierra el artículo. Se considera ahí que, si bien la memoria es un basamento para el proceso historiográfico, no es su *axis*, ya que ella puede “delimitar o potenciar un posicionamiento”. La memoria, además, no puede remitir a algo que no pertenece a nuestra vida propia, lo cual confirma la diferencia entre posmemoria e Historia. Así, el autor concluye con lo que afirma desde el título : ¡La catoptromancia de Mnemósine no es la péndola de Clío!

Iván Darrault, en “De ratones y hombres : la herencia del trauma. Reflexiones bio-psico-semióticas”, aborda, en términos generales, el fenómeno de la posmemoria a través de la genética, o más bien, de la epigenética. El autor parte del hecho de que la recombinación genética, en el momento de crear una primera célula humana, produce una transformación en la traducción genética y sus expresiones, sin producir alteraciones a nivel proteínico (lo cual implicaría una trisomía, deleciones, mutaciones o genes heredados). La transformación se refiere pues, más bien, a una expresión genética. Como si existiera una memoria no sólo a nivel neuronal y psicológico sino también a nivel físico-químico ; como si la conformación de la memoria se construyera desde el momento en que los gametos se unen para formar un ser humano. Buscando esclarecer este punto, Darrault evoca un experimento de laboratorio que demostró que, en los ratones, el trauma se transmite al menos a la siguiente generación (en el experimento se consideraron tres generaciones). Los ratones fueron expuestos a un condicionamiento olfativo asociado a un estímulo repentino y doloroso ; en lo sucesivo, sus crías mostraron una importante sensibilidad a dicho condicionamiento. Los posteriores análisis demostraron que los efectos transgeneracionales se heredan a través de los gametos prenatales, tanto de la madre como del padre. Ahora bien, la herencia del trauma no afecta directamente al genoma sino a la dimensión epigenética, es decir a la manera en que los genes se expresan. Surgen entonces algunas preguntas : ¿el ADN puede transmitir un recuerdo, específicamente el estrés traumático ?, ¿es esto posible en seres humanos ? Darrault sigue a Pembrey cuando subraya la importancia de adoptar un enfoque multigeneracional para explicar ciertas conductas y enfermedades. Asimismo, menciona las diversas posturas que existen al respecto, entre negación y aceptación, siendo las más ricas, tal vez, aquellas que buscan integrar los descubrimientos del modelo biológico y del sociopsicológico. Así, la combinación de medidas psiquiátricas y epigenéticas debería adoptarse con interés científico en torno a la salud mental de las mujeres y niños que habitan en poblaciones vulnerables. A partir del caso clínico de una adolescente, Darrault profundiza en la problemática de la transmisión del trauma en el ser humano. La joven de descendencia camboyana presenta angustia asociada a la muerte, hecho “inexplicable” en ella pero presente en la experiencia y la memoria de la generación anterior de su familia. Darrault advierte que la mirada semiótica no puede ignorar el estatus narrativo de los elementos “posmemorizados”, los cuales, en el caso de la joven, fueron textualizados en un dibujo e incorporados a través de los mecanismos no verbales de sus padres. Estos últimos seguramente expresaban el horror visto, oído y percibido por los sentidos, a través de lo que podría considerarse como la memoria del cuerpo. Darrault observa que el relativo paralelismo entre los estudios epigenéticos y los estudios sobre posmemoria –

sobre todo discursivos— aparece entonces como un tema abierto, por dos motivos: por un lado, porque se carece de un análisis de los datos epigenéticos de la adolescente citada y de su madre, y, por el otro, porque los ratones sobre los cuales se ha experimentado están desprovistos de un espacio psíquico y son, en cierta forma, sólo cuerpo.

En “Los secretos patógenos en las familias y más allá...”, Serge Tisseron aborda los llamados “secretos de familia” desde la perspectiva del psicoanálisis, considerando las diversas renovaciones que esta disciplina ha sufrido. Para el autor, estos secretos no yacen en el inconsciente sino en el preconsciente. Quien oculta algo, expresa verbalmente que no lo hace, pero sus gestos o actos indican lo contrario. En el caso de los padres, semejante contradicción tiene en los hijos efectos psíquicos particulares. En efecto, el infante presenta síntomas de aquello que se le oculta. Tisseron propone entonces introducir algunas renovaciones teóricas más. Primero, considerar no sólo el mecanismo de represión sino también el de clivaje ; mientras que este último “encapsula” los problemas, aquel actúa, en los secretos de familia, de una manera diferente a la usual. Segundo, suponer que existen tres formas complementarias de simbolización : la sensorio-afectivo-motora —los códigos gestuales y corporales ligados a emociones—, la producida por imágenes —mentales o inscritas en un soporte material—, y la verbal. Estas formas de simbolización interponen distintos grados de distancia —el grado máximo siendo el de la simbolización verbal. Si cualquier evento traumático puede ser simbolizado por una de ellas o por las tres, el secreto surge cuando se limita exclusivamente a la primera, de modo que la simbolización no es suficiente. Tercero, Tisseron sugiere integrar al estudio del trauma la realidad social y las relaciones inter subjetivas, dado que son éstas las que dan un “marco” al evento, permitiendo su valoración. Ahora bien, ¿por qué se produce el silencio del secreto? El autor considera dos posibilidades : porque “no se quiere” decir, o bien porque “no se puede” decir. El segundo es más dramático por la carga afectiva que implica, y que impone ese “no poder”. Hacia el final del artículo, Tisseron propone tres conceptos para entender mejor los secretos de familia : el “Secreto” mismo —que, como vimos, está clivado o encapsulado y por ello conserva su carga afectiva—, los “rezumos” —manifestaciones del clivaje contradictorias entre sí o respecto a las demás conductas cotidianas— y los “rebotes” —la percepción, la incompreensión y el padecimiento, en los hijos por ejemplo, de esos rezumos. Estos factores propios a los secretos de familia deben ser considerados en el campo terapéutico e incluso, más allá, en el aparato legislativo.

Hemos presentado hasta aquí el conjunto de textos dedicados a la conceptualización de la posmemoria y al análisis de casos. Tanto el volumen I como el II de “Semiótica y posmemoria” cierran con el apartado titulado *Horizontes*, donde encontramos dos singulares textos escritos desde diferentes dominios —el psicoanálisis y la filosofía—, que desarrollan reflexiones basadas en vivencias personales, adoptando un tono afectivo y literario. Nos referimos a “Eliminar en espacio, eliminar la vida” de Janine Altounian (I) y “Carta sobre la (pos)memoria” de Jean Luc Nancy (II). Estos textos, de alguna manera opuestos, abordan el problema de la cercanía o de la lejanía respecto a la posmemoria. A fin de cuentas, gracias a ellos entendemos que el formar parte o no de una memoria heredada, de un evento dramático, no impide estudiar con agudeza, lucidez y profundidad el fenómeno. Si la primera contribución se centra en la relación entre la posmemoria y el espacio, la segunda aborda su relación con el tiempo. Pero ambas coinciden en la importancia de anclar la reflexión en nuestro presente.

Pour citer cet article : . « Verónica Estay Stange (Ed.) “Semiótica y posmemoria” (2 vol.), *Tópicos del seminario. Revista de Semiótica*, núm. 44-45, 2020/2021 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : < <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7189>>

ISSN : 2270-4957

Images de couverture :

Dessin de Denis Bertrand, d'après un croquis réalisé par un survivant de « Londres 38 », centre de tortures à Santiago du Chili pendant la dictature de Pinochet.

