

Des imaginaires urbains aux imaginaires culturels. La semiotisation de la ville a travers les graffitis en Colombie

NATALY BOTERO

Université Sorbonne Paris Descartes (France)

Abstract

Cette note présente les résultats d'une étude visant à dégager les imaginaires culturels véhiculés à travers d'un corpus de graffitis, recueilli en 2006 à Bogota, Colombie. Les six images analysées mettent en évidence deux phénomènes clés pour la compréhension de la ville: a. elles rendent compte de l'appropriation, voire de la sémiotisation de contextes urbains b. elles mettent en scène un dispositif perdurable d'expression qui échappe à toute tentative d'appropriation et de censure institutionnelle. En l'occurrence, le corpus analysé présente la mise en image de la parole politique celée, celle qui a toujours été censurée à cause de son contenu de contestation et de résistance. Le corpus est analysé à la lumière des outils théoriques et méthodologiques issus de la sémiologie des indices sémiologie des indices, approche avancée par Anne-Marie Houdebine dans le cadre du laboratoire Dynalang-Sem de Paris Descartes. Elle comprend essentiellement deux phases : une première dite « systémique », permettant la segmentation des unités distinctives et le repérage des « unités indicelles ». La deuxième phase ressemble ces unités dans des configurations d'indices qui, en lien avec d'autres sources intertextuelles et intericoniques, permettent le dégagement des « effets de sens », dans une analyse dite « interprétative ». La sémiologie des indices présente donc une approche pertinente dans la mesure où elle permet de dégager les imaginaires sous-jacents aux discours visuels. Dans cette perspective, son objectif serait d'élucider la façon dont les valeurs culturelles sont véhiculées, en dévoilant la portée idéologique des messages délivrés. Or le dégagement des imaginaires de la ville constitue une entrée incontournable pour la reconstitution et la compréhension des imaginaires toujours plus englobants, des imaginaires culturels.

Cette note présente les résultats d'une étude visant à dégager les imaginaires culturels véhiculés à travers d'un corpus de graffitis, recueilli en 2006 à Bogota (Colombie). Les six images analysées mettent en évidence deux phénomènes clés pour la compréhension de la ville: a. elles rendent compte de l'appropriation, voire de la sémiotisation de contextes urbains b. elles mettent en scène un dispositif perdurable d'expression qui échappe à toute tentative d'appropriation et de censure institutionnelle. En l'occurrence, le corpus analysé présente la mise en image de la parole politique celée, celle qui a toujours été censurée à cause de son contenu de contestation et de résistance.

L'objet de cette étude constitue un corpus *in vivo*, le graffiti, dispositif perdurable d'expression imprimé sur les murs de la rue. Ils constituent un canal de communication des imaginaires urbains échappant à toute sorte de contrôle ou de censure institutionnelle, véhiculant ainsi une sorte de représentation brute des imaginaires culturels instituants. Remarquons au passage que ces graffitis ont été réalisés avec une technique particulière, le pochoir, communément connue sous son nom en anglais, *stencil*. Cette technique implique une conception préalable et formatée de l'ensemble du message, permettant une optimisation en termes du temps de production et de la densité du message. En effet, le corpus analysé rend compte d'un processus de sémiotisation des lieux de transit qui, comme l'annonçait Barthes, vise à «*fissurer le système même du sens*» (Barthes 1985: 14) à travers une critique imagée de l'atmosphère sociale, politique et économique du contexte en question.

L'analyse des visuels est faite à partir des outils théoriques et méthodologiques issus de la sémiologie des indices, approche mettant en question les «savoirs dans la culture, [les] représentations dans le collectif, s'imposant à l'individuel, qu'une sémiologie générale, proche d'une anthropologie culturelle, d'une psychologie sociale ou encore d'une histoire des représentations ou des mentalités, cherche à mettre au jour.» (Houdebine 1994 : 62)

La relation entre *forme* et *effet de sens*, présentée dans les structures souples comme irrégulière et erratique, constitue la base de cette méthode avancée par Anne-Marie, qui traite les éléments «*comme des indices en cherchant leur système de référence, leur capacité de représentation sur un autre plan.*» (Houdebine 2003 : 13) La sémiologie des indices cherche ainsi à dégager le sens de toute forme scénique, iconique, ou linguistique, dont la signification n'est pas assurée par un code explicite ni homologué au préalable.

La visée de ces analyses est de dégager les imaginaires culturels sous-jacents à un corpus de graffitis à travers les méthodes proposées par la sémiologie interprétative. Cet objectif relève de l'intérêt de comprendre la façon dont les discours de contestation et de résistance, historiquement et géographiquement situé, sont agencés et véhiculés à travers les images du corpus.

1. ANALYSE DU CORPUS

1.1. Le premier visuel du corpus représente un /homme debout/, dont la /perruque à chevelure épaisse/ et le «*maquillage*» se révèlent comme les indices stéréotypés d'un «*clown*». Celui-ci fait l'objet d'une spécification grâce à la lettre *M* imprimée au niveau du sein, qui correspond au logo de la marque de restauration rapide *McDonalds*. La présence des griffes d'acier montées

sur un gant, ainsi qu'une gestuelle particulière du corps, permettent d'identifier le personnage cinématographique *Freddy Kruger*. Ce personnage est donc le résultat de l'imbrication du clown Ronald McDonalds et de Freddy Kruger.

Quant au message textuel, il a une place marginale dans l'ensemble scénique. Il n'est quasiment pas lisible à cause de sa taille, mais également car le mot est écrit à l'envers, de droite à gauche. Pouvant lire *Xaicensix*, ce logatome n'aura du sens que si nous le réécrivons de gauche à droite, faisant apparaître le mot *existenciaX*, ou «*existen-ceX*» en français.



SOURCES INTERICONIQUES



Le repère du texte écrit de droite à gauche est fondamental pour formuler une hypothèse sur le déni intentionnel d'une identité qui se montre à la fois aimable et maligne. Si nous commutons les /x/ au milieu et à la fin du mot par un /s/, le résultat sera le monème « *(r)esistencias* » (« résistances », en langue française). De cette façon, le message linguistique établit une relation directe entre l'Existence et la Résistance, étant donné le mot original au pluriel. Ainsi, quel type d'existence vit-on si on ne résiste pas? La résistance constitue-t-elle le sens de l'existence? Nous étayons donc le message sous-jacent « *j'existe si je résiste* » derrière le syntème /*existencex*/.

1.2. Le deuxième visuel est composé d'un noyau iconique en forme de losange, justifié et encadré entre les blocs linguistiques placés en haut et en bas. Ce /losange/ encadre un /bonhomme/, une « flamme » et le syntagme nominal « Action Directe »; l'ensemble pouvant être associé aux panneaux de la signalétique routière. Les signifiants caractéristiques d'une telle communication, où le sens du message est préétabli par un code, ont été utilisés comme socle permettant de composer un code en *structuration*.

En ce qui concerne la strate textuelle, il est possible de reconstituer le message « Non, Lutte pour une vie digne



– action directe ». Mais revenons à la strate iconique, où la gestuelle du personnage indique une sorte d' « impulsion »; étant la « flamme » la représentation d'un « cocktail molotov ». Cet élément est fondamental pour étayer le passage du personnage d'un « objet inanimé » à un « sujet animé », du fait que cette action engage un composant volitif. Notons au passage qu'il « empiète » sur le cadrage, un de ses bras et la tête étant en dehors. Ces parties du corps participent dans la construction du sens « volonté », étant donné que la tête représente la « pensée » et l'« intelligence », alors que la main symbolise la « production », la « praxis » et la « lutte ».

La corrélation entre les strates iconique et linguistique est mise en évidence à travers le syntagme /action directe/. Ce syntagme que nous reconnaissons comme rapporté à la « doctrine anarchiste » agit comme bloc graphique soutenant l'action de « lancer le molotov ». Il ne s'agit donc pas d'une « guerre » à haute échelle, mais d'une « lutte personnalisée », faite avec des outils quotidiens.

À ce sujet, nous constatons une opposition *dextra-sinistra* impliquant, du côté gauche, le bonhomme et le mot /action/; tandis que la « flamme » et le mot /directe/ sont placés à droite. La relation entre la « vie » et l'« action » suggère une « vie en dynamisme », dynamisme caractérisé par la « lutte » dont le but est d'atteindre une « vie digne ». Or le « (bon)homme » n'est pas « sujet » s'il n'agit pas, et la « vie » n'est pas « digne » si l'on n'agit pas sous le précepte de l'« action directe ». Ce message constitue donc un appel qui encourage le public à s'engager dans d'une lutte visant à l'autonomie et la liberté, une lutte pour la dignité de la vie.

1.3. Le troisième graffiti représente un enfant de genre masculin placé entre deux blocs textuels perpendiculaires. Cet enfant a les bras écartés et dirigés vers le haut, indice d'une ergonomie excentrée. Il est habillé d'une sorte de tunique ancienne qui contraste avec les oreilles rondes d'une souris, placées sur la tête. Celles-ci constituent la métonymie de la souris Mickey Mouse. Quant au message textuel, le premier mot du syntagme en bas est écrit en



espagnol, alors que le deuxième est en anglais (/divino baby/). Au plan formel, il emprunte la typographie de l'intertexte *Walt Disney*. Concernant le mot à droite, il s'agit d'un palindrome, permettant de lire le mot /zokos/. Nous le considérerons par la suite comme la signature des auteurs du pochoir.

L'intertexte prédominant relève ainsi de l'une des images les plus importantes du folklore catholique colombien, le *Divin Enfant Jésus*. Cette source première a fait l'objet de plusieurs commutations qui alimentent des effets de sens de « désacralisation » et d'« humanisation », dans un sens de « malaise ». Notons d'abord que le *Divino Baby* n'a pas de socle, contrairement au *Divin Enfant* qui est debout sur un nuage. Ensuite, l'éclairage autour l'image modèle n'est

pas représentée dans la copie. Enfin, la commutation la plus puissante efface une fois pour toutes la connotation de « sacré » : le remplacement de l'auréole/ par les oreilles de Mickey Mouse.

LE MODÈLE ET LA COPIE: LE PASSAGE
DU *DIVINO NIÑO* AU *DIVINO BABY*



Un « glissement du destinataire du geste » est opéré, du fait que la gestuelle de l'enfant renvoie aux référents spatiaux « nord/sud », en termes géopolitiques, des « pays du nord versus pays du sud ». L'enfant incarne une sorte de fascination vis-à-vis de ce qui est supérieur, de celui qui détient le pouvoir. Alors que le modèle adresse le geste à Dieu (pouvoir religieux), le *Divino Baby* adresse le geste à un pouvoir politico-économique (les États-Unis). Cette association entre « fascination » et « besoin d'assistance » donne lieu à un effet ironique, une sorte d'« autodérision » d'autant que la moquerie est mêlée à la dépendance.

La combinaison des codes de la langue espagnole et de la langue anglaise permet de formuler une hypothèse d'ordre identitaire, puisqu'on a gardé le mot espagnol /divino/, alors que le mot /baby/ a remplacé l'unité en absence *niño*. Or /niño/ entraîne un trait alphabétique typique de l'espagnol, la /ñ/. Nous esquissons ainsi une tension latente entre la « colombianité » vis-à-vis d'une « étrangeté », étant donné que l'enfant symbolise la Colombie, un pays qui se trouve dans une position d'hétéronomie et de dépendance, ratifiées par cette espèce de fascination naïve.

1.4. Ce visuel se caractérise par la représentation du buste d'un « soldat » encadré entre deux éléments textuels placés du côté droit et bas du visuel. Ce « soldat » est étayé à partir des indices tels que le /masque à gaz/, le /casque/ et la /chemise/. Le message textuel compose, à son tour, le syntagme « terrorisme artistique ».



Remarquons davantage que la disposition des mots permet de dégager deux circuits de lecture, et de ce fait, deux langues différentes. Une lecture vertical-horizontale permet d'identifier la langue espagnole, tandis qu'une lecture horizontal-vertical dégage la langue anglaise.

En effet, le monème « soldat » participe au champ sémantique de la catégorie « guerre », en relation avec le mot attesté /terrorismo/. Néanmoins, cette guerre n'est pas violente mais nourrie par le pouvoir de symbolisation: il s'agit d'une guerre *artistique*, d'une insurrection esthétique qui met en valeur la dimension révolutionnaire de l'art.

Il est également possible de voir que le /masque à gaz/ fait du « soldat » un personnage anonyme. Cacher l'identité peut être l'indice de « honte », mais aussi de « protection » : il vaut mieux rester anonyme, car l'on risque sa vie. Ainsi, un glissement de l'identité est opéré entre l'image dénotée du « soldat » et les émetteurs du message. Ce « soldat » est la représentation métaphorique des « graffiteurs » eux-mêmes, dont l'art est leur arme de lutte.

Sans doute, cela relève du risque qui entraîne la mise en scène d'une position politique contestataire dans un pays comme la Colombie. Même les recours d'opposition symbolique sont forcés à l'anonymat comme mesure impérative de protection.

1.5. La cinquième image est celle qui présente le plus d'éléments iconiques, dispersés dans un cadre en guise de scène. La /tour de pétrole/ est placée verticalement du côté gauche, alors que les quatre personnages sont placés en bas, tout au long de la marge inférieure. Ils sont représentés



tés avec des corps assez abstraits et des « têtes de mort », générant un effet de contraste. Concernant la strate linguistique, notons que tous les éléments textuels sont placés en haut vers la droite, formant le syntagme /Précaution: L'effet Oxy/.

La /tour/ se présente comme un « pouvoir destructif », un « danger » à l'origine de la « tentative de fuite » et de la « gestuelle de crainte » des personnages. Les /têtes de mort/ annoncent une « morte indépassable », situant le pétrole comme la cause directe

de cet « anéantissement ». Les deux personnages les plus proches de la tour dirigent leurs regards vers le « public » (induit), marquant ainsi une fonction phatique du regard qui met les « spectateurs » dans une position de « témoin ». Or ce /regard adressé/ constitue un « appel à agir » contre les problèmes politico-économiques générés par l'exploitation de pétrole en Colombie.

Comme il est possible de voir dans les images ci-dessous, ce graffiti est la parodie de l'intertexte «L'effet Axe», une campagne publicitaire agressive qui promeut des produits cosmétiques masculins.

RAPPORT D'INTERICONICITÉ AVEC «L'EFFET AXE»



Autre intertexte participant au sens du visuel est le logo de la multinationale des pétroles Oxy. La reproduction du logo n'a pas subi de distorsion graphique quelconque, évoquant une sorte d'« accusation », une « imputation » directe qui pointe le responsable du danger. C'est ainsi que nous découvrons la relation entre l'avertissement de la première ligne et le syntagme au milieu : /l'effet Oxy/ c'est la mort, voire la « destruction de la vie ».

Malgré la présence du pétrole en Colombie, il ne lui appartient pas, comme c'est d'ailleurs le cas pour la plupart des pays producteurs de cette ressource. Nous étayons ainsi un effet de « dépossession » doublement fondée : elle est passive car les citoyens se sont habitués à ne pas posséder ce qui leur est propre; mais elle est également active car l'installation de ce type de sociétés a supposé des processus d'expropriation des terres par des voies légales et illégales. Le pétrole se révèle ainsi comme une source de mort et de destruction.

1.6. Au centre du dernier visuel nous trouvons la représentation abstraite d'un « coeur humain », esquissé par quatre lignes qui en forment les contours. Il est la source des deux /gouttes/ qui coulent en bas, ainsi que de deux lignes qui forment une « flamme » en haut. Le message, écrit en langue espagnole, est à l'horizontal: une phrase à construction conditionnelle qui s'enchaîne tout au long les quatre lignes du message, pouvant lire /Si la Colombie est passion...Non à la réélection!/.

Toutefois, cette image ne constitue pas une image première, mais l'emprunt du logo de la marque «*Colombia es pasión*», marque-pays qui vise à véhiculer une image attractive de la Colombie à l'étranger. Ce logo est à son tour l'abstraction graphique d'autre source en absence, le *Sacre Coeur de Jésus*. Cependant, le « coeur » du graffiti reprend l'intertexte lointain puisqu'il récupère le trait du /sang qui coule/, évoquant ainsi un « effet dysphorique ».



SOURCES INTERTEXTUELLES: *COLOMBIA ES PASION* ET LE *SACRE COEUR*

Afin de développer la contradiction du contenu « dysphorique » et « euphorique » du message, nous faisons appel au sens du mot *pathos*, origine étymologique du mot *passion*. Désignant la souffrance et le supplice, une signification religieuse est davantage marquée en référence aux peines subies par le Christ. Si nous réalisons l'épreuve de la commutation, nous reconstituons des messages tels que «*La Colombie est souffrance*», or «*La Colombie souffre à cause de la réélection*».

En revanche, nous constatons qu'aujourd'hui le mot *passion* évoque aussitôt des significations euphoriques liées, d'un côté, à l'amour et la joie, et de l'autre, à la ténacité et la fermeté; pouvant reconstruire les messages comme «*La Colombie est joie*» (incompatible avec la souffrance dérivée de la réélection) ou «*La Colombie est ténacité*». En effet, le message global s'adresse explicitement aux votants potentiels afin de les dissuader de réélire le président. Une éventuelle réélection signifierait la continuité d'un régime politique caractérisé par la violence et la mort, celles-ci incompatibles avec le sens réactualisé de la passion. Dans ce cas, la Colombie devient agent qui agit *pour* la vie et la joie et *contre* la réélection.

2. L'INTERPRETATION, OU LE DEVOILEMENT DES IMAGINAIRES CULTURELS

Comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises, les graffitis analysés sont l'expression brute d'un mécontentement social profond. Les thématiques abordées rendent compte des soucis ancrés au sein de la culture colombienne, gravitant essentiellement autour de trois grandes catégories : l'*identité*, la *politique* (y compris la *guerre*) et la *religion*. Ces visuels véhiculent une position explicite de gauche en adressant une critique aux pouvoirs étatique, économique et religieux; en même temps qu'ils encouragent le positionnement des spectateurs vis-à-vis de ces pouvoirs.

Les thématiques indiquées sont néanmoins présentées avec un ton « caricatural », un effet « comique » mêlé d'un contenu tout à fait « tragique », combinaison entraînant un effet « ironique » qui relève, à son tour, d'une sorte d'« autodérision », élaboration sociale de cette contradiction apparemment indépassable.

Le premier effet de sens, traité en ordre de pertinence, est celui de « *violence* ». Quelle violence y est représentée, une violence qui se manifeste exclusivement dans le cadre de la guerre ou, au contraire, une violence quotidienne et intériorisée? Les réponses à ces questions sont, dans les deux cas, affirmatives et corrélatives : une violence de longue haleine se manifeste autant subjectivement que socialement.

Une autre opposition directement liée à l'effet de sens traité plus haut concerne l'opposition Vie/Mort. Dans le premier graffiti, la menace d'être blessé se présente comme la métonymie d'un « danger de mort », représenté dans le message premier par la consommation des produits chez McDonald's, ainsi que -dans un message second- par l'implantation des entreprises multinationales dans le territoire colombien. Le sens *Mort* est également figuré dans l'avant dernier visuel par les /têtes de mort/ des personnages qui s'enfuient. Vie et Mort renvoient encore à l'opposition Statique/Dynamique, du fait que les personnages en question « luttent pour la vie » en « échappant à l'anéantissement ». À son tour, le sens *Vie* est attesté au niveau linguistique dans le visuel *Action Directe* et renforcé au niveau iconique par le glissement d'« objet inanimé » au « sujet animé » opérée sur le personnage, qui devient « homme » grâce à l'action.

Malgré la force de l'effet de sens *Mort*, nous observons une mise en valeur de la *Vie*, d'une vie qui résiste tant à l'instrumentalisation (manipulation) qu'à l'objectivation (devenir objet). Comme nous l'avons fait remarquer, la *Vie* (*l'Existence*) est reliée à la *Résistance* dans le premier visuel. Or seule la résistance peut soutenir une vie dans la dignité. Une vie sans résistance serait bien plutôt une sorte de mort, or la mort (au sens figuré) serait donc la conformité aux conditions d'indignité et d'opprobre.

Passons alors à la catégorie *Religion*, exploitée sur le plan iconique par le troisième et le dernier visuel. Comme nous l'avons affirmé lors de la description, la permutation de l'*auréole* (réfèrent du sacré) par les oreilles de Mickey (réfèrent du profane) dans le visuel *Divino Baby*, est la figuration du remplacement du pouvoir religieux par un pouvoir politico-économique (les États-Unis). Cela annonce en effet l'émergence d'une nouvelle religion (au sens étymologique de *relier*), qui place le marché comme le nouvel objet d'adoration ?

Ces thématiques renvoient à la catégorie d'*Identité*, nourrie au niveau iconique par la présence réitérative des masques. Ces masques représentent-ils une tentative de cacher l'identité, de faire taire une opinion, de fuir un danger? Ou au contraire, révèlent-ils un refoulement de soi-même, un manque de reconnaissance, un sentiment de honte? Bien que contradictoires, toutes ces possibilités sont envisageables.

Un autre indice renvoyant au souci identitaire est lié à la présence de deux codes linguistiques différents, les langues espagnole et anglaise, attestées ou délogées selon le parcours de lecture réalisé. Notons au passage que le seul graffiti qui tente d'accorder une qualité à la Colombie (et donc de participer à la construction d'une identité) est *C'est passion*, qui, avec un verbe d'état (*être*), qualifie la Colombie avec l'attribut *passion*. Un tel attribut est aussitôt mis en question, d'une part par la forme conditionnelle de la phrase, d'autre part par la polysémie du mot (confusion entre les sens euphoriques et dysphoriques).

Nous constatons ainsi que les images du corpus n'affirment ni ne proposent une « identité proprement colombienne » (les guillemets sont utilisés pour marquer la difficulté d'aborder un tel sujet dans un contexte historiquement signé par le métissage et l'hybridation culturelle), mais

plutôt la résistance et le rejet d'une identité *autre*, externe et invasive. L'identité colombienne se configure alors à partir des tentatives de positionnement vis-à-vis de l'identité imposée des États-Unis, représentée comme nuisible et dangereuse.

Cependant, les graffitis en question comportent une « invitation à l'agitation », nécessaire pour dépasser l'« inertie » et la « passivité » en termes politiques. Ces visuels incitent donc à la « lutte » comme voie d'« affranchissement », d'« autonomie » et d'« émancipation ».

3. CONCLUSION

Lorsque nous essayons de manier la signification d'un corpus, nous partons à la quête des sens en latence, des sens construits au sein d'une culture et communiqués à l'insu de ses membres. Un tel acte de dévoilement idéologique (*praxis critique* d'après Barthes) doit faire appel à la responsabilité et l'intelligence sensible de l'analyste, qui étant le traducteur de sa culture, est désormais censé garder une tension d'objectivité quant à l'interprétation du sens portés par les messages.

Quant à la méthode, la *sémiologie des indices* constitue une approche pertinente pour l'analyse et la compréhension des imaginaires urbains, permettant d'accéder aux imaginaires culturels sous-jacents aux discours visuels. Dans cette perspective, son objectif serait d'élucider la façon dont les valeurs culturelles sont véhiculées, en dévoilant la *portée idéologique* des messages délivrés. Or le dégagement des imaginaires de la ville constitue une entrée incontournable pour la reconstitution et la compréhension des imaginaires toujours plus englobants, des imaginaires culturels.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland (1985) : *L'aventure sémiologique*. Paris : Editions de Seuil.

Houdebine, Anne-Marie (1994) : « Panzani revisitée », *Mediascope*, 8 : 58-67

— (2003) : « Apport de la Linguistique à la sémiologie », *Séméion. Travaux de Sémiologie*, 1 : 9-14