

# F Ó R U M

L I N G U Í S T I C O

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA DA UFSC

FLORIANÓPOLIS - VOLUME 18 - NÚMERO ESPECIAL | JUN. 2021



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

REITOR | Ubaldo Cesar Balthazar

## CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO

DIRETOR | Fábio Lopes da Silva  
VICE-DIRETORA | Marianne Rossi Stumpf

## DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS

CHEFE | Luiz Henrique Milani Queriquelli  
SUB-CHEFE | Heronides Maurílio Moura

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

COORDENADORA PRO TEMPORE | Ana Cláudia de Souza

## ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA / DIRECCIÓN POSTAL / MAILING ADDRESS

Universidade Federal de Santa Catarina

Z

CCE - Bloco B, Sala 315, 88040970, Campus Universitário Reitor João David Ferreira Lima, Trindade, Florianópolis, SC, Brasil.

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/index> Tel. (48) 3721-9581/ Fax (48) 3721-6604

## (CATALOGAÇÃO NA FONTE PELA DECTI DA BIBLIOTECA DA UFSC)

Fórum lingüístico/ Programa de Pós-graduação em Lingüística.  
Universidade Federal de Santa Catarina. v. 18, n. especial (2021)  
Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-graduação  
em Lingüística, 2021 –

Trimestral

Irregular 1998-2007;

Resumo em português, espanhol e inglês

A partir de maio de 2008, disponível no portal de periódicos da UFSC em:

<http://www.periodicos.ufsc.br>

pISSN 1516-8698

eISSN 1984-8412

1. Lingüística. 2. Linguagem. 3. Língua Portuguesa I. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Pós-graduação em Lingüística. Curso de  
Letras

## INDEXADORES / INDEXACIÓN / INDEXATION

CAPES - Portal de Periódicos - <http://www.periodicos.capes.gov.br>DRJI - Directory of Research Journal Indexing - <http://www.drji.org>Diadorim - <http://diadorim.ibict.br>Dialnet - <https://dialnet.unirioja.es>DOAJ - <https://doaj.org>EBSCO - <http://www.ebsco.com>Genamics JournalSeek - <http://journalseek.net>Latindex - <http://www.latindex.org>Sumários.org - <http://www.sumarios.org>Redib: <https://www.redib.org>

# F Ó R U M L I N G U Í S T ! C O

## IMAGEM E DISCURSO. UMA ENUNCIÇÃO MATERIAL VISUAL

**Image et Discours. Une énonciation matérielle visuelle** | Image and Discourse. A visual material enunciation.

Org.

Julia Lourenço Costa (UFSCar)

Marie-Anne Paveau (Université Sorbonne Paris Nord)

eISSN 1984-8412

**EDITOR-CHEFE / EDITOR JEFE / EDITOR-IN-CHIEF**

Atilio Butturi Junior - UFSC, Florianópolis, BR

**EDITORES EXECUTIVOS / EDITORES EJECUTIVOS / EXECUTIVE EDITORS**

**Ana Paula Oliveira Santana**, Universidade Federal de Santa Catarina - Florianópolis - SC, BR | Edair Maria Görski . UFSC, Florianópolis, BR | **Eric Duarte Ferreira**, UFFS, Brasil | Izabel Christine Seara . UFSC, Florianópolis, BR | **Leandra Cristina de Oliveira** . UFSC, Florianópolis, BR | Maria Inez Probst Lucena . UFSC, Florianópolis, BR | **Núbia Ferreira Rech** . UFSC, Florianópolis, BR | Rodrigo Acosta Pereira . UFSC, Florianópolis, BR | **Rosângela Pedralli** . UFSC, Florianópolis, BR | Sandro Braga . UFSC, Florianópolis, BR

**EDITORES ASSISTENTES / EDITORES ADJUNTOS / ASSISTANT EDITORS**

**Agata Lechner**. UFSC, Florianópolis, BR | Aline Aline Francieli Thessing. UFSC, Florianópolis, BR | **Amanda Machado Chraim** . UFSC, Florianópolis, BR | Anderson Jair Goulart. UFFS, Erechim, BR | **Camila de Almeida Lara**. UFSC, Florianópolis, BR | Igor Valdeci Ramos da Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, BR | **Jéssica Forini Ramon**, Universidade Federal de Santa Catarina, BR | Letícia Berneira Cardozo, Universidade Federal de Santa Catarina, BR | **Lygia Barbachan Schmitz**. UFSC, Florianópolis, BR | Nathalia Müller Camozzato. UFSC, Florianópolis, BR | **Nelly Andrea Guerrero Bautista** , Florianópolis, BR | Priscila de Souza UFSC, Florianópolis, BR | **Suziane da Silva Mossmann**- UFSC, Florianópolis, BR



## CONSELHO EDITORIAL / CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Adail Ubirajara Sobral . UCPEL, Pelotas, BR | **Adelaide Hercília Pescatori Silva** . UFPR, Curitiba, BR | Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão . UFSC, Florianópolis, BR | **Aleksandra Piasecka-Till** . UFPR, Curitiba, BR | Ana Demeurt . University of Cape Town, África do Sul | **Angela Bustos Kleiman** . UNICAMP, Campinas, BR | Ani Carla Marchesan . UFFS, Chapecó, BR | **Benedito Gomes Bezerra** . UFP, Recife, BR | Benjamin Meisnitzer, Johannes Gutenberg Universität Mainz, GER | **Bento Carlos Dias da Silva** . UNESP, Araraquara, BR | Charles Briggs . UC Berkeley, EUA | **Christina Abreu Gomes** . UFRJ, Rio de Janeiro, BR | Cláudia Regina Brescancini . PUCRS, Porto Alegre, BR | **Dóris de Arruda C. da Cunha** . UFPE, Recife, BR | Dulce do Carmo Franceschini . UFU, Uberlândia, BR | **Edwiges Maria Morato** . UNICAMP, Campinas, BR | Eleonora Albano . UNICAMP, Campinas, BR | **Eliana Rosa Sturza** . UFSM, Santa Maria, BR | Elisa Battisti . UFRGS, Porto Alegre, BR | **Fábio José Rauen** . UNISUL, Tubarão, BR | Fernanda Coelho Liberali . PUC-SP, São Paulo, BR | **Francisco Alves Filho** . UFPI, Terezina, BR | Gabriel de Ávila Othero . UFRGS, Porto Alegre, BR | **Georg A Kaiser**, Universität Konstanz, GER | Heloísa Pedroso de Moraes Feltes . UCS, Caxias do Sul, BR | **Heronides M. de Melo Moura** . UFSC, Florianópolis, BR | Jane Quintiliano Silva . PUCMINAS, Belo Horizonte, BR | **Jerry Lee**, University of California at Irvine, EUA | João Carlos Cattelan . UNIOESTE, Cascavel, BR | **João Wanderley Geraldi** . UNICAMP, Campinas, BR | José Luís da Câmara Leme . Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, PT | **Leonor Scliar Cabral** . UFSC, Florianópolis, BR | Leticia Fraga . UEPG, Ponta Grossa, BR | **Lilian Cristine Hübner** . PUCRS, Porto Alegre, BR | Lucília Maria Sousa Romão . USP, Ribeirão Preto, BR | **Luiz Francisco Dias** . UFMG, Belo Horizonte, BR | Lurdes Castro Moutinho . Univ. de Aveiro, Aveiro, PT | **Marci Fileti Martins** . UNIR, Campus Guajara-Mirim, BR | Marco Jacquemet. University of San Francisco, EUA | **Maria Cristina da Cunha Pereira Yoshioka** – PUCSP, São Paulo, BR | Maria Cristina Lobo Name . UFJF, Juiz de Fora, BR | **Maria de Lourdes Dionísio**, Centro de Investigação em Educação, Universidade do Minho, PT | Maria Izabel Santos Magalhães . UNB, UFC, Fortaleza, BR | **Maria Margarida M. Salomão** . UFJF, Juiz de Fora, BR | María Ángeles Sastre Ruano, Universidad de Valladolid, ESP | **Mariangela Rios de Oliveira** – UFF, Niterói, BR | **Marígia Ana de Moura Aguiar** . UNICAP, Recife, BR | Marta Cristina Silva – UFJF, Juiz de Fora, BR | **Mary Elizabeth Cerutti-Rizzatti** . UFSC, Florianópolis, BR | Morgana Fabíola Cambrussi . UFFS, Chapecó, BR | **Nicanor Nicanor Rebolledo Recendiz** . Universidad Pedagógica Nacional, Cidade do México, MX | Nívea Rohling da Silva. UFTPR, Curitiba, BR | **Rainer Enrique Hamel** . Univ. Autónoma Metropolitana, Cidade do México, MX | Rosângela Hammes Rodrigues . UFSC, Florianópolis, BR | **Sinfree Makoni**, Universidade Estadual da Pennsylvania, EUA | Solange Coelho Vereza . UFF, Niterói, BR | **Telisa Furlanetto Graeff** . UPE, Passo Fundo, BR | **Tommaso Milani**, University of Gothenburg, Suécia | Tony Berber Sardinha . PUC-SP, São Paulo, BR | **Vânia Cristina Casseb Galvão** . UFG, Goiânia, BR | Wander Emediato de Souza . UFMG, Belo Horizonte, BR

## IMAGEM DA CAPA / IMAGEN DE LA PORTADA / COVER IMAGE

EUC% por Tony Oursler, 2015 / Galeria Lehmann Maupin

## DESIGN GRÁFICO / TAPA Y DISEÑO GRÁFICO / COVER AND GRAPHIC DESIGN

Pedro P. V. – Florianópolis, Brasil

SUMÁRIO / TABLE DE MATIÈRES / TABLE OF CONTENTS

APRESENTAÇÃO | *PRÉSENTATION* | PRESENTATION

---

IMAGEM E DISCURSO. UMA ENUNCIÇÃO MATERIAL VISUAL | *Image et Discours. Une énonciation matérielle visuelle* | Image and discourse. A visual material enunciation 5788

JULIA LOURENÇO COSTA E MARIE-ANNE PAVEAU

ARTIGO / ARTICLE / ARTICLE

---

**DIGITAL IMAGE: BETWEEN SCIENTIFIC DISSEMINATION AND SOCIAL NETWORKS** | *Imagem digital: entre divulgação científica e redes sociais* | Image numérique: entre diffusion scientifique et réseaux sociaux 5796

JULIA LOURENÇO COSTA E EDUARDO PARÉ GLÜCK

---

**LE POIDS DES MOTS: LA RELATION TEXTE/IMAGE DANS LA COMMUNICATION SUR INSTAGRAM À L'EXEMPLE DE LA REPRÉSENTATION DE L'ANOREXIE** | *O peso das palavras: a relação texto/imagem na comunicação no Instagram com o exemplo da representação da anorexia* | The weight of words: the text/image relationship in communication on Instagram with the example of the anorexia representation 5812

CÉLINE LARGIER VIÉ

---

**LA CAPTURE D'ÉCRAN FACE AUX FILS DE DISCUSSION ÉTENDUS SUR FACEBOOK** | *A captura de tela nos fios de discussão ampliados no Facebook* | Screenshot in front of the threads spread on Facebook 5828

DONALD DJILÉ

---

**LE GIF, OUTIL D'ICONISATION DU DISCOURS SUR TWITTER** | *O gif, uma ferramenta para iconizar o discurso no Twitter* | The gif, a tool for iconising the discourse on Twitter 5843

MARIE-ANNE PAVEAU

---

**NOTAS SEMIÓTICAS SOBRE MEMES** | *Notas semióticas sobre los memes* | Semiotic notes on memes 5865

MARIANA LUZ PESSOA DE BARROS

---

**LA MUSIQUE DANS SA DIMENSION TEXTO-VISUELLE. L'ANALYSE DES CLIPS MUSICAUX NUMÉRIQUES** | *A música na sua dimensão texto-visual. Análise de clipes musicais digitais* | Music in its texto-visual dimension. Digital music video analysis 5877

NATALIA PIMONOVA

---

**A IMAGEM EM SUA POTÊNCIA DE CAPTURA SIMBÓLICA** | *L'image dans sa puissance de capture symbolique* | The image in its power of symbolic capture 5890

SUZY LAGAZZI

---

**MONTAGENS VERBO-VISUAIS E CHARGES NA COMUNICAÇÃO POLÍTICA: A DERRISÃO DISCURSIVA SOBRE MICHEL TEMER, O USURPADOR** | *Montages verbo-visuels et caricatures dans la communication politique: la dérision discursive de Michel Temer, l'usurpateur* | Verbal and visual mounts and charges in political communication: the discursive derision about Michel Temer, the usurper 5903

SAMUEL PONSONI

---

# IMAGEM E DISCURSO. UMA ENUNCIÇÃO MATERIAL VISUAL

IMAGE ET DISCOURS. UNE ÉNONCIATION MATÉRIELLE VISUELLE

IMAGE AND DISCOURSE. A VISUAL MATERIAL ENUNCIATION

**Julia Lourenço Costa\***

Universidade Federal de São Carlos

**Marie-Anne Paveau\*\***

Université Sorbonne Paris Nord

**RESUMO:** Os progressivos e importantes modos de integração, constituição e circulação do discurso visual na comunicação, sobretudo, contemporaneamente, naquilo que diversos campos científicos entendem como discurso digital, têm demandado a atualização das propostas teóricas e metodológicas das ciências da linguagem em relação a esses dinâmicos objetos. Neste número temático são apresentadas possíveis contribuições a esse debate interdisciplinar e necessário, que, tanto no Brasil quanto na França, destacam a presença da imagem no cerne das teorias do discurso e a imprescindibilidade da reflexão, análise e compreensão de seus modos específicos de significação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imagem. Discurso. Iconização. Enunciação material. Discurso digital.

**RÉSUMÉ:** Les modalités progressives et importantes d'intégration, de constitution et de circulation du discours visuel dans la communication, en particulier, de manière contemporaine, dans ce que plusieurs domaines scientifiques entendent par discours numérique, ont exigé la mise à jour des propositions théoriques et méthodologiques des sciences du langage par rapport à ces objets dynamiques. Ce numéro thématique présente les contributions possibles à ce débat interdisciplinaire et nécessaire, qui, tant au Brésil qu'en France, mettent en évidence l'urgence de l'image au cœur des théories du discours et le caractère indispensable de la réflexion, de l'analyse et de la compréhension de leurs modes de signification spécifiques.

**MOTS CLÉS:** Image. Discours. Iconisation. Énonciation matérielle. Discours numérique.

---

\* Pós-doutoranda da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP 2017/12792-0) na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar - Brasil). E-mail: [julialourenco@alumni.usp.br](mailto:julialourenco@alumni.usp.br)

\*\* Professora das ciências da linguagem na Université de Sorbonne Paris Nord, onde desenvolve uma teoria do discurso que integra os ambientes de ordem tecnológica, corporal, animal e vegetal na produção dos discursos de uma perspectiva pós-dualista e ecológica. Entre outros, ela é autora dos livros *Os pré-discursos: sentido, memória, cognição* ([2006] 2013), *Linguagem e moral: uma ética das virtudes discursivas* ([2013] 2015) e *Análise do discurso digital: dicionário das formas e das práticas* ([2017] 2021). E-mail: [ma.paveau@orange.fr](mailto:ma.paveau@orange.fr)

ABSTRACT: The progressive and important ways of integration, constitution and circulation of visual discourse in communication, especially, contemporarily, in what several scientific fields understand as digital discourse, have demanded the updating of theoretical and methodological proposals of the language sciences in relation to these dynamic objects. This thematic edition presents possible contributions to this interdisciplinary and necessary debate, which, both in Brazil and in France, highlight the urgency of the image at the core of discourse theories and the indispensability of reflection, analysis and understanding of its specific modes of signification.

KEYWORDS: Image. Discourse. Iconization. Material enunciation. Digital discourse.

## 1 A IMAGEM, UMA QUESTÃO PARA A ANÁLISE DO DISCURSO?

"Uma imagem vale mais que mil palavras"<sup>1</sup>. Em alinhamento com a sabedoria popular, as imagens não se constituíram enquanto um objeto natural para a linguística, que está historicamente habituada a lidar, sobretudo, com segmentos verbais, ainda que sejam híbridos. No entanto, alguns/mas pesquisadores/as, marcadamente aqueles/as das teorias do texto e do discurso, vêm progressivamente integrando a imagem, isto é, o discurso na sua dimensão visual, nas suas reflexões, propondo teorias e métodos próprios para pensá-la.

No campo europeu, a relação entre texto e imagem tem sido objeto de variadas teorizações desde os anos 1990, incluindo uma do romancista alemão Michael Nerlich, que propõe a noção de iconotexto. Segundo ele, existe um iconotexto quando há uma combinação e copresença de texto e imagem, como é o caso nas histórias em quadrinhos, o álbum e o cinema. A noção de iconotexto, que no entanto permanece situada na ordem do livro impresso, é definida como "uma unidade indissolúvel de texto(s) e imagem(ns), na qual nem o texto nem a imagem têm uma função ilustrativa e – normalmente, mas não necessariamente – sob a forma de um 'livro'" (NERLICH, 1990). Seguindo-o, Bernard Vouilloux, especialista francês em literatura e artes visuais, esclarece que a relação entre imagem e texto envolve a hibridização de dois códigos semióticos que, no entanto, permanecem distintos; fala de "coimplicação" de códigos (VOUILLOUX, 2013). Para estes dois autores, que trabalham bastante com a literatura, a relação texto-imagem existe, contudo, dentro de um quadro dualista, o que significa que as duas categorias semióticas de imagem e palavra mantêm sua autonomia. No campo da linguística, e mais especificamente na análise do discurso, quase não há trabalho, pelo menos no campo francês, que considere uma combinação estreita e indissolúvel entre discurso e imagem, sem dissociar as duas ordens semióticas.

A abordagem do discurso visual também foi desenvolvida no Brasil a partir de várias perspectivas teóricas e metodológicas. O trabalho em semiótica discursiva, por exemplo, procura abordar o plano de expressão da linguagem, especialmente em três direções: a expressão de textos não verbais, que no desenvolvimento da teoria não estava presente; o sincretismo entre o visual, o verbal, o audiovisual, o gestual, etc., e o semissimbolismo, ou seja, a relação entre a expressão e o conteúdo, centrando a atenção, por exemplo, no estereótipo cultural dos discursos (BARROS, 2012, p. 63). Segundo a síntese de Diana Barros, "[...] as preocupações estéticas sempre marcaram igualmente a semiótica nos países sul-americanos, seja em relação ao literário, seja quanto à questões estéticas da comunicação e das artes em geral" (BARROS, 2012, p. 163-164).

Podemos mencionar, pontualmente, as reflexões empreendidas por Antônio Pietroforte e Lucia Teixeira, o primeiro tratando principalmente da análise da fotografia e do semissimbolismo na poesia concreta brasileira e a segunda, se dedicando ao estudo do discurso visual, inclusive na internet. Pietroforte (2017), Teixeira (2008) e Teixeira e Carmo Jr. (2013) convergem quando defendem que o plano de expressão não é apenas condutor de certos conteúdos, mas é dotado de um significado, que se materializa na articulação entre uma forma de expressão e uma forma de conteúdo. Neste sentido, Teixeira afirma que "[...] ler o texto visual é sempre considerar que o conteúdo se submete às coerções do material plástico e que essa materialidade também significa" (TEIXEIRA, 2008, p. 3).

<sup>1</sup> Quando Confúcio sugere que "uma imagem vale mais que mil palavras", este está se referindo ao uso dos ideogramas, tidos como formas de comunicação simbólicas que, quando unidos, formavam imagens que expressavam muito mais do que palavras, mas também conceitos completos e complexos <significados.com.br>. A concorrência - e coocorrência - entre discurso verbal e visual tem, portanto, uma longa história...



A semiótica desempenha um papel proeminente na abordagem do discurso visual no Brasil e notamos mais contemporaneamente um diálogo entre a semiótica, a linguística e a comunicação, que problematiza a linguagem das novas mídias como espaço de relação entre o corpo humano e os "efeitos, encantos e tentações da máquina" (TEIXEIRA; CARMO Jr., 2013, p. 7). Assim, a semiótica, que também se preocupa com as linguagens conectadas, também é relevante na medida em que procura compreender que,

[...] embora o código do sistema computacional não tenha deixado de ser uma variante da linguagem verbal, as interfaces de usuário foram concebidas desde o princípio como sistemas multimodais ou semióticas sincréticas, ou seja, aquelas que se utilizam de várias linguagens de manifestação para construir uma unidade de sentido. (TEIXEIRA; CARMO Jr., 2013, p. 8)

Por outro lado, da perspectiva da análise do discurso no Brasil, Suzy Lagazzi propôs em suas pesquisas uma intersecção entre técnica e política para pensar a composição visual relacionada à conteúdos sociais. A partir da análise da composição das fotografias, ela procura compreender os significados que escapam ao enquadramento da imagem e invadem o sujeito e o mundo, a partir do equívoco como lugar de poética. O clique na sua relação com as metáforas sociais, de acordo com a pesquisadora, determina as diferentes possibilidades de realização do sentido, e pode provocar uma aproximação ou uma distância, o que determina "a resistência como constitutiva do simbólico" (LAGAZZI, 2020, p. 92). O objetivo, finalmente, é analisar o político ao nível do sensível, sugerindo a possibilidade de compreender "a imagem como uma tecnologia política de linguagem que afeta o sujeito em seus trajetos" (LAGAZZI, 2020, p. 101).

Suzy Lagazzi toma como ponto central a formulação visual que se desenvolve no intradiscurso, permitindo mobilizar as proposições de Pêcheux (1990) nas diferentes materialidades significantes, para que seja possível uma perspectiva materialista da leitura, baseada nos princípios e procedimentos da disciplina (ORLANDI, 1999). O assujeitamento que exige um percurso histórico marcado por contradições, é definido também pelo significante e, portanto, segundo a pesquisadora, é importante "deixar que os incômodos [...] abram espaço para que a resistência se produza na imprevisibilidade de um efeito de ressonância que faça o sujeito vacilar, tropeçar, estranhar, algo que tome a dimensão da 'repetição histórica' – nos termos de Orlandi (1996, p. 70)" (LAGAZZI, 2019).

Também nesta perspectiva teórica, Mónica Zoppi-Fontana propõe uma reflexão sobre a argumentação no discurso digital a partir da análise de memes, por exemplo. Segundo ela, uma das características deste discurso, que entrelaça diferentes materialidades significantes (imagem estática ou animada, escrita e som), é a produção dos efeitos de sentido derivados do processo de repetição. A partir da replicação, então, "eles [os sentidos] se espalham e transbordam, e é através deste gesto que o meme se altera, e se ressignifica" (ZOPPI-FONTANA, 2016, p. 7). Esta compreensão do discurso digital é particularmente interessante, pois sublinha tanto a composição sincrética destes discursos como a imprevisibilidade que os caracteriza.

Finalmente, relativamente à dimensão verbo-visual de um enunciado, Beth Brait (2013) tece igualmente importantes reflexões, procurando compreender, em linhas gerais, como se estabelece a relação entre o verbal e o visual, apagando a dicotomia na sua rigidez clássica de modo a que as palavras e as formas pictóricas componham um todo de sentido, participando na mesma sintaxe. A autora afirma que Bakhtin (2003) e o Círculo "[...] constituem contribuições para uma teoria da linguagem em geral e não somente para uma teoria da linguagem verbal, oral ou escrita" (BRAIT, 2013, p. 44), sendo na realidade, uma teoria ampla, que também considera o visual e o verbo-visual nos seu escopo de leitura e interpretação. A perspectiva de Bakhtin está, segundo Brait, integrada no estudo da cultura visual apresentando-se também numa perspectiva semiótica-ideológica da linguagem, porque procura compreender também "estética como maneira como o ser humano dá forma à sua experiência; como percebe um objeto, ou como percebe outra pessoa" (BRAIT, 2013, p. 48). Atenta às limitações do gênero discursivo na articulação da dimensão verbal e visual, Brait assinala que cada gênero domina aspectos da realidade de diferentes maneiras, determinando o ponto de vista, que também é visual, em relação ao referente.

## 2 A IMAGEM DIGITAL

A relação entre o verbal e o visual impõe, por conseguinte, vários desafios às ciências da linguagem, e, no que diz respeito especificamente à abordagem da imagem digital, a perspectiva do sincretismo semiótico torna-se ainda mais incontornável. Entre

texto, imagem fixa, imagem em movimento, som e código, o discurso digital revela a sua natureza compósita, ou seja, "uma matéria mista na qual se relacionam indissociavelmente o linguageiro e o técnico de natureza informática" (PAVEAU, 2017, p. 28).

A afirmação de que "a produção linguageira *na* máquina é na verdade uma produção *da* máquina" (PAVEAU, 2017, p. 13) interfere diretamente na abordagem das ciências da linguagem e nos modos como o discurso digital é compreendido e analisado. Embora formatadas por seres humanos, as máquinas (interfaces diversas: programas, websites, redes sociais, aplicativos, etc.) determinam modos de interação e produção linguística. Na mesma direção argumentativa, a pesquisadora afirma que "[...] o corpo, a máquina, as competências linguageiras e os textos produzidos pelo internauta são integrados em um dispositivo comum, que se baseia em uma materialidade única, porém compósita" (PAVEAU, 2017, p. 132).

Esta "materialidade única" refere-se ao hibridismo das linguagens na internet, lugar da multimídia, que atua para misturar as fronteiras entre os códigos. Santaella (2014) destaca também o fato de a mistura de linguagens no digital<sup>2</sup> tem sido pouco trabalhada e chama a atenção ao fato de que o mundo digital se manifesta entre o verbal, o visual e o sonoro, afirmando que

[...] o ciberespaço se apropria e mistura, sem nenhum limite, todas as linguagens pré-existentes: a narrativa textual, a enciclopédia, os quadrinhos, os desenhos animados, o teatro, o filme, a dança, a arquitetura, o design urbano etc. Nessa malha híbrida de linguagens, nasce algo novo que, sem perder o vínculo com o passado, emerge com uma identidade própria: a multimídia, esta que é responsável pelo que este artigo está propondo sob o conceito de gêneros discursivos híbridos, o que implica conceber a discursividade como necessariamente multimidiática. (SANTAELLA, 2014, p. 212-213)

Este hibridismo é observado tanto na composição do discurso digital como nos meios pelos quais ele é produzido. O primeiro gesto híbrido ocorre na própria produção de formas discursivas que deriva da relação imbricada entre o humano e a máquina, da qual advém o conceito de tecnodiscursividade, que compreende que "os discursos digitais nativos não são de ordem puramente linguageira, que as determinações técnicas coconstroem as formas tecnolinguageiras", sublinhando a necessidade de reconhecer "o papel dos agentes não humanos nas produções linguageiras" (PAVEAU, 2017, p. 11).

O segundo gesto híbrido, que pode ser compreendido nas práticas do discurso digital, é o fato de que ele se desdobra nas fronteiras da plurissemiótica desencadeada pela ativação de variadas línguas, mobilizadas de modo inseparável. No que concerne o digital, a relação entre máquina e linguagem é também pensada na relação entre um elemento interno (o código) e um elemento externo (a tela). De acordo com Fontanille, os dois modos de existência do arquivo digital devem ser reexaminados, pois

[...] não existe de um lado um suporte de material eletrônico e, de outro, um suporte formal visual, mas dois objetos de escrita diferentes e completos. De um lado, temos o modo de existência "interno" e imperceptível que inclui tanto um suporte material (físico e eletrônico) quanto um suporte formal (código de programação) que gerencia as regras de inscrição e de interpretações de sinais do computador; de outro lado, o modo de existência "externo" e perceptível na interface gráfica, que comporta tanto um suporte material (uma tela, e uma tecnologia de inscrição luminosa) e um suporte formal (aquele da "página-tela"). (FONTANILLE, 2005, p. 8)

As imagens digitais, neste espectro de hibridismo, de plurissemiotividade, e do multimídia, "são realizadas em um mesmo suporte material, ou seja, uma tela que exhibe uma trama de pixels" (DONDERO, 2019, p. 175). A relação entre as partes e o conjunto da composição colorem cada ponto de acordo com o seu lugar no campo visual da imagem digital. Neste contexto, Couchot afirma que o pixel é "a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa", isto é, "se alguma coisa preexiste ao pixel e à imagem, é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real" (COUCHOT, 1993, p. 42).

Dessa maneira, assistimos a evolução das narratividades no digital movendo-se cada vez mais para a imagem como elemento central, seja com emojis, gifs, fotos, incrustações textuais em fundos visualmente elaborados, os diversos ícones nas redes sociais, etc.: a

<sup>2</sup> Aqui esta marcação faz diferença pois o sincretismo preexiste ao digital, mas nele se eleva ao grau máximo com características específicas.

imagem se impõe como elemento central do ambiente digital. Mitchell (2009 [1986]), ao propor a ideia de uma "virada visual", mostra que a imagem e o texto ainda são, em certa medida, pensados separadamente, enfatizando ainda o domínio da imagem sobre a linguagem articulada.

Podemos afirmar, portanto, que a visualidade é o que caracteriza o digital. Quando escrevemos no programa Word, por exemplo, linhas vermelhas se desenham abaixo dos erros de digitação, bem como setas indicando o espaçamento dos parágrafos, ou a linha horizontal no final de cada letra digitada, que num gesto intermitente avisa a espera do ponto final. Tudo isto faz parte da visualidade no discurso digital, e mesmo que num programa textual, a visualidade se impõe.

Neste sentido, existe uma nova configuração de texto, que é "iconizado de diferentes maneiras, porque é composto, no sentido quase tipográfico do termo, com a imagem (memes, gifs, figurinhas, etc.) ou porque ele próprio é uma imagem (captura de tela, fotografia do texto)" (PAVEAU, 2020, §22). Na abordagem do discurso digital, a noção de suporte é, no entanto, descartada uma vez que retoma a ideia de uma evolução do discurso desde o papel até o discurso nativo da internet. Não há separação entre a ordem material e a ordem linguística, mas sim uma imbricação total entre as duas.

Para além dos programadores e das próprias interfaces, os/as usuários/as também acumulam funções específicas, que os/as fazem participar, até certo ponto, numa produção colaborativa e contínua do que é dado. O conceito de *produso* permite apagar a fronteira entre produtor e usuário, uma vez que "o internauta [...] e se torna um agente híbrido, um 'produzúrio'. O *produso* permite a invenção de novos usos, e, ao mesmo tempo, uma melhora contínua dos conteúdos existentes, a partir das afordâncias técnicas da web" (PAVEAU, 2017, 262).

A mobilização das imagens digitais, neste contexto, tem uma função de acompanhamento discursivo: clicar em ícones específicos, ter uma conta na rede social com uma foto de capa e uma foto de perfil, interagir enviando figurinhas ou emojis, utilizar filtros em aplicativos de edição de imagens, gestos de levantar a mão, gostar, bater palmas disponibilizados como formas de interação, etc. Mas as imagens também podem tomar o lugar do discurso, desviadas para fins conversacionais: fotos de páginas de livros no lugar das citações, uso de emojis de vegetais como representação sexual, envio de fotos de lugares para orientar os percursos das pessoas, modificação de imagens existentes para elaborar memes.

### 3 APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

Este dossiê deriva parcialmente de um seminário sobre imagens digitais<sup>3</sup>, realizado em abril de 2019 na Université Sorbonne Paris Nord-Paris 13, como parte do grupo de pesquisa Pléiade. Nesta ocasião, apesar das diferenças nos objetos analisados, os/as pesquisadores/as convergiram no objetivo comum de pensar sobre o funcionamento do discurso visual no ambiente digital, uma vez que

[...] na internet, numerosos elementos visuais testemunham de fato essa dominação da imagem sobre a linguagem, e podemos falar de uma enunciação material visual: material porque ela passa pela elaboração programável dos tecnografismos, e visual porque a imagem é predominante em relação ao texto, ao menos pelo formato de circulação (.jpg, .tiff ou qualquer outro formato de imagem). (PAVEAU, 2017, p. 309)

Uma parte dos artigos provém deste seminário, mas o dossiê foi aberto a outros trabalhos que enriquecem a reflexão sobre o discurso das imagens e concretizam outras perspectivas na teoria do discurso, o que alarga o questionamento ao problema mais geral da relação entre a ordem da palavra e a do ícone, entre a ordem do discurso e a da imagem.

<sup>3</sup> Agradecemos Léo Muelle, doutorando em análise do discurso digital na Université Sorbonne Paris Nord-Paris 13, que coordenou este seminário. Na ocasião participaram do *Seminário*: Léo Muelle (Université Paris XIII), Luciana Alcântara (Université Le Havre), Djilé Donald (Université de Bouaké, Costa do Marfim, et Université Paris 13), Natalia Pimonova (Université Paris 13), Julia Lourenço (UFSCar/FAPESP) e a coordenadora destas pesquisas, Marie-Anne Paveau (Université Paris 13).

Cinco artigos abordam as imagens digitais, em particular sobre redes sociais, cobrindo uma vasta gama das principais formas que circulam neste ambiente: fotografias, claro, mas também capturas de tela, memes e gifs. Julia Lourenço (UFSCar/FAPESP) e Eduardo Glück (Unisinos) abrem este dossiê trazendo diferentes pontos de vista na teoria do discurso sobre a imagem digital tal como é utilizada nos discursos de divulgação científica on-line; Céline Largié-Vié (Université Sorbonne Nouvelle), olhando para o funcionamento da rede Instagram, analisa a relação entre o verbal e o visual nas publicações de usuários/as em torno do tema da anorexia; Donald Djilé (Université de Bouaké na Costa do Marfim e Sorbonne Paris Nord) examina os usos e os funcionamentos das capturas de tela em trabalhos sobre produções discursivas nativas on-line; Marie-Anne Paveau (Université Sorbonne Paris Nord) opta por questionar a integração sintática e enunciativa do gif em tuítes, onde a ordem verbal e icônica são articuladas num elemento composto; finalmente, Mariana Luz Pessoa de Barros (UFSCar) explora a tensão entre a replicação e a invenção relacionada com as práticas de produção, leitura e partilha de memes na internet.

Abrindo a perspectiva, os três artigos seguintes dissertam sobre a imagem em movimento no curta-metragem e no videoclipe, e a imagem estática representada por caricaturas. Natalia Pimonova (Université Sorbonne Paris Nord), situando seu trabalho num ambiente misto onde o digital constitui um meio de difusão, propõe uma reflexão sobre a iconização do discurso musical como percepção audiovisual da música em vídeos de músicas de *popular music*; Suzy Lagazzi (Unicamp), aprofunda aqui o seu trabalho sobre a imagem cinematográfica e em particular a concepção da imagem como tecnologia política da linguagem, tratando o poder de captar o olhar que mobiliza o sujeito num curta-metragem; finalmente, Samuel Ponsoni (UEMG), trabalhando num corpus de caricaturas do ex-presidente Michel Temer, propõe uma análise do escárnio nas montagens verbo-visuais e a sua relação intrínseca com a política.

O conjunto dos trabalhos aqui apresentados procura questionar o uso cada vez mais importante da imagem, especialmente em universos conectados, tentando refletir sobre a relação entre a imagem topograficamente distribuída e a escrita linear, e de discorrer sobre se uma se sobrepõe à outra ou se a imagem e o texto formam um todo. A questão, que vai para além da especificidade dos contextos digitais, impressos ou cinematográficos, é mais geral, isto é a do equilíbrio de poder entre duas semioses: a onnipresença das imagens nas nossas produções discursivas testemunha uma textualização ou discursivização da imagem ou uma iconização do texto? A imagem torna-se um discurso, ou o discurso torna-se uma imagem? Em suma, parece que podemos identificar uma tendência para a predominância da imagem como portadora do sentido, ainda que esta posição seja debatida dentro desta própria questão. A reversibilidade irrestrita da visão na tela, ou seja, "[...] a possibilidade de ir e voltar sobre a imagem [...] faz com que tenhamos passado de uma lógica de consecução linear para uma lógica de coexistência, de correspondência e de interconexão reticular" (TEIXEIRA, 2013, p. 25). Esta reticularidade provoca uma certa aceleração da experiência do sujeito com a imagem, que também funciona de acordo com a lógica da hipertextualidade.

No início do texto assinalamos a "virada visual" (MITCHELL, 2009 [1986]); esta que problematiza nas ciências da linguagem precisamente a capacidade dos/as pesquisadores/as para mobilizar o conhecimento fundador da disciplina linguística no necessário diálogo e abertura das teorias entre si e com as ciências da informação e da comunicação, a história da fotografia, os estudos de design, a publicidade, etc. A conversão digital das nossas atividades discursivas, especialmente na web social, expandiu o uso da imagem para além da simples ilustração, tornando-se uma verdadeiro portadora de sentido: é possível levantar a hipótese de que agora é a imagem que impulsiona principalmente o sentido e já não somente as formas verbais. A importância crescente da imagem em todos os espaços de comunicação escrita da web, especialmente nas redes sociais, parece caracterizar os discursos digitais nativos como um lugar onde se efetua uma ampla evolução semiótica: vemos a emergência de uma *enunciação material visual* que se assenta numa iconização dos discursos, nos três níveis da sua forma, da sua representação e do seu enunciação.

Mas as reflexões sobre filmes, vídeos e caricaturas neste dossiê mostram-nos que esta tendência não se limita ao mundo digital e que as imagens têm "falado" desde sempre. Este fenómeno tem fortes implicações para a linguística, que já não pode permanecer logocentrada, mas deve considerar a evolução das formas híbridas de expressão que são elaboradas nos universos de significação contemporâneos. O objetivo deste dossiê é fornecer pistas, hipóteses e exemplos para refletir sobre as implicações linguísticas deste processo, mas também, mais amplamente, alargar os debates sobre a natureza dos objetos de análise do discurso, debates que seguem tanto as evoluções das formas de discurso como as das teorias linguísticas.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, D. L. P. A semiótica no Brasil e na América do Sul: rumos, papéis e desvios. *Revista de estudos da linguagem*, v. 20, n.1, p. 148-186, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/2577> Acesso em: 6 jul. 2021.
- BRAIT, B. Olhar e ver: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana*, São Paulo, v.8, n.2, 43-66, jul./dez. 2013. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568> Acesso em: 6 jul. 2021.
- COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, A. (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993. p. 37-48. Disponível em: [http://www.nomads.usp.br/documentos/textos/cultura\\_digital/couchot/couchot.htm](http://www.nomads.usp.br/documentos/textos/cultura_digital/couchot/couchot.htm) Acesso em: 15 jan. 2021.
- DONDERO, M. G; REYES-GARCIA, E. Os suportes da imagem na fotografia digital. *Revista do GEL*, v. 16, n. 2, p. 163-190, 2019. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/2788/1646> Acesso em: 23 jan. 2021.
- FONTANILLE, J. Écritures: du support matériel au support formel. In: KLOCK-FONTANILLE, I. ; ARABYAN, M. (org.). *Les écritures entre support et surface*. Paris: L'Harmattan, 2005. Disponível em: [http://www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/articles\\_pdf/visuel/Ecritsupportconclusion.pdf](http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/Ecritsupportconclusion.pdf) Acesso em: 23 jan. 2021.
- LAGAZZI, S. Resistência Simbólica. In: MARIANI, B. (coord.). *Enciclopédia Virtual de Análise do Discurso e áreas afins (Encidis)*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/I8xWY2wjiD0> Acesso em: 15 jun. 2021.
- LAGAZZI, S. A imagem como uma tecnologia política: o social sempre em questão. In: FARIA, J. P. de; SANTANA, J. C.; NOGUEIRA, L. (org.). *Linguagem, arte e o político*. Campinas: Pontes, 2020. p. 91-102.
- MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009 [1986].
- NERLICH, M. Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy. In: MONTANDON, A. (éd.). *Iconotextes*, Paris: Ophrys, 1990. p. 255-302.
- ORLANDI, E. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ORLANDI, E. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 1999.
- PAVEAU, M.-A. *L'analyse du discours numérique: dictionnaire des formes et des pratiques*. Paris: Hermann, 2017. Trad. brasileira: Julia Lourenço e Roberto Baronas (org.). *Análise do discurso digital: dicionário das formas e das práticas*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.
- PAVEAU, M.-A ; MAYEUR, I. (dir.). Textuel, textiel. Repenser la textualité numérique. *Corela: cognition, représentation, langage*. HS-33, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/corela.11734> Acesso em: 5 jun. 2021.
- PÊCHEUX, M. Delimitações, Inversões, Deslocamentos. *Caderno de Estudos Linguísticos*. Campinas, n. 19, jul./dez. p. 7-24, 1990. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636823> Acesso em: 6 maio 2021.
- PIETROFORTE, A. V. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

SANTAELLA, L. Gêneros discursivos híbridos na era da hipermídia. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 9, n.2, p.206-216, ago./dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/19516/15611> Acesso: 24 mai. 2021.

TEIXEIRA, L. Para uma leitura de textos visuais. In: BASTOS, N. B. *Língua Portuguesa: Lusofonia - Memória e Diversidade cultural*. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 2008.

TEIXEIRA, L. Museus on-line: novas práticas de visita. In: TEIXEIRA, L.; CARMO Jr., J. R. *Linguagens na Cibercultura*. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores, 2013.

VOUILLOUX, B. Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel. *Textimage*, Varia 3, 2013. Disponível em: [http://www.revue-textimage.com/07\\_varia\\_3/vouilloux6.html](http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux6.html) Accès: 07 nov. 2020. Acesso em: 07 nov. 2020.

ZOPPI-FONTANA, M G. Argu(meme)ntando. Argumentação, discurso digital e modos de dizer. [Apresentação em Power point]. In: *Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (III SEDiAr)*, 3. Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2016. Disponível em: [http://octeventos.com/site/sediar/download/argu\(meme\)ntando.pdf](http://octeventos.com/site/sediar/download/argu(meme)ntando.pdf) Acesso em : 17 maio 2021.



Recebido em 09/06/2021. Aceito em 06/07/2021.

# IMAGE ET DISCOURS. UNE ÉNONCIATION MATÉRIELLE VISUELLE

IMAGEM E DISCURSO. UMA ENUNCIÇÃO MATERIAL VISUAL

IMAGE AND DISCOURSE. A VISUAL MATERIAL ENUNCIATION

**Julia Lourenço Costa\***

Universidade Federal de São Carlos

**Marie-Anne Paveau\*\***

Université Sorbonne Paris Nord

**RÉSUMÉ:** Les modalités progressives et importantes d'intégration, de constitution et de circulation du discours visuel dans la communication, en particulier, de manière contemporaine, dans ce que plusieurs domaines scientifiques entendent par discours numérique, ont exigé la mise à jour des propositions théoriques et méthodologiques des sciences du langage par rapport à ces objets dynamiques. Ce numéro thématique présente les contributions possibles à ce débat interdisciplinaire et nécessaire, qui, tant au Brésil qu'en France, mettent en évidence l'urgence de l'image au cœur des théories du discours et le caractère indispensable de la réflexion, de l'analyse et de la compréhension de leurs modes de signification spécifiques.

**MOTS CLÉS:** Image. Discours. Iconisation. Énonciation matérielle. Discours numérique.

**RESUMO:** Os progressivos e importantes modos de integração, constituição e circulação do discurso visual na comunicação, sobretudo, contemporaneamente, naquilo que diversos campos científicos entendem como discurso digital, têm demandado a atualização das propostas teóricas e metodológicas das ciências da linguagem em relação a esses dinâmicos objetos. Neste número temático são apresentadas possíveis contribuições a esse debate interdisciplinar e necessário, que, tanto no Brasil quanto na França,

---

\* Post-doctorante dans la Fondation d'Appui à la Recherche de l'État São Paulo (FAPESP 2017/12792-0) à l'Université Fédérale de São Carlos (UFSCar - Brésil). E-mail : [julialourenco@alumni.usp.br](mailto:julialourenco@alumni.usp.br).

\*\* Professeure en sciences du langage à l'université de Sorbonne Paris Nord, développe une théorie du discours qui intègre les environnements d'ordre technologique, corporel, animal et végétal à la production du discours dans une perspective postdualiste et écologique. Elle est l'auteure entre autres des *Prédiscours. Sens, mémoire, cognition* (2006), de *Langage et morale* (2013) et de *L'analyse du discours numérique* (2017). E-mail: [ma.paveau@orange.fr](mailto:ma.paveau@orange.fr)



destacam a premência da imagem no cerne das teorias do discurso e a imprescindibilidade da reflexão, análise e compreensão de seus modos específicos de signification.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem. Discurso. Iconização. Enunciação material. Discurso digital.

ABSTRACT: The progressive and important ways of integration, constitution and circulation of visual discourse in communication, especially, contemporarily, in what several scientific fields understand as digital discourse, have demanded the updating of theoretical and methodological proposals of the language sciences in relation to these dynamic objects. This thematic edition presents possible contributions to this interdisciplinary and necessary debate, which, both in Brazil and in France, highlight the urgency of the image at the core of discourse theories and the indispensability of reflection, analysis and understanding of its specific modes of signification.

KEYWORDS: Image. Discourse. Iconization. Material enunciation. Digital discourse.

## 1 L'IMAGE, UNE QUESTION POUR L'ANALYSE DU DISCOURS ?

"Une image vaut mieux qu'un long discours". Conformément la sagesse populaire en français<sup>1</sup> (et aussi en portugais du Brésil), l'image n'est évidemment pas un objet naturel pour la linguistique, historiquement habituée à porter sur des segments langagiers verbaux, aussi hybrides soient-ils. Mais certain.e.s chercheur.e.s, notamment issus des théories du discours et du texte, ont cependant progressivement intégré l'image à leur réflexion, en proposant leurs propres théories et méthodes pour y réfléchir.

Dans le champ européen, la relation entre le texte et l'image a fait l'objet de plusieurs théorisations depuis les années 1990, dont celle que l'on doit au romaniste allemand Michael Nerlich, qui propose la notion d'iconotexte. Selon lui, il y a iconotexte quand il y a combinaison et coprésence du texte et de l'image, comme c'est le cas dans la bande dessinée, l'album, ou le cinéma. La notion d'iconotexte, qui reste cependant située dans l'ordre du livre imprimé, est défini comme "une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un 'livre'" (NERLICH, 1990). À sa suite, Bernard Vouilloux, spécialiste français de littérature et d'arts visuels, précise que la relation entre l'image et le texte implique l'hybridation de deux codes sémiotiques restant cependant distincts; il parle de "co-implication" des codes (VOUILLOUX, 2013). Pour ces deux auteurs, qui travaillent plutôt du côté de la littérature, la relation texte-image existe cependant dans un cadre dualiste, ce qui veut dire que les deux catégories sémiotiques de l'image et du verbe gardent leur autonomie. Dans le champ de la linguistique, et plus précisément de l'analyse du discours, il n'existe quasiment pas de travaux, dans le champ français en tout cas, qui prennent en compte une combinaison étroite et indissoluble entre discours et image, sans dissocier les deux ordres sémiotiques.

L'approche du discours visuel a également été mise en place au Brésil à partir de diverses perspectives théoriques et méthodologiques. Les travaux en sémiotique discursive, par exemple, cherchent à traiter le plan de l'expression du langage, surtout dans trois directions: l'expression des textes non verbaux, qui dans le développement de la théorie n'était pas présente; le syncrétisme entre le visuel, le verbal, l'audiovisuel, le gestuel, etc., et le semi-symbolisme, c'est-à-dire la relation entre l'expression et le contenu, en faisant porter l'attention, par exemple, sur le stéréotype culturel des discours (BARROS, 2012, p. 63). Selon la synthèse de Diana Barros, "les préoccupations esthétiques ont toujours marqué également la sémiotique des pays sud-américains, soit en relation avec la littérature, soit en relation avec les questions esthétiques de la communication et des arts en général" (BARROS, 2012, p. 163-164).

Nous pouvons mentionner, ponctuellement, les réflexions entreprises par Antônio Pietroforte et Lucia Teixeira, le premier traitant principalement de l'analyse de la photographie et du semi-symbolisme dans la poésie concrète brésilienne et la seconde, se consacrant à l'étude du discours visuel, y compris sur internet. Pietroforte (2017) et Teixeira (2008; TEIXEIRA et CARMO JR., 2013) convergent lorsqu'ils défendent que le plan d'expression n'est pas seulement un conducteur de certains contenus, mais qu'il est doté d'un sens, qui se matérialise dans l'articulation entre une forme d'expression et une forme de contenu. Dans cette direction, Teixeira

<sup>1</sup> Ce dicton viendrait d'une phrase attribuée à l'empereur Napoléon: "Un bon croquis vaut mieux qu'un long discours", et d'une citation du philosophe chinois Confucius: "Une image vaut mille mots". La concurrence entre le discours et l'image a donc une histoire longue...

affirme que "lire le texte visuel, c'est toujours considérer que le contenu est soumis aux coercitions de la matière plastique et que cette matérialité signifie aussi" (TEIXEIRA, 2008, p. 3).

La sémiotique joue un rôle prééminent dans l'approche du discours visuel au Brésil et nous notons de manière plus contemporaine un dialogue entre la sémiotique, la linguistique et la communication, qui problématise le langage des nouveaux médias comme un espace de relation entre le corps de l'homme et les "effets, charmes et tentations de la machine" (TEIXEIRA; CARMO Jr., 2013, p. 7). Ainsi, la sémiotique, qui s'intéresse aussi aux langages connectés, est également pertinente dans la mesure où elle cherche à comprendre que,

[...] bien que le code du système informatique n'ait pas cessé d'être une variante du langage verbal, les interfaces utilisateur ont été conçues dès le début comme des systèmes multimodaux ou des sémiotiques syncrétiques, c'est-à-dire qui utilisent plusieurs langages de manifestation pour construire une unité de sens. (TEIXEIRA; CARMO Jr., 2013, p. 8)<sup>2</sup>

D'autre part, à partir de la perspective de l'analyse du discours au Brésil, Suzy Lagazzi a proposé dans ses recherches une intersection entre technique et politique pour penser la composition visuelle qui porte sur des contenus sociaux. À partir de l'analyse de la composition des photographies, elle cherche à comprendre les significations qui échappent au cadre de l'image et envahissent le sujet et le monde, à partir de l'équivoque comme lieu de la poétique. Le déclic dans sa relation avec le social métaphorise, selon la chercheuse, les différentes possibilités d'accomplissement du sens, et peut provoquer un rapprochement ou une distance, ce qui détermine "la résistance comme constitutive du symbolique" (LAGAZZI, 2020, p. 92). L'objectif, enfin, est analyser le politique au niveau du sensible, en suggérant la possibilité de comprendre "l'image comme une technologie politique du langage qui affecte le sujet dans ses trajectoires" (LAGAZZI, 2020, p. 101).

Suzy Lagazzi prend comme point central la formulation visuelle qui se développe dans l'intradiscours, permettant de mobiliser les propositions de Pêcheux (1990) dans les différentes matérialités signifiantes, de sorte qu'une perspective matérialiste de lecture est possible, basée sur les principes et les procédures de la discipline (ORLANDI, 1999). L'assujettissement, qui exige un parcours historique marqué par des contradictions, est définie aussi par l'ordre du signifiant, donc, selon la chercheuse, il est important de "laisser les inconforts [...] ouvrir l'espace pour que la résistance se produise dans l'imprévisibilité d'un effet de résonance qui fait vaciller, trébucher, étrange, quelque chose qui prend la dimension de la 'répétition historique' - selon les termes d'Orlandi (1996, p. 70)" (LAGAZZI, 2019, online).

Également dans cette perspective théorique, Mónica Zoppi-Fontana propose une réflexion sur l'argumentation dans le discours numérique à partir de l'analyse des mêmes, par exemple. Selon elle, l'une des caractéristiques de ce discours, qui imbrique différentes matérialités signifiantes (image statique ou animée, écriture et son), est la production d'effets de sens dérivés du processus de répétition. À partir de la réplication, donc, "ils [les sens] se répandent et débordent, et c'est par ce geste que le même s'altère, et se resignifie" (ZOPPI-FONTANA, 2016, p. 7). Cette compréhension du discours numérique est particulièrement intéressante, car elle souligne à la fois la composition syncrétique de ces discours et l'imprévisibilité qui les caractérise.

Enfin, à propos de la dimension verbo-visuelle d'un énoncé, Beth Brait (2013) tisse également des réflexions importantes, cherchant à comprendre, dans les grandes lignes, comment s'établit la relation entre le verbal et le visuel, en effaçant la dichotomie dans sa rigidité classique pour que les mots et les formes picturales composent un tout de sens, participant à la même syntaxe. L'auteure précise que Bakhtine (2003) et le Cercle "constituent des contributions à une théorie du langage en général et pas seulement à une théorie du langage verbal, oral ou écrit" (BRAIT, 2013, p. 44), étant en fait, une théorie large, qui considère aussi le visuel et le verbo-visuel dans le cadre de lecture et d'interprétation. La perspective de Bakhtine est, selon Brait, intégrée dans l'étude de la culture visuelle se présentant aussi dans une perspective sémiotique-idéologique du langage, parce qu'il cherche à comprendre aussi "l'esthétique comme la façon dont l'être humain façonne son expérience; comment il perçoit un objet, ou comment il perçoit une autre personne" (BRAIT, 2013, p. 48). Attentive aux contraintes du genre discursive dans l'articulation de la dimension verbale et

<sup>2</sup> Toutes les traductions des extraits en portugais brésilien sont de Julia Lourenço.

visuelle, Brait souligne que chaque genre domine de manière différente les aspects de la réalité, déterminant le point de vue, qui est aussi visuel, par rapport au référent.

## 2 L'IMAGE NUMÉRIQUE

La relation entre le verbal et le visuel impose donc aux sciences du langage plusieurs défis et, en ce qui concerne spécifiquement l'approche de l'image numérique, la perspective du syncrétisme sémiotique devient encore plus incontournable. Entre le texte, l'image fixe, l'image animée, le son et le code, le discours numérique révèle sa nature composite, c'est-à-dire "[...] une matière mixte dans laquelle entrent indiscernablement du langagier et du technologique de nature informatique" (PAVEAU, 2017, p. 28).

L'affirmation selon laquelle "la production langagière à la machine est en fait une production *de* la machine" (PAVEAU, 2017, p. 13) interfère directement dans l'approche des sciences du langage et dans les manières de comprendre et d'analyser le discours numérique. Bien que formatées par des êtres humains, les machines (interfaces diverses: programmes, sites web, réseaux sociaux, applications, etc.) déterminent les modes d'interaction et de production linguistique. Dans la même direction argumentative, la chercheuse affirme que "sur internet, le corps, la machine, les compétences langagières et les textes produits par l'internaute sont intégrés dans un dispositif commun, qui relève d'une matérialité unique mais composite" (PAVEAU, 2017, p. 132).

Cette "matérialité unique" renvoie à l'hybridité des langues sur internet, lieu du multimédia, qui agit en atténuant les frontières entre les codes. Santaella (2014) souligne également le fait que le mélange des langages dans le numérique<sup>3</sup> a été peu travaillé et prête attention au fait que le monde numérique se manifeste entre le verbal, le visuel et la sonore, affirmant que

[...] le cyberspace s'approprié et mélange, sans aucune limite, tous les langages préexistants: le récit textuel, l'encyclopédie, la bande dessinée, le théâtre, le cinéma, la danse, l'architecture, le design urbain, etc. Dans ce maillage hybride de langues, naît quelque chose de nouveau qui, sans perdre le lien avec le passé, émerge avec une identité propre: le multimédia, ce qui est responsable de ce que cet article propose sous le concept de genres discursifs hybrides, ce qui implique de concevoir la discursivité comme nécessairement multimédia. (SANTAELLA, 2014, p. 212-213)

Cette hybridité s'observe à la fois dans la composition du discours numérique et dans les moyens par lesquels il est produit. Le premier geste hybride se effectue dans la production même des formes discursives qui dérive de la relation imbriquée entre l'humain et la machine, d'où découle le concept de technodiscursivité, qui comprend que "les discours numériques natifs ne sont pas d'ordre purement langagier, que les déterminations techniques coconstruisent les formes technolinguistiques", soulignant la nécessité de reconnaître "le rôle des agents non humains dans les productions langagières" (PAVEAU, 2017, p. 11).

Le deuxième geste hybride, qui peut être compris dans les pratiques du discours numérique, est le fait qu'il se déploie aux frontières de la plurisémiotique déclenchée par l'activation de divers langages, mobilisés de manière inséparable. En ce qui concerne le numérique, la relation entre machine et langage est également pensée dans la relation entre un élément interne (le code) et un élément externe (l'écran). Selon Fontanille, il faut faire un réexamen des deux modes d'existence du fichier informatique, une fois que

[...] il n'y a pas d'un côté un support matériel électronique, et de l'autre un support formel visuel, mais bien deux objets d'écriture différents et complets. D'un côté, le mode d'existence "interne" et imperceptible, qui comporte à la fois un support matériel (physique et électronique) et un support formel (le codage informatique) qui gère les règles d'inscription et d'interprétation des signaux par la machine; de l'autre côté, le mode d'existence "externe" et perceptible, sur l'interface graphique, qui comporte à la fois un support matériel (un écran, et une technologie d'inscription lumineuse), et un support formel (celui de la "page-écran"). (FONTANILLE, 2005, p. 8)

<sup>3</sup> Ici, ce marquage fait une différence car le syncrétisme préexiste au numérique, mais en lui s'élève au plus haut degré avec des caractéristiques spécifiques.

Les images numériques, dans ce spectre de l'hybridité, de la plurisémiotité et du multimédia, "sont réalisées sur le même support matériel, c'est-à-dire un écran qui affiche un tracé de pixels" (DONDERO, 2019, p. 175). La relation entre les parties et le tout de la composition peigne chaque point en fonction de sa place dans le champ visuel de l'image numérique. Dans ce contexte, Couchot affirme que le pixel est "l'expression visuelle, matérialisée sur l'écran, d'un calcul effectué par l'ordinateur, selon les instructions d'un programme", c'est-à-dire que "si quelque chose préexiste au pixel et à l'image, c'est le programme, c'est-à-dire le langage et les chiffres, et non plus le réel" (COUCHOT, 1993, p. 42).

Ainsi, nous observons l'évolution des narrativités dans le numérique se déplaçant de plus en plus vers l'image comme élément central, qu'il s'agisse des emojis, des gifs, des photos, des incrustations textuelles dans des fonds visuellement élaborés, des diverses icônes dans les réseaux sociaux, etc.: l'image s'impose comme langage caractéristique de ces environnements. Mitchell (2009 [1986]), en proposant l'idée d'un "*pictorial turn*", montre que l'image et le texte sont encore, dans une certaine mesure, pensés séparément, en soulignant encore la domination de l'image sur le langage articulé.

Nous pouvons donc affirmer que la visualité est ce qui caractérise le numérique. Lorsque nous écrivons sur l'ordinateur, dans le programme Word, par exemple, des lignes rouges sont tracées sous les fautes de frappe, ainsi que des flèches indiquant l'espacement des paragraphes, ou encore la ligne horizontale à la fin de chaque lettre tapée, qui dans un geste intermittent prévient de l'attente du point. Tout cela fait partie de la visualité dans le discours numérique et, même si dans un programme textuel, la visualité s'impose.

Dans ce sens, il y a une nouvelle configuration du texte, qui est "iconisée de différentes manières, parce qu'il est composé, au sens presque typographique du terme, avec l'image (mèmes, gifs, vignettes, etc.) ou parce qu'il est lui-même image (capture d'écran, photographie du texte)" (PAVEAU, 2020, § 22). Dans l'approche du discours numérique, la notion de support est, cependant, écartée une fois qu'elle revient au fait d'une évolution du papier aux discours natif d'internet. Il n'y a pas une séparation entre l'ordre matériel et l'ordre langagier, mais une imbrication totale entre les deux.

Au-delà des programmeurs et des interfaces elles-mêmes, les utilisateurs accumulent aussi des fonctions spécifiques, qui les font participer, dans une certaine mesure, à une production collaborative et continue de ce qui est donné. Le concept de *produsage* permet d'effacer la frontière entre le producteur et l'utilisateur, dès lors que "l'internaute [...] devient un agent hybride, un 'produser'. Le *produsage* permet l'invention de nouveaux usages en même temps qu'une amélioration continue des contenus existants, à partir des affordances techniques du web" (PAVEAU, 2017, p. 262).

La mobilisation des images numériques, dans ce contexte, a une fonction d'accompagnement discursif: clic sur des icônes spécifiques, possession d'un compte de réseau social avec une photo de couverture et une photo de profil, interactions par l'envoi d'autocollants ou d'emojis, utilisation de filtres dans les applications d'édition d'images, gestes de lever la main, d'aimer, de frapper des mains mis à disposition comme formes d'interaction, etc. Mais les images peuvent aussi tenir lieu de discours, détournées à des fins conversationnelles: photos de pages de livres postées en guise de citations, utilisation d'emojis de légumes comme représentations sexuelles, envoi de photos de lieux pour guider les itinéraires des gens, modification d'images existantes pour élaborer des mèmes.

### 3 PRESENTATION DU DOSSIER

Ce dossier est partiellement issu d'un séminaire sur les images numériques<sup>4</sup>, qui s'est tenu en avril 2019 à l'Université Sorbonne Paris Nord-Paris 13, dans le cadre de l'équipe de recherche Pléiade. À cette occasion, malgré des différences dans les objets analysés, les

<sup>4</sup> Nous remercions Léo Muelle, doctorant en analyse du discours numérique à l'Université Sorbonne Paris Nord-Paris 13, qui a coordonné ce séminaire. À cette occasion ont participé au Séminaire: Léo Muelle (Université Paris 13), Luciana Alcântara (Université Le Havre), Donald Djilé (Université de Bouaké, Côte d'Ivoire, et Université Paris 13), Natalia Pimonova (Université Paris 13), Julia Lourenço (UFSCar/FAPESP) et la coordinatrice de ces recherches, Marie-Anne Paveau (Université Paris 13).

chercheur.e.s ont convergé vers l'objectif commun de penser le fonctionnement du discours visuel dans l'environnement numérique, une fois que

[...] sur internet, de nombreux éléments visuels témoignent en effet de cette domination de l'image sur le langage, et l'on peut parler d'une énonciation matérielle visuelle: matérielle parce qu'elle passe par l'élaboration logicielle des technographismes, et visuelle parce que l'image y est prédominante par rapport au texte, ne serait-ce que par le format de circulation (.jpg, .tiff ou tout autre format d'image). (PAVEAU, 2017, p. 309)

Une partie des articles est issue de ce séminaire mais le dossier a été ouvert à d'autres travaux qui enrichissent la réflexion sur le discours des images et concrétise d'autres perspectives dans les théories du discours, ce qui élargit le questionnement au problème plus général du rapport entre l'ordre du verbe et celui de l'icône, entre l'ordre du discours et celui de l'image.

Cinq articles portent sur les images numériques, en particulier sur les réseaux sociaux, couvrant un large échantillon des formes principales qui circulent dans cet environnement: photographies bien sûr, mais également captures d'écran (*screenshots*), memes et gifs. Julia Lourenço (UFSCar/FAPESP) et Eduardo Glück (Unisinos) ouvrent ce dossier en apportant différents points de vue en théorie du discours sur l'image numérique telle qu'elle est utilisée dans les discours de diffusion de la science en ligne; Céline Largié-Vié (Université Sorbonne nouvelle), se penchant sur le fonctionnement du réseau Instagram, analyse la relation entre le verbal et le visuel dans les publications d'instagrammeuses autour du thème de l'anorexie; Donald Djilé (Université de Bouaké en Côte d'Ivoire et Sorbonne Paris Nord) examine les usages et fonctionnements de la capture d'écran dans des travaux sur les productions discursives natives en ligne; Marie-Anne Paveau (Université Sorbonne Paris Nord) choisit quant à elle d'interroger l'intégration syntaxique et énonciative du gif dans les tweets, où l'ordre verbal et l'ordre iconique s'articulent dans un élément composite; enfin, Mariana Luz Pessoa de Barros (UFSCar) explore la tension entre la réplique et l'invention liée aux pratiques de production, de lecture et de partage des memes internet.

Ouvrant la perspective, les trois articles suivants portent sur l'image animée dans le film et le clip, et l'image fixe telle qu'elle est représentée par les caricatures. Natalia Pimonova (Université Sorbonne Paris Nord), situant son travail dans un environnement mixte où le numérique constitue un support de diffusion, propose une réflexion sur l'iconisation du discours musical comme perception audiovisuelle de la musique dans des clips vidéo de *popular music* Suzy Lagazzi (Unicamp), approfondit ici ses travaux sur l'image filmique et en particulier la conception de l'image comme technologie politique de langage, en traitant le pouvoir de capturer le regard qui mobilise le sujet dans un court métrage; enfin, Samuel Ponsoni (UEMG), travaillant sur un corpus de caricatures de l'ancien président Michel Temer, propose une analyse de la dérision dans les montages verbo-visuels et de sa relation intrinsèque avec la politique.

L'ensemble des travaux présentés ici cherche à interroger l'utilisation de plus en plus importante de l'image, notamment dans les univers connectés, en essayant de réfléchir à la relation entre l'image distribuée topographiquement et l'écriture linéaire, et de dire si l'une se superpose à l'autre ou si l'image et le texte forment un tout. La question, dépassant la spécificité des contextes numérique, imprimé ou filmique, est celle, générale, du rapport de force entre deux sémiotiques: cette omniprésence des images dans nos productions discursives témoigne-t-elle d'une textualisation ou discursivisation de l'image ou d'une iconisation du texte? L'image se fait-elle discours, ou le discours se fait-il image? Il semble en tout que l'on puisse repérer une tendance à la prédominance de l'image comme pourvoyeuse de sens, même si cette position est mise en débat à l'intérieur même de ce dossier. La réversibilité sans restriction de la vision sur l'écran, c'est-à-dire "la possibilité d'aller et venir sur l'image [...] fait que nous sommes passés d'une logique d'accomplissement linéaire à une logique de coexistence, de correspondance et d'interconnexion réticulaire" (TEIXEIRA, 2013, p. 25). Cette réticularité provoque une certaine accélération de l'expérience du sujet avec l'image, qui fonctionne également selon la logique de l'hypertextualité.

Nous avons signalé au début du texte le "*pictorial turn*" (MITCHELL, 2009 [1986]); ce qu'il problématise dans les sciences du langage est précisément la capacité des chercheur.e.s à mobiliser les savoirs fondateurs de la discipline linguistique dans le nécessaire dialogue et l'ouverture des théories entre elles et avec les sciences de l'information et de la communication, l'histoire de la photographie, les études de design, la publicité, etc. La conversion numérique de nos activités discursives, en particulier sur le web

social, a alargado l'utilização de l'imagem qui dépasse la simple illustration pour devenir une véritable porteuse de sens: on peut faire l'hypothèse que c'est désormais l'imagem qui pilote le sens prioritairement et non plus les seules formes langagières. L'importance croissante de l'imagem dans tous les espaces de communication écrite du web, notamment les réseaux sociaux, semble caractériser des discours numériques natifs comme lieu où s'effectue une évolution sémiotique large: on y voit en effet émerger une *énonciation matérielle visuelle* qui repose sur une iconisation des discours, sur les trois plans de leur forme, de leur représentation et de leur énonciation.

Mais les réflexions sur les films, clips vidéo et caricatures de ce dossier nous montrent que cette tendance n'est pas réduite aux univers numériques et que l'imagem, finalement, "parle" depuis toujours. Ce phénomène a des implications fortes pour la linguistique, qui ne peut plus rester dans les périmètres du seul logos, mais doit prendre en compte les évolutions de formes d'expression sémiotiquement hybrides qui s'élaborent dans les univers de signification contemporains. La proposition de ce dossier est de fournir des pistes, des hypothèses et des exemples pour réfléchir aux implications linguistiques de ce processus, mais aussi, plus largement de prolonger les débats sur la nature des objets de l'analyse du discours, débats qui suivent autant les évolutions des formes de discours que celles des théories linguistiques.

## RÉFÉRENCES

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, D. L. P. A semiótica no Brasil e na América do Sul: rumos, papéis e desvios. *Revista de estudos da linguagem*, v. 20, n.1, p. 148-186, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/2577> Acesso em: 6 jul. 2021.
- BRAIT, B. Olhar e ver: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana*, São Paulo, v.8, n.2, 43-66, jul./dez. 2013. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568> Acesso em: 6 jul. 2021.
- COUCHOT, E. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, A. (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993. p. 37-48. Disponível em: [http://www.nomads.usp.br/documentos/textos/cultura\\_digital/couchot/couchot.htm](http://www.nomads.usp.br/documentos/textos/cultura_digital/couchot/couchot.htm) Acesso em: 15 jan. 2021.
- DONDERO, M. G; REYES-GARCIA, E. Os suportes da imagem na fotografia digital. *Revista do GEL*, v. 16, n. 2, p. 163-190, 2019. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/2788/1646> Acesso em: 23 jan. 2021.
- FONTANILLE, J. Écritures: du support matériel au support formel. In: KLOCK-FONTANILLE, I.; ARABYAN, M. (org.). *Les écritures entre support et surface*. Paris: L'Harmattan, 2005. Disponível em: [http://www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/articles\\_pdf/visuel/Ecritssupportsconclusion.pdf](http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/Ecritssupportsconclusion.pdf) Acesso em: 23 jan. 2021.
- LAGAZZI, S. Resistência Simbólica. In: MARIANI, B. (coord.). *Enciclopédia Virtual de Análise do Discurso e áreas afins (Encidis)*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/I8xWY2wjiD0> Acesso em: 15 jun. 2021.
- LAGAZZI, S. A imagem como uma tecnologia política: o social sempre em questão. In: FARIA, J. P. de; SANTANA, J. C.; NOGUEIRA, L. (org.). *Linguagem, arte e o político*. Campinas: Pontes, 2020. p. 91-102.
- MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009 [1986].
- NERLICH, M. Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy. In: MONTANDON, A. (éd.). *Iconotextes*, Paris: Ophrys, 1990. p. 255-302.
- ORLANDI, E. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

ORLANDI, E. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 1999.

PAVEAU, M.-A. *L'analyse du discours numérique: dictionnaire des formes et des pratiques*. Paris: Hermann, 2017. Trad. brasileira: Julia Lourenço e Roberto Baronas (org.). *Análise do discurso digital: dicionário das formas e das práticas*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

PAVEAU, M.-A ; MAYEUR, I. (dir.). Textuel, textiel. Repenser la textualité numérique. *Corela: cognition, représentation, langage*. HS-33, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/corela.11734> Acesso em: 5 jun. 2021.

PÊCHEUX, M. Delimitações, Inversões, Deslocamentos. *Caderno de Estudos Linguísticos*. Campinas, n. 19, jul./dez. p. 7-24, 1990. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636823> Acesso em: 6 maio 2021.

PIETROFORTE, A. V. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

SANTAELLA, L. Gêneros discursivos híbridos na era da hipermídia. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 9, n.2, p.206-216, ago./dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/19516/15611> Acesso: 24 mai. 2021.

TEIXEIRA, L. Para uma leitura de textos visuais. In: BASTOS, N. B. *Língua Portuguesa: Lusofonia - Memória e Diversidade cultural*. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 2008.

TEIXEIRA, L. Museus on-line: novas práticas de visita. In: TEIXEIRA, L ; CARMO Jr., J. R. *Linguagens na Cibercultura*. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores, 2013.

VOUILLOUX, B. Lire, voir. La co-implication du verbal et du visuel. *Textimage*, Varia 3, 2013. Disponível em: [http://www.revue-textimage.com/07\\_varia\\_3/vouilloux6.html](http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux6.html) Accès: 07 nov. 2020. Acesso em: 07 nov. 2020.

ZOPPI-FONTANA, M G. Argu(meme)ntando. Argumentação, discurso digital e modos de dizer. [Apresentação em Power point]. In: *Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (III SEDiAr)*, 3. Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2016. Disponível em: [http://octeventos.com/site/sediar/download/argu\(meme\)ntando.pdf](http://octeventos.com/site/sediar/download/argu(meme)ntando.pdf) Acesso em : 17 maio 2021.



Reçu le 9 juinr 2021. Accepté le 6 juil.. 2021.



# DIGITAL IMAGE: BETWEEN SCIENTIFIC DISSEMINATION AND SOCIAL NETWORKS

IMAGEM DIGITAL: ENTRE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA E REDES SOCIAIS

IMAGE NUMÉRIQUE: ENTRE DIFFUSION SCIENTIFIQUE ET RÉSEAUX SOCIAUX

**Julia Lourenço Costa\***

Universidade Federal de São Carlos

**Eduardo Pará Glück\*\***

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

**ABSTRACT:** This work aims to analyze the use of images in the scientific dissemination specifically in digital environments, seeking to understand what scientific dissemination is, to follow an approach on the role of image in this type of discourse. For such an undertaking, we take as theoretical basis the notions postulated in the framework of the digital discourse analysis, as proposed by Marie-Anne Paveau (2017), and the discourse of scientific dissemination on the media, by Patrick Charaudeau (2009). Specifically, it aims to (i) reflect on the growing integration of objects connected to our existence, focusing on the functioning of scientific dissemination - and the images it mobilizes - in a digital environment, as well as to (ii) comment on the uses of the image of scientific dissemination in the dialogue with social networks. To do so, images are examined according to the technodiscursive proposals and the iconization category, as well as from the discursive restrictions in the scope of scientific dissemination. The analyses show that, in the sphere of scientific dissemination, the phenomenon of discourse iconization is widely mobilized, both by a scientific dissemination magazine and by the digital enunciators who appropriate it, promoting uses that were not initially foreseen.

**KEYWORDS:** Digital discourse. Scientific dissemination. Digital image. Iconization.

**RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo analisar o uso de imagens na divulgação científica especificamente em ambientes digitais, procurando compreender o que é a divulgação científica, para seguir numa abordagem sobre o papel da imagem nesse tipo de discurso. Para tal empreendimento, tomamos como base teórica as noções postuladas nos quadros da análise do discurso digital,

---

\* Postdoctoral fellow at Universidade Federal de São Carlos (UFSCar - Brazil - FAPESP). E-mail: [julialourenco@alumni.usp.br](mailto:julialourenco@alumni.usp.br).

\*\* Doctoral fellow at Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS - Brazil - CAPES). E-mail: [eduardogluck@gmail.com](mailto:eduardogluck@gmail.com).

conforme proposta por Marie-Anne Paveau (2017), e do discurso de divulgação científica na mídia, de Patrick Charaudeau (2009). Especificamente, objetiva-se (i) refletir sobre a integração crescente dos objetos conectados à nossa existência, focando no funcionamento da divulgação científica - e as imagens que mobiliza - em ambiente digital, bem como (ii) tecer comentários sobre os usos da imagem de divulgação científica no diálogo com as redes sociais. Para tanto, examinam-se imagens segundo as propostas tecnodiscursivas e a categoria iconização, bem como a partir das restrições discursivas no âmbito da divulgação científica. As análises evidenciam que, na esfera da divulgação científica, o fenômeno da iconização do discurso é vastamente mobilizado, tanto por uma revista de divulgação científica, quanto pelos enunciadores digitais que dela se apropriam promovendo usos não inicialmente previstos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Discurso digital. Divulgação científica. Imagem digital. Iconização.

**RÉSUMÉ:** Ce travail vise à analyser l'utilisation d'images en diffusion scientifique spécifiquement dans les environnements numériques, en cherchant à comprendre qu'est ce que la diffusion scientifique, à suivre dans une démarche sur le rôle de l'image dans ce type de discours. Pour une telle entreprise, nous prenons comme base théorique les notions postulées dans les cadres de l'analyse du discours numérique, telle que proposée par Marie-Anne Paveau (2017), et du discours de la diffusion scientifique dans les médias, de Patrick Charaudeau (2009). Plus précisément, il vise (i) à réfléchir sur l'intégration croissante d'objets connectés à notre existence, en se concentrant sur le fonctionnement de la diffusion scientifique - et des images qu'elle mobilise - dans l'environnement numérique, ainsi que (ii) à commenter les usages de l'image de la diffusion scientifique dans le dialogue avec les réseaux sociaux. Pour cela, les images sont examinées en fonction des propositions tecnodiscursives et la catégorie iconisation, ainsi que des restrictions discursives dans le cadre de la diffusion scientifique. L'analyse montre que, dans le domaine de la diffusion scientifique le phénomène de l'iconisation du discours est largement mobilisé, tant par une revue de diffusion scientifique, que par des énonciateurs numériques qui se l'approprient en promouvant des usages non prévus initialement.

**MOTS CLÉS:** Discours numérique. Diffusion scientifique. Image numérique. Iconisation.

## 1 INTRODUCTION

Approaching visual discourse in a digital environment is an arduous task, since its specificities cover several aspects: from the disposition, the colors, and the mobilized forms, to issues related to the environment in which it is produced and circulated. Discuss about scientific dissemination discourses is also not a simple undertaking, if we understand that the problems involved concern the characteristics that circumscribe them, that is, the situation of communication (genre, discursive purpose, partners in the enunciative act, among others)<sup>1</sup>.

In this article, we will reflect on the uses of the image in scientific dissemination, seeking, first, to understand what scientific dissemination is, to follow an approach on the role of the image in this type of discourse. Subsequently, we will reflect on the growing integration of connected objects to our existence (PAVEAU, 2017), focusing on the functioning of scientific dissemination - and the images it mobilizes - in a digital environment. Finally, we will comment on the uses of the image of scientific dissemination in the dialogue with social networks.

For such an undertaking, the corpus was delimited by the thematic criterion. The extracts and images considered in this text fall under the broad theme "coronavirus". This choice does not dialogue with the idea of "transforming discourses into corpus"<sup>2</sup>, seeking to meet the growing demand for researches on the topic (PAVEAU, 2020), but it is motivated by several concerns. As individuals who live the pandemic and watch the proliferation of discourses about the virus, there is concern about how the theme is constructed verbally and visually. As researchers, based on this perception, we ask ourselves "what is the coronavirus anyway?" and, from an imagery perspective, "what is the 'true' representation of the coronavirus?", questions that arise from the contact with the flood of texts and images that daily circulate on the media.

<sup>1</sup> This first paragraph highlights that in this article we will not promote an in-depth study of either the digital image or the discourse of scientific dissemination, given the extent of each of the themes. Above all, we will reflect on the boundary between them, that is, the extent to which this dialogue is established.

<sup>2</sup> All direct quotes are freely translated by the authors.

As a methodology that met the sensitive nature of this text, we selected the verbal and the visual extracts "on the flight" (MOIRAND, 2020), that is, from our personal experiences and readings, limited here to digital contact with the analyzed materials. The "exploratory data" (*Ibidem*), which make up this small corpus, also allow us to consider the discursive parts anchored at the present time - even though this is not our main goal.

## 2 SCIENTIFIC DISSEMINATION: BETWEEN SCIENCE AND JOURNALISM

Based on the notion of communication contract, it is important to ponder that, throughout the discourse, considering the specific conditions of each communicational situation, there are restrictions to be observed. We will focus specifically on media scientific dissemination and, in this scenario, Charaudeau (2016) proposes four main characteristics: (i) visibility; (ii) readability; (iii) seriousness; and (iv) emotionality.

Briefly, according to Charaudeau (2016, p. 6-7), (i) visibility restriction addresses the questions of "[...] selecting only the scientific facts that will have a more or less immediate impact on the daily life of individuals"; (ii) the legibility restriction refers to the issues of the lexicon, phrase construction, as well as "texts, titles and subtitles, images, and graphics in order to allow, at the same time, a more immediate understanding"; (iii) the seriousness restriction is marked to mediate "the distance between scientific language and the understanding of an open audience"; and (iv) the emotionality restriction is marked by the search to capture the reader, in order to take "scientific research as an adventure in search of the truth". In this article, we mobilize those restrictions to reflect on the discourse of scientific dissemination in a digital environment, paying attention to the extent to which they are observed in the selected corpus.

By scientific dissemination, we understand the recontextualization of the scientific knowledge, that is, a change of context that redefines the spaces in which it circulates, the genres in which it is anchored and the interaction between the presumed enunciators. Instead of the simple 'transmission' of information from the scientific sphere, the purpose of scientific dissemination, according to Charaudeau (2016), is to "[...] make (knowledge) accessible to a large number of individuals (to disseminate and to diffuse) the results of the scientific research" (CHARAUDEAU, 2016, p. 1). It is, as the linguist explains, an aim that is both educational and citizen.

Thus, the discourses produced within the scientific field that circulate outside of it, in the journalistic field, for example, participate in discourse genres of scientific dissemination<sup>3</sup> and are, therefore, situated on the border between two discursive fields: the scientific and the journalistic. This overlapping of fields establishes some specificities, also in the exploration of the use of image, our focus in this text. From this definition, we infer that scientific dissemination plays a frontier role.

The scientific field is, according to Bourdieu (1997, p. 21), "[...] a social world and, as such, makes impositions, requests, etc., which are, however, relatively independent from the pressures of the global social world that surrounds it". The structure of this field is defined by the relationship of forces between the protagonists, researchers, and institutions, which aim at mastering knowledge as symbolic capital.

In turn, the journalistic field is conceived as a "[...] social system focused on the production of information about the present. All its distribution of prestige and recognition is associated with this capacity" (GOMES, 2004, p. 53). The researcher also affirms that the agents that obtain, with greater speed, quality, relevant, and exclusive information and write it in the most appropriate way define its structure.

---

<sup>3</sup> Scientific dissemination is anchored in several discursive genres, such as an essay, an article, an editorial, scientific dissemination news, scientific dissemination note, among others.

Scientific discoveries rose to prominence, according to Grillo (2013, p. 68), during the two great wars, establishing a closer relationship between scientists and journalists. During the period, also according to the researcher, "[...] the professionalization and specialization of scientific journalists was developed, and newspapers started to put full-time professionals on science subjects" (GRILLO, 2013, p. 68).

In the interim, we can establish a scale that goes from scientific discourse to journalistic discourse. In it, scientific journalists would occupy the intersection of these two discursive fields. Scientific journalism, according to Bueno (1985), "[...] is a special case of scientific dissemination. [...] It must be at the service of the interests of the community and to honor facts and information that do not harm national culture" (BUENO, 1985, p. 1420).

As Bueno (2009) points out, the evolution of scientific journalism follows the evolution of communication itself and, as a result, the researcher claims to be consolidating a new phase of Brazilian scientific journalism, "[...] which effectively signals the growth of new spaces for dissemination and for the accelerated training of press professionals and scientific communicators" (BUENO, 2009, p. 119).

One of these "new spaces for dissemination" is the Internet itself, a specific environment from which we will reflect upon the recontextualization of scientific information, focusing our analytical gaze on *Superinteressante* magazine. From there, we will observe its operation in two environments: on the official website of the magazine and on its Facebook page. Then, we will debate about the iconization of the discourse from the scientific sphere and its subsequent circulation on social networks, specifically on Instagram, focusing mainly on the appropriation that is made of it and its unprecedented uses.

### 3 IMAGE IN SCIENCE COMMUNICATIONS

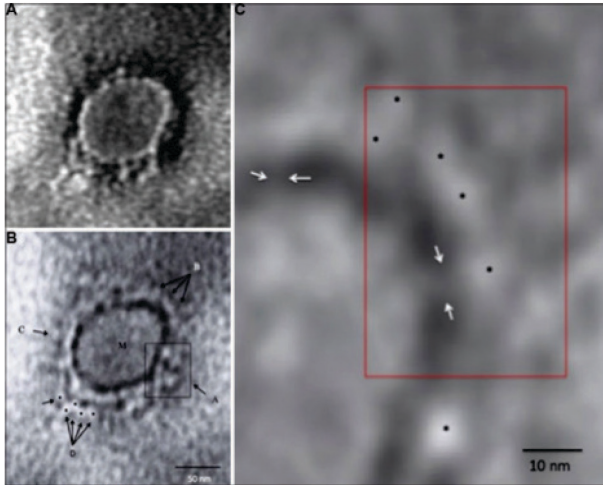
As Barcelos, Gomes and Oliveira (2018) affirm, in a text of scientific dissemination, the image arouses the interest of the non-specialized reader, as well as it facilitates the understanding of the subject to be approached. The image, therefore, corroborates the dual purpose of scientific dissemination, established in the fine line between informing and capturing the reader (CHARAUDEAU, 2009). To reflect on this functioning, we focus on some images of the coronavirus that circulated widely on the media.

Next, we present three images of the SARS-CoV-2 coronavirus: the first (figure 1) is a black and white<sup>4</sup> image of the virus taken in the laboratory, collected in a scientific article; the second (figure 2) presents a "highlighted color microphotography", as the caption points, and was extracted from the online version of the *National Geographic* magazine; and the third (figure 3) is an image worked by American medical illustrators, who currently circulates in the most varied spaces around the world.

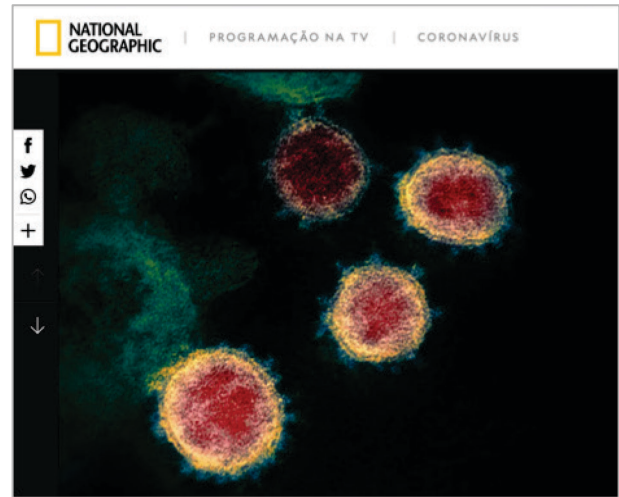
The first capture was produced in a "[...] transmission electron microscope (TEM) Tecnai 12 BioTwin", [...] using a low dose mode and the images were captured using a 2k × 2k CCD camera mounted on the side"; the second capture was produced in an "electronic microscope"; and the third in the "software Autodesk 3ds Max" (GIAIAMO, 2020). This information reveals not only the degree of specialization for these images to be produced, but also the expected effects and the expected modes of circulation, according to the respective purposes.

Next, we present the three images mentioned:

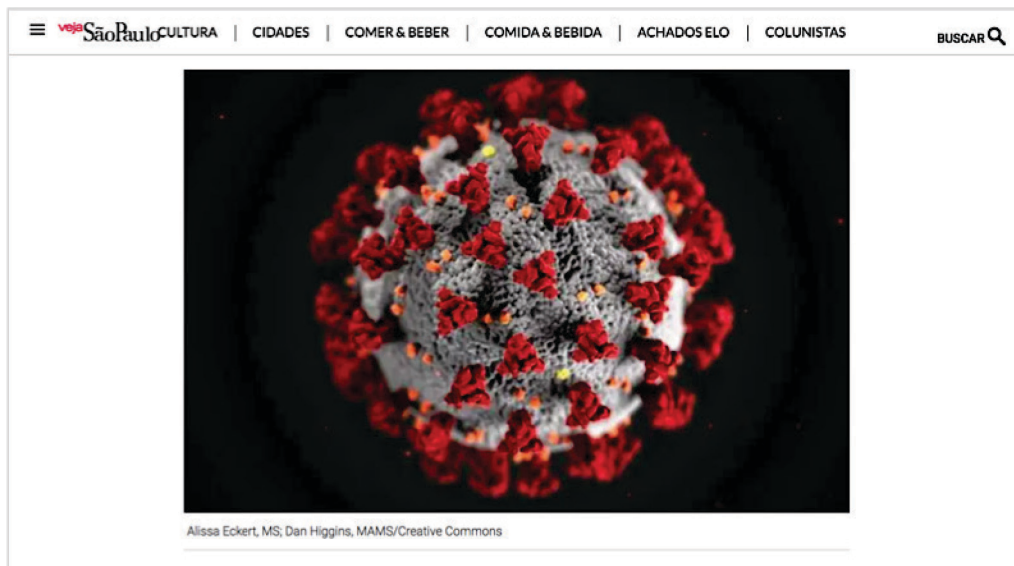
<sup>4</sup> In a publication on Twitter, EHES professor and researcher, Andre Gunthert, writes: "What color is the coronavirus? The virus is smaller than the length of the light wave. The images in this universe are necessarily gray. Photos of the virus (for not to be confused with 3D images) are colored voluntarily to better identify the details", accompanied by images of the virus. This publication dialogues directly with the purposes of this text (GUNTHERT, 2021)



**Figure 1:** Microscopic image of SARS-CoV-2  
**Source:** Prasad *et al.* (2020)



**Figure 2:** Microphotography of SARS-CoV-2 virus  
**Source:** Susin (2020)



**Figure 3:** Graphical representation of coronavirus  
**Source:** Redação Veja (2020)

From the images presented above, we are faced with two spheres: scientific and journalistic. The first, which is focused on research, brings the virus as it is, while the second, which is within the scope of scientific dissemination, promotes a global representation of the virus. In turn, the third, the one that most interests us, went through several editing processes, which build different effects, and make it circulate abundantly in different digital environments.

Bearing in mind that the target audience for scientific dissemination is not only formed by actors in the scientific field (professors, researchers, students, etc.) and directed only to them, "[...] scientific images are manipulated so that we can apprehend them, they have a relationship with the referent sought by the reader" (GUIRADO, 2018, p. 298). This manipulation of images aims to reach and to attract more and more readers - also for marketing reasons - a fact that also results in the choice of iconic images.

Alongside that, in a report by the American newspaper *The New York Times* (GIAIAMO, 2020) entitled and subtitled "The Spiky Blob<sup>5</sup> Seen Worldwide. How C.D.C medical illustrators created the coronavirus pandemic's most iconic image", medical illustrators

<sup>5</sup> "Until 1990, the **blob** was classified as a fungus. Its scientific name literally means 'multi-headed mold', but it is not exactly that. What intrigues scientists is that it has the structure of a fungus, but it behaves like an animal. "We don't know if he is an animal, a fungus, or something in between," the Paris Zoo president said in a note (our emphasis). (ROSSINI, 2019).

from the Centers for Disease Control and Prevention, Alissa Eckert and Dan Higgins, say they were hired to create "an identity for the virus. Something to grab the public's attention" (GIAIAMO, 2020, § 3).

In the report, the illustrator states that she "uses art to make difficult medical concepts more approachable" and, according to her, the graphic representation is "a little bit easier for people to look and to understand" (GIAIAMO, 2020, § 5), compared to photography. To produce this illustration of the coronavirus (figure 3), they took what professional medical artists call the "beauty shot, which is an individual close-up".

Eckert and Higgins also describe some of the graphic choices they made in specific image editing programs: the choice of texture, with the intention of looking like "something that you could actually touch" and the light, which was calibrated to give greater "level of realism", due to the shadows created by spikes (the tips of the virus), including help to "[...] display the gravity of the situation and draw attention" (GIAIAMO, 2020, § 11).

The focus, according to them, was on the structure of the virus, especially the protein Spike S, which is largely responsible for its rapid dissemination, as stated by infectologist Nancy Bellei. According to her, the Spike protein is "responsible for the entry of the virus into our cell, it is the one that attaches to our ACE2 receptor. This means that the antibodies produced against it are able to prevent the entry of the coronavirus, neutralizing it (ANONYMOUS, 2020)"; therefore, its protagonism at this moment.

#### 4 SCIENTIFIC DISSEMINATION IN A DIGITAL ENVIRONMENT

In addition to traditional media, scientific dissemination has found favorable space to its purposes on the new media, notably those in the digital universe from Web 2.0. In this context, many print media vehicles have also started to present digital versions (such as newspapers, magazines, television programs, etc.), offering access possibilities from different platforms.

*Superinteressante* scientific magazine, for example, makes its content available on five platforms: Twitter, Facebook, Instagram, YouTube and Spotify. In them, Internet user has access to the same content from various semiosis, carried out in different digital environments. Below, we present a brief mosaic: in the center, in red, the header of *Superinteressante* magazine website, which contains the icons of social networks on the far right and, around the header, we see the respective screenshots of the profiles of the magazine in each of these networks:

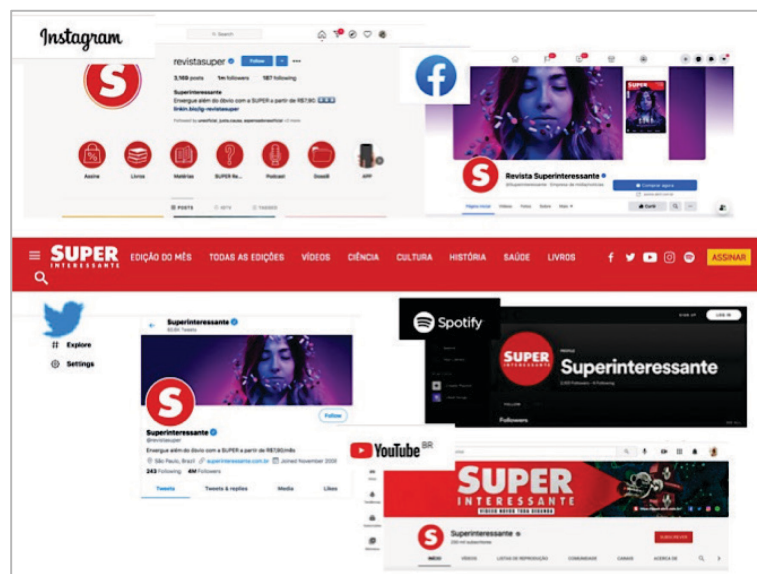


Figure 4: Platforms explored by *Superinteressante* magazine

Source: SUPERINTERESSANTE (Facebook, Instagram, Spotify, Twitter, Youtube), 2021

Thus, we can conclude, in the wake of Siqueira (2014), that

[...] if for some time we have already known the importance of producing meanings about science [...], now we must also think about online video platforms, social networks, blogs, spaces for comments and mobile devices that provide access to them as new spaces for science dissemination.

The circulation of scientific knowledge does not occur only in the formal space of teaching or research institutions. Like education, it takes place in several other spaces and moments: it happens in everyday life, it happens in media "products" and in a special way, in audiovisual character such as films, series and animations. Television programming, YouTube videos and other interactive spaces on the Internet are places where images of science and technology also circulate. (SIQUEIRA, 2014, p. 89)

The variety of discourses (verbal, visual, verbal-visual, audible, etc.), proposed by these new environments for interaction, also has an impact on its functionalities, as well as on enunciative roles. To understand some of those functions, we will consider a report that was published in *Superinteressante* magazine, on October 20, 2020, both on the website (figure 5) and on the magazine's Facebook (figure 6), seeking to observe some discursive specificities of each environment, presented in the following, respectively:

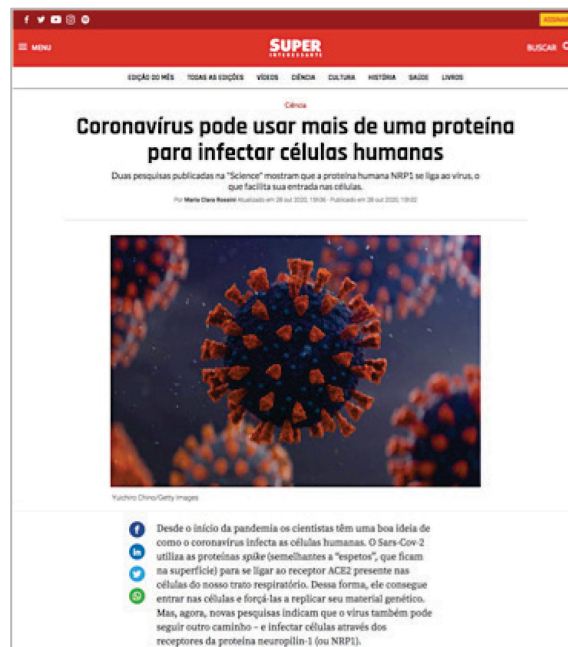


Figure 5 : Report from the *Superinteressante* magazine on the website

Source: Rossini (2019)





**Figure 6:** Report from *Superinteressante* magazine on Facebook

**Source:** SUPERINTERESSANTE (Facebook), 2021

As far as *Superinteressante* is concerned, it currently has 54,725 thousand subscribers. On the website, the magazine presents itself as a "young, modern, relaxed, instigating, provocative" magazine, so that when reading it, the readwriter<sup>6</sup> "[...] discovers a surprising and creative world that involves a great diversity of fascinating subjects: science, history, technology, health, behavior, citizenship and environment" (PLURIABRIL, 2019). Based on the number of subscribers and the characterization presented by the company itself, the importance of this vehicle for the scientific dissemination in Brazil and its repercussion in digital media becomes evident.

In this scenario, the report published on the website offers, for example, options for sharing on social networks (a characteristic that we can observe on the icons on the left side of figure 5 - Facebook, LinkedIn, Twitter, and WhatsApp - from which Internet users are redirected to specific platforms). On the other hand, the same report published on social networks (figure 6) offers more forms of interaction, such as like (and the variations: love, laugh, being amazed, cry, get angry and more currently "strength"), share and comment.

These functionalities follow those of Facebook social network itself, characterized, for example, by non-linear reading, a process that modifies the thread of the discourse in digital universes, since

[...] the native statement (like the non-native digital statement brought online) is neither elaborated nor received according to the linearity that defines the syntagma, but contains clickable elements, which direct the readwriter from a target-wire to a source-wire, establishing a relationship between two discourses. The action of the technowords is exercised in the syntagmatic unfolding of the statement, its enunciative functioning and its semiotic materiality. (PAVEAU, 2017, p. 146)

Sharing and comments also construct specific manners of interaction and digital writing, marked by expansion, i.e., the possibility of "[...] extending writing with additions (especially comments) and facilitated circulation (sharing and reblogging)" (PAVEAU, 2017, p. 31). Furthermore, the possibilities of demonstrating feelings, through a click, are in accordance with the decisions of each readwriter if we consider that, in each environment, there are different technodiscursive possibilities, including clickable items, which are available to the Internet user.

From a digital discourse perspective, such possibilities are aligned with the affordances theory - a set of possibilities -, which proposes a description of the objects in the production of discourses. These are the clickable possibilities that the readwriter has in each

<sup>6</sup> According to Paveau (2017), the readwriter is the result of the power that the hypertextual/digital reader has to decide between clicking on the hyperconnection(s) presented throughout the text, becoming, according to the linguist, also a writer of this text.

environment. As far as affordances are concerned, a study by Oliveira and Rodrigues (2006) observed that they are a "[...] combination of physical properties of the environment that are uniquely situated in relation to the (echo)system". Paveau (2012) also points out that affordance "[...] is a property of an object or characteristic of the immediate environment that indicates the relationship that the user must establish with the object, as he must use it" (PAVEAU, 2012, p. 53).

From this perspective, on *Superinteressante* magazine Facebook page it is only possible for the readwriter to comment below scientific dissemination news because there is this technological possibility imbricated with language<sup>7</sup>. In the same way, in Instagram's environment, other possibilities of interaction are offered, such as to enjoy; to comment; to make a post and/or a story, to send a publication to someone, to talk through messages, etc.

That been said, in social networks, scientific dissemination is achieved through the greater interaction established both between the magazine and the readers, as well as between the readers themselves. This possibility comes in the wake of the technological developments of "[...] web 2.0, social web or participatory web, which emerged in the early 2000s. It connects people and is based on multi-agent interaction" (PAVEAU, 2017, p. 15).

Regarding the images in scientific dissemination, it is not possible to verify significant differences between the use on the official website and on the social network, since the publication on Facebook is, in fact, a link (or hyperlink) that directs the Internet user to the website of the magazine and, because of this, the image used is the same. In this case, the social network works, therefore, as a diffuser of the website's content and the image remains with its traditional function in scientific dissemination: to capture the reader's attention. This hyperlink connects two discourses, a thread of the target-discourse to a thread of the source-discourse (PAVEAU, 2015).

In relation to images, although they are the same, it is necessary to consider the greater degree of autonomy that the Internet users have in social networks: on the website, actions are limited to sharing and possibly inserting some text during this process, while on social networks, images, forged within scientific dissemination, are appropriated by users, who can circulate them in unexpected and unprecedented ways, covered with new functions, occupying new formats and building new meanings, as we will see hereinafter.

## 5 FROM SCIENTIFIC DISSEMINATION TO SOCIAL NETWORKS

So far, we have talked about how the scientific dissemination magazines themselves work with the image, focusing in particular on *Superinteressante*. From it, we tried to establish the similarities and divergences in two environments: the official website and the Facebook page. However, there is another aspect that seems interesting to be analyzed: the use that the Internet users themselves make of the images coming from the scientific dissemination, that is, the unpredicted or unseen uses.

The image of the virus graphically worked (the "stylized" virus, in the jargon of the experts, as presented in figure 3) establishes a paradigmatic relationship - and perhaps even competition - with other possibilities of representation (the use of other colors, with some variation in formats, different textures, the disposition alongside other elements, among many other aspects). A quick search on *Google Images* for coronavirus confirms the variety cited:

<sup>7</sup> The affordances, however, do not imply the plastering of functions in digital environments. The hashtag features, for example, as Paveau (2017, p. 198) points out, were incorporated by Twitter developers from the suggestion of a network user.

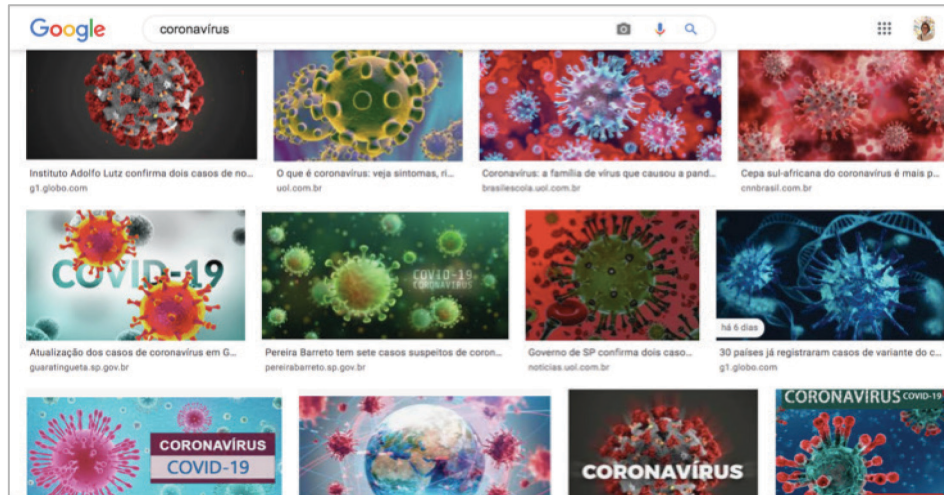


Figure 7: Search for "coronavirus" in Google Images

Source: Google (2020)

In its turn, when the representation reaches the status of "identity" of the virus - as the illustrators comment that this is really the objective of the graphic work they do - it starts to work in a syntagmatic relationship, that is, it is taken as the representation of the maximum approximation between the real and the visual. Thus, the image begins to circulate in many spaces (reports, interviews, opinion articles, etc.) as the "true image" capture of this microscopic organism<sup>8</sup>.

This perception of the virus' identity is made possible through the process of iconization of its discourse, which according to the discursive Semiotics is defined as

[...] the result of a set of procedures mobilized to produce a sense of reality effect, thus appearing to be doubly conditioned by the culturally variable conception of "reality" and the realistic ideology assumed by producers and users of this or that semiotics. The referential illusion, far from being a universal phenomenon, can only be found in certain "genres" of texts, and its dosage is not only unequal, but also relative. (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 251)

As Andre Gunthert (2015, P.135) states, "[...] digital writing has transformed language into information, attributing to it irreplaceable properties of conservation, reproduction or transmission", also asserting that "[...] digitalization, reducing the materiality of images, gives them new plasticity and mobility. Thus, we can affirm that the image's iconization in digital environment also occurs because in this environment it circulates with fewer restrictions, becoming more easily reproducible.

According to Paveau (2019), iconization can be defined as "[...] the use of the image that goes beyond mere illustration to become a true bearer of meaning" (PAVEAU, 2019, p. 2). In the process of digital conversion of our discursive activities, especially in social networks, iconization works as the maximum degree of representativeness, that one closest to the referent in linguistic terms.

The iconization process, besides placing the virus illustrated by Eckert and Higgins (GIAIAMO, 2020) in a hierarchical situation with other possibilities of representation, ends up transforming this microorganism into a true character of the "pandemic" narrative. This fact can be observed by the creation of proper profiles of the coronavirus in social networks, for example. Forward, we present a case extracted from Instagram through the simple search for the word "coronavirus".

In figure 8, below, the virus gains a social network profile with the name @covid19\_sarscov\_2 and is presented, in the space designated for it in the app, with the following text written in Spanish: "Full name: Coronavirus SARS-CoV2. I am Covid-19, also known as 'coronavirus'. I was born in the city of Wuhan, in December 2019. I am infectious, so beware!".

<sup>8</sup> It seems interesting for us to observe how the graphically worked image builds more "truth" and "reality" sense effects than the image captured under the microscope - which would really be the one closest to the referent.

In one of the stories fixed in this profile (figure 9), we also see informations that the virus makes available about itself, such as: "I spread myself internationally", "I come from a subfamily of positive monocatenary RNA virus belonging to the family Coronaviridae", "Currently there are vaccines against me" and "It is possible to prevent me using a mask". This information of strong scientific character establishes the profile of the social network also as a more contemporary possibility of scientific dissemination, since the facts presented are scientifically proven<sup>9</sup>.

Following we present the images of the Instagram's profile under analysis:

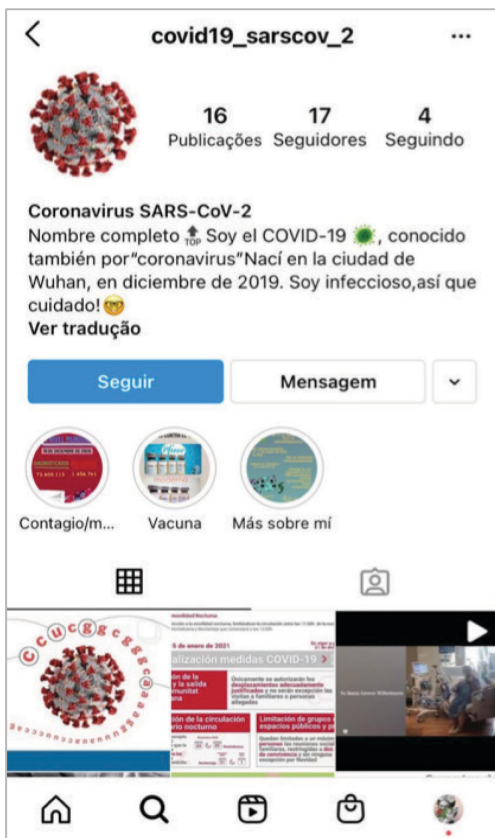


Figure 8: @covid19\_sarscov\_2 profile in Instagram  
Source: CORONA SARS-CoV-2 (2020)

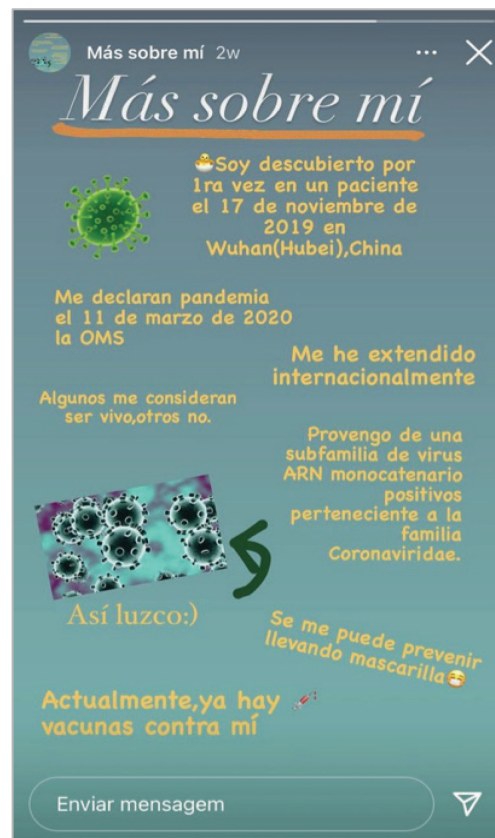


Figure 9: Story of the profile @covid19\_sarscov\_2  
Source: CORONA SARS-CoV-2 (2020)

As we have seen above, this Instagram profile can also be understood as belonging to the scope of a certain scientific dissemination, because it meets the purposes proposed by Charaudeau (2016). Strongly, we see the seriousness restriction, since, although the account is not strictly scientific, it is anchored in science to enunciate: "I come from a subfamily of positive monocatenary RNA virus belonging to the family Coronaviridae", for example. Another restriction pointed out is that of readability, since it makes the discourse less complex, considering that it is directed to a wider and heterogeneous audience.

Furthermore, the choice of this account profile photo meets the visibility restriction, since the user chooses exactly the image of the virus that has become popular internationally, that is, the one that has been iconized in the sphere of digital discourse (as shown in figure 3). This use promotes greater legibility and understanding, since when confronted with this Instagram account, by iconization, the reader already infers which virus it is: Covid-19.

<sup>9</sup> As the following excerpt assures: "Clinical significance: *Coronavirus is a positive-sense monocatenary RNA virus* that can cause a variety of acute and chronic diseases in domestic animals, pets and humans. *In late 2019, a new coronavirus was identified in cases of viral pneumonia in Wuhan, China.* The International Committee on Virus Taxonomy (ICTV) named this new virus SARS-CoV-2. The disease caused by SARS-CoV-2 is called COVID-19, which varies from mild forms with few or no symptoms to pneumonia and death in the most severe cases" (WGENE SARS-CoV-2, 2020, p. 1, emphasis added).

Finally, the other restriction proposed by Charaudeau (2016) is that of emotionality, which works as a discursive strategy of seeking to touch the affective side of the reader, in order to bring him/her even closer to the universe of the text in which he/she finds himself/herself along his/her hypertextual reading. This characteristic given by the perception of greater proximity is materialized, for example, in the use of the first person singular, of a more colloquial language, by the use of emojis and by the empathic alert that a way to eliminate the virus is using the mask.

In short, this Instagram profile can be understood, in a certain way, in the spectrum of scientific dissemination, since it aims to present the virus to people, to show the means to avoid it, as well as to present scientifically supported information about it. In doing so, the linguistic-discursive and iconic choices meet the restrictions of scientific dissemination discourse, as proposed by Charaudeau (2016).

## 6 FINAL REMARKS

Throughout our text, we sought to present how scientific dissemination is carried out in the *Superinteressante* magazine, from its website and its page on the Facebook environment. After that, we talked about the iconization of the discourse from the scientific sphere and its subsequent circulation on social networks, focusing mainly on the appropriation that is made by the Internet users and their unexpected uses. Scientific dissemination, as we have seen, is a re-contextualization of scientific discourse, with specific restrictions and purposes, as postulated by Charaudeau (2016). In this scenario, we focused on the iconization of the virus image (that is, iconization of its discourse) from the scientific sphere, the dissemination of science, passing through the uses in digital media until reaching the social networks.

If we return to the scale (cited at the beginning of this text), which ranges from a more scientific discourse to a more journalistic discourse, specifically regarding to scientific dissemination, we see the importance of inserting the role of digital media and social networks into this scale as well. These spaces of circulation also end up participating in a profane<sup>10</sup> scientific dissemination, so to speak.

Thus, the boundaries between scientific discourse, journalistic discourse, and social network discourse end up problematizing the boundaries between knowledge and its diffusion. Today, the virus not only has several ways of being visually constructed, but it also has profiles in social networks<sup>11</sup>. In this context, in the wake of Paveau (2008), we can think about the existence of a profane, popular or folk scientific dissemination.

The diversity of social places and digital environments in which the variety of forms of scientific knowledge manifest itself proves the need to understand their functioning beyond the most institutionalized spaces. As we have seen, not only scientific magazines - such as *Superinteressante* - disseminate knowledge on a given theme, but social networks have also been occupying this function, in unexpected and ludic ways - such as Instagram's profile briefly analyzed.

We agree with Paveau (2008) when she states that, from her point of view, "it is preferable to adopt a scalar view of things" (PAVEAU, 2008), which, in the specific case of this text, establishes the extreme of science (figure 1), going through the work with the scientific image (figure 2) and the more graphic and understandable elaboration (figure 3), up to the extreme of popular scientific dissemination promoted on social networks (figures 8 and 9).

These brief notes are also aligned with Vergara's (2008) statement that

<sup>10</sup> We anchor ourselves here in the proposals of Paveau (2008) to think about the relationship between a linguistics called scientific and another called profane or popular, developed mainly from the perception and experience.

<sup>11</sup> Other profiles can be easily found in Instagram itself, as well as on Facebook, for example. For the purposes and extension of this article, we have chosen not to incorporate new examples.

Due to the division of intellectual work and the high degree of specialization of current disciplines, the activity of dissemination is essential for all society [...] one of the characteristics of our time is precisely the questioning of a supposed dichotomy between the public completely devoid of knowledge and the scientist (VERGARA, 2008, p. 144).

When we are in the scientific domain, the virus appears in the lens of a microscope, while in scientific dissemination it is illustrated from an iconization of the discourse, a representation that becomes popular on a large scale. This circulation also echoes in social networks, where we briefly analyzed an Instagram account. In this social network profile, the virus is placed as enunciator, presenting itself visually from the iconization of Covid-19 virus image.

The user who proposes this profile is also placed in the sphere of scientific dissemination, once, as we have seen, it meets the restrictions and purposes of scientific dissemination discourse. In addition, although the limits between science and scientific dissemination are more salient, when it comes to the discourses produced on the web, we must keep in mind that the boundaries of scientific dissemination end up becoming more fluid, as evidenced by the various uses proposed on social networks, for example. Moreover, because, as we illustrate in this text, each hypertextual choice determines diverse ways and has certain dependence on the affordances of each environment.

In short, with our text, we sought to show how the image is popularized in the digital media and what are the strategies of scientific dissemination to make its discourse more attractive. In this sphere of communication, the phenomenon of image iconization seems to us to occur strongly, being mobilized both by scientific dissemination magazines, such as *Superinteressante*, and by the digital enunciators. That been said, the greater freedom of web 2.0 also makes it possible for science to be disseminated in the most varied environments; it is enough to surf the Internet to come across the diverse technological resources mobilized contemporaneously to promote scientific dissemination in digital media.

## REFERENCES

- BOURDIEU, P. *Os usos da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. Trad. Denise Barbara Catani. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- BUENO, W. da C. Jornalismo científico no Brasil: os desafios de uma trajetória. In: PORTO, C.M. (org.). *Difusão e cultura científica: alguns recortes* [on-line]. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 113-125.
- BUENO, W. da C. Jornalismo científico: conceitos e funções. *Ciência e Cultura*, v.37, n.9, setembro de 1985. Available at: <https://biopibid.ccb.ufsc.br/files/2013/12/Jornalismo-cientifico-conceito-e-funcao.pdf>. Access: jun. 16 2021.
- CASTRO, C. M. de; PORTELA, J. C. Uma abordagem semiótica sobre o gênero de divulgação científica. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 9, n. 2, p. 14-32, may. aug., 2019. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/1228>. Access: jun. 16 2021.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CHARAUDEAU, P. Sobre o discurso científico e sua midiaticização. Tradução de Maria Eduarda Giering e Luciana Cavalheiro. *Calidoscópio*, São Leopoldo, v. 14, n. 3, p. 550-556, sep./dec. 2016. Available at: <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2016.143.18>. Access: jun., 16 2021.
- CORONA SARS-CoV-2. Argentina, jan., 14 2021. Twitter: @covid19\_sarscov\_2. Available in: [https://www.instagram.com/covid19\\_sarscov\\_2/](https://www.instagram.com/covid19_sarscov_2/). Access: jun. 16 2021.

- ANONYMOUS. Covid-19: o protagonismo da Proteína Spike. *Lab Network*, 17 sep., 2020. Available in: <https://www.labnetwork.com.br/noticias/covid-19-o-protagonismo-da-proteina-spike/>. Access: jun. 16 2021.
- GIAIAMO, C. The Spiky Blob Seen Around the World. *The New York Times*, NY, 1 apr. 2020. Available at: <https://www.nytimes.com/2020/04/01/health/coronavirus-illustration-cdc.html>. Access: jun. 16 2021.
- GLÜCK, E. P. *Análise dos comentários dos leitores e do modo como constroem seu ethos discursivo em notícias de divulgação científica da revista superinteressante*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade UNISINOS, 2017.
- GOMES, W. *Transformações da política na era da comunicação de massa*. São Paulo: Paulus, 2004.
- GOOGLE. Google Imagens coronavirus. 2020. Available in: <https://www.google.com/search?q=coronavirus>. Access: jun., 16 2021.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- GRILLO, S. V. de C. *Divulgação científica: linguagens esferas e gêneros*. Tese de livre docência apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, 2013. Available at: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/8/tde-04112015-181038/publico/2013\\_SheilaVieiraDeCamargoGrillo.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/8/tde-04112015-181038/publico/2013_SheilaVieiraDeCamargoGrillo.pdf). Access: jun.16 2021.
- GUIRADO, N. C. Imagens científicas na semiótica e fotografias de *Star Wars*. *Texto livre: Linguagem e Tecnologia* v. 11, n. 2 p. 290-303. Belo Horizonte, 2018. Available at: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/textolivre/article/view/16805/13566>. Access: jun. 16 2021.
- GUNTHERT, A. *L'image partagée. La photographie numérique*. Paris: Éditions Textuel, 2015.
- GUNTHERT, A. Paris, jan., 14 2021. Twitter: @gunthert. Available in: <https://twitter.com/gunthert/status/1349657974382473216>. Access: jun. 16 2021.
- MOIRAND, S. A contribuição do pequeno corpus na compreensão dos fatos da atualidade. Tradutores Fernando Curtti Gibin & Julia Lourenço Costa. revista *Linguasagem*, São Carlos, v.36, Dossiê Metodologias de Pesquisa em Ciências da Linguagem, jul./dez. 2020, p. 20-41. [Text originally published in *Corpus* magazine 18, 2018]. Available at: <http://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/view/826/476>. Access: 16 jun. 2021.
- OLIVEIRA, F. I. da S.; RODRIGUES, S. T. Affordances: a relação entre agente e ambiente. *Ciências e Cognição*, v. 9, 2006. Available at: <http://www.cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/603>. Access: jun. 16 2021.
- PAVEAU, M.-A. Não linguistas fazem linguística? uma abordagem antieliminativa das ideias populares. *Policromias*, v. 3, n. 2, 2008. Tradução de Phellipe M. da S. Esteves. [Publicado originalmente em *Pratiques*, n. 139/140, 2008]. Available at: <https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/article/view/21267/12729>. Access: jun. 16 2021.
- PAVEAU, M.-A. Ce que disent les objets. Sens, affordance, cognition. *Synergies*. Pays Riverain de la Baltique, n. 9, p. 53-65. 2012. Available at: <https://gerflint.fr/Base/Baltique9/paveau.pdf>. Access on: jun. 16 2021.
- PAVEAU, M.-A. Ce qui s'écrit dans les univers numériques: Matières technolangagières et formes technodiscursives. *Itinéraires*, p. 1-24, 2015. Available at: <https://journals.openedition.org/itineraires/2313>. Access: jun. 16 2021.



PAVEAU, M.-A. *L'Analyse du discours numérique: Dictionnaire des formes et des pratiques*. Paris: Hermann, 2017. Org. da tradução: Julia Lourenço Costa e Roberto Leiser Baronas. *Análise do discurso digital: dicionário das formas e das práticas*. Campinas: Pontes Editores, 2021.

PAVEAU, M.-A. Technographismes en ligne. Énonciation matérielle visuelle et iconisation du texte. *Corela* [on-line], HS-28, 2019. Available at: <http://journals.openedition.org/corela/9185>. Access: jun. 16 2021.

PAVEAU, M.-A. Un objet à tout prix. Peut-on faire science de tout? *La pensée du discours* [carnet de recherche], 4 june 2020. Available at: <https://penseedudiscours.hypotheses.org/18223>. Access: jun. 16 2021.

PRASAD, S. *et al.* Transmission electron microscopy imaging of SARS-CoV-2. *Indian J Med Res.* 2020 Feb-Mar; 151(2-3): 241–243.

REDAÇÃO VEJA. Quem desenhou a representação visual do coronavírus. 2 abr. 2020. *Veja São Paulo*. Available in: <https://vejasp.abril.com.br/blog/arte-ao-redor/desenho-coronavirus-ilustradores/>. Access: jun. 16 2021.

ROSSINI, Maria Clara. Conheça o “Blob”, a criatura misteriosa que tem 720 sexos. *Superinteressante*, 18 out. 2019. Available in: <https://super.abril.com.br/ciencia/conheca-o-blob-a-criatura-misteriosa-que-tem-720-sexos/>. Access: jun. 16 2021.

SUPERINTERESSANTE. São Paulo, jan., 20 2021. *Twitter*. @revistasuper. Available in: <https://twitter.com/revistasuper>. Access: jun. 16 2021.

SUPERINTERESSANTE. São Paulo, jan., 20 2021. *Facebook*. @superinteressante. Available in: <https://www.facebook.com/Superinteressante>. Access: jun. 16 2021.

SUPERINTERESSANTE. São Paulo, jan., 20 2021. *Instagram*. @revistasuper. Available in: <https://www.instagram.com/revistasuper/>. Access: jun.16 2021.

SUPERINTERESSANTE. São Paulo, jan., 20 2021. *Spotify*. perfil Superinteressante. Available in: <https://open.spotify.com/user/superinteressante>. Access: jun. 16 2021.

SUPERINTERESSANTE. São Paulo, jan., 20 2021. *YouTube*. Superinteressante. Available in: <https://www.youtube.com/c/Superinteressante>. Access: jun. 16 2021.

SUPERINTERESSANTE. São Paulo, n. 3. apr., 16 2021. Available at: <https://super.abril.com.br>. Access: jun. 16 2021.

SUSIN, Mauricio. Fotos de microscópio eletrônico mostram partículas do coronavírus. *National Geographic*. mar., 16 2020. Available in: [https://www.nationalgeographicbrasil.com/photography/2020/03/fotos-de-microscopio-eletronico-mostram-particulas-do-virus-sars-cov-2?image=novel-coronavirus-sars-cov-2\\_49534865371\\_o](https://www.nationalgeographicbrasil.com/photography/2020/03/fotos-de-microscopio-eletronico-mostram-particulas-do-virus-sars-cov-2?image=novel-coronavirus-sars-cov-2_49534865371_o). Access: jun. 16 2021.

SIQUEIRA, D. da C. O. Mídia, Educação e entretenimento: a produção dos sentidos na divulgação da ciência. In: TAVARES, D.; REZENDE, R. (org.). *Mídias & Divulgação científica: desafios e experimentações em meio à popularização da ciência*. Rio de Janeiro: Ciências e Cognição, 2014. p. 82-100.

VERGARA, M. de R. Ensaio sobre o termo "vulgarização científica" no Brasil do século XIX. *Revista Brasileira de História da ciência*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 137-145, jul. dec., 2008. Available at: [https://www.sbh.org.br/revistahistoria/view?ID\\_REVISTA\\_HISTORIA=12](https://www.sbh.org.br/revistahistoria/view?ID_REVISTA_HISTORIA=12). Access: jun.16 2021.



WGENE SARS-COV-2. *RT Detection*. Método para detecção de sequências de RNA do vírus SARS-CoV-2 em Tempo real. Rosário, Argentina, 2020. Available at: [https://www.wiener-lab.com.ar/VademecumDocumentos/Vademecumportugues/wgene\\_sars\\_cov\\_2\\_rt\\_detection\\_po.pdf](https://www.wiener-lab.com.ar/VademecumDocumentos/Vademecumportugues/wgene_sars_cov_2_rt_detection_po.pdf). Access: jun. 16. 2021.



Received in February 23, 2021. Approved in May 5, 2021.

# LE POIDS DES MOTS: LA RELATION TEXTE/IMAGE DANS LA COMMUNICATION SUR INSTAGRAM A L'EXEMPLE DE LA REPRÉSENTATION DE L'ANOREXIE

O PESO DAS PALAVRAS: A RELAÇÃO TEXTO/IMAGEM NA COMUNICAÇÃO NO  
INSTAGRAM COM O EXEMPLO DA REPRESENTAÇÃO DA ANOREXIA

THE WEIGHT OF WORDS: THE TEXT/IMAGE RELATIONSHIP IN COMMUNICATION ON  
INSTAGRAM WITH THE EXAMPLE OF THE ANOREXIA REPRESENTATION

Céline Largier Vié\*  
Université Sorbonne Nouvelle

RÉSUMÉ: L'objectif de cet article est de montrer dans quelle mesure, dans le contexte particulier d'un compte Instagram consacré à l'anorexie, les images publiées ont besoin du texte qui les accompagne pour pouvoir être correctement comprises. A l'encontre de l'idée que l'image pourrait piloter le sens aux dépens des formes langagières, ce travail permet de montrer que, dans le contexte particulier qui est celui que nous avons étudié, il en va tout à fait différemment: sur la base d'un corpus natif, nous faisons la démonstration que le texte produit n'est jamais un simple accompagnement ayant une simple valeur commentative, mais qu'il contient au contraire les clés nécessaires à une interprétation correcte du message que l'image a pour fonction de transmettre et que ces deux objets sont donc indissociablement liés.

MOT CLÉS: Technodiscours. Image. Stratégie énonciative. Interprétation.

RESUMO: O objetivo deste artigo é mostrar em que medida, no contexto particular de um perfil no Instagram consagrado à anorexia, as imagens publicadas precisam do texto que as acompanha para serem devidamente compreendidas. Indo ao encontro

---

\*Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle, CEREG (EA 4223)/Clesthia (EA 7345). E-mail: [celine.largier-vie@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:celine.largier-vie@sorbonne-nouvelle.fr).

da ideia segundo a qual a imagem pode determinar o significado em detrimento das formas de linguagem, este trabalho permite mostrar que, no contexto particular por nós estudado, a realidade é bem diferente: apoiados num corpus nativo, demonstramos que o texto produzido nunca é um simples acompanhamento servindo de mero comentário. Antes, pelo contrário, o texto em questão apresenta as chaves necessárias para uma interpretação correta da mensagem que a imagem tem a função de transmitir e esses dois objetos são, pois, indissociáveis.

PALAVRAS-CHAVE: Tecnodiscurso. Imagem. Estratégia enunciativa. Interpretação.

ABSTRACT: The purpose of this article is to show to what extent, in the particular context of an Instagram account devoted to anorexia, the images that are published require an accompanying text in order to be properly understood. Contrary to the idea that the image could convey meaning without the need of language forms, this work shows that, in the particular context under study, it is quite different: on the basis of a native corpus, we demonstrate that the text produced is never a simple accompaniment with a mere commentary value, but rather that it contains the keys to a correct interpretation of the message that the image aims to transmit and that these two objects are therefore inextricably linked.

KEYWORDS: Techno-discourse. Image. Enunciative strategy. Interpretation.

## 1 INTRODUCTION

L'essor du numérique a entraîné une prolifération des discours que les technologies et les outils informatiques permettent de produire. Au fil des développements technologiques sont venus s'ajouter au texte proprement dit le son et l'image (GUNTHER, 2014), qui viennent à occuper une place de plus en plus importante, allant parfois jusqu'à constituer le noyau même des publications produites par les utilisateurs. C'est notamment le cas avec un outil de communication comme Instagram, auquel cet article s'intéresse.

La question qui se pose est celle de savoir quel est le rôle de l'image – dans le cadre qui nous intéresse, il s'agit toujours d'une photographie<sup>1</sup>, et nous emploierons donc dorénavant essentiellement ce terme – dans la construction du sens et de savoir si cette image en vient à piloter ce sens aux dépens, d'une certaine façon, des seules formes langagières, permettant de parler d'une "autonomisation de la conversation visuelle" (GUNTHER, 2014, p. 10) par images interposées. A cet égard, Instagram apparaît comme une illustration parfaite du fait que, dans le discours numérique, "le texte est de plus en plus rarement produit hors de l'image qui, loin de l'accompagner comme une illustration ou de l'auxiliarisation [*sic*] en lui donnant statut de légende, l'iconise littéralement" (PAVEAU, 2019, p. 10), dans la mesure où l'image est obligatoire et première<sup>2</sup> et occupe une place centrale à tous les sens du terme. Mais la place centrale dévolue à l'image nous amène à nous poser la question plus générale suivante: dans quelle mesure un récepteur, confronté à une image, peut-il être assuré de saisir correctement la visée pragmatique de celui qui l'a produite? Le texte associé à l'image ne constitue-t-il pas un prérequis indispensable pour garantir une interprétation conforme à l'intention du producteur?

Pour répondre à ces questions, nous avons choisi d'appuyer notre analyse sur un corpus de contributions publiées en 2019 sur le thème de l'anorexie par le biais de l'application en question. Mais avant d'aborder ce corpus et d'en analyser le contenu sous l'angle qui nous intéresse ici, nous nous attacherons dans un premier temps à montrer les limites auxquelles l'image en général, et la photographie en particulier, prise en elle-même, peut être confrontée quand il s'agit d'en produire l'interprétation. Notre postulat est qu'il n'est pas possible de considérer l'image comme fournissant à elle seule tous les éléments permettant au récepteur de mener à bien cette tâche, et que d'autres éléments doivent nécessairement être présents, qui servent de clés en vue d'une interprétation correcte – nous entendons par là le fait que le récepteur se voie disposer des éléments nécessaires au décodage correct des visées pragmatiques du producteur qui est l'auteur de l'image publiée et du texte qui l'accompagne.

<sup>1</sup> Rien n'empêche l'utilisateur de poster des images dont le contenu ne relève pas du cliché photographique – une capture d'écran d'un tableau ou d'un dessin, par exemple – mais il n'en demeure pas moins que, techniquement, c'est toujours d'une photographie numérique qu'il s'agit.

<sup>2</sup> Nous reviendrons sur ce point plus loin dans notre analyse.

## 2 L'IMAGE ET SON INTERPRÉTATION

### 2.1 L'IMAGE EST-ELLE UN TEXTE ?

L'image existe rarement déconnectée d'un texte. Comme l'écrit R. Barthes (1964, p. 43), "[...] pour retrouver des images données sans paroles, il faut sans doute remonter à des sociétés partiellement analphabètes, c'est-à-dire à une sorte d'état pictographique de l'image; en fait dès l'apparition du livre, la liaison du texte et de l'image est fréquente" – et l'auteur de se demander: "L'image double-t-elle certaines informations du texte, par un phénomène de redondance, ou le texte ajoute-t-il une information inédite à l'image?".

Cela rejoint l'idée développée par M. Melot (2005, p. 362) pour qui l'image n'est pas un texte: une image "donne à voir" et comme "image ne dit pas tout ce qu'on veut savoir d'elle", il reste nécessaire, pour la saisir, de le faire par une "indexation langagière", c'est-à-dire de recourir à la langue à des fins de classement et de décryptage. Si ce point de vue de documentaliste dans son appréhension de l'image brute n'est pas ce qui nous intéresse directement ici, il n'en demeure pas moins que, mis en regard des propos de R. Barthes, il semble aisé d'affirmer que l'image ne peut pas être considérée comme un texte, sauf à donner à ce dernier une extension tellement large qu'il pourrait englober toute forme de production autre que langagière. L'image, en soi, donne à voir sans rien dire, c'est l'usage qui en est fait, son insertion dans un contexte particulier par un acteur particulier avec une visée particulière qui fait qu'on peut lui faire dire quelque chose, que ce dire émane du producteur ou du récepteur.

Pourtant, il existe des travaux qui prennent le contrepoint de cette vision des choses et s'interrogent sur l'existence d'une "langue visuelle" ou d'une "grammaire visuelle" (DONDERO, 2016), préalable à l'appréhension des images considérées comme constituant des textes. Force est cependant de constater que l'image ne répond pas à certains critères qui doivent être remplis pour qu'il soit possible de parler de langue visuelle, en particulier, l'existence d'un "[...] réservoir de tracés disjoints et dont la valeur serait figée au sein d'un système de potentialités avant la 'mise en image'" (DONDERO, 2016, p. 244), à l'instar de l'alphabet dans les langues naturelles. Mais, parce qu'on ne peut pas non plus envisager chaque image comme un système en soi auquel seraient associés des outils de compréhension propres, au risque de rendre la communication impossible, une solution consiste à considérer qu'il existe "[...] plusieurs langues visuelles selon les statuts dont relèvent les images" (DONDERO, 2016, p. 245). Les images deviennent intelligibles à partir du moment où elles sont déterminées par un type d'énonciation particulier au sein d'une institution dans laquelle elles sont publiées. On peut aisément considérer qu'un outil d'échange tel qu'Instagram, avec son cadre communicationnel et ses règles de fonctionnement, constitue une telle institution.

### 2.2 IMAGE ET STRATÉGIE ÉNONCIATIVE

Si l'on considère donc qu'un produit visuel relève de l'énonciation, il est donc indispensable de s'interroger sur les visées pragmatiques et la stratégie qui se trouvent au fondement de cette énonciation. Comme le soulignent Basso Fossali et Dondero (2011, p. 63), la "[...] textualité photographique est à considérer en tant qu'énoncé-résultat des pratiques d'énonciation". En d'autres termes, et de manière générale, une photographie n'existe pas en soi et pour soi, son existence répond à une visée pragmatique qui relève de ce que nous appelons la stratégie énonciative de son auteur, stratégie qui consiste, au premier chef, à produire (dans le cas qui nous intéresse, il s'agit de l'acte de prendre une photographie) à destination d'une instance en position de récepteur. Mais au-delà de cette configuration de base, on peut se poser la question de la compétence du destinataire observateur à saisir ce qui, à la visée pragmatique première de donner à voir, vient s'ajouter de volonté de signifier de la part du producteur.

Si la photographie peut posséder des éléments intrinsèques qui permettent son décodage et son interprétation, il se peut cependant que des éléments extérieurs soient nécessaires pour permettre au récepteur de produire une interprétation qui coïncide avec la stratégie énonciative du producteur. Il est en effet important d'opérer une distinction entre ce que la photographie "dit" (c'est-à-dire l'interprétation ou les interprétations auxquelles elle peut donner lieu dans sa phase de réception, qui renvoie à ce que M. Melot appelle "l'indexation langagière") et ce qu'elle "veut dire" (c'est-à-dire le plan de la visée pragmatique de celui qui produit ou diffuse la photographie, au plan de l'énonciation et de la stratégie discursive ou argumentative qu'il met en œuvre, et qui ne coïncide pas

forcément avec ce qui est perçu par le récepteur). Comme le soulignent encore Bassano et Dondero (2011, p. 63), la photographie ne relève pas d'une ontologie unique mais se caractérise par une "diversité des textes, des genres et des statuts".

Prenons l'exemple de ce que l'on appelle désormais communément le "food porn"<sup>3</sup>, qui consiste à diffuser des images de nourriture. Ce genre d'image peut être associé à plusieurs stratégies énonciatives et argumentatives (qui ne s'excluent pas forcément): informer sur ce que l'on mange, manifester son talent culinaire, dénoncer certains types de nourriture (la "junk food", par exemple). Parallèlement à la stratégie adoptée, c'est-à-dire au message qu'il cherche à faire passer, le producteur vise également un certain type de réaction: les compliments, par exemple, si la photo a pour objectif de rendre compte des talents de cuisinier du producteur, ou au contraire le dégoût s'il s'agit de "junk food".

On voit à partir de cet exemple qu'on ne peut espérer qu'une photographie, prise en elle-même, soit d'emblée transparente du point de vue de la signification qui est la sienne, c'est-à-dire de la visée pragmatique dans laquelle son auteur l'a non seulement produite, mais également et surtout publiée – ce qui n'empêche évidemment pas des interprétations non envisagées par le producteur. Comme le souligne M. Melot (2005, p.362), "la prétendue 'polysémie' de l'image n'est que celle des questions qu'on lui pose. L'image en soi n'est ni mono ni polysémique". Si l'on reprend à L. Quéré (1999) l'idée de "milieu socioculturel de comportement" on peut supposer qu'un destinataire appartenant au même milieu socioculturel de comportement que le producteur de l'image dispose d'emblée des éléments lui permettant d'interpréter l'image d'une façon qui correspondent à la visée pragmatique que ce dernier lui associe. Mais en l'absence de ce cadre commun, on peut se demander si le travail interprétatif effectué par le destinataire ne court pas le risque d'échouer à identifier la visée pragmatique du producteur.

Par ailleurs, même si l'on peut considérer la capacité à faire passer un message sous forme visuelle comme une compétence inhérente au type de dispositif auquel nous nous intéressons ici (GUNTHER, 2014, p. 9), il n'y a pas forcément adéquation entre ce que "dit" une photo à celui qui la regarde et ce que celui qui l'a produite<sup>4</sup> a voulu lui faire dire: une photo peut rater son objectif si le récepteur lui prête une signification qui n'est pas celle que son auteur avait en tête. En outre, si la visée pragmatique du producteur est le résultat d'un choix entre différents possibles, à l'étape de la réception, ce champ s'ouvre pour celui qui regarde la photo aussi longtemps qu'aucun indice ne lui est fourni pour orienter son travail interprétatif (HONBA HONBA, 2018, p. 554).

### 3 POLYSÉMIE INTERPRÉTATIVE ET ÉLÉMENTS DE DÉSAMBIGÜISATION

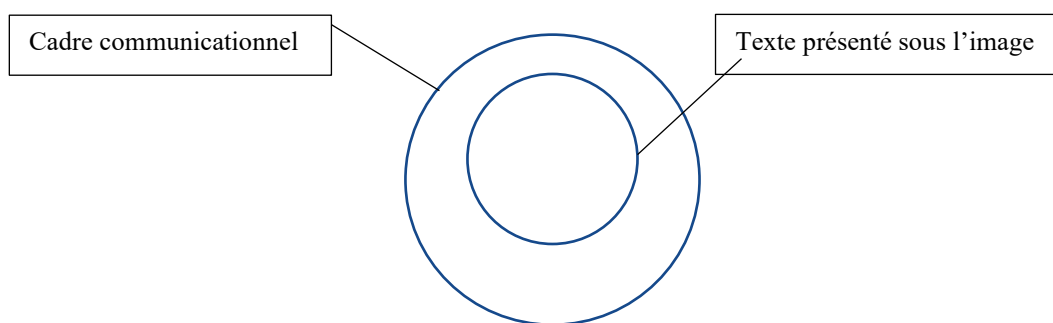
Afin de limiter le risque qu'une pluralité d'interprétations possibles peut faire courir au décryptage correct de la visée énonciative associée à une photographie, il faut qu'un nombre suffisant d'éléments soient disponibles pour permettre, au moment du décodage, d'orienter le récepteur vers la bonne interprétation. Cela suppose donc que, dans la phase d'encodage, s'il souhaite que la photographie qu'il publie soit correctement interprétée, le producteur fournisse ces éléments.

Ces compléments informationnels peuvent être de nature diverse: il peut s'agir d'une autre image (la photographie d'une femme mince associée à la photo de la même personne un peu plus enrobée entraînera certainement le récepteur à comprendre que cette femme a effectué un régime dont témoignent les images), il peut s'agir d'éléments sonores (une musique mélancolique associée à des images d'animaux en voie de disparition invitera le récepteur à éprouver un sentiment de tristesse ou de pitié, voire à s'engager pour la défense de ces espèces), et il peut évidemment s'agir d'éléments textuels et/ou grapho-icôniques, à devoir les émoticônes, dont il est fréquemment fait usage sur Instagram. Nous y ajoutons également les hashtags, qui, au-delà de leur aspect technique (segment cliquable permettant d'accéder à un autre contenu), ont aussi une dimension langagière (PAVEAU, 2017).

<sup>3</sup> Comme le rappellent Mejova, Abbar et Haddad (2016), c'est l'expression *gastro-porn* qui a d'abord été employée par Alexander Cockburn (1977), avec la définition suivante: "True gastro-porn heightens the excitement and also the sense of the unattainable by proffering colored photographs of various completed recipes". Depuis, le développement des régimes et de ce qu'on a appelé le fitness dans les années 1980, conjugués à l'augmentation de l'obésité et des troubles alimentaires, ont favorisé le développement de médias dédiés à l'alimentation (O'NEILL, 2003). Les auteurs expliquent ainsi le succès du hashtag #foodporn, qui est un des plus populaires sur les réseaux sociaux, en particulier sur les médias visuels comme Instagram. Il existe désormais une imposante littérature sur le sujet, notamment sur la fonction de telles photographies dans le cadre des réseaux sociaux, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement dans cet article.

<sup>4</sup> Par production, nous entendons ici aussi bien le fait initial de prendre une photo que le fait secondaire de publier cette photo sur une application comme Instagram.

Ces éléments complémentaires n'ont pas obligatoirement besoin d'être situés directement à proximité de l'image considérée pour contribuer à l'interprétation correcte de celle-ci: à l'instar de ce que l'on peut observer dans une salle d'exposition, par exemple, où certaines informations (en dehors du cartel, généralement situé à proximité directe de l'objet considéré) permettant d'interpréter les images exposées – qu'il s'agisse de tableaux, de photographies ou d'autres types d'installation – ne se trouvent pas forcément directement à proximité de celles-ci, mais peuvent, par exemple, être mises à la disposition du visiteur sur d'autres supports de médiation (textes de salle permettant de contextualiser les images présentées, plaquettes explicatives, etc.), les éléments permettant d'interpréter une image diffusée sur l'application Instagram n'ont pas tous besoin d'être situés à proximité directe de cette dernière pour être efficaces. On peut ici prendre l'idée de cercles d'information, qui peuvent être schématisés de la façon suivante:



**Cadre 1:** Cercles d'information  
**Source:** l'auteur

Dans ce schéma, le cercle extérieur correspond au cadre communicationnel, qui se confond ici avec les caractéristiques propres au dispositif de communication et qui sont imposées à l'utilisateur – point sur lequel nous reviendrons ultérieurement concernant l'outil Instagram –, alors que le cercle intérieur correspond au texte situé au plus près de celle-ci.

### 3.1 PRATIQUES PHOTOGRAPHIQUES ET INTERPRÉTATION

Nous voudrions introduire ici une question qui nous paraît particulièrement importante dans le contexte spécifique de la publication de photographies via les outils numériques: la question des pratiques photographiques.

Si, comme nous l'avons précisé plus haut, une photographie peut ou doit être considérée comme un énoncé-résultat de pratiques d'énonciation, il est important de s'interroger sur ces dernières. Comme le précisent P. Basso Fossali et M. G. Dondero (2011, p. 64), "ce sont les pratiques qui construisent tour à tour la textualité et les parcours possibles du sens en son sein", contribuant ainsi elles aussi à favoriser une interprétation correcte des photographies. Dans son étude consacrée aux transactions visuelles sur Facebook, F. Aziz (2014, p. 5) montre dans quelle mesure, à travers des usages communs qui contribuent à définir une culture visuelle commune, la démarche interprétative se trouve facilitée.

Cela n'empêche cependant pas que demeure une part de subjectivité plus ou moins importante, liée au fait que l'interprétation se fait souvent en fonction des pratiques propres à celui qui interprète (AZIZ, 2014) et dont il ne peut que faire l'hypothèse qu'elles sont communes à celui qui a produit l'image. Nous verrons que, dans notre corpus, cela se manifeste tout particulièrement dans le cas des photos relevant du "food porn".

La notion de pratiques est donc à prendre avec une certaine réserve, étant donné qu'il est difficile de savoir dans quelle mesure les pratiques du producteur et celles du récepteur coïncident. Or seule l'existence avérée de pratiques partagées – et ces communautés de pratiques existent bel et bien parmi les utilisateurs de ces outils – permettrait de garantir que ce que le récepteur voit dans une photographie correspond effectivement à ce que le producteur a voulu faire dire à cette dernière.

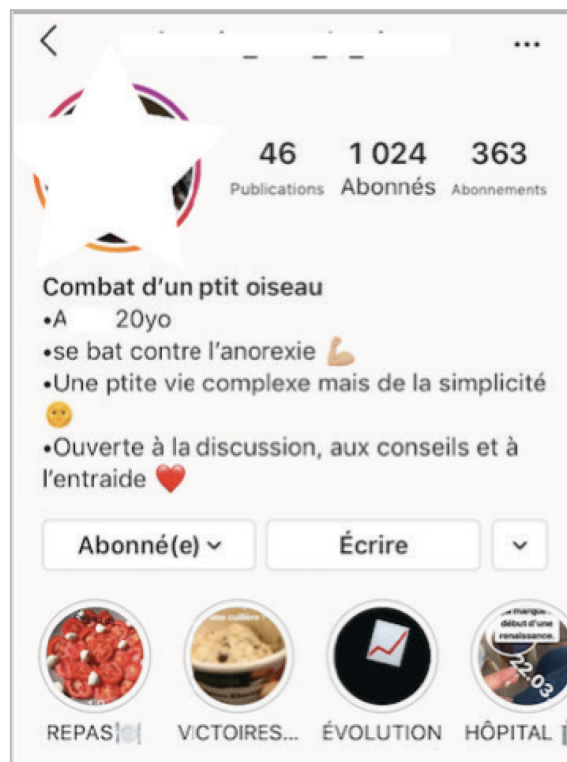
## 4. ANALYSE DE CORPUS: LA REPRÉSENTATION DE L'ANOREXIE EN IMAGES<sup>5</sup>

### 4.1 PRÉSENTATION DU CORPUS

Instagram est une application disponible sur smartphone qui permet d'éditer et de partager des photos et des vidéos. Chaque utilisateur possède un "mur" par le biais duquel il peut diffuser les diverses photos et vidéos prises ou enregistrées par ailleurs. Les autres utilisateurs ont la possibilité de "liker" la photo ou la vidéo, en cliquant sur une icône en forme de cœur située juste en dessous, et de la commenter. Instagram permet également de suivre un utilisateur, ou d'être soi-même suivi par d'autres: cela permet à l'utilisateur de recevoir les photos de ceux qu'il suit dans son fil d'actualité, ou d'être présent dans le fil d'actualité de ceux qui le suivent, à l'instar d'autres réseaux fonctionnant sur ce principe, comme Facebook. L'utilisateur peut rendre sa page accessible à tous les autres utilisateurs de l'application ou bien choisir de valider lui-même les demandes d'abonnement.

Les publications qui constituent notre corpus ont été collectées sur le compte d'une jeune femme, A., qui souffre d'anorexie mentale et rend compte au fil de plusieurs mois de ses efforts pour essayer d'en guérir. Les publications d'A. étudiées s'étalent sur une période de onze mois: la première publication date du 14 janvier 2019 et la dernière que nous avons sauvegardée du 11 novembre 2019. Cela fait un total de 46 publications. Il s'agit de ce qu'on appelle un corpus de productions langagières natives du numérique, c'est-à-dire "[...] élaborées en ligne, dans les espaces d'écriture et avec les outils proposés" par l'application (PAVEAU, 2017, p. 27).

Dans le cadre du dispositif Instagram, chaque compte possède une page d'accueil qui apporte déjà un certain nombre d'informations de divers ordres fournies par les utilisateurs: des informations personnelles, à commencer par le nom d'utilisateur (qui peut être un pseudonyme), et qui est le seul élément véritablement obligatoire; d'autres informations relevant de ce que l'utilisateur choisit de fournir à ses abonnés potentiels.



**Image 1:** page d'accueil du compte  
Source: Instagram (2019)

<sup>5</sup> Cet article s'inscrit dans un travail plus vaste portant sur les différentes caractéristiques du discours de l'anorexie dans l'espace numérique (cf. LARGIER VIE, 2020).

Sur la page d'accueil de son compte, A. fournit les informations suivantes<sup>6</sup> : sous une sorte de devise ("Combat d'un petit oiseau"), elle donne son prénom, son âge, une définition de ce qu'est son combat, une petite description de son état et, pour finir, ce que nous pourrions appeler son positionnement par rapport aux utilisations possibles de l'application ("discussion", "conseils" dont elle pourrait bénéficier et "entraide"). Nous sommes ici dans un espace qui relève à la fois de l'extime – c'est-à-dire un lieu de production de discours dans lequel le locuteur se confie mais, surtout, se met en scène (ROUQUETTE, 2008) – et du lieu d'échange offrant à A. la possibilité d'interagir autrement que par images interposées.

Cette présentation de soi contient également une photographie que nous avons choisie de masquer<sup>7</sup>: il s'agit d'un selfie montrant le visage d'A. Cette photographie a été prise lors d'une de ses hospitalisations, documentée dans le fil de ses publications. Sur cette photo, elle porte une sonde nasalo-gastrique, dispositif permettant la perfusion, goutte à goutte, de mélanges nutritifs en cas de forte dénutrition. Enfin apparaissent en bas quatre médaillons contenant chacun une photo et qui sont agrémentés d'une légende sous la forme d'un mot (et parfois d'une icône): une salade de tomates avec le mot "repas" et une icône représentant une assiette et des couverts; un pot de glace avec le mot "victoires" et une icône représentant un bras musclé; un graphique stylisé avec le mot "évolution"; et enfin, une portion de photo avec le mot "hôpital" accompagné d'une icône représentant un hôpital.

Sans qu'il soit originellement destiné à cela, l'ensemble de ces éléments contribue à fournir des clés permettant d'interpréter l'ensemble des publications produites par A., puisqu'elles annoncent ce qui s'apparente à un programme énonciatif et discursif, le compte d'A. pouvant être considéré comme une sorte de journal de bord d'une jeune femme décidée à sortir de la maladie. Cet aspect est d'ailleurs corroboré par le fait que sur ce compte, aujourd'hui inactif, A. a posté le 14 avril 2020 une ultime publication qui résume bien l'objectif qu'elle avait lui assigné:

Hello hello, j'ai mon compte en suspend total car j'avais honte de moi, je voulais uniquement partager du positif et du vrai ! Surtout je voulais me centrer sur MA vraie vie. Beaucoup de changements physiques tout d'abord ( que je n'assume pas du tout). Mais en contre partie, je bosse dans une pharmacie à plein temps, je fais du sport, je cours, je ris. J'envisage l'avenir même si j'ai peur, je me concentre à m'occuper l'esprit et le corps, je n'y pense pas, j'avance.  
Niveau alimentation 🍷 et bien je mange, je varie et teste de nouvelles choses. La boulimie a bien mis son grain de sel dans la prise de poids. Mais je dois l'accepter car ça n'est pas fréquent et quand ça arrive c'est lié à une émotion. Vous dire que tout va bien serait mentir. Chaque jour est un combat, chaque jour je pleure, je me hais, oui je veux encore mourir. Mais au moins je peux faire ce qu'il me plaît sans médecin, sans sonde, sans risque.. Pour ma part ma « quasi-année » à l'hôpital m'a traumatisée. J'en fais encore des cauchemars. Je ressens enfin le besoin de le dire et d'être à nouveau active ici. Je lâcherai rien, jamais trop d'années à souffrir à cause de la nourriture. JE DIS STOP. 🙏 En cette heure de confinement, même si je ne le vis pas vraiment grâce à mon travail. Battons-nous ensemble, sur n'importe quel sujet. Sur ce qui vous tient à cœur.  
Merci, juste merci à vous ❤️

**Image 2:** publication N°46

**Source:** Instagram (2020)

<sup>6</sup> Pour des raisons de déontologie et de respect de l'identité de l'utilisatrice dont nous avons analysé les publications, nous avons fait le choix de ne pas laisser visible son prénom, ni son pseudonyme. Ce qui peut en être dit est que ce dernier témoigne de la volonté d'A. de sortir de la maladie et de retrouver une vie normale.

<sup>7</sup> Contrairement à d'autres auteurs, nous avons également fait le choix de ne pas laisser visible le visage d'A.



Dans cette dernière publication, on retrouve l'idée de "combat" ainsi que celle d'entraide ("battons-nous ensemble") déjà clairement présente sur la page d'accueil.

Dans ce cadre, la photographie de profil choisie occupe une place particulière par ce qu'elle montre: le visage émacié d'une jeune femme sur lequel apparaît la sonde et prise dans un cadre que l'on devine aisément être celui d'un hôpital ou d'une clinique. On peut donc constater une grande cohérence entre le choix des mots et celui de la photographie de profil.

Il est évident que la connaissance de ces éléments constitue une aide à l'interprétation des photographies qui sont à la base des 46 publications d'A. Elles sont fournies aux utilisateurs de l'application quand ils veulent consulter un compte ou s'y abonner afin de pouvoir être informés des publications du propriétaire du compte.

#### 4.2 L'INTERACTION TEXTE / IMAGE

L'image est, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, au fondement du fonctionnement de l'application Instagram: chaque publication est en effet introduite par une image – qu'elle soit statique ou animée –, qu'elle ait été prise par l'utilisateur lui-même ou qu'il s'agisse d'un emprunt au sens large du terme. Comme l'écrit M.-A. Paveau, on a donc affaire à "[...] une iconisation de la communication, c'est-à-dire une utilisation de l'image qui dépasse la simple illustration pour devenir une véritable porteuse de sens" (PAVEAU, 2019, p. 2). Le fait que la photographie soit première sur Instagram se manifeste d'emblée spatialement, puisque le texte produit se situe toujours sous la photo, et temporellement, puisque, lorsqu'on ouvre l'application, n'apparaît d'abord, sous le nom d'utilisateur, que la photo, de sorte qu'il faut obligatoirement faire défiler l'écran vers le haut pour prendre connaissance du texte et pour, éventuellement, "liker" la photographie. Quant au texte lui-même, il peut être d'une longueur variable et être agrémenté d'émoticônes et de hashtags en nombre a priori illimité. On peut également signaler que, outre le fait qu'il faille faire défiler l'écran pour prendre connaissance du texte produit, ce dernier apparaît visuellement comme en retrait du fait de la disproportion entre taille de l'image et la taille de police utilisée pour la partie réservée au texte.

Ces 46 publications contiennent un total de 70 photographies – certaines publications en contenant plusieurs. L'objectif n'est évidemment pas ici de rendre compte de chacune de ces photographies, mais d'essayer de comprendre de manière globale quelle fonction énonciative et discursive A. semble leur assigner.

Sur l'ensemble des photographies publiées par A., 52 sont des photos de nourriture, 8 sont des portraits (selfies ou photographies visiblement prises par une tierce personne), ces deux catégories représentant donc 85% de l'ensemble des clichés publiés. Les photographies restantes montrent essentiellement des lieux ou des objets. Toutes ces images sont accompagnées d'un texte, alors même qu'il n'est techniquement pas obligatoire d'en ajouter un. La question qui se pose est celle de définir le statut de ce texte dans l'économie générale des publications sur Instagram et dans son rapport avec l'image qu'il accompagne dans le contexte particulier d'un compte qui s'est donné pour but de documenter le cheminement d'une jeune femme vers la guérison.

Le contexte spécifique créé par le contrat de communication défini par A. offre au destinataire un premier ensemble d'éléments d'appréhender ses publications. Mais il n'en demeure pas moins que, prise isolément, chaque image nécessite malgré tout la présence d'un texte qui permette au destinataire de l'interpréter correctement. Pour illustrer ce point, voici un premier exemple:



**Image 3:** Publication N°1, 14 janvier 2019  
**Source:** Instagram

Cette publication est la première postée par A. Si l'on fait abstraction de ce qui l'environne, cette photographie est a priori simple à comprendre: il s'agit d'une image que l'on peut rattacher à la catégorie du "porn food", que l'on peut considérer comme un technogène en soit, dans ce que cette étiquette a de valorisant pour les aliments photographiés. La photo montre un biscuit que la jeune femme tient dans une main dont on peut penser qu'il s'agit de la sienne. Si l'on ne tient pas compte du texte qui l'accompagne, cette photo pourrait être interprétée de diverses manières, dont il serait trop long de faire ici la liste. En revanche, à partir du moment où l'on prend connaissance du texte situé en dessous, un certain nombre d'interprétations possibles peut être éliminé au profit d'une interprétation, le sens qu'A. a voulu lui donner. En disant "Un simple biscuit [icône de biscuit] pour une peur immense et incontrôlable", A. résume en quelque sorte l'essence de la maladie dont elle souffre: son incapacité à manger un simple biscuit en raison de la peur que la seule idée de le consommer suscite chez elle.

#### 4.3 "FOOD PORN" ET ANOREXIE

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, les photographies relevant de la catégorie du "food porn" constituent de très loin la majorité des photographies publiées par A<sup>8</sup>. Cela n'a rien d'étonnant: si la nourriture et l'alimentation occupent une place de choix sur Instagram mais aussi plus généralement dans le cyberspace (LAVIS, 2017) et jouent un rôle non négligeable dans l'évolution des comportements alimentaires (SPENCE *et al.*, 2016; TURNER; LEFEVRE, 2017), ce sujet fait l'objet, chez les personnes souffrant de d'anorexie mentale, indépendamment du contexte qui nous occupe ici, d'une véritable obsession – obsession essentiellement liée à la crainte d'une prise de poids. Les photographies publiées par A. ne font que la manifester visuellement cette obsession.

Le "food porn" représentant donc, sur une application comme Instagram, une catégorie dominante au niveau des photographies publiées qui peuvent répondre, il apparaît assez clairement qu'un accompagnement textuel est ici nécessaire si A. veut éviter tout

<sup>8</sup> Il est cependant important de signaler que jamais A. n'utilise cette dénomination quand elle publie des photographies d'aliments. Si elle ne rechigne pas à utiliser des hashtags, le hashtag #foodporn ne fait cependant pas partie de son vocabulaire. En revanche, d'un point de vue quantitatif, l'abondance de photographies de nourriture, indépendamment de leur rôle spécifique en lien avec sa situation personnelle, ne dépare en rien de ce qui a pu être observé par ailleurs sur Instagram : non seulement, les images de nourriture sont majoritaires sur Instagram, mais selon Y. Mejova, S. Abbar et H. Haddadi (2016), 46% des 10 millions de publications qu'ils ont étudiées sur cette application contenaient le hashtag #foodporn.

risque de malentendu quant à son rapport particulier à l'alimentation. Si l'on observe conjointement ces photographies de nourriture et le texte qui les accompagne, plusieurs catégories peuvent être définies:

- Il y a d'abord la catégorie des aliments dont on peut dire qu'ils sont typiques de l'assiette d'une personne souffrant d'anorexie. Cette catégorie peut être subdivisée: il y a d'abord les aliments qui témoignent de périodes particulièrement critiques dans le rapport d'A. à ce qu'elle mange. C'est le cas des épinards, qui apparaissent à plusieurs reprises dans les photographies qu'elle publie:



**Image 4:** Publication N°9, 27 janvier 2019

**Source:** Instagram

Au-delà de ce que l'on pourrait interpréter comme une mise en scène de la frugalité, le texte reproduit ci-dessus, qui accompagne la photographie, nous apprend davantage sur la façon dont A. appréhende cette nourriture dont on ne peut pas dire que sa mise en scène soit valorisante:

Repas du soir : -épinard -pain  
#repasdusoir #grosse #tropdebouffe

**Image 5:** Publication N°9, 27 janvier 2019

**Source:** Instagram

La première partie du texte a une fonction descriptive: il rend compte de ce qu'A. s'est préparé pour le dîner. La seconde partie, qui prend la forme de hashtags, renvoie essentiellement à la perception qu'A. a d'elle-même: le sentiment d'être grosse et celui de trop manger, en dépit de ce que donne à voir la photographie publiée. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que les deux publications mettant en scène cet aliment (publications 9 (20.01.2019) et 10 (14.02.2019)) sont les dernières qui précèdent une des phases d'hospitalisation d'A. On peut également noter que les photographies publiées à cette occasion témoignent d'un souci moindre de les rendre attrayantes. Ce n'est pourtant pas toujours le cas.

- Une seconde catégorie, proche de la précédente, rassemble des photographies qui, a contrario, témoignent d'un réel effort pour leur donner une certaine valeur esthétique et rapproche ces images de ce qu'il est communément admis d'appeler "food porn", c'est-à-dire un effort de mise en scène, un jeu sur la lumière, des aliments qui semblent davantage relever d'une alimentation plaisir dans un décor agréable:



**Image 6:** Publication N°18, 22 février 2019

Source: Instagram

Il s'agit d'une photographie extraite d'une série de dix (publication 18 (22.02.2019)) rendant compte de ce qu'A. a mangé durant un séjour en Islande avec son petit ami (voyage pour lequel elle a été autorisée à interrompre son séjour à l'hôpital). Le texte qui accompagne cette série est le suivant:

Voilà tout ce que j'ai mangé cette semaine en Islande + un bout de pain et j'ai mordu dans un pain au chocolat (mon chéri a été tellement étonné par ma réaction de jouissance^^) Ce fut difficile mais c'était nécessaire la bas.  
 Un voyage plus que magique dans un pays sauvage. Je n'en reviens toujours pas ••  
 #troubleducomportementalimentaire #voyage #tca #anorexierecovery #fighttoeat #trip #islande

**Image 7:** Publication N°18, 22 février 2019

Source: Instagram

Après une phrase destinée à expliquer ce que représentent des photographies, A. ajoute une anecdote non documentée visuellement (la consommation d'une portion de pain au chocolat), suivie d'une sorte d'un commentaire sur la façon dont elle a vécu cette expérience, opposant la difficulté – que l'on peut aisément comprendre comme la difficulté à se contraindre à manger – la nécessité (qui renvoie certainement au fait que, ayant été autorisée à partir en dépit de son état, un contrat avait vraisemblablement dû être établi entre l'institution médicale et elle) et, paradoxalement, la jouissance que cet écart lui a procuré.

On retrouve cette même conjonction d'une photographie esthétiquement soignée et d'un texte qui, toujours, renvoie à la difficulté qu'A. éprouve face à ce qu'elle doit manger (évoquant de la difficulté à manger au restaurant) – tension que l'on retrouve dans le choix des hashtags (référence à ses troubles alimentaires vs renvoyant au cadre dans lequel elle se situe et à la nature de ce qui se trouve dans son assiette, hashtag assez représentatifs du "food porn" au sens commun admis du terme):



**Image 8:** Publication N°20, 24 février 2019

Source: Instagram

A. rend ici compte d'une expérience faite au restaurant – lieu quelque peu dangereux pour une anorexique dans la mesure où sa marge de manœuvre est limitée au sein de ce qui constitue clairement un milieu socioculturel de comportement: accepter d'aller au restaurant, c'est accepter de manger ce que l'on a commandé, quelles que soient les difficultés que cela entraîne. Après avoir détaillé, comme souvent très souvent dans les publications d'A., ce que contient son assiette (alors même que la photo se suffirait à elle-même sur ce point), le texte rend compte de la difficulté à laquelle A. est confrontée: récit de la difficulté à gérer la situation dans laquelle elle se trouve du point de vue alimentaire opposé au désir de "passer un bon moment", autrement dit la tension entre le plaisir d'un moment de convivialité et la peur suscitée par les effets anticipés pouvant résulter de ce qu'on lui sert à manger, ce qui la contraint à des compromis (entre ce qu'elle considère comme la surabondance de ce qui lui est servi et l'absence de choix à cet égard). On note également qu'en disant "Oui c'est énorme", elle dessine un destinataire qui s'apparente à un pair en anticipant, d'une certaine manière, la remarque qu'un destinataire souffrant des mêmes troubles pourrait lui faire. La tension qui se manifeste dans le texte est redoublée par les hashtags: hashtags renvoyant à ses troubles du comportement alimentaires opposés aux hashtags #resto et #italianfood, qui rappellent ceux que l'on retrouve généralement dans les messages "food porn" destinés à mettre les aliments présentés en valeur.

- Vient ensuite la catégorie des aliments de "craquage": le terme vient d'A. elle-même. il est employé dans le texte qui accompagne plusieurs photographies montrant des aliments riches, généralement proscrits de leur alimentation par les anorexiques (pâtes, gâteaux, confiseries, etc.):



Voici mes courses en cas de craquage  
et la folie de la semaine

Ma mère a voulu me faire plaisir, la  
question : vais-je le manger ?  
#eatingdisorder #nohealthy  
#badmood #grossevache #degout  
#anorexiemoncombat #ana  
#anorexierestrictive

Image 9: Publication 6, 20 janvier 2019

Source: Instagram

Indépendamment de l'allusion à la possibilité de lâcher prise, on note la question contenue dans la deuxième partie du texte, et qui rend bien compte de la tension qu'éprouve A. entre manifester sa reconnaissance vis-à-vis de sa mère et le doute qu'elle éprouve quant à sa capacité à manger ces aliments. La série de hashtags qui suit vient corroborer l'état d'esprit dans lequel A. se trouve et son insistance à mettre en avant sa pathologie: ils rendent non seulement compte de ses troubles alimentaires, mais aussi de l'effet dans laquelle ces aliments produisent sur elle (#badmood, #degout) et de la perception dévalorisante qu'elle a d'elle-même (#grossevache);

- Enfin, on trouve dans ce corpus la catégorie des aliments imposés: ce sont ceux qui sont servis à A. lors de ses hospitalisations, aliments qui répondent donc à un protocole destiné à permettre à A. de reprendre du poids de manière contrôlée. Dans cette catégorie, on pourrait considérer que les aliments présentés sur les photographies, compte tenu du cadre dans lequel ils le sont (plateau, conditionnement), pourraient se passer de commentaires sans risquer une interprétation incorrecte, et d'une certaine façon, c'est effectivement le cas à partir du moment l'on replace ces images dans le contexte plus vaste du compte animé par A. Mais si l'on s'intéresse au texte qui accompagne ces photographies, on constate que les choses sont plus compliquées qu'il n'y paraît:





Image 10: Publication 12, 14 février 2019

Source: Instagram

Après une description de ce qui est présent sur son plateau de dîner, A. fait le récit du déroulement du repas en lui-même, rendant compte des difficultés qu'elle éprouve à manger les aliments qui lui sont imposés dans le cadre de sa prise en charge hospitalière. Les émoticônes choisis par A. renforcent ce sentiment de désarroi. La longue liste des hashtags qui suit, par leur caractère en partie redondant vis-à-vis du texte qui précède et leur insistance sur les troubles alimentaires dont A. souffre, renforce l'idée d'obsession propre à cette pathologie. Seul le texte qui accompagne ce genre de photographies permet de mesurer ce que représente, pour une anorexique, le défi de devoir se nourrir pour continuer de vivre et la lutte constante à laquelle ce défi donne lieu.

## 5 CONCLUSION

On constate donc, à la lumière des exemples analysés ci-dessus, que le texte, loin d'être redondant comme R. Barthes pouvait en faire l'hypothèse, joue ici un rôle à part entière sinon essentiel<sup>9</sup>. La page de présentation de l'utilisatrice fournit des éléments que l'on peut localiser dans le cercle le plus éloigné du schéma que nous avons représenté plus haut et qui permettent évidemment d'interpréter les photographies publiées par la suite. Mais une analyse des textes qui figurent directement sous ces images – le cercle le plus proche du schéma – permet de constater une sorte de complémentarité: les informations liminaires sont générales et fournissent un cadre à une interprétation globale de ce qui est publié sur ce compte, tandis que ce qui figure directement sous les images rendent compte de moments précis et de ce que l'utilisatrice éprouve dans ces moments précis, indépendamment de son état général. C'est à ce niveau macro que le récepteur peut au mieux percevoir ce qui, au quotidien, anime, ressent, inquiète une personne souffrant d'anorexie. La mise en relation étroite de chacune des photographies publiées et du texte qui l'accompagne donne dans chaque cas une idée assez précise de l'état dans lequel A. se trouve ou s'est trouvée au moment où le cliché a été pris.

<sup>9</sup> Si ce n'est déjà fait, il serait intéressant de monter une expérience consistant à montrer à des personnes les photographies de nourriture ainsi réunies pour leur demander de les interpréter sans l'aide d'aucun texte. Il y a fort à parier que ces personnes seraient en grande partie incapables de deviner l'intention de leur auteur et de décrypter le message sous-jacent.

Plus globalement, ces analyses, même si elles sont centrées sur des exemples tirés d'un corpus aux dimensions limitées, permettent malgré tout d'affirmer qu'il est difficile d'envisager l'image comme pouvant complètement s'autonomiser d'un complément textuel. Nous employons le terme "complément" au sens étymologique de ce terme (lat. *complere*, "remplir entièrement, achever"): le texte vient ajouter à l'image le sens que le producteur veut donner à comprendre et qu'elle ne peut à elle seule exprimer.

La question qu'il conviendrait d'approfondir est celle de savoir si la condition pour qu'une image puisse dire ce que le producteur veut lui faire dire sans qu'il ait besoin d'ajouter de texte ne serait pas que producteur et récepteur évoluent sur un terrain discursif, énonciatif et symbolique commun tel que la production d'un complément textuel deviendrait superflue. Une autre question qui reste ouverte serait: un extime comme celui d'A. serait-il possible dans un contexte autre que celui d'Instagram, où la photographie ne tiendrait pas une place aussi prépondérante? En d'autres termes, à structure énonciative et discursive et visée pragmatique égale, une configuration différente qui n'accorderait pas une telle place à l'image ne permettrait-elle pas à A. de faire passer un message identique? La question reste ouverte.

## RÉFÉRENCES

AZIZ, F. Transactions visuelles. *Études photographiques* [en ligne], n.31, Printemps 2014. Disponible en: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3388>. Consulté : le 21 janvier 2021.

BARTHES, R., Rhétorique de l'image. *Communications*, n. 4, p.40-51, 1964. [Recherches sémiologiques].

BASSO FOSSALI, P.; DONDERO, M. G. *Sémiotique de la photographie*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2011.

COCKBURN, A. *Gastro-porn*. New York Review of Books, 1977.

DONDERO, M. G. L'énonciation énoncée dans l'image. In: COLAS-BLAISE, M.; PERRIN, L.; TORE, G. M. (éd.): *L'énonciation aujourd'hui*. Un concept clé des sciences du langage, Limoges, Lambert-Luca, 2016. p. 241-248.

GUNTHER, A. L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique. *Études photographiques* [en ligne], n. 31 | Printemps 2014: Disponible en: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387>. Consulté : le 20 janvier 2021.

HONBA HONBA, C.: Objet et pratiques sémiotiques: quelques enjeux médiatiques du support photographique. *Signata* [on-line], n. 9, 2018, mis en ligne le 17 décembre 2018, consulté le 01 mai 2019. Disponible en: <http://journals.openedition.org/signata/1580>. Consulté : le 21 janvier 2021.

LARGIER VIÉ, C. Le discours sur la maladie à l'heure numérique – Mise en scène de soi, mise en scène de la maladie, à l'exemple de l'anorexie: le cas A. *Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF 2020*, <https://doi.org/10.1051/shsconf/20207801013>

LAVIS, A. Food porn, pro-anorexia and the viscosity of virtual affect: Exploring eating in cyberspace. *Geoforum*, 84, 2017, p. 198-205.

MARCOCCIA, M. *Analyser la communication numérique écrite*. Paris: Armand Colin, 2016.

MEJOVA, Y., ABBAR, S., HADDADI, H: Fetishizing Food in Digital Age: #foodporn Around The World. *Proceedings of the Tenth International AAAI Conference on Web and Social Media*, 2016. p. 250-258.

MELOT, M. L'image n'est plus ce qu'elle était. *Documentaliste-Sciences de l'Information*, v. 42, n.6, p. 361-365, 2005. Disponible en: <https://doi.org/10.3917/docs.426.0361>. Consulté : le 21 janvier 2021.

O'NEILL, M. Food porn. *Columbia Journalism Review*, n.5, p. 38-45, 2003.



PAVEAU, M.-A. *L'analyse du discours numérique*. Dictionnaire des formes et des pratiques. Paris: Hermann, 2017.

PAVEAU, M.-A. Technographismes en ligne. Enonciation matérielle visuelle et iconisation du texte. *Corela* [on-line], HS-28 | 2019, mis en ligne le 11 septembre 2019.. Disponible en: <http://journals.openedition.org/corela/9185>. Consulté : le 13 septembre 2019.

QUÉRÉ, L. Action située et perception du sens. In: DE FORNEL, M., QUÉRÉ, L. (org.), *La logique des situations*. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales, Raisons pratiques 10, Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1999. Disponible en: <https://books.openedition.org/editionsehess/10705?lang=fr> Consulté : le 12 mai 2021.

ROUQUETTE, S. Les blogs "extimes": analyse sociologique de l'interactivité des blogs. *tice&société*, v. 2, n. 1 , 2008.

SPENCE, C. *et al.* Eating with our eyes: From visual hunger to digital satiation. *Brain and Cognition*, n. 110, p. 53-63, 2016. Disponible en: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0278262615300178> . Accès em: 13 juin 2021. Consulté : le 21 janvier 2021.

TURNER, P. G., LEFEVRE, C. E. Instagram use is linked to increased symptoms of orthorexia nervosa, *Eat Weight Disord*, n..22, p. 277–284, 2017.



Reçu le 23 février 2021. Accepté le 12 mai 2021.

# LA CAPTURE D'ÉCRAN FACE AUX FILS DE DISCUSSION ÉTENDUS SUR FACEBOOK

A CAPTURA DE TELA NOS FIOS DE DISCUSSÃO AMPLIADOS NO FACEBOOK

SCREENSHOT IN FRONT OF THE THREADS SPREAD ON FACEBOOK

Donald Djilé \*

Université de Bouaké, Côte d'Ivoire et Université Paris 13

**RÉSUMÉ:** Cet article revient sur les implications méthodologiques de l'utilisation de la capture d'écran dans les recherches sur les corpus numériques natifs. Il aborde certains problèmes en rapport avec le choix de la capture d'écran dans les travaux sur les productions discursives natives en ligne, alors que très peu de chercheur.euse.s s'intéressent aux fils de discussion étendus qui mettent véritablement en évidence les caractères interactif et participatif du web 2.0. Les propositions faites permettent d'envisager une analyse des conversations numériques écrites natives articulée autour de la description, de l'organisation structurale et du fonctionnement des diverses formes de conversation natives en ligne, à partir de protocoles de recherche conçus spécifiquement pour en rendre compte. Les chercheur.euse.s en sciences du langage sont donc invité.e.s à s'intéresser davantage aux conversations numériques écrites natives caractérisées par des formes d'exercice du discours et de la conversation qui relèvent d'un ordre linguistique nouveau : l'ordre technolinguistique.

**MOTS CLÉS:** Technolinguistique. Capture d'écran. Discussion instantanée. Augmentation technodiscursive. Extraction écologique.

**RESUMO:** Este artigo discute as implicações metodológicas da utilização da captura de tela na investigação de corpora digitais nativos. Discute algumas questões relacionadas com a escolha da captura de tela em trabalhos sobre produções discursivas nativas on-line, uma vez que pouquíssimos pesquisadores/as estão interessados/as em fios de conversa ampliados que realcem verdadeiramente as características interativas e participativas da web 2.0. As propostas apresentadas permitem-nos prever uma análise das conversas escritas digitais nativas articuladas em torno da descrição, organização estrutural e funcionamento das várias formas de conversas nativas on-line, com base em protocolos de investigação especificamente concebidos para delas dar conta. Os

---

\* Doctorant en Sciences du langage, spécialisé en analyse du discours numérique. Sa thèse et ses publications scientifiques analysent, dans une perspective écologique et technolinguistique, les conversations numériques écrites natives sur Facebook, les parlars urbains et les comportements langagiers africains en ligne. E-mail : [djiledonald@gmail.com](mailto:djiledonald@gmail.com).

pesquisadores/as em ciências da linguagem são, portanto, convidados/as a concentrarem-se em conversas digitais escritas nativas caracterizadas por formas de discurso e conversação que fazem parte de uma nova ordem linguística: a ordem tecnolinguística.

PALAVRAS-CHAVE: Tecnolinguística. Captura de tela. Conversa instantânea. Ampliação tecnodiscursiva. Extração ecológica.

ABSTRACT: This article discusses the methodological implications of using screenshot in research on native digital corpus. It addresses some problems related to the choice of screenshot in works on native discursive productions online, while very few researchers are interested in extended discussion threads that really highlight the interactive and participatory characters of Web 2.0. The proposals make it possible to consider an analysis of native written digital conversations based on the description, structural organization and functioning of the various forms of native online conversation, from research protocols designed specifically to report on them. The researchers in language sciences are therefore invited to pay more attention to native written digital conversations characterized by forms of discourse and conversation that fall within a new linguistic order : the technolinguistic order.

KEYWORDS: Technolinguistics. Screenshot. Instant Chat. Technodiscursive Augmentation. Ecological Extraction.

## 1 INTRODUCTION

Dans les environnements numériques connectés, les matières langagières sont indissociables des technologies, et les pratiques langagières sont intrinsèquement liées à et fortement dépendantes des dispositifs technologiques desquels elles tirent leur élaboration et dans lesquels elles sont mises en fonctionnement. Les productions langagières et les interactions conversationnelles en ligne relèvent donc d'un ordre linguistique nouveau, l'ordre technolinguistique qui appréhende les phénomènes langagiers natifs des environnements numériques connectés au sein de et à travers leurs environnements d'origine. Pour en rendre compte, la capture d'écran est mobilisée comme méthode, notamment pour la collection d'exemples (PAVEAU, 2019) et la description des pratiques discursives et des comportements langagiers natifs en ligne (DJILÉ, 2020). Les recherches sur les discours numériques natifs sont, en effet, marquées par une prépondérance de l'image dans l'illustration et l'exemplification des phénomènes technolangagiers. Il s'agit d'un *pictorial turn* (MITCHELL, 1994) ou tournant visuel de la recherche dans lequel les analyses portent sur des exemples présentés de manière écologique sous la forme de captures d'écran statiques, et non plus à partir des seuls éléments langagiers extirpés de leurs environnements natifs et dépouillés de leur dimension technologique et leurs traits de numéricité.

Cet article revient sur les implications méthodologiques de l'utilisation de la capture d'écran comme protocole de recherche dans le cadre de l'analyse des conversations numériques écrites natives sur Facebook. Il commence par présenter une acception technolinguistique de certaines notions phares pour ce qui concerne les cadres méthodologiques des sciences du langage. Il relève ensuite quelques problèmes de la capture d'écran statique face à la discussion instantanée et l'augmentation tecnodiscursive par commentaires et réponses, avant de proposer des méthodes de collecte des données et de présentation des observables susceptibles de rendre compte des conversations numériques écrites natives sur Facebook.

## 2 LIEU DE CORPUS, DONNÉES, OBSERVABLES ET CORPUS: ACCEPTION TECHNOLOGIQUE

"Lieu de corpus", "données", "observables" et "corpus" sont des notions importantes mobilisées dans les recherches sur ou dans les environnements numériques connectés. Revenir sur la façon dont elles sont appréhendées et utilisées dans des travaux ancrés en technolinguistique permet de baliser leurs emplois et ainsi justifier leur pertinence pour l'analyse des conversations numériques écrites natives sur Facebook.

### 2.1. QU'EST-CE QU'UN "LIEU DE CORPUS" ?

La notion de "lieu de corpus" (ÉMÉRIT-BIBIÉ, 2016) prend ancrage dans celle "d'environnement numérique" (ERTZSCHEID *et al.*, 2013). En tant que *lieu* de productions discursives, elle est également ancrée dans la notion de "discours numérique natif" (PAVEAU,

2017, p. 8) dont les matérialités et les spécificités sont intrinsèquement dépendantes de l'environnement de production. La corrélation voire l'interdépendance qui unit le discours numérique et son environnement pousse Laetitia Émérit-Bibié à n'entrevoir les corpus numériques qu'à travers leurs environnements de production. De cette posture épistémologique va naître le "lieu de corpus" qu'elle définit comme "inscrit dans un environnement numérique, [puisqu']il en fait partie et en partage les caractéristiques" (ÉMÉRIT-BIBIÉ, 2016, § 29). Pour l'explicitier, Laetitia Émérit-Bibié crée un profil Facebook *ad hoc* "Ma Thèse Sdl" dont les traits spécifiques et les caractéristiques environnementales lui permettent de décliner six critères définitoires d'un "lieu de corpus":

- **La multimodalité:** ce critère renvoie à la nature multimodale et polysémiotique des données apparaissant dans les environnements numériques.

- **L'ouverture:** un lieu de corpus, puisqu'il existe numériquement, ne peut pas être clôturé totalement par le chercheur.

- **L'évolutivité:** ce critère répond à l'instabilité des données numériques. Les données ne sont pas figées, elles peuvent être modifiées de manière rétroactive à n'importe quel moment par les locuteurs ou l'environnement dans lequel elles apparaissent. Chaque modification des données, chaque ajout, chaque suppression entraîne une évolution du lieu de corpus.

- **L'interactivité:** Les locuteurs, le chercheur et l'environnement entretiennent des interactions. Ces interactions peuvent résulter d'une volonté d'impliquer les locuteurs dans la construction de la recherche, par exemple au travers de questionnaires ou de questions ouvertes. Elles peuvent également être involontaires et résulter de l'activité des locuteurs et/ou du chercheur sur le site (personnalisation du contenu, algorithmes). Elles sont également subies lorsque le site interagit directement avec ses utilisateurs (locuteurs et chercheur) par le biais des notifications.

- **L'interconnexion:** Le lieu de corpus n'est pas une île. Il s'intègre dans un écosystème numérique, lui-même impliqué dans un environnement numérique plus vaste. Ma thèse Sdl est un compte du site Facebook, écosystème numérique qui est en lien avec d'autres (Twitter, Instagram, Youtube, etc.) dans l'environnement des RSN et qui peut également créer des liens (hyperliens) avec d'autres environnements du web (sites, blogs, forums, etc...).

- **L'idionuméricité:** Il s'agit de la présence, sur tous les supports numériques, de données personnalisées en fonction des traces numériques de l'utilisateur ou de la technologie qu'il utilise pour se connecter. C'est une partie du lieu de corpus qui est inaccessible pour l'instant mais qui ne doit pas être ignorée pour autant puisqu'elle représente un biais pour la recherche (ÉMÉRIT-BIBIÉ, 2016, § 32-41).

Au regard des critères définitoires du "lieu de corpus" mentionnés ci-dessus, "Ma Thèse Sdl" est technolinguistiquement semblable, en tout point de vue, à n'importe quel profil utilisateur, le profil personnel de l'auteur y compris. Seulement, les problèmes que soulèvent les recherches sur les discours numériques natifs ne permettent pas l'utilisation exclusive d'un "lieu de corpus". En effet, l'analyse des discours et des conversations numériques écrites natives sur Facebook doit pouvoir toucher du doigt leurs particularités technosémiotiques et leurs caractéristiques structurales. Ainsi, au-delà des publications, la recherche en environnement numérique connecté (web 2.0) doit pouvoir prendre en compte les fils de discussion étendus *i.e.* les augmentations discursives (par commentaires et réponses) accessibles – mais pas totalement – à partir du fil d'actualité (*timeline*) et les chats écrits réalisés à travers la fenêtre de discussion instantanée de Facebook (pour les ordinateurs) ou sur Messenger (pour les smartphones). Elle fait donc face à des données de diverses sortes dont il va falloir saisir les particularités.

## 2.2. LES DONNÉES EN TECHNOLOGIQUE

L'internet et les environnements du web poussent de plus en plus de chercheur.euse.s, notamment dans le domaine de la communication médiée et de l'analyse du discours numérique, à s'appuyer sur des données d'un genre nouveau. Les matérialités qui composent ces nouvelles données sont multimodales, c'est-à-dire multicanales et plurisémiotiques. Elles se diffusent au moyen d'une panoplie d'outils technologiques (smartphones, tablettes, ordinateurs, etc.) et se déploient dans des lieux numériques où les données langagières, les affordances<sup>1</sup> des technologies et les métadonnées générées par ses technologies s'entremêlent pour produire

<sup>1</sup> "Une affordance (to afford: procurer) est une propriété d'un objet ou un trait de l'environnement immédiat qui indique quelle relation l'utilisateur doit instaurer avec l'objet, comment il doit s'en servir, ce qu'il doit faire avec." (PAVEAU, 2012).

des matières technolangagières, composites, délinéarisées et embarquées dans une mosaïque technorelationnelle. Autrement dit, le web (2.0) et ses écosystèmes fournissent des données technolinguistiques – car c'est ainsi qu'il convient de les nommer:

Les données langagières correspondent aux productions technolangagières en ligne, dans toute leur variété (discours, technographismes, productions multimédiatiques, etc.). Accessibles par les subjectivités de l'internaute dans le cadre de la relationalité structurelle d'internet (les configurations des navigateurs, les historiques de consultation et de recherche, les comptes des réseaux sociaux, les logiciels installés, etc.), les données sont réconfigurées [sic] et constituent le premier état des éléments que le linguiste peut recueillir en ligne. On peut par exemple recueillir une série de billets de blogs, avec l'objectif d'analyser les formes de la communication augmentée. (PAVEAU, 2017, p. 69)

Ce que souligne Marie-Anne Paveau, fondatrice de la technolinguistique – qui propose une analyse postdualiste des discours et des conversations en environnements numériques connectés –, c'est que les données en technolinguistique – et on ne le dira jamais assez – revêtent des spécificités inhérentes aux écosystèmes du web; leur nature étant fortement dépendante de "la dimension sociotechnique des interfaces et du codage informatique" (PAVEAU, 2017, p. 15). C'est dire que les données en technolinguistique sont écraniques ou interfacées, parce qu'affichées. Elles relèvent de ce que Jannis Androutsopoulos (2014) nomme les "screen-data" à savoir des "données recueillies par le chercheur à partir de son écran" (PAVEAU, 2017, p. 71). Pris dans la perspective postdualiste de la technolinguistique, l'écran, ici, ne fait aucunement référence à ce que l'on aura longtemps considéré comme un "support" d'affichage qui porterait des matériaux sémiotiquement hétéroclites et matériellement détachés de cette matière de verre qui permet à des artefacts technologiques (les composants informatiques matériels ou *hardwares* et les programmes informatiques logiciels ou *softwares*) de les afficher. De fait, dans le processus algorithmique qui configure les données en ligne, certaines instructions relatives à l'affichage des matérialités traitent spécifiquement des propriétés de l'écran (notamment ses dimensions). Ainsi, pour un même phénomène technolinguistique observable en ligne, les données qui s'affichent à l'écran peuvent répondre à des configurations particulières et différentes, calculées sur la base de paramètres dits d'affichage, en fonction de l'écosystème d'apparition; d'où l'usage des expressions "affichage mobile" pour les smartphones et "affichage web" pour les ordinateurs. C'est pourquoi, les matières technolangagières d'un site web ou d'un fil de publication (*timeline*) qui s'affichent sur un smartphone présentent une configuration différente quand elles doivent être affichées à l'écran d'une tablette, d'un ordinateur ou de tous autres appareils munis d'une interface graphique.

En d'autres termes, évoquer la question des données technolinguistique, c'est prendre en compte l'importance de la manière dont elles s'affichent à l'écran tout en intégrant les subtilités des environnements de production et d'exposition dont les affordances formatent les matérialités technolangagières. Ce sont principalement à ces détails qu'il convient de prêter une attention particulière dans la construction et l'analyse des observables en technolinguistique.

### 2.3. LES OBSERVABLES EN TECHNOLINGUISTIQUE

Comme a pu le constater Marie-Anne Paveau (2017, p. 69), la notion d'observable « n'est pas des plus répandues en linguistique, mobilisée surtout en analyse du discours ». En l'énonçant ainsi, la technolinguiste souligne le nombre peu élevé de travaux consacrés à la notion d'observable et son importance pour les sciences du langage. Elle invite *de facto*, par le truchement de ce paradoxe, à une définition et à une théorisation de cette notion; ce qui permettra de la documenter. Pourtant, la question des observables a depuis très longtemps été au centre des recherches en sciences du langage, même si celles-ci n'en donnaient pas de définitions explicites et n'en faisaient pas proprement leurs objets. C'est du moins ce qui sous-tend le Tome 9.2 de la revue de linguistique française et d'analyse du discours "Le discours et la langue", *numéro offert à Catherine KERBRAT-ORECCHIONI* dont "la préoccupation de l'observable est fondatrice de la réflexion" (CONSTANTIN DE CHANAY ; FERRON, 2017, p. 8). En effet, à travers *Les observables en analyse du discours*, Hugues Constantin de Chanay et Steeve Ferron (Coord.) ont entrepris un exercice de définition scientifique et de balisage théorico-méthodologique de la notion d'observable. Voici ce qu'ils en disent :

L'observable, c'est morphologiquement non seulement de l'observé, mais de l'observé potentiel. Parler d'observable implique donc deux choses : non seulement que la linguistique soit considérée comme une science empirique, mais aussi que l'observé soit théorisé : qu'il soit défini, qu'il soit extensible à du non encore observé, que l'on puisse établir un lien décisif entre lui et l'objectif scientifique que l'on poursuit à travers lui. (CONSTANTIN DE CHANAY ; FERRON, 2017, p. 8)

L'épistémologie de la linguistique, et corrélativement celle des sciences du langage, réside dans le caractère empirique des observables à partir desquels ils se déploient. Il s'agit, en effet, de matérialités langagières, de "segments dont la forme et le contenu fournissent des indices" (PAVEAU, 2017, p. 70) susceptibles d'expliciter des pratiques discursives et conversationnelles et des comportements langagiers. L'observable est, en d'autres termes, l'outil dont se sert l'analyste pour rendre compte de l'observation qu'il fait des faits de langage, c'est son matériau d'analyse des phénomènes linguistiques. Abondant dans ce sens, Marie-Anne Paveau ne dit pas autre chose lorsqu'elle affirme:

[...] les observables sont issus d'un dispositif d'observation défini à partir de choix épistémologiques, théoriques et méthodologiques et constituent la matière de travail de l'analyste. Ils sont construits par la réflexion linguistique, ce qui les distingue des données seulement recueillies, et spécifiques à un environnement discursif. (PAVEAU, 2017, p. 69)

Partant, on peut inférer que les observables sont, à proprement parler, ce sur quoi s'appuie le chercheur.euse pour construire son travail et poursuivre sa quête analytique. Ce sont des éléments de langage "classés à partir de catégories linguistiques correspondant aux objectifs et aux hypothèses" (PAVEAU, 2017, p. 70) d'une recherche donnée. Il s'agit donc de matières langagières subjectives, émergeant de contextes de productions discursives particuliers et spécifiques de chaque domaine de recherche.

Dans le cadre de la technolinguistique, par exemple, les observables font référence à tout ce qui, dans les écosystèmes web, peut faire l'objet d'une observation. Les observables en technolinguistique renvoient, de ce fait, à ce qui s'observe en ligne, ce qui s'énonce et donc "ce qui s'écrit dans les univers numériques" (PAVEAU, 2015) et de façon singulière aux "matières technolangagières et formes technodiscursives" constitutives de la discursivité et de la conversationnalité natifs des environnements numériques connectés. Ils sont *ipso facto* fonction de l'environnement dans lequel ils prennent forme, environnement dont les affordances participent à leur construction, environnement dont ils partagent les caractéristiques et à partir duquel ils se donnent à être observés. Dans un tel cas de figure, "les observables ne sont plus alors des matières purement langagières, mais des matières *composites*, métissées de non-langagier de nature technique. On parlera alors de formes technolangagières, technomots, technogenres de discours" (PAVEAU, 2017, p. 65), de pratiques technodiscursives et technoconversationnelles et de comportements langagiers en ligne.

#### 2.4. LE CORPUS EN TECHNOLINGUISTIQUE

En technolinguistique, la définition du corpus (numérique) est intrinsèquement liée aux caractéristiques technologiques et aux spécificités technolangagières des environnements numériques. En effet, les corpus numériques ont la particularité d'être constitués de productions discursives résultant de la combinatoire des matières textuelles et des affordances de la technologie dont ils sont issus. Pourtant, comme le souligne Laetitia Émerit-Bibié, l'orientation écosystémique que nécessite l'analyse de ces corpus technolinguistiques complexifie la recherche puisqu'ils présentent des "caractéristiques incompatibles avec un figement ou une limitation des données" (ÉMERIT-BIBIÉ, 2016, § 18); ce qui est indispensable pour toute constitution de corpus, quel que soit le positionnement épistémique. Elle dégage en l'occurrence trois caractéristiques des univers numériques qui donnent leurs traits aux corpus numériques natifs et les rendent incirconscripibles (la délinéarisation, la relationalité, l'hypertextualité et l'investigabilité empêchent notamment de réduire les pratiques technodiscursives à un environnement numérique spécifique), en leur conférant des dimensions difficilement cernables comme l'impossibilité de déterminer la quantité des productions technolangagières que renferme un environnement numérique. Ce sont l'instabilité, la mixité et l'incomplétude :

**L'instabilité** est amenée par l'ajout continu de données (nouveaux « amis », nouvelles publications sur le site, publicité, nouvelles fonctionnalités du site) ainsi que par la disparition possible d'une partie des données (par exemple lors de la fermeture d'un compte, de la modification d'une publication ou du retrait de la liste d'amis).

**La mixité** est une propriété essentielle des données nativement numériques qui peuvent être multimodales (textes, son, vidéo, etc.), polysémotiques (typographies, images, couleurs, etc.), technolangagières (mots cliquables, hypertextes, etc.) et/ou interactives (chaque action numérique a un impact sur le web)

*L'incomplétude* désigne la part inaccessible à la recherche d'une partie des données (...) "idionumérique". Ces données sont liées à la personnalisation du contenu sur internet : chaque utilisateur évolue dans un environnement numérique dont une partie au moins est personnalisée en fonction de ses traces numériques. Elles peuvent également être générées par l'environnement technologique matériel par lequel l'utilisateur accède au numérique (consulter Facebook depuis une application mobile ou un navigateur internet modifie l'environnement d'apparition des données) (ÉMÉRIT-BIBIÉ, 2016, § 19-21).

L'idionuméricité se trouve donc au cœur de la sémiotique des données produites en ligne par les internautes et aussi celles que génèrent les technologies informatiques. Elle est fonction des traces numériques de l'internaute, "produite[s] à l'occasion d'un calcul, d'un codage ou d'une connexion, le plus souvent sans que le sujet en soit conscient" (MERZEAU, 2009, p. 24). Ce sont en effet ces empreintes numériques, collectées par des programmes informatiques (API, cookies, caches, etc.), qui personnalisent l'affichage des matérialités sémiotiques à l'écran. En d'autres termes, la recherche sur les corpus numériques – qui sont en réalité des corpus technolinguistiques – est davantage complexifiée par les propriétés technologiques des environnements numériques dont les espaces de construction discursive configurent structurellement, syntaxiquement et sémantiquement les matériaux. Les données en ligne ne pouvant être disjointes de leurs environnements, le chercheur.euse, s'il/elle envisage une analyse objective des observables numériques, est contraint.e de considérer l'étroitesse du lien qui les unit – autrement dit leur indissociabilité – à toutes les étapes de la construction de son corpus. C'est évidemment ce que note Isabelle Pierozak à propos des données numériques et de la prise en compte de leur variabilité:

Tout se passe en effet, dans le domaine des diverses études effectuées en sciences du langage, comme si les données électroniques enregistrées ne connaissaient aucune variation de présentation, alors même que tout utilisateur d'une interface quelconque – et donc a fortiori un linguiste fabriquant un corpus – sait qu'il pourra toujours personnaliser un minimum cette dernière, et que ce paramétrage joue sur la forme des données, et donc leur interprétation. (PIEROZAK, 2014, p. 5)

A propos de leur instabilité, par exemple, Marie-Anne Paveau remarque que l'augmentabilité et l'innombrabilité sont, entre autres, des traits de numéricité qui contribuent fortement à corser la tâche de l'analyste, pouvant conduire à une annihilation de ses tentatives de stabilisation et de clôture du corpus (MOIRAND, 2004), "devenu aujourd'hui, à la faveur du numérique, un continent, dont la clôture constitue une limite mais sur lequel il est désormais possible de circuler ou de surfer" (MAYAFFRE, 2010, p. 235). La question de l'instabilité des corpus numériques soulève, corrélativement, celle de l'instabilité des technodiscours et des technoconversations qui pourraient les constituer. Cette instabilité des productions technodiscursives ou technolangagières interroge également, par inférence, la question de la stabilité même des matérialités sémiotiques impliquées dans l'élaboration d'un fil technodiscursif ou technoconversationnel. Les discours et les conversations natifs du web relèvent, de ce fait, d'une énonciation mosaïque caractérisée par une composition hétéroclite, une mixité sémiotique (texte, image, son, vidéo, lien, etc.) issue des affordances des technologies discursives et conversationnelles qui en permettent la construction. La difficulté majeure des études (techno)linguistiques sur les corpus numériques est que les programmes informatiques sont soumis à un développement constant. Les technologies, les matières technolangagières et les interactions technoconversationnelles qui en découlent subissent également des modifications perpétuelles qu'il est impérieux de prendre en compte à tous les niveaux du processus de la recherche. Il paraît, dans ces conditions, impossible de rendre compte des matérialités et des pratiques du discours et de la conversation en environnement numérique connecté sans intégrer pleinement leur caractère dynamique.

### 3 LA CAPTURE D'ÉCRAN STATIQUE: "LE MINIMUM ÉCOLOGIQUE NÉCESSAIRE"

La capture d'écran constitue le protocole phare d'exemplification et de présentation des observables en analyse du discours numérique. Elle est dite statique à cause de la capture d'écran dynamique (DENOUEÛL, 2008; BETBEDER-MATIBET *et al.*, 2008; DEVELLOTTE *et al.*, 2011) utilisée pour analyser des interactions multimodales par écran réalisées à partir de certaines technologies conversationnelles dont la principale affordance est la visioconférence. Son utilisation dans le cadre de l'analyse technolinguistique

des conversations numériques écrites natives sur Facebook est motivée par la prise en compte de la dimension écologique des discours et des conversations natives en ligne dans la présentation des observables technolinguistiques:

La perspective écologique impose de présenter les exemples dans leur environnement natif et l'idéal serait évidemment de pouvoir travailler avec un navigateur ouvert, ce que ne permet évidemment pas la publication hors ligne. On a donc choisi de présenter les exemples sous forme de captures d'écran, ce qui est le minimum écologique nécessaire, même si ce procédé semble figer les données technodiscursives ouvertes et mobiles, et les objectiver: les captures d'écran sont elles aussi issues de la subjectivité de l'internaute-analyste et il faut les considérer comme des données subjectives. (PAVEAU, 2017, p. 16)

La capture d'écran statique est caractérisée par le figement des technodiscours ou des technoconversations numérisées, eux-mêmes scellés à des contraintes technologiques qui font des environnements numériques des écosystèmes mouvants. Elle constitue l'alternative dont dispose le chercheur.euse.s pour présenter – dans un texte notamment – toutes les matérialités technosémiotiques observables dans d'un environnement numérique connecté. C'est par elle que des analyses ponctuelles peuvent être réalisées en insérant au cours d'une description ou d'une démonstration des exemples typiques et authentiques de pratiques technodiscursives et technoconversationnelles numériquement natives.

### 3.1. PROCESSUS D'OBTENTION DE LA CAPTURE D'ÉCRAN STATIQUE

La capture d'écran statique résulte d'un processus au cœur duquel se trouve l'interface d'affichage des matérialités technolinguistiques produites dans les environnements numériques. De fait, tous les artefacts technologiques disposant d'un écran renferment, dans leur grande majorité, la propriété de prise d'un instantané enregistré sous la forme d'une photographie. Dans le cas spécifique des ordinateurs et des smartphones, la capture d'écran est intrinsèquement liée aux dimensions de l'écran. Ainsi, selon le type de terminal de navigation et en fonction de la dimension de son écran, les matérialités vont répondre à une configuration spécifique et un affichage différent, de même que les processus à partir desquels les captures d'écran sont obtenues.

#### 3.1.1. LA CAPTURE D'ÉCRAN STATIQUE SUR ORDINATEUR

La capture d'écran statique ou impression d'écran sur ordinateur s'obtient de diverses manières selon que l'opération est réalisée sur un terminal équipé du système d'exploitation Mac OS ou Windows.

La société Apple (APPLE, 2020) propose trois combinaisons de touches qui permettent "d'effectuer une capture d'écran d'une fenêtre ou encore de l'intégralité ou d'une partie de l'écran" sur un ordinateur:

- Pour capturer l'intégralité de l'écran: il faut maintenir enfoncées simultanément les touches "Maj", "Commande" et "3". S'il apparaît une miniature dans le coin de l'écran, il est possible de la modifier après l'avoir cliquée.
- Pour capturer une partie de l'écran: il faut maintenir enfoncées simultanément les touches "Maj", "Commande" et "4". Il faut ensuite faire glisser le pointeur afin de sélectionner la zone de l'écran à capturer. Pour déplacer la sélection, il suffit de maintenir la barre d'espace enfoncée tout en faisant glisser la sélection. Toutefois, la capture d'écran peut être annulée en appuyant sur la touche "Échap (Esc)".
- Pour capturer une fenêtre ou un menu: il faut ouvrir la fenêtre ou le menu à capturer. Ensuite, maintenir enfoncées simultanément les touches "Maj", "Commande", "4" et "la barre d'espace" transformera le curseur en l'icône d'un appareil photo; ce qui atteste que la capture a été effectuée. L'annulation de la capture d'écran se fait également en appuyant sur la touche "Échap (Esc)".

*Nota bene:* sous Macintosh, les captures d'écran statiques sont enregistrées par défaut sur le bureau de l'ordinateur.

Microsoft (MICROSOFT, 2021) propose deux méthodes pour réaliser une capture d'écran statique: l'utilisation de l'outil capture d'écran ou l'utilisation de la touche "Impr écran".

- L'outil de capture d'écran de Windows: disponible sous Windows 7 et Windows 10, cet outil "sert à effectuer une copie sous forme d'image de ce qui est affiché à l'écran ou d'un élément affiché à l'écran, pour pouvoir ensuite l'annoter" (INTERN@UTE,



2019). La capture effectuée est copiée automatiquement dans la fenêtre de cet outil qui permet de la modifier, l'enregistrer ou la partager.

- La touche "Impr écran": cette touche notée *impécr* (sur les claviers en français) ou *printscr* (sur les claviers en anglais) permet, en l'appuyant, de capturer uniquement l'image de la fenêtre active ou l'entièreté de ce qui s'affiche à l'écran.
  - Pour capturer l'image de la fenêtre active: il faut ouvrir une fenêtre ou cliquer sur la fenêtre à capturer puis appuyer simultanément sur la combinaison de touches "Alt" + "Impr écran".
  - Pour capturer l'image entière affichée à l'écran, il faut juste appuyer sur la touche "Impr écran".

*Nota bene:* l'impression d'écran sous Windows n'est pas directement accessible. Elle est stockée dans le presse-papier et nécessite d'être collée (via la combinaison des touches "Ctrl" + "V" ou "clic droit" puis "coller") pour s'afficher dans un programme Office ou une autre application.

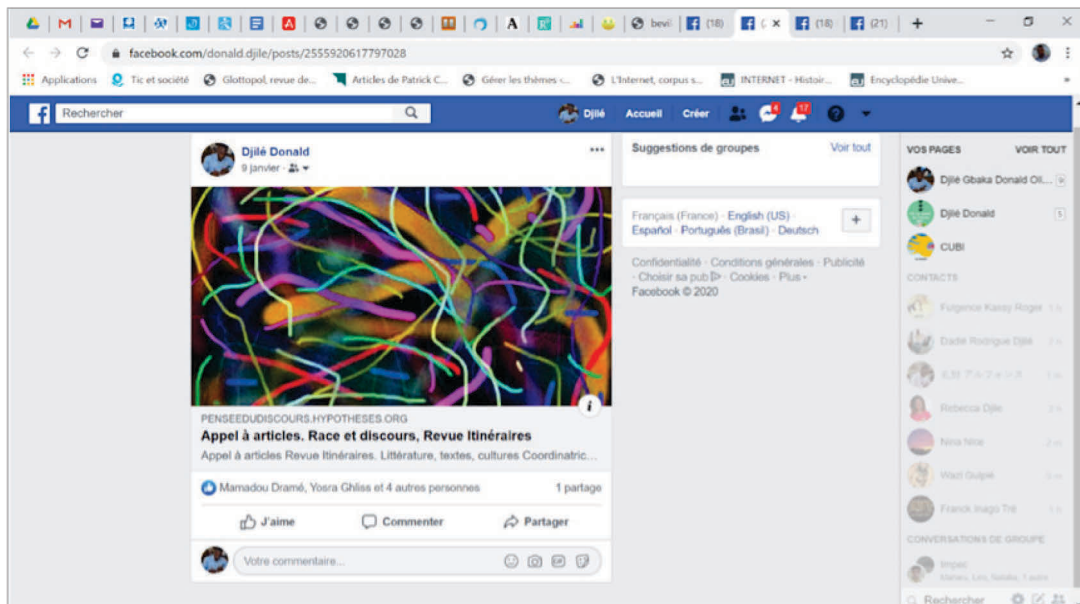


Figure 1: Capture d'écran statique sous Windows

Source: Facebook (2020)

### 3.1.2. LA CAPTURE D'ÉCRAN STATIQUE SUR SMARTPHONE

La capture d'écran statique sur Smartphone est réalisée différemment, selon que l'on dispose d'un téléphone équipé du système Android, iOS ou Windows phone (METRONEWS, 2015):

- Pour faire une capture d'écran sous Android: il faut appuyer simultanément le bouton d'alimentation (On/Off) et le volume bas du téléphone pendant quelques secondes. Le son de l'appareil photo se fait entendre et l'image prise s'affiche en miniature avec une bordure blanche avant de disparaître. L'image est directement stockée dans la galerie photo, dans un dossier intitulé "captures d'écran" ou "*screenshots*".
- Pour faire une capture d'écran sous iOS: il faut appuyer simultanément le bouton d'alimentation (On/Off) et le bouton d'accueil situé au bas de l'écran. La capture d'écran est entérinée par le scintillement de l'écran. La photo ainsi prise est directement enregistrée dans la galerie photo de l'iPhone.
- Pour faire une capture d'écran sous Windows Phone: il faut appuyer simultanément le bouton d'alimentation (On/Off) et le volume haut. La capture d'écran est automatiquement disponible dans la galerie photo.

*Nota bene:* en fonction des générations de smartphone, des systèmes d'exploitation et des fonctionnalités qu'ils proposent, les smartphones fournissent d'autres manières de réaliser une capture d'écran statique, à partir d'un bouton *ad hoc* disponible dans le menu déroulant ou, pour certaines versions du système Android, en glissant trois doigts de la main du haut vers le bas de l'écran.



Figure 2: Capture d'écran statique sous Android  
Source: Facebook (2020)

### 3.2. LES PROBLÈMES DE LA CAPTURE D'ÉCRAN STATIQUE

La capture d'écran statique est un protocole de présentation des observables entièrement dépendant du phénomène technolinguistique dont l'explicitation nécessite une exemplification. Elle repose sur l'épistémologie de l'analyse du discours numérique qui est basée sur l'intégration de la dimension écologique dans l'analyse des productions langagières natives du web. Il s'agit manifestement d'une innovation majeure pour l'évolution des recherches sur les corpus en ligne. Elle offre aux sciences du langage des perspectives analytiques plus efficaces fondées sur un protocole susceptible de légitimer et d'authentifier les observables constitutifs des corpus natifs en ligne:

Elle présente une image, un rendu photographique fidèle d'un écosystème technolangagier en intégrant tous les observables affichés à l'écran [...]. Cependant, les dimensions de l'écran restreignent son utilisation et par ricochet son efficacité face aux fils de discussion étendus à l'image des chats écrits en discussion instantanée. Autrement, il faudrait une infinité de captures pour permettre au chercheur de les analyser convenablement. (DJILÉ, 2019, p. 48)

Ainsi, même si la capture d'écran statique offre des avantages considérables pour les recherches portant sur les discours numériques natifs, il n'en demeure pas moins qu'elle présente des limites face aux fils de discussion étendus qui fonctionnent sur le modèle de la discussion instantanée ou de l'augmentation technodiscursive sur Facebook.

#### 3.2.1. Face à la discussion instantanée

Sur Facebook, la discussion instantanée est réalisée dans un dispositif technologique de conversation. Dans la version web de Facebook (pour ordinateur), elle se déroule dans une page web ou par le biais de la fenêtre de discussion instantanée, une technologie conversationnelle qui se présente sous la forme d'une fenêtre flottante. Sur smartphone, les technoconversations se déroulent dans l'application Messenger dont la principale affordance est de permettre la conversation numérique écrite. Ces dispositifs technoconversationnels de Facebook sont dotés d'une propriété d'archivage. Ils affichent, de ce fait, une infime partie des technodiscours constitutifs de la technoconversation et mettent en cache les autres technodiscours qui apparaissent en défilant plus haut ou plus bas dans le fil technoconversationnel.

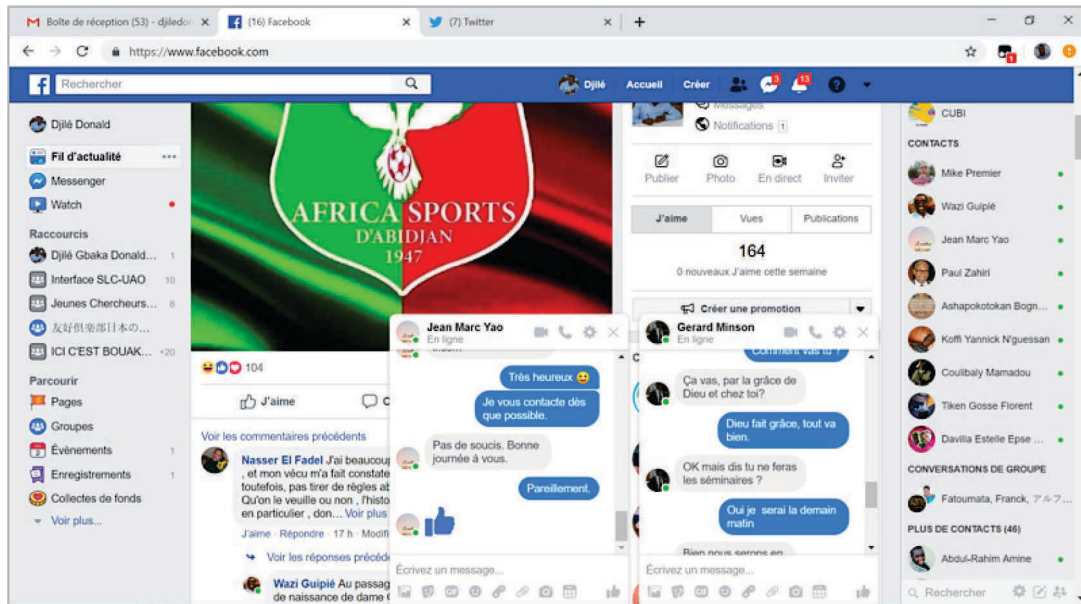


Figure 3: Fenêtres de discussion instantanée sur Facebook

Source: Facebook (2021)

La capture d'écran statique ci-dessus présente deux fenêtres de discussion instantanée (encadrées en rouge) dont les fils technoconversationnels ne s'affichent qu'en partie. Dans le cadre de l'analyse des conversations numériques écrites, une telle présentation complexifie l'observation et l'analyse des caractéristiques structurales, organisationnelles, énonciatives et pragmatiques des conversations numériques écrites natives. La capture d'écran statique s'avère donc peu ou pas du tout efficace pour rendre compte de l'entièreté d'un fil technoconversationnel. Elle confronte la recherche à une difficulté: celle de ne pouvoir fournir comme observables qu'une partie des matérialités technolangagières utilisées dans la construction d'une technoconversation. Elle ne peut donc être utilisée comme protocole pour la constitution d'un corpus basé sur une collecte de données technoconversationnelles. Elle ne peut non plus servir de méthode d'exemplification ou de présentation des observables pour une recherche sur des technoconversations natives dans un dispositif technologique de conversation.

### 3.2.2. Face à l'augmentation technodiscursive

Une publication sur Facebook donne généralement lieu à des augmentations technodiscursives qui servent de cadre à la réalisation d'échanges, de prétexte à la construction de conversations numériques natives. Par augmentation technodiscursive, il faut entendre ces commentaires et ces réponses qui étendent une publication aux niveaux structurels et sémantiques. Ils ne s'affichent pas tous à l'écran, ce qui révèle une autre difficulté en rapport avec l'utilisation de la capture d'écran statique en tant que protocole de recherche pour l'analyse des conversations numériques natives:

Pour pouvoir recueillir l'ensemble de commentaires postés à la suite d'une intervention quelconque et lorsqu'ils sont nombreux, l'interface les « cache » au moyen d'un bouton sur lequel il suffit de cliquer pour voir apparaître cet ensemble mentionné. En réalité, l'interface répond à une configuration préétablie puisqu'elle intervient aussi à la constitution et distribution des traces tout au long de la surface. (BEVILACQUA, 201, p. 85)

Quand les publications sur Facebook sont augmentées, elles apparaissent en ligne en affichant une partie des commentaires suivis de peu ou pas du tout de réponses. La tâche du/de la chercheur.euse consiste, préalablement, à afficher tous les niveaux d'augmentations technodiscursives subséquentes à la publication. Pour ce faire, il lui faut découvrir chacune de ces augmentations technodiscursives en cliquant sur les technomots ou technophrases ("Voir plus", "Voir les commentaires précédents", "Afficher une autre réponse", etc.) qui indiquent qu'il y a du contenu en cache.



Figure 4: Fil d'augmentations technodiscursives sur Facebook

Source: Facebook (2021a)

Dans cette capture d'écran statique, les métadonnées péritextuelles qui entourent la publication indiquent qu'elle a été augmentée de 245 commentaires (réponses y compris). Pourtant, seuls deux commentaires sont rendus visibles par le dispositif technologique de Facebook, avec au-dessus la technophrase "Voir les commentaires précédents" qui atteste que de nombreux commentaires sont masqués. Ainsi, à travers la capture d'écran statique, c'est toujours une partie des technodiscours augmentant et jamais l'entière de l'écosystème technolangagier qui peut être observé. Les fils d'augmentations technodiscursives viennent donc corroborer les problèmes en rapport avec le choix de la capture d'écran comme protocole de recherche. Dans une certaine mesure, ils obligent les chercheur.euse.s – qui s'intéressent au phénomènes linguistiques observables à travers les conversations numériques écrites natives – à penser des protocoles susceptibles de permettre le recueil et donc l'analyse des diverses formes de conversations numériques natives du web dit social et participatif.

#### 4 PENSER DES PROTOCOLES *AD HOC* POUR LES CONVERSATIONS NUMÉRIQUES ÉCRITES NATIVES

Le recueil des conversations numériques natives sur Facebook (discussions instantanées et augmentations technodiscursives) doit être effectué en considération de la dimension écologique des productions discursives en ligne. Pour ce faire, je propose une collecte des données technoconversationnelles via des protocoles susceptibles d'en présenter les observables tels qu'ils se présentent en ligne, comme s'ils avaient été extraits avec leur écologie: l'extraction écologique (DJILÉ, 2019). L'extraction écologique est un processus à partir duquel des technodiscours ou des technoconversations quittent leurs environnements natifs pour des environnements d'adoption. Elle consiste en une adaptation de matières technolangagières natives d'environnements numériques connectés à des environnements numériques non connectés, en tentant de restituer au mieux leur configuration d'origine. Il en existe deux sortes: l'extraction écologique semi-automatique et l'extraction écologique automatique.

#### 4.1. L'EXTRACTION ÉCOLOGIQUE SEMI-AUTOMATIQUE

L'extraction écologique semi-automatique est le protocole utilisé pour collecter les conversations réalisées dans la fenêtre de discussion instantanée de Facebook. Pour l'appliquer, il suffit, à partir d'un ordinateur, de remonter le fil d'une conversation de sorte à atteindre le premier échange, grâce à la propriété d'archivage<sup>2</sup> en ligne dont dispose la fenêtre de discussion instantanée de Facebook. Il faudra ensuite sélectionner la conversation en procédant par un "cliquer-glisser", puis "copier" la conversation, avant de la "coller"<sup>3</sup> dans une page "Word", afin de générer un fichier au format ".doc" ou ".docx". Il s'agit donc d'un "copier-coller" qui permet de "transférer texte, image, son, fichier ou données d'une source vers une destination" (MERZEAU, 2012, p. 314). Dit autrement, l'extraction écologique semi-automatique vise à afficher tous les paradigmes sémiotiques (textes, images, liens, etc.) et les métadonnées technodiscursives fournies automatiquement par la fenêtre de discussion (photos de profil, couleurs des bulles, horodatages, etc.), tout en respectant l'ordre chronologique d'apparition des interventions au cours de la technoconversation. Cette technique parvient à restituer l'environnement d'origine du fil de conversation en intégrant tous les observables. Toutefois, les fichiers multimédias embarqués dans le fil technoconversationnel sont représentés soit par la durée (pour les fichiers audio), soit par une capture d'image (pour les fichiers vidéo). En d'autres termes, l'extraction écologique semi-automatique reproduit le fil conversationnel tel qu'il apparaît dans l'espace d'exposition discursive de la technologie conversationnelle, avec perte d'un trait de numéricité lié à la multimodalité. L'extraction écologique semi-automatique résiste au temps et aux innovations nonobstant quelques pertes de données qui semblent tout à fait normales du fait de la déconnexion des fichiers multimédias de l'internet et des logiciels intégrés dans la technologie conversationnelle afin de permettre leur lecture. Un tel résultat permet une présentation efficace des technoconversations et une analyse efficiente des caractéristiques linguistiques (structurale, énonciative, pragmatique, etc.) des discussions instantanées dans une perspective écologique.

#### 4.2. L'EXTRACTION ÉCOLOGIQUE AUTOMATIQUE

L'extraction écologique automatique est une méthode utile pour la collecte des fils technodiscursifs qui augmentent les publications de statut sur Facebook. Elle relève d'un processus. Tout part du "permalink" ou permalien (lien unique et permanent) qui permet d'atteindre une publication, non point dans un fil d'actualité mais en tant que contenu unique dans une page web. Il s'obtient par un clic sur l'horodatage en dessous du nom de profil de l'énonciateur numérique d'une publication. Il fournit tous les niveaux d'augmentations (commentaires et réponses) qu'une publication de statut pourrait susciter. Après quoi, un "ctrl + P" ou "clic droit puis imprimer" au début de la publication – ce qui est particulièrement important pour obtenir un bon rendu – suffit pour faire passer la publication et l'ensemble de son écosystème du web vers un fichier PDF<sup>4</sup>. Ainsi, l'extraction écologique automatique par impression au format PDF (en mode paysage) est entièrement prise en charge par le logiciel d'impression. Elle résout quelques difficultés liées à la présentation des fils de discussion étendus et décomplexifie l'analyse des augmentations technodiscursives. Cette démarche fournit à la recherche sur l'analyse des conversations numériques natives un avantage non négligeable qui "réside dans le fait de permettre la reprise de l'observation" (MARTINEAU, 2005, p. 12) et la présentation du corpus et des observables hors ligne et sur support papier.

### 5 CONCLUSION

La capture d'écran statique offre des perspectives intéressantes à la recherche sur les corpus numériques natifs, en ce qu'elle simplifie la présentation et l'analyse des matérialités technolangagières observables en ligne. Pourtant, face aux fils de discussion étendus, elle se heurte à la double problématique de la collecte des données et de la présentation des observables technoconversationnels. De fait,

<sup>2</sup> Cette propriété est commune à tous les environnements numériques connectés et toutes les technologies conversationnelles qui affordent la réalisation du face-à-face distanciel écrit, excepté Snapchat.

<sup>3</sup> Avec l'option de collage "conserver la mise en forme source" disponible sous Microsoft Office Word 2013 et versions ultérieures.

<sup>4</sup> Porte Document Format.

les pratiques discursives et les interactions conversationnelles en contexte numérique soulèvent des questionnements épistémiques qui impliquent pour les sciences du langage d'adapter leurs cadrages prénumériques aux exigences du numérique (DEVELOTTE et PAVEAU, 2017). Ils nécessitent donc leur révision voire une élaboration de cadres théoriques et méthodologiques nouveaux, en les conformant aux spécificités technologiques des terminaux de navigation (smartphones, tablettes, ordinateurs, etc.) et des environnements numériques connectés, ainsi qu'aux particularités technolangagières des corpus numériques natifs.

Le présent article s'est évertué à toucher du doigt les problèmes en rapport avec le choix de la capture d'écran statique – devenu le standard – dans les travaux sur les productions discursives natives en ligne, alors que très peu de chercheur.euse.s s'intéressent aux fils de discussion étendus qui mettent véritablement en évidence les caractères interactif et participatif du web 2.0. Il invite les chercheur.euse.s en sciences du langage à s'investir davantage dans le champ des conversations numériques écrites natives qui abritent des formes d'exercice du discours et des comportements technolangagiers aussi originaux qu'impressionnants. Il envisage donc une analyse des conversations numériques écrites natives articulée autour de la description, de l'organisation structurale et du fonctionnement (énonciatif, pragmatique, etc.) des diverses formes de conversation natives en ligne, à partir de protocoles de recherche conçus spécifiquement pour en rendre compte.

## RÉFÉRENCES

ANDROUTSOPOULOS, J. Computer-mediated communication and linguistic landscapes. *In*: HOLMES, J. ; HAZEN, K. (ed.). *Research methods in sociolinguistics*. New Jersey : John Wiley & Sons, 2014., p. 7-90.

APPLE. *Prendre une capture d'écran sur votre Mac*. 24 novembre 2020. Disponible en: <https://support.apple.com/fr-ca/HT201361> Accès: 6 juin. 2021.

BETBEDER-MATIBET, M. L. *et al.* Interactions multimodales synchrones issues de formations en ligne: problématiques, méthodologie et analyses. *Sciences et Technologies de l'Information et de la Communication pour l'Education et la Formation*, Hermès. EPAL (échanger pour apprendre en ligne), v.. 15, p. 221-251, 2018.

BEVILACQUA, S. Corpus web 2.0: quelques enjeux méthodologiques et épistémologiques. *Synergies Argentine*, n.4, p. 81-93, 2016.

DE CHANAY, H. C. ; FERRON, S. (coord.). Les observables en analyse du discours. Numéro offert à Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. Le discours et la langue, *Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, Tome 9.2., 2017.

DENOÛËL, J. *Les Interactions médiatisées en messagerie instantanée*. Organisation située des ressources sociotechniques pour une coprésence à distance, Thèse de Doctorat, Université Paul Valéry, 2008.

DEVELOTTE, C. ; KERN, R. ; LAMY, M. -N. (dir.). *Décrire la conversation en ligne*. Le face à face distanciel. Lyon : ENS éditions, 2011.

DEVELOTTE, C. ; PAVEAU, M.-A. Pratiques discursives et interactionnelles en contexte numérique. Questionnements linguistiques. *Langage et société*, n.159-160, p. 199-215, 2017.

DJILÉ, D. Vers une analyse conversationnelle des réseaux sociaux numériques. *Revue du CRELIS*, n.8, p. 41-50, 2019.

DJILÉ, D. Décentrer l'énonciation numérique. De l'acception universelle aux pratiques africanisées du trolling et du grammar nazisme. *Communication et langages*, n. 205, p. 57-75, 2020.

DJILÉ, D. Djilé Donald. Appel à articles. Race et discours. *Revue Itinéraires*. 2020. *Facebook*. Disponible en: <https://www.facebook.com/donald.djile> Accès: 06 jui. 2021.

DJILÉ, D. Djilé Donald. Africa Sport D'abidjan. *Facebook*. 2021. Disponible en: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063660339099> Accès: 06 jui. 2021.

DJILÉ, D. Djilé Observatoire Démocratique en Côte d'Ivoire. *Facebook*. 2021a. Disponible en: <https://www.facebook.com/Observatoire-démocratique-en-cote-divoire> Accès: 06 jui. 2021.

ÉMÉRIT-BIBIÉ, L. La notion de lieu de corpus: un nouvel outil pour l'étude des terrains numériques en linguistique. *Corela* [En ligne], p.14-1, 2016. Disponible en: <http://corela.revues.org/4594>. Accès: 27 avr. 2019.

ERTZSCHEID, O.; GALLETZOT, G.; SIMONNOT, B. À la recherche de la "mémoire" du web: sédiments, traces et temporalités des documents en ligne". In: BARATS, C. (dir.). *Manuel d'analyse du web*. Paris, Armand Colin, 2013. p. 53-68.

INTERN@UTE, La Rédaction. Comment faire une capture d'écran sur PC. 29 janvier, 2019. Disponible en: <https://www.linternaute.fr/high-tech/guide-high-tech/1413212-comment-faire-facilement-une-capture-d-ecran-sur-pc/> Accès: 06 juin. 2021.

MARTINEAU, S. L'observation en situation: enjeux, possibilités et limites. *Recherches qualitatives – Hors-Série – numéro 2*. Actes du colloque L'instrumentation dans la collecte des données, UQTR, Association pour la recherche qualitative, 2005. p. 5-17.

MAYAFFRE, D. Corpus et web-corpus. Réflexion sur la corporalité numérique. *Cahiers de praxématique*, n.54-55, p. 233-248, 2010..

METRONNEWS, Le service. *Astuce geek: Android, Apple ou Windows Phone, les raccourcis pour faire une capture d'écran sur votre téléphone*. Disponible en: <https://www.lci.fr/high-tech/astuce-geek-android-apple-ou-windows-phone-les-raccourcis-pour-faire-une-capture-decran-sur-votre-telephone-1518418.html> Accès: 06 juin. 2021.

MERZEAU, L. Du signe à la trace, ou l'information sur mesure. *Hermès*, n.53, p. 23-31, 2009.

MERZEAU, L. Copier-coller. *Médium: Transmettre pour Innover*. Ed. Babylone, 2012. p. 312-333.

MICROSOFT. *Copier le contenu de la fenêtre ou de l'écran*. 2021. Disponible en: <https://support.microsoft.com/fr-fr/topic/copier-le-contenu-de-la-fenetre>. Accès: 03 déc. 2021.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MOIRAND, S. L'impossible clôture des corpus médiatiques. La mise au jour des observables entre catégorisation et contextualisation. In: JEANNERET, T. (éd.). *Approche critique des discours: constitution des corpus et construction des observables*, TRANEL (Travaux Neuchâtelois de Linguistique), Institut des sciences du langage et de la communication (Neuchâtel, Suisse), 2004. p. 71-92.

PAVEAU, M.-A. Ce que disent les objets. Sens, affordance, cognition. *Synergies Pays Riverains de la Baltique*, n.9, 2012.

PAVEAU, M.-A. Ce qui s'écrit dans les univers numériques. Matières technolangagières et formes technodiscursives. *Itinéraires dossier sur les textualités numériques*, 2015. Disponible en: <http://journals.openedition.org/itineraires/2313>. Accès: 26 mar. 2020.

PAVEAU, M.-A. Du microscope à la caméra subjective. Les observables natifs de l'internet. *Le discours et la langue*, Tome 9.2, p. 160-172, 2017.

PAVEAU, M.-A. *L'analyse du discours numérique*. Dictionnaire des formes et des pratiques. Paris : Hermann. 2017.

PAVEAU, M.-A. La resignification. Pratiques technodiscursives de répétition subversive sur le web relationnel. Discours numériques natifs. Des relations sociolangagières connectées. *Langage et Société*, n.167, p. 111-141, 2019.

PIEROZAK, I. Corpus numériques et sens: enjeux épistémologiques et politiques. In: DEBONO, M. (dir.). *Corpus numériques, langues et sens*. Berne : Peter Lang, 2014. p. 95-118.



Reçu le 22 février 2021. Accepté le 3 avr . 2021.



# LE GIF, OUTIL D'ICONISATION DU DISCOURS SUR TWITTER

O GIF, UMA FERRAMENTA PARA ICONIZAR O DISCURSO NO TWITTER

THE GIF, A TOOL FOR ICONISING THE DISCOURSE ON TWITTER

Marie-Anne Paveau\*

Université Sorbonne Paris Nord-Paris 13

**RÉSUMÉ:** Cet article porte sur l'iconisation du discours en contexte numérique natif, à partir de l'usage du gif sur la plateforme Twitter en français. Il défend l'hypothèse d'une intégration syntaxique et énonciative du gif dans les tweets, qui ont de ce fait le statut de technographismes, dans lesquels l'ordre verbal et l'ordre iconique ne sont plus distincts mais articulés dans un élément composite. À partir d'une série d'exemples de tweets avec gifs fixes ou animés, je montre que le gif est au cœur d'une iconisation de l'énonciation qui a des implications théoriques et méthodologiques dans le travail de l'analyse du discours.

**MOTS CLÉS:** Composition. Gif. Iconisation du discours. Iconisation énonciative. Technographisme.

**RESUMO:** Este artigo focaliza a iconização do discurso em um contexto digital nativo, baseado no uso do gif na plataforma francesa Twitter. Ele defende a hipótese de uma integração sintática e enunciativa do gif em tweets, que assim têm o status de tecnografismos, em que a ordem verbal e a ordem icônica não são mais distintas, mas articuladas em um elemento composto. Utilizando uma série de exemplos de tuítes com gifs fixos ou animados, mostro que o gif está no centro de uma iconização da enunciação que tem implicações teóricas e metodológicas no trabalho da análise do discurso.

**PALAVRAS-CHAVE:** Composição. Gif. Iconização do discurso. Iconização enunciativa. Tecnographismo.

**ABSTRACT:** This article focuses on the iconisation of discourse in a native digital context, based on the use of gif on the French Twitter platform. It defends the hypothesis of a syntactic and enunciative integration of the gif in tweets, which thus have the status of technographisms, in which the verbal order and the iconic order are no longer distinct but articulated in a composite element. Using a series of examples of tweets with fixed or animated gifs, I show that the gif is at the heart of an iconisation of enunciation that has theoretical and methodological implications in the work of discourse analysis.

**KEYWORDS:** Composition. Gif. Enunciative iconisation. Iconisation of discourse. Technographics.

## 1 INTRODUCTION

Dans cet article, je propose de continuer l'exploration de l'iconisation du discours dans les énoncés numériques natifs proposée dans *L'analyse du discours numérique* (PAVEAU, 2017), en me penchant plus particulièrement sur l'utilisation du gif (format d'image compressé) sur les réseaux sociaux du web 2.0.

Je définis l'iconisation du discours comme un processus de production de sens dans lequel l'image joue un rôle important, voire dominant, car elle pilote le sens des énoncés, dans le cadre d'une énonciation matérielle visuelle nativement numérique. Le gif me semble avoir une place notable dans le processus d'iconisation, constituant un segment signifiant qui s'intègre à la syntaxe des technodiscours<sup>1</sup>. L'exemple suivant<sup>2</sup> montre de manière plaisante à quel point il est partie intégrante de la rédaction sur Twitter, le a rédacteur.trice expliquant qu'elle renonce à rédiger un tweet quand elle n'a pas trouvé le gif approprié :



**Figure 1:** The "appropriate gif"

**Source:** @celestalon

Il existe encore très peu d'études en sciences du langage en France sur le gif, et elles le considèrent sous un angle essentiellement sémiotique, comme une unité de sens et de communication "grapho-sémiotique", dotée d'une dynamique sémantique, d'un "contenu cognitivo-affectif" qui produirait son "propre système de signification" (WAGENER, 2020). Chez les développeur.e.s et de manière plus générale les spécialistes de la communication numérique, le gif est souvent qualifié de "nouveau langage" ou de "nouveau mode de communication" (TRIHN-BOUVIER, 2015). Cette lecture, sur laquelle je reviendrai, maintient une altérité entre les éléments verbaux et les éléments iconiques, et reconduit le binarisme qui distingue les éléments linguistiques des éléments non linguistiques, binarisme qui empêche selon moi de rendre compte des discours numériques natifs: au contraire, leur compréhension suppose que l'on pense des énoncés hybrides, composites, sans pureté langagière, dans lesquelles différents ordres s'imbriquent (langagier, technologique, iconique, sonore).

<sup>1</sup> Je rappelle la définition du technodiscours: il s'agit d'une production discursive numérique native, issue d'une technologie discursive définie comme "l'ensemble des processus de mise en discours de la langue dans un environnement technologique. C'est un dispositif au sein duquel la production discursive est intrinsèquement liée à des outils technologiques en ligne ou hors ligne (ordinateurs, téléphones, tablettes, logiciels, applications, sites, blogs, réseaux, plateformes)" (PAVEAU, 2014, § 9).

<sup>2</sup> La majeure partie des exemples présentés sont en français, mais certains sont en anglais, la question de la langue n'étant pas prioritaire dans ce travail: ce sont davantage les dispositifs qui sont au centre de l'analyse, les gifs francophones ou anglophones étant d'ailleurs utilisés indifféremment par les internautes.

Mon hypothèse dans ce travail est que le gif ne se contente pas, comme lieu de sens autonome, d'accompagner ou d'illustrer un énoncé en lui apportant un surplus de sens, ou qu'il double la communication verbale en fondant un autre langage, mais qu'il possède un véritable rôle linguistique dans le déroulement syntagmatique des unités technodiscursives composites du discours numérique natif.

Après avoir présenté dans un premier temps le gif et ses manifestations dans les technodiscours, je montrerai qu'il accomplit une iconisation énonciative des technodiscours; je proposerai enfin une typologie exploratoire du gif comme donnée énonciative. Une précision méthodologique : je travaille sur la version française et francophone de la plateforme Twitter, et mes exemples sont donc situés dans le contexte de la société et de la culture françaises contemporaines.

## 2 LE GIF DANS LE TECHNODISOURS

### 2.1 PRÉSENCE CROISSANTE DU GIF DANS LES TWEETS

Depuis 2014, le réseau Twitter permet la publication des gifs, la base Giphy ayant été implémentée dans le système. Depuis sa naissance en 2006, l'interface du réseau s'est considérablement enrichie et la fenêtre de publication offre désormais, outre la rédaction du tweet verbal en 280 signes, plusieurs possibilités de publication:

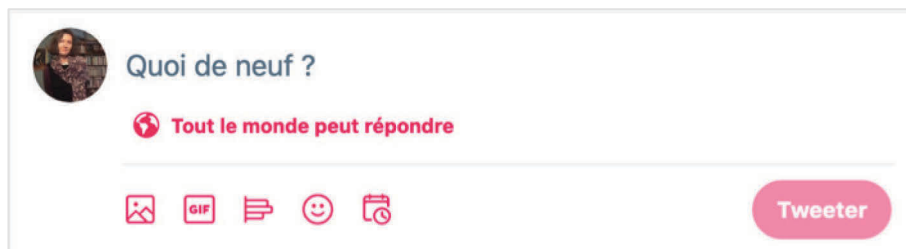


Figure 2: Configuration de la fenêtre de rédaction des tweets au 29.01.2021

Source: @mapav8

La liste des icônes montre que l'internaute peut, au moment de publier un tweet, choisir de publier une image, un gif, un sondage (pour ces trois catégories avec ou sans tweet verbal), insérer des émojis et programmer la publication, avec ou sans tweet verbal. Il peut donc utiliser les outils affordanciels<sup>3</sup> proposés par la plateforme, le générateur de gifs y étant implémenté à partir de la banque de gifs Giphy<sup>4</sup>. La publication des gifs est donc simple et automatisée, et correspond à quatre opérations rapides et intuitives (voir figures ci-dessous): cliquer sur l'icône "GIF", choisir le gif, l'insérer dans la fenêtre du tweet et le publier.

<sup>3</sup> Un outil affordanciel est une possibilité technique offerte à un internaute par une plateforme; une affordance est une propriété d'un objet dotée d'une dimension sémantique, l'objet prescrivant sémiotiquement son usage à son utilisateur.

<sup>4</sup> Giphy est d'abord un moteur de recherche devenu une base de données états-unienne créée en 2013, et implémentée la même année sur Twitter (<https://giphy.com/>)

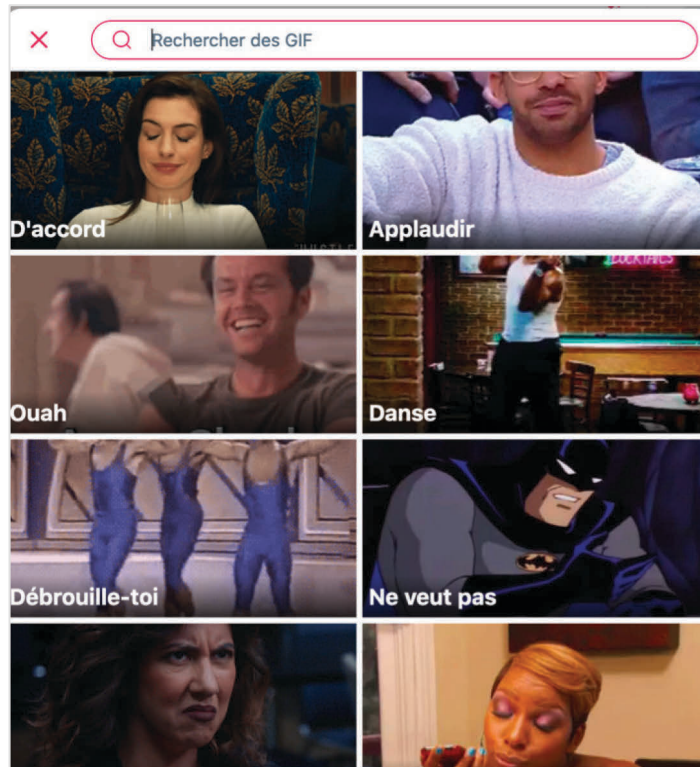


Figure 3: Cliquer sur l'icone "GIF"

Source: Twitter

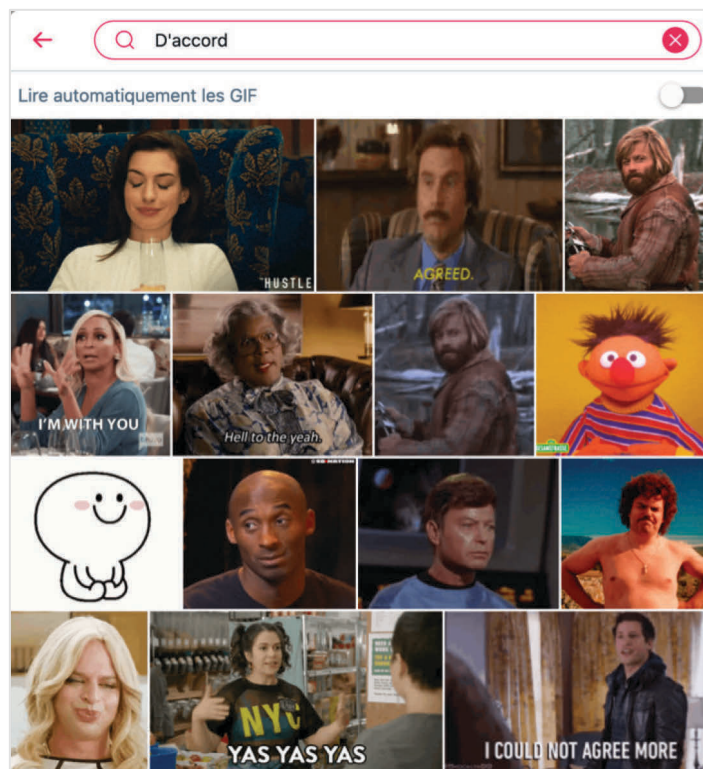


Figure 4: Choisir le gif

Source: Twitter



Figure 5: Insérer le gif dans la fenêtre du tweet

Source: @mapav8

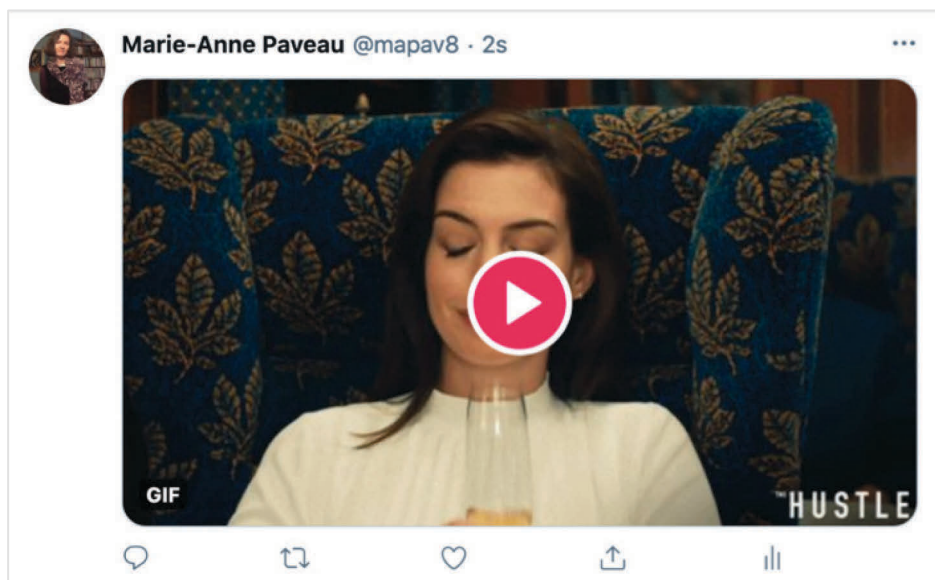


Figure 6: Publier le tweet

Source: @mapav8

Le choix est important – la base Giphy contenant des dizaines de milliers de gifs – et la procédure est intuitive et rapide. C'est la raison pour laquelle le gif est devenu fréquent dans les tweets (je ne dispose pas de statistiques, ma remarque est empirique, à partir de mon expérience d'utilisatrice du réseau depuis dix ans), au point de déclencher certaines critiques comme celle-ci:



Figure 7: Critique des gifs sur Twitter

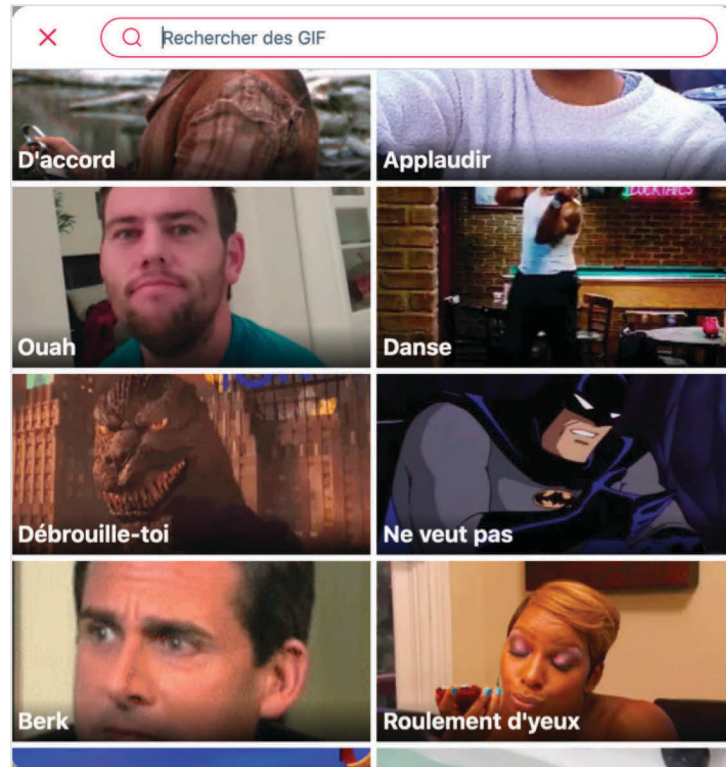
Source: @michtosincere

L'image était déjà très largement intégrée à la communication sur Twitter, les publications de presse par exemple étant quasi systématiquement illustrées; mais l'implémentation du gif a accru cette tendance et accentué, j'y reviendrai, l'iconisation du discours en ligne.

## 2.2 LE GIF COMME OUTIL CONVERSATIONNEL

Le mot *gif* est, à l'origine, le sigle anglais de la suite *Graphic Interchange Format*, et s'est nominalisé et lexicalisé au masculin, un des signes de cette lexicalisation étant le débat autour de la prononciation du mot ([gif] ou [zif] ?), tranché par son inventeur Steve Wilhite en 2013 ([zif]). Au départ, le gif, inventé en 1987, est une solution technique pour l'échange de photos en bonne résolution, et devient une image animée autonome ou extraite d'une séquence plus large (série télévisée, film, dessin animé, etc.). L'usage du gif est essentiellement expressif: il permet d'exprimer des émotions, avec une dimension souvent réactionnelle. Les entrées de la banque Giphy sont d'ailleurs des catégories émotionnelles ou réactionnelles (figure 8): *D'accord*, *Applaudir*, *Ouah*, *Danse*, *Débrouille-toi*, *Ne veut pas*, *Berk*, *Roulement d'yeux*.





**Figure 8:** Les huit premières entrées de la banque Giphy sur Twitter, 20.02.2021

Source: Twitter

Le gif repose la plupart du temps sur l'existence d'une référence préalable, souvent issue de la culture audiovisuelle ou de la culture du web (extraits de films, de séries, de clips), et constitue donc une forme conversationnelle, fonctionnant sur des partages culturels. Ce trait en fait un élément hautement conversationnel, puisque le partage de références est l'un des facteurs d'échange les plus puissants.

Un autre trait accroît sa puissance conversationnelle, qui est son silence. Dans un billet intitulé "Le silence du gif", André Gunthert saisit ce trait peu commenté des échanges numériques: "La possibilité de consulter des contenus sans déranger autrui est un des principaux facteurs de l'omniprésence du smartphone dans les espaces partagés que sont les transports en commun, la rue ou le bureau." (GUNTHERT, 2016, en ligne). Contrairement à certaines critiques qui accusent le smartphone d'appauvrir les échanges sociaux et la culture des usagers, une analyse de son fonctionnement montre qu'il augmente plutôt les possibilités d'information et d'échange, grâce notamment à sa consultation silencieuse: "Comme le livre ou la presse papier, autres moyens d'occuper l'attente qui devaient à la lecture muette leur acceptation dans l'espace social, la consultation discrète des écrans apparaît donc un ressort essentiel de leur polyvalence." (GUNTHERT, 2016, en ligne). Le gif, par nature silencieux (mais on peut le travailler et y ajouter du son, ce qui produit des gifs sonores), participe de cet enrichissement, spécifiquement dans les échanges conversationnels, et l'on ne doit donc plus s'étonner de son intégration rapide dans les fils interactionnels:

L'intégration du matériel visuel au sein de la conversation numérique est de même largement facilitée par les formats courts et silencieux. L'essor récent du gif, devenu ressource conversationnelle grâce à des répertoires d'extraits de films prêts à l'emploi, s'explique mieux quand on comprend que ses propriétés répondent parfaitement aux contraintes de discrétion requises par l'usage ubiquitaire des écrans. (GUNTHERT, 2016)

Ces deux traits, sa référentialité et son silence, vont dans le sens de l'hypothèse de départ de cet article, c'est-à-dire son intégration dans les outils existants de l'échange verbal.

### 2.3. LE GIF COMME SEGMENT TECHNOLOGIEN

Il me semble que toutes les conditions sont réunies pour affirmer que le gif constitue pleinement un élément d'écriture numérique, et qu'il appartient au technodiscours du tweet considéré comme un élément composite. Un tweet peut se définir en effet comme une articulation entre une image, des éléments verbaux et une technologie logicielle, ce qui est la définition du technographisme tel que je le conçois (voir 3.2). Comme paramètre de l'écriture numérique native au sein de cette catégorie du technographisme, comment le gif fonctionne-t-il? Quelle est sa fonction? Ma réponse est qu'il contribue à l'iconisation énonciative du discours, dans le cadre du tournant iconique de l'écriture numérique native, avec des appuis syntaxiques<sup>5</sup>. Je propose de le montrer à partir d'une méthodologie qualitative, exploratoire et descriptive, qui s'appuie sur un ensemble de 40 exemples de gifs marqués en favoris dans la timeline de mon compte Twitter entre janvier et juillet 2018. Je parle d'exemples et non de corpus pour signifier que je travaille à partir de phénomènes en nombre restreint qui ne prétendent ni à l'exhaustivité ni à la représentativité et dont le traitement n'a pas vocation à fonder une généralisation, et encore moins une théorie globale applicable à tout phénomène de tweet avec gif sur Twitter. Pour des raisons pratiques, je présente les exemples de gifs animés sous forme de captures d'écran fixes assorties de leur URL.

### 3 L'ICONISATION ÉNONCIATIVE DANS L'ÉCRITURE NUMÉRIQUE NATIVE

Je rappelle dans un premier temps la définition de la notion de composition et de la catégorie de technographisme, mobilisées pour l'étude du tweet avec gif.

#### 3.1. COMPOSITION ET TECHNOGRAPHISME

Dans mon élaboration de la notion de technodiscours, j'ai proposé six opérateurs du discours numérique natif: la composition, la délinéarisation, l'augmentation, la relationalité, l'investigabilité, et l'imprévisibilité. La composition définit le mécanisme par lequel un élément numérique natif est composite, c'est-à-dire coconstitué de matière langagière, iconique et technologique:

Les discours numériques natifs sont composites, c'est-à-dire constitués d'une matière mixte dans laquelle entrent indiscernablement du langagier et du technologique de nature informatique, de manière manifeste (cas du hashtag ou du pseudo Twitter par exemple, dotés de marques de composition) ou non manifeste (cas de tous les technodiscours en ligne qui dépendent des programmes informatiques). Ce type de composition technolangagière est redoublé par une hybridité sémiotique: les technodiscours peuvent être plurisémiotiques en mobilisant simultanément et dans la même sémiologie du texte, de l'image fixe ou animée, du son (exemple de l'image macro ou de la pancarte). (PAVEAU, 2017, p. 28)

Le tweet avec gif est donc un élément discursif doublement composite, le tweet en soi étant déjà le produit d'une coconstitution verbale et technologique.

Puisqu'une image entre dans la constitution du tweet avec gif, il est question de technographisme, défini comme une production sémiotique associant texte, technologie et image dans un composite multimédiatique natif d'internet, produit par outils et gestes technodiscursifs et entré dans les normes des discours numériques natifs. L'exemple-type du technographisme, l'un des premiers à s'être installé dans la culture du web, est l'image macro, qui associe une image et un texte en deux parties, formé en police impact blanche détournée:

<sup>5</sup> Je parle de "tournant iconique" en référence à la notion de "pictorial turn" proposée par William Mitchell en 1994 (MITCHELL, 1994).



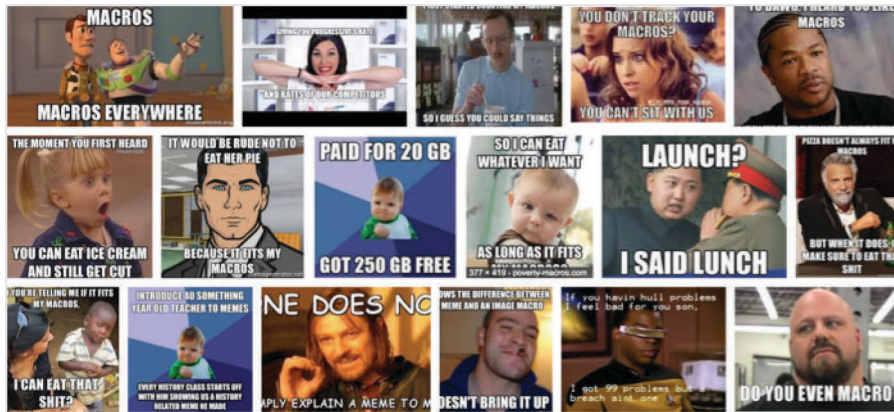


Figure 9: recherche "image macro" sur Google images

Source: Google images

On peut citer également le genre de la vignette, constituée d'une image incrustée de texte, telle par exemple que Barack Obama avait l'habitude d'en publier sur son compte en tant que Président des États-Unis:



Figure 10: Vignette sur le compte Twitter de Barack Obama, 2016

Source: @BarackObama

Ou enfin la pancarte, genre de discours numérique natif, constitué d'une photographie d'une personne tenant un message rédigé manuellement sur un support rigide quelconque:



**Figure 11.** : Pancarte dans le cadre de la campagne "I need feminism", 2018

Source: Google images

Il faut insister sur l'interdépendance des deux ordres sémiotiques, qui perdent leur autonomie, l'image n'ayant pas d'autonomie en tant qu'image, et la partie verbale du tweet non plus: "Le sens n'est produit que dans le composite relevant d'un ordre verbo-iconique unique (le technographisme), et non dans l'articulation de deux ordres qui dialoguerait à partir de leurs autonomies respectives (comme c'est le cas pour la photographie et sa légende, ou la peinture et son titre)" (PAVEAU, 2017, p. 306). Cette précision est importante, car nombre d'analyses de ce type de configuration en ligne maintiennent le dualisme des ordres sémiotiques et présentent souvent les images comme des illustrations ou des ajouts. Dans la perspective qui est la mienne, ça n'est pas le cas: les ordres sémiotiques, qui ne se confondent pas, fonctionnent cependant ensemble, sans distinction possible, en parfaite articulation, et coproduisent le sens.

### 3.2. L'ICONISATION DU DISCOURS

Si les deux ordres sémiotiques, verbal et iconique, coexistent et s'articulent jusqu'à ne plus être distinguables, il semble cependant que l'ordre iconique prenne le pas sur l'ordre verbal: les images, embarquées dans la discursivité, produisent des effets de sens plus immédiats que les composants verbaux car elles sont prises dans un régime de visibilité plus efficace que le verbal. On peut alors parler de véritable iconisation du discours, notion que j'ai proposée (PAVEAU, 2017), comme pendant à celle de "conversationnalisation de l'image" que l'historien de l'image André Gunthert a mise en place quelques années auparavant (GUNTHERT, 2014); il estime en effet qu'une photographie « devenue un composant parmi d'autres de l'univers de la communication » et "embarquée dans chaque objet connecté » devient une "image conversationnelle" (2014, en ligne):

Comme l'arrivée du cinéma ou de la télévision, celle de l'image conversationnelle transforme en profondeur nos pratiques visuelles. La photographie était un art et un média. Nous sommes contemporains du moment où elle accède à l'universalité d'un langage.

Intégrées par l'intermédiaire d'outils polyvalents aux systèmes connectés, les formes visuelles sont devenues un embrayeur puissant des conversations privées et publiques. (GUNTHER, 2014)

Le terme *embrayeur* est particulièrement juste en ce qui concerne le gif: l'analyse d'exemples qui suit montre des phénomènes d'énonciativisation du gif, qui constitue un composant à part entière dans le fonctionnement de l'énonciation.

#### 4 LE GIF COMME DONNÉE ÉNONCIATIVE. TYPOLOGIE EXPLORATOIRE

Avec le gif, c'est en effet l'ensemble du système énonciatif qui se trouve iconisé: on verra que, au-delà de la fonction expressive du gif, qui apparaît comme sa fonction de base, que l'on peut dire non marquée, il constitue également un marqueur de l'énonciateur.trice, de l'énoncé et de l'énonciataire.

##### 4.1. ICONISATION DE L'ÉNONCIATEUR.TRICE

L'iconisation de l'énonciateur.trice apparaît dans un schéma de tweet avec gif récurrent sur Twitter: la combinaison de l'énoncé [*Moi quand* + gif], présentée dans les trois exemples suivants (12, 13 et 14).



Figure 12: Iconisation de l'énonciateur.trice

Source: @ThisIsKiyemis



**Figure 13:** Iconisation de l'énonciateur.trice

Source: @caraawtn



**Figure 14:** Iconisation de l'énonciateur.trice

Source: @citationroudou3

Sur le plan syntaxique, il s'agit d'une relation prédicative, plus précisément appositive entre le segment "moi quand" et l'image, cette dernière étant en fonction d'apposition. L'élément iconique est alors intégré à la syntaxe même de la phrase technodiscursive. Ce type de dispositif va dans le sens d'une intégration pleine et entière des éléments iconiques à la production langagière.

Cette iconisation énonciative se manifeste sous d'autres formes, qui développent d'autres schémas syntaxiques, mais opèrent toujours cette représentation de l'énonciateur.trice. Dans la figure suivante (15), la structure appositive minimale (*me + image*) est mise en contexte par un petit dialogue:



Figure 15: Iconisation de l'énonciateur.trice

Source: @mrsxroot

Dans l'exemple 16, c'est la structure attributive qui est mobilisée ([je suis + image]):



Figure 16: Iconisation de l'énonciateur.trice

Source: @mrsxroots



Dans la figure 17, il n'y a pas d'indice explicite de prédication puisque l'on ne trouve pas de marqueurs langagiers de la structure syntaxique qui est assurée par la seule articulation [texte + image], l'image représentant la locutrice par inférence du.de la destinataire du tweet:



Figure 17. Iconisation de l'énonciateur.trice

Source: @Fuzzyraptor

L'énonciateur.trice peut également être pluriel, formulé par un *nous* ou un *on* collectif, comme dans les exemples suivants (18, 19 et 20), dans lesquels le pluriel de l'expression verbale correspond à une figure singulière dans l'image:



Figure 18: Iconisation de l'énonciateur.trice  
Source: @SweetieMayk



Figure 19: Iconisation de l'énonciateur.trice  
Source: @LesJournalopes



Figure 20: Iconisation de l'énonciateur.trice  
Source: @michaelbourgatt

Dans ce dernier exemple, le dispositif énonciatif comporte un trait supplémentaire, puisque le twitteur blanc choisit de s'autoreprésenter en homme noir: l'usage des gifs comporte également une dimension raciale, d'ailleurs dénoncée dans certains discours militants, qui y voient une utilisation ludique et par conséquent dégradante de la figure des personnes noires. Dans la figure

16, on avait un phénomène analogue quoique non stigmatisant concernant le genre, puisqu'une femme se représentait par l'image d'un homme. Le traitement de cette dimension politique du choix du gif n'entre pas directement dans le cadre de cet article, mais doit être cependant soulignée comme participant de l'iconisation énonciative des discours sur Twitter et sur les réseaux sociaux numériques en général.

#### 4.2. ICONISATION DE L'ÉNONCIATAIRE

La question de l'énonciataire est difficile à traiter sur Twitter comme sur le web en général puisque les situations d'énonciation ne sont pas réductibles au schéma canonique de l'énonciation benvenistienne (PAVEAU, 2013). En effet, en ligne, et sur Twitter en particulier, si l'énoncé ne construit pas de figure d'énonciataire par des marques précises, il est difficile voire impossible de l'identifier, et il vaut mieux d'ailleurs utiliser un autre terme, celui d'*audience* par exemple, et même d'*audience imaginée*, à la suite des travaux de Ruth Page (PAGE, 2012). Dans les tweets avec gifs qui suivent, l'énonciataire est construit en discours par des marqueurs verbaux et une représentation iconique, avec des variations dans les dispositifs énonciatifs. Dans l'exemple 21, le gif figure l'énonciataire du tweet:



**Figure 21:** Iconisation de l'énonciataire

**Source:** @franceinfoplus

Mais dans l'exemple 22, qui est un appel à candidature pour un organe de presse, le gif construit une figure de l'énonciataire du tweet dans la projection future du recrutement:





Figure 22: Iconisation de l'énonciataire

Source: @ajplusfrancais

Dans l'exemple 23, l'énonciataire représenté est celui qui figure dans la situation d'énonciation citée dans le contenu du tweet:

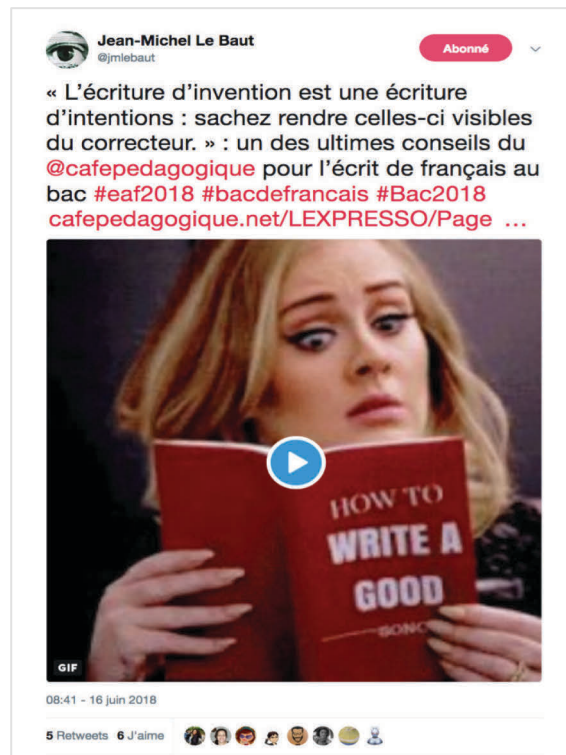


Figure 23: Iconisation de l'énonciataire

Source: @jmlebaut

Dans l'exemple qui suit (24), les coordonnées sont floues et on ne peut identifier exactement la figure représentée dans le gif: on peut alors supposer qu'il s'agit de l'audience de Twitter, c'est-à-dire de l'ensemble des *twitter.se.s* qui auront accès à l'information, dont la réaction de dégoût est formulée par cette moue de Paris Hilton.



**Figure 24:** Iconisation de l'énonciataire

Source: @franceinfoplus

#### 4.3. ICONISATION DE L'ÉNONCÉ

Enfin, le tweet avec gif peut accomplir l'iconisation de l'énoncé: l'image formule alors l'information fournie par les éléments verbaux, dans un mouvement de coconstruction de l'énoncé et non d'illustration. Dans l'exemple suivant (25), émis dans le contexte d'un match de football entre la France et l'Argentine en 2018 les qualités de rapidité du footballeur M'Bappé sont figurées par un gif animé de quelques secondes, extrait du film *Forrest Gump*:



Figure 25: Iconisation de l'énoncé

Source: @Othomatique

L'image constitue la seconde partie de la phrase, dans le cadre de la construction analogique "be like", et pas une simple illustration qui aurait été ajoutée au tweet verbal: les deux composants sont coconstitutifs du tweet, et forment donc un technographisme. Dans l'exemple 26, issu du même contexte du match France-Argentine, c'est la défense de l'équipe d'Argentine qui est figurée par l'image, également partie prenante du sens du tweet technographique:



**Figure 26:** Iconisation de l'énoncé

**Source:** @SmaBouabdellah

Dans l'exemple 27, qui est un appel à candidatures, l'image figure le futur recrutement et la découverte d'un.e candidat.e modèle par l'intermédiaire d'une scène d'énamouration enfantine. Ici aussi, il ne s'agit pas d'un ajout extérieur de sens, mais bien d'une coconstruction verbo-iconique, l'image se combinant avec l'énoncé verbal.



Figure 27: Iconisation de l'énoncé

Source: @MissBrightSound

## 5 SYNTHÈSE

Dans ce travail, j'ai montré que le gif était un constituant langagier à part entière, inscrit dans la syntaxe de la phrase et partie prenante du dispositif d'énonciation. On peut donc dire que le gif constitue une unité distinctive significative de l'écriture numérique native, permettant différents types d'énonciativisation et de combinaison syntaxique. Cela implique des conséquences théoriques et méthodologiques: pour comprendre et analyser les énoncés numériques natifs, il nous faut modifier notre conception de l'énonciation et abandonner définitivement l'approche logocentrée de Twitter et du web social en général. Le rôle de l'image, fixe ou animée, a été modifié par l'écriture numérique native, ainsi que le rapport entre les ordres sémiotiques: alors que les sciences du langage, et, dans une certaine mesure, l'analyse du discours, fonctionnent toujours sur le dualisme image/texte, les énoncés empiriques dépassent cette distinction en proposant des dispositifs compositionnels qui articulent étroitement ordre verbal et ordre iconique, au sein d'un environnement technologique.

On doit donc désormais prendre en compte l'iconisation de l'énonciation dans le travail de l'analyse du discours, ce qui ouvre des perspectives de recherche intéressantes: l'exploration de fonctions péri-énonciatives, comme l'iconisation de l'émotion et la production d'analogies matérielles plurisémiotiques (voir plus haut l'analogie entre la rapidité du footballeur français M'Bappé et la séquence du film *Forrest Gump*); la dimension politique du gif, l'identification de locuteur.trice.s blanc.he.s à des personnes noires constituant une forme de blackface; la dimension pragmatique de l'iconisation du discours, fondée sur des implicites et des cadres préalables, l'existence d'un récit préalable, d'une culture commune, de prédiscours; sa dimension normative, une stéréotypisation du discours iconisé commençant à se mettre en place; sa dimension d'usage amateur intuitif, une importante littérature procédurale en ligne fournissant les outils technologiques et les savoir-faire nécessaire à l'élaboration des gifs; les usages culturels du gif, enfin, selon les classes d'âge, les genres, les appartenances ethnoraciales, les situations sociales. L'iconisation du discours dans les écritures numériques natives constitue un vaste et passionnant chantier de recherche qui commence tout juste à s'ouvrir.

## RÉFÉRENCES

- GUNTHER, A. L'image conversationnelle. *Études photographiques*, n.31, 2014. Disponible en : <http://etudesphotographiques.revues.org/3387>.
- GUNTHER, A. Le silence du gif. *L'image sociale* [carnet de recherche], 25 octobre 2016. Disponible en : <https://imagesociale.fr/3644>.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- PAGE, R. The linguistics of self-branding and micro-celebrity in Twitter: The role of hashtags. *Discourse & Communication*, v.6, n.2, p. 181-201, 2012.
- PAVEAU, M. A. Technodiscursivités natives sur Twitter. Une écologie du discours numérique. *Epistémè: revue internationale de sciences humaines et sociales appliquées*, n.9, p. 139-176, 2013.
- PAVEAU, M. A. Ce qui s'écrit dans les univers numériques. *Itinéraires* [En ligne], 2014. Disponible en : <http://journals.openedition.org/itineraires/2313>.
- PAVEAU, M. A. *L'analyse du discours numérique*. Dictionnaire des formes et des pratiques. Paris, Hermann, 2017.
- TRINH-BOUVIER, T. *Parlez-vous Pic speech? - La nouvelle langue des générations Y et Z*. Annecy : Éditions Kawa, 2015.
- WAGENER, A. Mêmes, gifs et communication cognitivo-affective sur Internet. *Communication*, v.37, n.1, 2020. Disponible en : <http://journals.openedition.org/communication/11061>.



Reçu le 24 février 2021. Accepté le 5 mai 2021.

# NOTAS SEMIÓTICAS SOBRE MEMES

## NOTAS SEMIÓTICAS SOBRE LOS MEMES

### SEMIOTIC NOTES ON MEMES

**Mariana Luz Pessoa de Barros\***  
Universidade Federal de São Carlos

**RESUMO:** A partir da análise semiótica de memes que circularam, no Brasil, no período da pandemia de covid-19 (entre março de 2020 e fevereiro de 2021), propomos discutir a eficácia dos memes e seus efeitos de sentido. Para isso, selecionamos alguns aspectos que lhes são característicos: sua propagabilidade, que se constrói numa tensão entre replicação e invenção e está diretamente ligada à participação dos internautas em práticas de produção, de leitura e de compartilhamento; seu espírito lúdico, que contribui para a criação, bem como para a manutenção de comunidades; e as condensações de modelos passionais e de ação presentes nos memes.  
**PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica discursiva. Discurso digital. Meme.

**RESUMEN:** En este artículo, basado en la semiótica discursiva, nos proponemos discutir la efectividad y los efectos de significado de los memes, a partir de los textos que circularan en Brasil durante la pandemia del covid-19 (entre marzo de 2020 y febrero de 2021). Seleccionamos algunos aspectos que son característicos de los memes: su propagación que es producida por la tensión entre *reproducción* y *invención* y está directamente relacionada con la participación de los usuarios de internet en las prácticas de producción, de lectura e de intercambio; su espíritu lúdico; y la condensación de modelos pasionales y de acción presentes en los memes.

**PALABRAS CLAVE:** Semiótica discursiva. Discurso digital. Memes.

**ABSTRACT:** Grounded in semiotics perspective, this article focuses on the memes efficacy and meaning effects throughout the study of meme circulation during the covid-19 pandemic period (from March to February/2020) in Brazil. The analysis is based on selected characteristic aspects such as: dissemination, built on a tension between *replication* and *invention*, taking in to consideration internet users practices of production, reading and sharing; the playful aspect of memes and its role in communities creation and maintenance; and the passionate and actions models condensed in memes.

**KEYWORDS:** Discursive semiotics. Digital discourse. Memes.

## 1 INTRODUÇÃO

---

\* Professora no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: maluzpessoa@gmail.com.

Receber uma postagem qualquer e compartilhá-la numa rede social, fazer alguma interferência nela ou deixá-la como estava não são atividades mecânicas. Os textos diversos que lemos são elementos que interferem, fortemente, naquilo que consideramos que é real, que é verdadeiro, que é aceitável, que é condenável etc. Apreendemos o mundo também por meio deles. Além disso, é preciso lembrar que não recebemos as postagens de forma passiva. Como enunciatários, interpretamos, aceitamos, condenamos, rimos, duvidamos, a partir de nossos valores, crenças e saberes, construídos com base em outros textos, outros discursos, outras vivências. Além disso, podemos passar ao papel de enunciadores para replicar essas postagens, modificá-las e, quando possível, até mesmo deletá-las. Os memes de internet fazem parte desse conjunto de produções que, neste momento, talvez mais que em outros, se levamos em consideração o crescimento das redes sociais no Brasil e o contexto atual de pandemia, contribui para fomentar determinadas visões e atitudes.

O termo “meme” foi criado, fora do ambiente digital, pelo biólogo evolucionista britânico Richard Dawkins, em seu livro *O gene egoísta* (1979), a partir de um paralelo com o termo “gene”. Enquanto “gene” diz respeito à transmissão de informação biológica, o “meme” é definido como uma “unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de imitação” (p. 112). Nas palavras do autor:

“Mimeme” provém de uma raiz grega adequada, mas quero um monossílabo que soe um pouco como “gene”. Espero que meus amigos helenistas me perdoem se eu abreviar mimeme para meme. Se servir como consolo, pode-se, alternativamente, pensar que a palavra está relacionada a “memória”, ou à palavra francesa mème. (DAWKINS, 1979, p. 112)

Dawkins fornece, como exemplos de memes, fenômenos culturais bastante gerais que envolvem alguma replicação, como “melodias, ideias, slogans, modas de vestuário, maneiras de fazer potes ou de construir arcos” (1979, p. 112). No entanto, é somente a partir do final dos anos 90 e início dos anos 2000 que o termo começa a ser empregado para se referir a uma grande variedade de produções que circula nos ambientes digitais.

Marino (2018) propõe uma breve cronologia dos memes organizada em três fases. A primeira é a dos *proto-memes de internet*, que ocorre nos anos 90, com o compartilhamento de memes por e-mail (correntes, boatos etc.) e por grupos de discussão na Usenet. A segunda, da *subcultura dos memes de internet*, corresponde ao período que vai do final dos anos 90 até mais ou menos 2005, quando os memes circulavam em blogs pessoais e fóruns de mensagens. A terceira fase, dos *memes de internet globais*:

É marcada pelo nascimento de redes sociais e sua explosão mundial (2007-2010) e pela criação de recursos dedicados a memes de Internet, notadamente, websites temáticos com galerias bem estruturadas, geralmente oferecendo ferramentas semiautomáticas para que leigos também possam criar seus memes. (MARINO, 2018, p. 14)

A partir daí, observamos um enorme crescimento do espaço ocupado pelos “memes de internet”. Hoje, são usados em diferentes esferas de comunicação – política, didática, cultural, etc. – e se realizam a partir de materialidades bastante diversificadas, como vídeos, fotos únicas ou dispostas em sequência, gráficos, tiras, desenhos, combinados ou não com elementos verbais, que aparecem como legendas, falas de personagens, títulos etc. Ainda que seja difícil mensurar a presença dos memes na comunicação digital, podemos listar aqui alguns dados que não deixam dúvidas a respeito de sua enorme circulação nas redes. É o caso da quantidade de seguidores das “fábricas de memes”, páginas dedicadas, exclusivamente, à sua publicação, que os internautas acessam, muitas vezes, para “maratonar memes”. A comunidade *Capinaremos* conta com mais de um milhão de seguidores no Facebook e a *South America Memes* com mais de três milhões no Instagram, apenas para mencionar alguns exemplos. Também chamam a atenção os muitos sites, inclusive de grandes veículos de comunicação, que se dedicam a retrospectivas dos 10, 15 ou 20 melhores memes de determinado ano<sup>1</sup>. Não podemos deixar de mencionar ainda os artigos científicos, monografias, dissertações e teses, que, no âmbito da linguística, sociologia, ciência política, entre outras áreas, procuram refletir sobre esse fenômeno, o que culminou, inclusive, na criação do #MUSEUdeMEMES, projeto desenvolvido por docentes e pesquisadores da Universidade Federal Fluminense.

<sup>1</sup> Exemplos de sites que fizeram retrospectivas: *Revista Glamour* (GLAMOUR, 2019); *Techtudo* (RAMOS, 2020) e *BuzzFeed* (NASCIMENTO, 2019).



Partindo dessas primeiras observações, propomos discutir duas questões, que, se por um lado, podem ser vistas como ingênuas, por outro, parecem-nos possíveis desencadeadores de reflexões pertinentes sobre os memes: por que os memes são tão eficazes em termos de comunicação? Que efeitos de sentido produzem? Não temos a pretensão de esgotar essas questões, mas é com base nelas que selecionamos alguns elementos característicos dos memes para abordar aqui: sua propagabilidade e seu espírito lúdico.

É preciso dizer ainda que optamos por tecer nossas reflexões a partir de memes produzidos no Brasil durante a pandemia de covid-19 (de março de 2020 até fevereiro de 2021), como uma forma de depreender, sem qualquer pretensão de exaustividade, discursos e sentidos que circularam nesse momento de crise sanitária e política.

## 2 ENTRE A REPLICAÇÃO E A INVENÇÃO

No dia 1º de março de 2020, foi ao ar uma edição do programa televisivo *Fantástico*, produzido e exibido pela Rede Globo, que contou com a participação do já bastante conhecido médico Drauzio Varella. O programa tratava da situação de mulheres trans confinadas em presídios masculinos no estado de São Paulo. Em um determinado momento, Drauzio conversa com Suzi de Oliveira, que conta, entre outras coisas, que não recebe nenhuma visita faz oito anos. Drauzio a abraça e diz “Solidão, né, minha filha?”. Essa conversa teve grande repercussão na mídia e nas redes sociais, muita gente se solidarizou com Suzi e elogiou a atitude do médico, e muita gente, um pouco depois, recriminou ambos por conta do crime pelo qual ela havia sido presa: Suzi havia estuprado e matado Fábio Santos Lemos, um menino de 9 anos. Em seguida, Drauzio, por meio de um vídeo, divulgado no YouTube, desculpou-se com a família da vítima e disse que, no momento da gravação do programa do *Fantástico*, desconhecia o histórico de Suzi.

A partir desse primeiro texto – a edição do *Fantástico* exibida no dia 1º de março –, foi criada uma série de memes, uma série sem ordem definida (não sabemos qual foi o primeiro, nem a ordem cronológica em que foram produzidos) e aberta, porque é possível entrar hoje numa rede social qualquer e criar um novo texto a partir de algum desses que já estão em circulação. Apresentamos a seguir alguns de seus exemplares:



**Imagem 1:** Sequência da série “né, minha filha?”

Fonte: Museu de Memes, 2021



**Imagem 2:** Cena de vídeo de cachorro

Fonte: Museu de Memes, 2021



**Imagem 3:** Contra o patriarcado

Fonte: AsTirasDoCaos, 2021



**Imagem 4:** Torcer pelo Grêmio  
**Fonte:** Arena do Grêmio, 2021



**Imagem 5:** Governo democrata  
**Fonte:** Leandra Leal, 2020

Textos contendo frases como “solidão, né, minha filha?!” e suas inúmeras variações foram difundidos de forma incessante em 2020. É difícil imaginar um usuário das redes sociais no Brasil que não tenha se deparado ao menos com uma unidade da série, o que poderia indicar que o meme é um texto de grande circulação. No entanto, isso é insuficiente para uma definição de sua *propagabilidade*. Se um determinado texto é postado e passa a ser replicado incessantemente, por meio do compartilhamento, como aconteceu, por exemplo, com as fotos do Papa Francisco rezando sozinho na praça de São Pedro, no início da pandemia, isso não necessariamente produz um meme.

Os memes não são entendidos como unidades isoladas, mas como séries de textos. Essas séries são criadas a partir da participação e da intervenção de enunciadores, no geral, anônimos. Isso significa que, tomando por base um primeiro texto, nem sempre localizável, alguém faz uma montagem, compartilha em algum espaço digital, outras pessoas recebem aquele texto, fazem intervenções (maiores ou menores), compartilham, dando seguimento à série. Conforme aponta Paveau (2017), “Os memes de internet ou memes digitais são elementos culturais nativos da internet que se propagam na esfera pública por replicação e transformação nas redes e comunidades digitais” (p. 322; tradução nossa)<sup>2</sup>. Logo, para haver meme, é necessário que haja essa combinação entre diferença e semelhança, como vemos nos textos da série “né, minha filha?”.

Muitos deles são produzidos no formato que se convencionou chamar de imagem-macro, que é composto por uma imagem com uma legenda sobreposta. No entanto, mesmo entre os poucos exemplos apresentados, encontramos também um vídeo (Imagem 2) e uma frase sem o uso de imagem, além daquela que faz parte do perfil do Twitter (Imagem 5). Logo, há variação em relação às linguagens utilizadas nos memes e também no modo de sincretizá-las, ou seja, de articulá-las em um texto<sup>3</sup>. Observamos ainda a variação de tipografia (há fontes com e sem serifa, fontes mais arredondadas ou menos etc.); de cor de fonte (branca, preta, colorida); de tipo de imagem (fotografia ou desenho); de figuras retratadas na imagem (Dráuzio sobre fundo branco, Dráuzio sobre fundo de escritório, cachorro no sofá, torcedoras do Grêmio); de composição verbal (elementos diversos são combinados com “né, minha filha?”). Apesar da diversidade, dada por alterações de diferentes ordens, é possível reconhecer cada um dos exemplares anteriores como pertencentes a uma mesma série. Neste caso, mantém-se sempre parte do elemento verbal – “né, minha filha(?)”. No entanto, de um texto para o outro é possível reconhecer ainda outras invariantes, há aqueles que compartilham também a figura do Dráuzio, ou outros elementos verbais, como “vontade de”, “saudade de” etc. As diferenças e semelhanças relacionam-se a fatores diversos, como as coerções de cada plataforma empregada, a intencionalidade do enunciador, a utilização ou não dos geradores de memes, entre outros.

Daí o uso dos termos “propagação” ou “propagabilidade” (*spreadability*), conforme definidos por Jenkins, Ford e Green (2014), para tratar da maneira como memes circulam: “A categoria da propagabilidade identifica um novo paradigma dinâmico para o

<sup>2</sup> “Les mèmes internet ou mèmes numériques sont des éléments culturels natifs d’internet qui se propagent dans la sphère publique par répllication et transformation dans des réseaux et communautés numériques”.

<sup>3</sup> O sincretismo diz respeito à mobilização de múltiplas linguagens de manifestação na produção do efeito de unidade: “diferentes substâncias do plano da expressão [...] se articulam para produzir uma forma coerente e apreensível como um todo no plano do conteúdo [...]” (TEIXEIRA; FARIA; SILVA, 2014, p. 321). Assim, podemos falar em textos sincréticos, quando acionam mais de uma linguagem de manifestação, como é o caso dos filmes cinematográficos, das peças de teatro e de boa parte dos memes.

ecossistema midiático global contemporâneo, no qual um conteúdo é disseminado por diferentes plataformas e formatos, podendo ser personalizado” (MARINO, 2018, p. 19). Isso significa que as questões linguísticas e discursivas precisam ser tomadas a partir de sua indissociabilidade dos aspectos tecnológicos, que atuam nas práticas de produção, recepção e circulação.

Para tratar de alguns fatores dessa propagabilidade, propomos aqui uma retomada das relações entre *replicação* e *invenção* à luz da semiótica tensiva, desenvolvida por Fontanille e Zilberberg (2001). É importante mencionar que já existem, no âmbito da semiótica discursiva, outros trabalhos bastante relevantes a esse respeito, como o que vemos em Marino (2018), que elabora até mesmo uma “tipologia sintática” com base na propagabilidade dos memes, dividida em: *pré-prontos*; *samples* ou *remixes*; e *textos miméticos* (*remakes*). Já Fechine (2018) parte da observação de memes coletados no Facebook, em 2016, para estabelecer quatro posições dinâmicas – a replicação (repetição completa); a recriação (variação parcial); a invenção (variação completa); a imitação (repetição parcial) –, concebidas segundo o modelo elíptico de Landowski (2014) para uma sintaxe da interação.

Nosso interesse por abordar essa questão a partir da fundamentação da semiótica tensiva justifica-se, essencialmente, por dois pontos dessa proposta teórico-metodológica. O primeiro deles está relacionado à possibilidade de pensar nos termos *replicação* e *invenção* numa relação de gradação. Nesse sentido, cada um desses termos abarcaria um *continuum*, sendo que as diferentes formas de propagação dos memes poderiam ser localizadas como mais próximas de um extremo ou de outro em cada escala. O outro ponto concerne ao fato de que é preciso sempre haver um mínimo de replicação e um mínimo de invenção para que se constitua um meme e, entre as contribuições dadas pela semiótica tensiva, está a possibilidade de entender cada grandeza como complexa, ou seja, como resultante de uma função que coloca em relação duas outras grandezas. Assim, em cada meme reconheceríamos, obrigatoriamente, a presença da replicação e a da invenção, ainda que em “quantidades” desiguais.

Isso porque, se houver apenas a replicação, não se cria uma série. Antes de avançarmos, temos que lembrar, no entanto, que a replicação total não existe numa situação de enunciação. Ao replicarmos um texto qualquer, ainda que sem nenhuma modificação interna, produziremos um novo enunciado, num novo tempo e espaço, com um novo enunciador, e que vai ainda contrair novas relações. Se compartilhamos uma foto no Facebook, por exemplo, outras pessoas terão acesso àquele texto, outros comentários e reações surgirão, outras postagens estarão antes e depois dele, outros efeitos de verdade serão construídos com base em quem compartilhou etc. Nesse sentido, podemos dizer que o processo de compartilhamento é sempre uma reenunciação. Ainda assim, ao afirmarmos que a replicação total não gera memes, defendemos a ideia de que o meme não é uma composição isolada, mas parte de uma série, que só será produzida se houver algum grau de invenção, ou seja, se alguns dos compartilhamentos – não necessariamente todos – forem acompanhados de alterações, menores ou maiores, no interior do texto recebido. A simples replicação incessante leva ao que se convencionou chamar de “viral” e não aos memes, como vimos acontecer com as fotos do Papa Francisco rezando numa praça de São Pedro vazia.

Quanto à reinvenção, se ela for absoluta, ou seja, se nada do texto recebido for mantido, também não se produzirá um meme, pois se criará um texto completamente novo, que não será mais reconhecido como integrante de uma série. Assim, podemos afirmar com Fechine (2018) que:

Cada meme possui elementos que se repetem em todas as outras unidades e que permitem identificá-lo como uma parte da mesma série. No entanto, se cada unidade fosse idêntica à outra, a serialização não ocorreria. (FECHINE, 2018, p. 4, tradução nossa)<sup>4</sup>

Daí a necessidade de pensarmos na propagação dos memes como algo que se dá pelo tensionamento entre a replicação e a invenção, dosadas de maneira díspar a cada reenunciação. Se tomarmos mais uma vez a série “né, minha, filha?” como exemplo, podemos observar que há textos ali que destoam mais dos outros: no meme do Grêmio, a imagem é outra e o componente verbal também é bastante diferente dos demais. Então, podemos falar num aumento da invenção e redução da replicação; enquanto em outros exemplares, como aqueles com a foto do Dráuzio e os dizeres “vontade/saudade de X, né, minha filha”, há uma redução da invenção e aumento da replicação.

<sup>4</sup> “Chaque mème possède des éléments qui se répètent dans toutes les autres unités et qui permettent de l’identifier comme une partie de la même série. Cependant, si chaque unité était identique à une autre, la sérialisation n’aurait pas lieu”.

Esse aspecto da propagabilidade dos memes traz certas consequências e efeitos de sentido específicos, como, por exemplo, o fato de cada meme ser lido a partir dessa relação com outros da mesma série, o que implica práticas de leitura específicas dos memes. Isso não significa que os memes não estejam também em relação intertextual e interdiscursiva com outros textos, mas que o confronto do exemplar com a série é peculiarmente significativo no caso do meme, que, sem isso, pode produzir no seu enunciatário a sensação de incompletude. Conforme Marino (2018, p. 25), “a natureza dos memes está na sua interobjetividade (um texto é um meme em relação a outros textos, ou seja, em relação ao seu originário e ao seu descendente)”.

Outro ponto que merece atenção concerne ao efeito de maior ou menor surpresa, que está em relação de dependência com o modo como o meme é manipulado. Para tratar dessa questão, retomamos aqui alguns desenvolvimentos da semiótica tensiva (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). A semiótica tensiva traz o ato perceptivo para o centro de suas preocupações. Nessa concepção, a percepção é compreendida como uma função, cujos funtivos são a *intensidade* do ato perceptivo, grandeza que concerne aos aspectos sensíveis e afetivos, e a *extensidade* do campo percebido, grandeza que concerne ao inteligível. A invenção, nesse caso, corresponderia à intensidade, por ligar-se ao engajamento do sujeito, por propiciar a surpresa, o impacto sensível, enquanto a replicação seria da ordem da extensidade, daquilo que é previsível, que é apreendido por meio da inteligibilidade.

Logo, a invenção no meme diz respeito ao engajamento subjetivo, próprio da *intensidade*, pois possibilita a participação, por meio de suas modificações e de seu compartilhamento, num processo de reenunciação. Ao mesmo tempo, gera, entre os enunciatários, a curiosidade e a surpresa da descoberta do que há de novo em determinada série. Já a replicação, que funciona numa lógica inversa, a da *extensidade*, não age pelo impacto, mas oferece a possibilidade de previsão, de encontrar aquilo que era esperado e que se pode compreender sem grandes arroubos. O efeito é de conforto do conhecido.

Cabe aqui retomar Deborah Tannen (2007). A autora, a partir de outra perspectiva teórica, examina a repetição no texto conversacional e mostra sua contribuição para o envolvimento dos sujeitos na conversação e para a criação da “afinidade interpessoal”, que produz um efeito de universo compartilhado. Por meio da repetição, os sujeitos sentem ainda que estão cooperando para a criação do texto conversacional. Trazendo essas observações para o universo dos memes, podemos, então, compreender a replicação constitutiva da cadeia de memes como algo que contribui para esse efeito de cooperação e envolvimento, de que aqueles que compartilham ou modificam os textos recebidos fazem parte de uma mesma coletividade.

### 3 ESPÍRITO LÚDICO E PERTENCIMENTO

Passemos agora a outra característica bastante marcante dos memes: seu espírito lúdico, seu tom de humor. Para isso, retomaremos mais uma vez os memes da série “né, minha filha?”, apresentados no início deste artigo. Muitos desses textos retratam a situação de pandemia. Parece que os temas da solidão, da saudade e até do isolamento social, que estão contidos na situação vivida por Suzi, conforme apresentada na edição do *Fantástico*, são recuperados, agora com um tom de humor, para dar forma aos afetos experimentados na pandemia. Enquanto o texto do *Fantástico* tinha um tom sério, os memes trazem esse leve rir da própria situação, do próprio sofrimento.

Vale observar que todos esses memes condensam paixões ligadas à falta, o que, para a semiótica, significa que existe um sujeito de estado em disjunção com um objeto de valor desejável ou necessário. É este o caso da saudade, que aparece em “Saudade de um governo democrata no poder, né, minha filha?” e, de forma velada, em frases como “Vontade de abraçar, né, minha?”. Em termos semióticos, a saudade pode ser entendida como uma tristeza que nasce da comparação feita entre o presente disfórico e um suposto passado eufórico, o que instaura o sentimento de falta, modalizando o sujeito com um *querer*. No entanto, além da saudade, nesses exemplos, há também a espera (“Vontade de derrubar o patriarcado, né, minha filha?”), que diz respeito aqui ao desejo de uma conjunção futura com algum objeto de valor de difícil alcance.

O que nos interessa, entretanto, é colocar em evidência o fato de que todos esses memes trazem condensada uma pequena narrativa da falta de um objeto de valor, que se apresenta como algo que se perdeu (saudade) ou que ainda não foi obtido (espera). E essa é

uma das forças dos memes, esse poder de compactação de esquemas passionais, que permitem o rápido reconhecimento do que está ali, por pessoas que fazem parte de determinada comunidade. É necessário esclarecer ainda que, para a semiótica, as configurações patêmicas constituem-se como fenômeno social e histórico, o que torna possível essa partilha: “[...] sobre um fundo geral de dispositivos modais mais ou menos complexos – ‘atitudes’ ou ‘estados’ –, cada sociedade traça os conteúdos de sua configuração patêmica particular que, interpretada como uma grade de leitura social conotativa, tem por tarefa, entre outras, facilitar a comunicação intersubjetiva e social.” (GREIMAS, 1983, p. 16; tradução nossa)<sup>5</sup>.

As paixões da incompletude são, geralmente, tratadas com certa gravidade, por serem responsáveis pelo sofrimento humano. Nos memes, porém, são apresentadas por meio do humor, do lúdico, do rir de si mesmo, de sua própria impotência, afinal, o sujeito gostaria de dar um abraço ou de dar aulas presenciais, mas não pode, está, assim, modalizado por um querer ser e um não poder ser. Logo, o riso é provocado por essa recorrência de um rebaixamento de si, ainda que visto com leveza, com certo relaxamento.

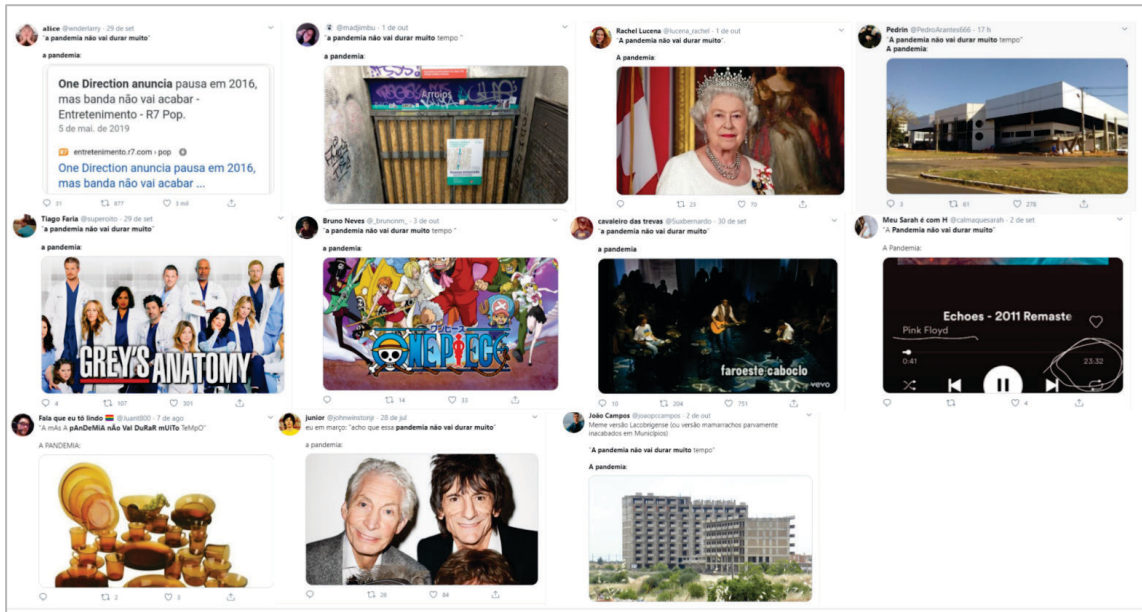
Tais constatações permitem afirmar que o tom lúdico dos memes tem relação com essa espécie de brincadeira que se faz acerca de maneiras de ser e também de fazer, ou ainda, de modelos passionais e de ação já bastante sedimentados, por meio de uma práxis enunciativa (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). O que ocorre é que esses modelos são convocados pelos memes, mas de maneira condensada, para que se tornem objetos de riso. Assim, a leitura esperada implica a rápida identificação desses modelos, seu desdobramento e o rir deles, o que ocorre apenas se fazemos parte dos grupos que compartilham certas práticas discursivas.

Essa operação de condensação pode ser mais bem compreendida se trouxermos à luz o que dizem Greimas e Courtès (2008) a respeito da elasticidade do discurso, que consiste em sua aptidão para distender-se ou concentrar-se, a partir de dois tipos de atividades: expansão e condensação. Em “Vontade de abraçar, né, minha filha?” ocorre a condensação da seguinte narrativa: antes podíamos trocar afetos a partir do contato corporal com outras pessoas, agora não podemos mais, por conta da pandemia, e estamos sentindo falta disso. Há certa equivalência semântica entre essas duas unidades discursivas, porém suas dimensões são diferentes. Para exemplificar a expansão, podemos pensar numa explicação que é dada do significado de determinado termo. Do enunciatário que se depara com uma narrativa condensada, como nos memes, é exigido o movimento inverso, de descompactação, para que determinado conteúdo se torne inteligível.

Passemos agora a outra série, que começou a circular em julho de 2020:

---

<sup>5</sup> “[...] sur le fond général de dispositifs modaux plus ou moins complexes – ‘attitudes’ ou ‘états’ –, chaque société trace les contenus de sa configuration pathémique particulière qui, interprétée comme une grille de lecture sociale connotative, a pour tâche, entre autres, de faciliter la communication intersubjective et sociale”.



**Imagem 6:** A pandemia não vai durar muito

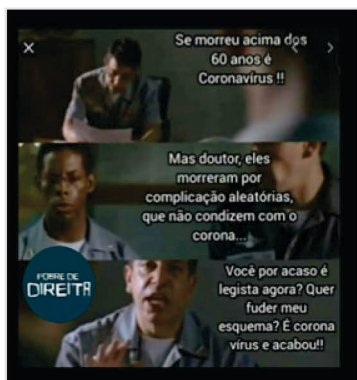
Fonte: Museu de Memes, 2021

O componente verbal, que aparece acima da imagem, condensa a crença partilhada por certos grupos de que a pandemia teria uma pequena duração. Haveria sujeitos, que em algum momento, encontravam-se modalizados por um crer na *brevidade da pandemia*. Já o componente visual, aqui no geral uma foto, traz figurativizados pessoas, eventos, séries, entre outros elementos, cuja duração é reconhecida como extremamente longa. Estabelece-se, desse modo, uma oposição entre a crença inicial, expressa no verbal, e a duração extremamente longa da pandemia, retratada na imagem. É dessa desproporção entre a duração breve, na qual era depositada uma crença, e a duração “real” da pandemia que nasce o riso. Há, portanto, um crer inicial que é surpreendido e também frustrado, pois, em termos veridictórios, o sentido que se produz é que parecia breve, mas não era, e não podemos esquecer que a desgraça nossa ou alheia também pode ser objeto de humor. Além disso, o riso resulta ainda da comparação inesperada entre elementos díspares, como “pandemia” e “rainha da Inglaterra” ou “pandemia” e “a canção ‘Faroeste Caboclo’”. Isso porque essa aproximação, tanto entre elementos aspectualmente desproporcionais (breve e longuíssimo) quanto entre elementos que seriam incomparáveis semanticamente, surpreende o enunciário e, conforme mostra Possenti (2010), a surpresa é um dos elementos essenciais do humor.

A duração longa, sem previsão de fim, é figurativizada de diversas formas – rainha Elizabeth; Rolling Stones; construções que não são finalizadas; canção “Faroeste Caboclo”; séries como *Grey’s Anatomy* etc. Para rir junto com o enunciador dos memes e ainda querer replicá-los, é preciso que tais figuras sejam reconhecidas pelos internautas. Isso significa que nem todas as pessoas darão risadas de todos esses textos, ou os compartilharão, ainda que sua estrutura geral possa ser compreendida. Para isso, é preciso que haja a partilha de certo repertório textual e discursivo. Podemos supor que “Faroeste Caboclo” não seja uma canção conhecida por todos os públicos, ou todas as gerações, podemos fazer a mesma afirmação para o mangá *One Piece*. Com isso, são delimitadas ou fortalecidas certas comunidades e o senso de pertencimento ou de exclusão a elas. Rimos juntos se temos essa memória partilhada ou não rimos se não temos. Isso é algo importante a ser dito sobre os memes: eles se difundem muito, mas dentro de certos limites.

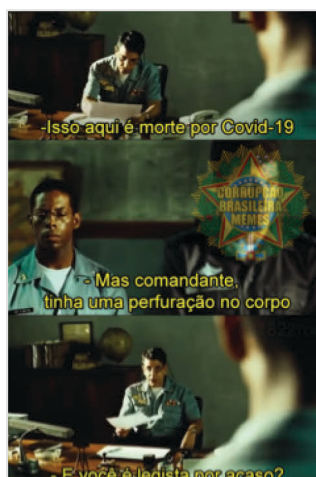
A seguir, apresentamos exemplares de outra série de memes:





**Imagem 7:** Complicações aleatórias

Fonte: Pobre de direita, 2020



**Imagem 8:** Perfuração no corpo

Fonte: Corrupção Brasileira Memes, 2020



**Imagem 9:** Problemas de pulmão

Fonte: Facebook, 2020

Esses textos foram feitos a partir do filme *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, no qual, em determinado momento, ocorre o seguinte diálogo: “morte na praia é afogamento”; “mas, comandante, tinha uma perfuração no corpo”; “você é legista por acaso?”. A partir de modificações no componente verbal (inserção do coronavírus, por exemplo, mudança da fala para a escrita) e mesmo visual (inserção da figura do Dória, transformação do filme para imagem fixa, organizada numa sequência de cima para baixo, em três cenas), são criados esses memes, que possuem elementos comuns e também diferenças entre si.

As variações estão na tipografia, na escolha de palavras, no enquadramento, na presença ou ausência dos balões de fala, na presença ou ausência da figura do Dória etc. Entre os elementos que se repetem, há, por exemplo, a organização em três quadros, a relação intertextual com o filme, o fato de o componente verbal se apresentar como discurso direto emitido pelas pessoas figurativizadas na imagem. Além disso, os três textos mostram uma situação em que uma morte causada por tiro ou outro motivo qualquer é, a mando de uma autoridade ligada ao Estado, computada como tendo o coronavírus como causa, recuperando do filme os temas da mentira, da corrupção e da falência das instituições.

A partir daí, podemos lançar a seguinte questão: esses memes estão rindo do quê? Nota-se que essa série condensa um modelo de ação que leva à ocultação da verdade e à produção da mentira, especificamente, dentro de uma instituição pública. Pensando nas relações de veridicção, temos aqui algo que não parece e não é, ou seja, não parece coronavírus e não é coronavírus. No entanto, há um sujeito (destinador-manipulador) que obriga o outro (sujeito do fazer) a colocar a população em disjunção com esse saber. O efeito que se cria é o de que a população está sendo enganada, mas ao mesmo tempo de exibição de algo que estaria óbvio, evidente: perfuração no corpo não é uma morte causada pelo coronavírus. Somos convidados a rir do que é visto aqui como absolutamente incompatível com uma suposta realidade. Aqueles que não riem são, portanto, colocados no papel de mentirosos ou de estúpidos, afinal, estariam deixando de enxergar o óbvio, como naquele ditado: “O pior cego é aquele que não quer ver”. Outro efeito resultante é o da geração de dúvida em relação ao número de mortos e à gravidade do coronavírus, o que, certamente, contribui para a desinformação.

E quem vai compartilhar tais memes ou rir deles? Para que isso ocorra, é preciso identificar-se a determinada ideologia, partilhar certos valores, saberes e crenças. Além disso, é preciso dizer que compartilhar ou rir junto – embora cada um na sua casa, com o seu dispositivo – contribui para o fortalecimento do senso de pertencimento a certos grupos. Quando isso se dá, são reafirmados esses mesmos valores, saberes e crenças, e ainda avivados laços e conexões.

Vemos, portanto, que esse tom lúdico e também o modo como o meme circulará – seus limites e seu alcance – estão muito relacionados à partilha de crenças, valores e saberes. Por conta disso, os memes são textos que contribuem fortemente para a criação

de certas identidades de grupos. Quando rimos ou compartilhamos, com menor ou maior grau de recriação, estamos mostrando a que grupos pertencemos – daqueles que nasceram nos anos 80 e eram fãs de Legião Urbana; dos que moram na cidade em que determinada obra nunca foi terminada e, por isso, a reconhecem; dos que pensam, como o presidente do Brasil que a covid-19 não passa de uma gripezinha; dos que, ao contrário, alertam para sua gravidade e defendem a vacinação etc. – e também nos conectando a pessoas desses mesmos grupos.

#### 4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS MEMES

Teceremos aqui algumas observações finais a respeito da eficácia dos memes, a partir dos dois pontos centrais discutidos neste artigo: sua propagabilidade e seu tom lúdico. Certamente não podemos explicar essa eficácia apenas por um fator, mas pela conexão entre diversos elementos que são característicos das séries de memes.

O uso de referências e visões de mundo partilhadas, que se dá por meio da relação de intertextualidade e de interdiscursividade (por exemplo, com o filme *Tropa de elite* ou com um cartaz de uma série), favorece a produção do efeito de pertencimento a um grupo que partilha saberes, crenças e valores. Seu tom lúdico também corrobora com esse efeito, ao permitir que se ria junto com aqueles que são considerados iguais. Já a condensação de modelos passionais e de ação permite, entre outras coisas, certa rapidez em sua apreensão, sendo, assim, um elemento importante para que o meme circule tanto e possa contribuir para a criação/manutenção da coesão dos grupos.

Quanto à possibilidade de participação, ligada às formas de propagabilidade dos memes, podemos afirmar que essa característica deles gera o efeito de que todos podem ser seus produtores. Ainda com relação a esse aspecto, chama a atenção a estética mais caseira dos memes, que deixa ver as marcas de seu processo de composição, o que apenas reforça essa ideia de que todos podem criá-los, de maneira mais “artesanal” ou por meio dos geradores de memes. Logo, a possibilidade de reinventar um meme é um fator importante para o engajamento dos internautas, tanto por permitir que participem como produtores, quanto por instigá-los a descobrir o que há de novo naquela série já conhecida. O tom lúdico, já brevemente comentado, também favorece esse engajamento, ao acionar um fazer sentir.

Por fim, resta tratar da repetição, elemento que, como vimos, contribui fortemente para que se mantenha a “conversa”. O efeito é de cooperação e envolvimento entre aqueles que compartilham memes, com ou sem modificações, pois, afinal, estão construindo um texto comum: a série de memes.

Como já anunciou o título deste artigo, são notas semióticas sobre o memes, em que se buscou produzir, nessa perspectiva de estudo, um pouco mais de conhecimento sobre esses textos e o papel relevante que têm na sociedade, também, ou principalmente, em momento de pandemia.

#### REFERÊNCIAS

AS TIRAS DO CAOS. Instagram. @astirasdocaos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CMKYzzKjD4W/>, 8 mar. 2021. Acesso em: 9 mar. 2021.

ARENA DO GRÊMIO. Instagram. @todosnaarena. Disponível em: <https://twitter.com/todosnaarena/status/1244732513383309315/photo/1>. 30 mar. 2020. Acesso em: 15 fev. 2021.

CAPINAREMOS. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/capinaremos>. Acesso em: 15 fev. 2021.

CORRUPÇÃO BRASILEIRA MEMES. Instagram. @corrupcaobrmemes. Disponível em: <https://www.instagram.com/corrupcaobrmemes/?hl=pt-br>. Acesso em: 15 fev. 2021.



- DAWKINS, R. *O gene egoísta*. Tradução de Geraldo H. M. Florsheim. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- FECHINE, Y. Pour une sémiotique de la propagation: invention et imitation sur les réseaux sociaux. *Actes Sémiotiques*, n. 121, p. 1-18, 2018.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.
- GLAMOUR. Redação. Melhores do ano: os memes mais engraçados de 2019. *Glamour*. 9 de dez. 2019 5h40. Disponível em: <https://revistaglamour.globo.com/Lifestyle/noticia/2019/12/melhores-do-ano-os-memes-mais-engracados-de-2019.html>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- GREIMAS, A. J. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J. A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima *et alii*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- JENKINS, H.; FORD, S.; GREEN, J. *Cultura da conexão: criando valor e significação por meio da mídia propagável*. Tradução de Patrícia Aurnaud. São Paulo: Aleph, 2014.
- LANDOWSKI, E. *Interações arriscadas*. Tradução de Luiza Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores/Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014.
- LEANDRA LEAL. @leandreal. 14 abr. 2020, 11:11 AM. Disponível em: <https://twitter.com/leandreal/status/1253688055015374848>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- MARINO, G. Semiótica da propagabilidade: uma abordagem sistemática de memes e virais de Internet. Trad. Cecília Almeida Rodrigues Lima. *Revista Ícone*, v. 16, n. 1, p. 9-41, 2018.
- MUSEU DE MEMES. Disponível em: <https://www.museudememes.com.br/>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- NASCIMENTO, Victor. Esta é a retrospectiva dos memes de 2018, do laPOC ao Iti Malia. *Buzzfeed*. Disponível em: <https://buzzfeed.com.br/post/esta-e-a-retrospectiva-dos-memes-de-2018-do-iapoc-ao-iti-malia>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- PAVEAU, M.-A. *L'analyse du discours numérique: dictionnaire des formes et des pratiques*. Hermann: Paris, 2017.
- POBRE DE DIREITA. Twitter. @pobrededireita. Disponível em: <https://twitter.com/pobrededireita>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.
- RAMOS, Guilherme. Relembre os 15 melhores memes que viralizaram na Internet em 2020. *Techtudo*. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/12/relembre-os-15-melhores-memes-que-viralizaram-na-internet-em-2020.ghtml>. Acesso em: 15 fev. 2021.
- SOUTHAMERICAMEMES. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/southamericamemes/?hl=pt-br>. Acesso: 15 fev. 2021.
- TANNEN, D. *Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

TEIXEIRA, L.; FARIA, K.; SOUSA, S. M. Textos multimodais na aula de português: metodologia de leitura. *Desenredo*, v. 10, n. 2, p. 314- 336, jul./dez. 2014.

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Roteiro: Rodrigo Pimentel, Bráulio Montovani e José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Distribuidora: Universal Pictures do Brasil, 2007.



Recebido em 23/02/2021. Aceito em 03/05/2021.

# LA MUSIQUE DANS SA DIMENSION TEXTO-VISUELLE. L'ANALYSE DES CLIPS MUSICAUX NUMÉRIQUES

A MÚSICA NA SUA DIMENSÃO TEXTO-VISUAL.  
ANÁLISE DE CLIPES MUSICAIS DIGITAIS

MUSIC IN ITS TEXTO-VISUAL DIMENSION.  
DIGITAL MUSIC VIDEO ANALYSIS

Natalia Pimonova\*

Université Sorbonne Paris Nord - Paris 13

**RÉSUMÉ:** Cet article porte sur la dimension visuelle de la chanson commerciale, c'est-à-dire sur le clip musical, considéré comme l'ensemble synthétique de performances visuelle, textuelle et sociale (interactionnelle). Les approches théoriques sont l'analyse interactionnelle, l'analyse du discours et les *popular music studies*. La problématique de la recherche consiste en l'identification du rôle des clips vidéo dans l'iconisation du discours musical et s'ils peuvent être considérés comme des images mobiles numériques. Dans l'intention de répondre à cette problématique, nous visons à montrer comment les formes d'expression sémiotiquement hybrides iconisent le discours musical et comment la perception audiovisuelle de la musique est formée. L'étude porte sur l'analyse des clips vidéo des chansons sélectionnées et sur l'examen des moyens utilisés pour interagir avec le public: la corporéité et les gestes des artistes, les couleurs et les symboles. Le corpus est constitué des chansons officiellement certifiées pour leurs ventes importantes et listées par le site du SNEP (Syndicat National de l'Édition Phonographique).

**MOTS CLÉS:** Chanson commerciale. *Popular music studies*. Analyse du discours. Dimension texto-visuelle. Approche plurisémiotique.

**RESUMO:** Este artigo centra-se na dimensão visual da canção comercial, ou seja, o vídeo musical, considerado como o conjunto sintético de performances visuais, textuais e sociais (interacionais). As abordagens teóricas são a análise interativa, a análise do discurso e os estudos musicais populares. O problema da investigação consiste em identificar o papel dos vídeo clipes na iconização do discurso musical e se estes podem ser considerados como imagens em movimento digitais. A fim de abordar esta questão, pretendo mostrar como formas semi-híbridas de expressão iconizam o discurso musical e como a percepção audiovisual da música

---

\* Doctorante à l'Université Sorbonne Paris Nord – Paris 13, ED Érasme (Pléiade). Directrice de recherche: Marie-Anne Paveau. E-mail : [nataliapimonova@yahoo.com](mailto:nataliapimonova@yahoo.com).

é formada. Proponho, portanto, analisar os video clipes das canções selecionadas e distinguir os meios utilizados para interagir com o público: a corporeidade dos artistas e os seus gestos, cores e símbolos. O corpus consiste nas canções oficialmente certificadas para as suas importantes vendas e listadas pelo site do SNEP (Syndicat National de l'Édition Phonographique).

**PALAVRAS-CHAVE:** Popular music studies. Análise do discurso. Dimensão textual-visual. Análise interativa. abordagem multissemiótica.

**ABSTRACT:** This article examines visual dimension of a mainstream song, i.e., music video that is considered as a combination of visual, textual and social (interactional) performances. Main theoretical approaches are discourse analysis, interaction analysis and popular music studies. Human and social sciences often exclude music videos from their research data. The purpose of this study is to determine the role of music videos in iconisation of music discourse and to identify them as digital moving pictures. In order to answer these questions, the article considers music videos as a research data and contains an analysis of main methods of interaction with public, such as body language and gestures, colors and symbols. The research data consists of songs that were officially certified for their high sales by The National Syndicate of Phonographic Publishing (SNEP).

**KEYWORDS:** Mainstream song. Popular music studies. Discourse analysis. Texto-visual dimension. Plurisemiotic approach.

## 1 INTRODUCTION

Le développement des technologies a joué un rôle important dans la perception de la musique. La chanson est devenue une forme multimédiatique qui se regarde autant qu'elle s'écoute via les clips musicaux, principalement diffusés sur Internet<sup>1</sup>. Nous proposons donc d'étudier la dimension visuelle de la chanson, sans oublier sa dimension textuelle. En premier lieu, nous examinerons le clip musical, considéré comme un ensemble synthétique de performances visuelle, textuelle et sociale. En second lieu, nous nous pencherons sur le texte musical (ou les paroles de la chanson) dont nous étudierons les éléments lexicaux et sociaux.

La problématique principale de cet article est une marginalisation des clips musicaux sur le plan de la recherche en sciences humaines et sociales. Pourtant, la chanson commerciale occupe une place centrale sur le plan socio-économique (elle est au cœur de l'industrie musicale internationale). Pour répondre à cette problématique, nous tenterons de montrer comment le clip musical contribue au sens de la chanson et comment se forme la perception audiovisuelle de la musique.

La problématique secondaire consiste en l'identification du rôle des clips vidéo dans l'iconisation du discours musical. Sur le web, l'utilisation de l'image s'est considérablement développée et elle dépasse la simple illustration pour devenir une véritable porteuse de sens. En utilisant des formes d'expression sémiotiquement hybrides, l'iconisation du discours musical repose sur les paroles chantées (forme verbale) et sur la corporeité et les gestes des artistes, les couleurs et les symboles utilisés dans les clips musicaux (forme visuelle). L'iconisation peut être "définie à partir de la combinaison et de la coprésence du texte et de l'image" (PAVEAU, 2017, p. 307). Dans un même ordre d'idées, le clip musical peut être décrit comme une "nouvelle économie des signes sur l'espace de l'écran, [...] caractérisée par l'intégration de systèmes expressifs appartenant à plusieurs formats, image, texte et son, dans le même media" (AURAY, 2004, p. 97). Cette recherche comprend une analyse de toutes ces formes d'expression, mobilisées par les textes et les clips pour transmettre le message principal d'un titre musical. C'est par cette voie que l'énonciation musicale est devenue majoritairement visuelle, et le clip musical est devenu un moyen d'expression multimodal.

La question de recherche plus générale est celle de la construction de la représentation de la société française contemporaine dans les clips vidéo et les textes des chansons commerciales. La dimension textuelle de cette recherche est prise en charge par l'analyse de l'interaction et l'analyse du discours. Les domaines de la sociologie de culture et des *popular music studies* complètent l'analyse effectuée. Pour sa part, l'analyse visuelle a déjà été effectuée dans les articles suivants: Lebrun 2012; Gaudin 2018; Straw, 2018; Rossi, 2018; Boidy, 2018. Cette étude contribue donc à l'analyse du clip vidéo et propose une analyse du discours musical afin d'étudier la corrélation entre les dimension visuelle et textuelle de la chanson. Ces deux dimensions comprennent plusieurs éléments et créent l'image complète d'une chanson, afin de la transmettre au public telle quelle.

<sup>1</sup> Ce travail se base sur une recherche de thèse en cours, consacrée à l'analyse du discours de la chanson commerciale en France.

Cet article se divise comme suit: la première partie explique le cadre théorique, la méthodologie et le choix du corpus; la deuxième partie est consacrée à l'analyse des phénomènes visuels et interactionnels; la conclusion apporte un regard critique sur les résultats et introduit quelques perspectives de cette recherche.

## 2 CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

La dimension visuelle tient actuellement une place prépondérante dans l'industrie musicale. D'un côté, le clip musical porte un caractère promotionnel, il est transmis à la télé et est accessible sur Internet, YouTube et d'autres plateformes digitales basées sur les informations en forme de vidéo. Généralement, "le vidéo clip constitue un objet central dans le vaste univers audiovisuel contemporain" (GAUDIN, 2018, p. 97). De l'autre côté, le rôle des textes musicaux et de la musique elle-même ne peut pas être diminué, ces deux éléments constituant la base de la chanson. Will Straw affirme d'ailleurs que "au-delà de YouTube, le clip vidéo joue désormais un rôle assez secondaire dans les scénarios possibles concernant le futur (et la renaissance) de l'industrie musicale" (STRAW, 2018, p. 187).

Cette recherche s'est surtout concentrée sur l'analyse de l'image mobile numérique qui devient un acteur important de l'industrie musicale contemporaine. Le clip vidéo est diffusé en ligne afin d'être accessible et disponible pour un grand public. Il devient une sorte "d'image conversationnelle, produit inattendu de la rencontre de la numérisation des contenus visuels et de l'interaction documentée" (GUNTHER, 2014, p. 1). Nous proposons donc d'analyser principalement les clips vidéo des chansons sélectionnées et de distinguer les moyens utilisés pour interagir avec le public: la métaphore visuelle, les signes et les symboles, les couleurs et le langage corporel. Le message de la chanson commerciale contemporaine est souvent transmis à travers la vidéo et ses formes d'expression plurisémiotiques.

Dans ce contexte, l'approche méthodologique choisie est qualitative. Le but est de faire l'analyse multimodale de l'interaction, des clips vidéo et du rapport image-texte, et enfin de montrer comment la parole n'existe pas sans le corps et comment la chanson influence les perceptions sensorielles par écran. Selon la sociolinguistique et l'analyse du discours numérique, l'interaction a un caractère multimodal: elle doit donc faire l'objet d'une analyse langagière, mais aussi d'une analyse des images, des sons et d'autres outils graphiques et visuels de communication. Christine Develotte et Marie-Anne Paveau décrivent ainsi la multimodalité de la chanson telle qu'elle est présentée sur Internet: "Il s'agit d'espaces multimodaux faisant co-exister des éléments graphiques, iconiques et picturaux, statiques ou mobiles, et des fonctions de communication synchrones et asynchrones" (DEVELOTTE et PAVEAU, 2017, p. 206).

En raison de la dématérialisation de la musique, l'évaluation des ventes et du succès d'un titre musical est calculée par les ventes digitales et non physiques. C'est pourquoi le format Internet des clips musicaux est privilégié dans cet article. Afin de constituer le corpus de travail, les outils numériques suivants ont été utilisés:

- le site des certifications musicales – SNEP (Syndicat National de l'Édition Phonographique) pour sélectionner des titres musicaux ayant les meilleures ventes (cela constitue la garantie que ces chansons sont au sommet des productions musicales contemporaines). Disponible en: <http://www.snepmusique.com/les-disques-diamant>. Accès 06 jui. 2021.
- la plateforme digitale YouTube pour collecter les clips musicaux des chansons sélectionnées. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch>. Accès 06 jui. 2021.
- le site Paroles2chansons pour recueillir la version texte des chansons analysées. Disponible en: <https://paroles2chansons.lemonde.fr/>. Accès 06 jui. 2021.
- le site Genius pour recueillir la version texte des chansons analysées. Disponible en: <https://genius.com/>. Accès: 06 jui. 2021.

Grâce à leur statut mondial, des chansons anglophones récentes (sur les cinq dernières années) ont été choisies pour faire l'analyse de l'image et évaluer sa contribution au sens de la chanson. Le choix des années 2017 – 2019 est en effet le plus pratique pour constituer un corpus actuel. La liste des chansons choisies pour l'analyse figure dans l'annexe 1.

Les premier et deuxième critères de sélection sont donc la date de sortie récente et le succès d'un titre musical. Le troisième critère est le contenu de la chanson qui peut potentiellement concerner une problématique sociale et être intéressant pour l'analyse textuelle. Enfin, un certain impact social/politique et l'effet produit sur le web (parfois les titres musicaux deviennent même des hymnes politiques non officiels) forment le quatrième critère.

Nous présentons maintenant les résultats de recherche sur Google, également appelés SERP (Search Engine Results Page, soit: page de résultats du moteur de recherche). Ces résultats énumèrent les pages web et les sources où les chansons sélectionnées ont été mentionnées. Chaque titre a constitué un phénomène de société par: la publication d'articles, l'enregistrement de reprises (des covers) ou de vidéos avec l'explication des clips musicaux ou des messages portés par le texte de telle ou telle chanson. Les chiffres indiqués ci-dessous montrent que ces titres musicaux sont populaires et font l'objet de très nombreuses recherches sur Internet:

- Katy Perry ft. Skip Marley, "Chained to the rhythm" (PERRY, 2017): 540 000 résultats sur Google;
- Childish Gambino, "This is America" (GLOVER, 2018): 5 580 000 résultats sur Google;
- Beyoncé ft. Blue Ivy, Saint JHN, WizKid, "Brown Skin Girl" (BEYONCÉ, 2020): 494 000 résultats sur Google.

### 3 LES TRAVAUX D'ANALYSE TEXTO-VISUELLE

Comme il a été précisé plus haut, la transmission du sens de la chanson et l'interaction artiste-public sont possibles grâce à la coexistence de la parole et du corps. À cet effet, nous proposons d'inclure le discours dans l'analyse de la dimension visuelle de la chanson. L'approche multimodale implique en effet que le discours comprend plusieurs phénomènes et que les termes *discours* et *interaction* sont mutuellement dépendants et connectés. Catherine Kerbrat-Orecchioni explique d'ailleurs que le terme de "discours en interaction" remplace aujourd'hui celui "d'interactions" (KERBRAT-ORECCHIONI 2006, p. 138). Le croisement des moyens d'expression visuels et lexicaux conditionne donc l'existence de pratique visio-discursive:

[...] l'interaction s'organise donc non seulement sur la base, fondamentale, de l'organisation verbale des tours de parole, mais aussi à travers l'exploitation située des ressources multimodales, à travers les gestes, la disposition des corps dans l'espace ainsi que le recours à des artefacts variés. (KERBRAT-ORECCHIONI, 2005, p. 131-132)

La première chanson analysée est "Chained to the rhythm" de Katy Perry. Le sens de cette chanson est exprimé conjointement par les paroles et le clip vidéo. Le clip est réalisé dans le style des années 1950<sup>2</sup> avec quelques influences et détails futuristes. L'action se passe dans le parc "Oblivia" (l'oubli, la rêvasserie). Grâce aux vêtements, aux couleurs et aux manèges présents dans le clip, on réalise que la vie créée pour les citoyens était et restera imaginaire et même dystopique. La chanson critique le système existant et appelle à élaborer une nouvelle vision: "Chained to the Rhythm" est d'ailleurs un hymne au lâcher prise et à la liberté dans une société de plus en plus étouffante" (GONCALVES, 2017, page web).

Le message socio-politique est dominant dans cette composition. L'artiste invoque une époque très particulière dans l'histoire étatsunienne: pendant les années 1950, les gens ont été vraiment emportés par l'idée de l'*American Dream* (le rêve américain) et "enchaînés" au rythme de vie commun. Voici quelques sous-thématiques abordées par la chanson de Katy Perry et représentées aux niveaux visuel et lexical:

<sup>2</sup> Les années 1950 couvrent la période de 1950 à 1959. Dans cet article, on évoque surtout les traits de la vie sociale et culturelle des États-Unis qui ont été caractéristiques pour cette période.

- **La répétition.** La vie de la société est prise dans une boucle, tout se répète et on est obligé de suivre ce rythme établi. Au niveau visuel, on voit une roue de hamsters (voir Figure 1) utilisée par les gens qui font la queue afin de participer à cette course infinie. Plusieurs répétitions et l'utilisation excessive des anaphores soutiennent l'idée d'une vie monotone et répétitive:

Texte original	Traduction Française
<p>"...<i>So comfortable, we're livin' in a bubble, bubble</i>  <i>So comfortable, we cannot see the trouble, trouble</i>            &lt;...&gt;  <i>Come on, turn it up, keep it on repeat...</i>"</p> <p>(extrait de Katy Perry ft. Skip Marley "Chained to the rhythm",            lignes 5 – 6, 18)</p>	<p>"...<i>C'est si confortable, on vit dans une bulle, une bulle</i>  <i>C'est si confortable, ces problèmes qu'on occulte, qu'on occulte</i>            &lt;...&gt;  <i>Allez, monte le son, passe-le en boucle...</i>"</p>



Figure 1: Capture d'écran du clip musical "Chained to the rhythm" par Katy Perry

Source: Perry (2017)

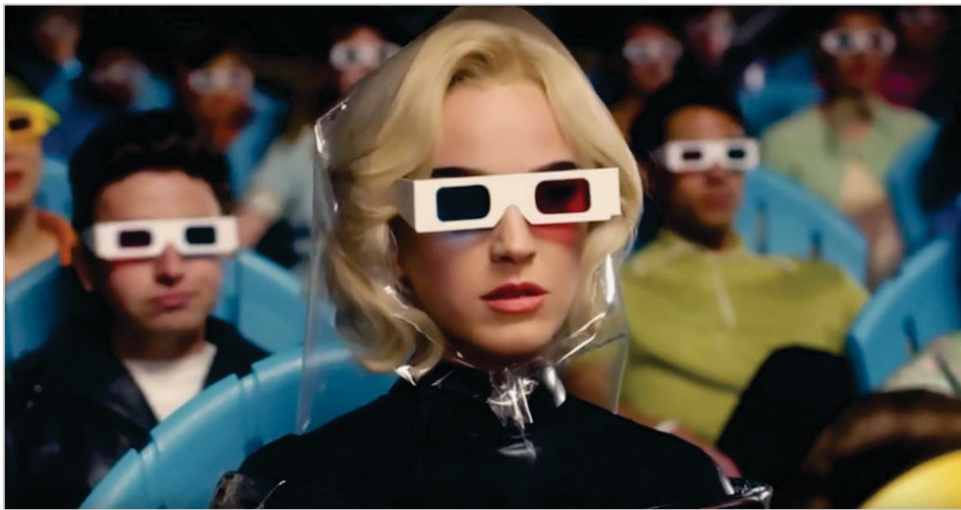
- **L'illusion.** Notre vision du monde est illusoire et des problèmes réels sont toujours cachés cette façade. Ce message est exprimé aux niveaux visuel (la présence des couleurs irréelles et des attractions qui nous rappellent des vrais problèmes de société) et textuel:

Texte original	Traduction Française
<p>"...<i>Are we crazy?</i>  <i>Living our lives through a lens</i>  <i>Trapped in our white-picket fence</i>  <i>Like ornaments...</i>"</p> <p>(extrait de Katy Perry ft. Skip Marley "Chained to the rhythm",            lignes 1– 4)</p>	<p>"<i>Sommes-nous fous?</i>  <i>Nous vivons nos vies à travers un objectif</i>  <i>Enfermés derrière nos barrières aux piquets blancs</i>  <i>Pareilles à des ornements...</i>"</p>

- **La dépendance aux écrans.** La vidéo suggère une addiction nuisible aux réseaux sociaux, au cinéma et à la vie sans aucun engagement social ou politique, exprimée au niveau du lexique et de l'image. Dans la vidéo, on voit les gens qui regardent exclusivement les écrans de leurs téléphones portables ou l'écran du cinéma. Tous les spectateurs sont au cinéma en portant les lunettes 3D, et nous pouvons faire l'hypothèse que cela signale une image unique imposée par les autorités (voir Figure 2). Lors de

cette séance de cinéma, la seule personne qui enlève ses lunettes pour voir au-delà de l'écran est la chanteuse (voir Figure 3). Les paroles portent également sur le problème de la vie trompeusement insouciance:

Texte original	Traduction Française
<p>"...So <u>put your rose-colored glasses on</u>  <i>And party on</i>            &lt;...&gt;  <i>Stumbling around like a <u>wasted zombie</u>..."</i></p> <p>(extrait de Katy Perry ft. Skip Marley "Chained to the rhythm",            lignes 14 – 15 et 19)</p>	<p>"... Alors, vois la vie en rose  <i>Et continue à faire la fête</i>            &lt;...&gt;  <i>Tu titubes et trébuches, mort vivant, complètement soul..."</i></p>



**Figure 2:** Capture d'écran du clip musical "Chained to the rhythm" par Katy Perry  
 Source: Perry (2017)



**Figure 3.** Capture d'écran du clip musical "Chained to the rhythm" par Katy Perry  
 Source: Perry (2017)

On peut donc dire que ce titre de Katy Perry soulève plusieurs questions problématiques pour la société contemporaine, qui se formulent à travers des phénomènes visuels, lexicaux et poétiques.



Le deuxième clip vidéo analysé se concentre sur le langage du corps. L'artiste Childish Gambino utilise ce moyen d'expression afin de transmettre le message de la chanson "This is America". Les mimiques et la gestuelle sont des outils d'interaction efficaces et usuels, qui servent à construire la communication entre l'artiste et le public, comme le souligne Lorenza Mondada: "L'interaction s'organise grâce à une pluralité de ressources multimodales: les gestes, les regards, les postures corporelles, les mouvements, l'agencement spatial des participants" (MONDADA, 2005, p. 111).

La chanson de Childish Gambino est consacrée aux violences et injustices (notamment les violences de la police contre les personnes noires aux États-Unis). Des processus et des phénomènes sociaux sont souvent reflétés dans les productions musicales "sans jamais perdre de vue la structure sociale hiérarchique et les inégalités matérielles qui en découlent" (VUILLE *et al.*, 2009, p. 4). La violence des événements décrits dans la chanson "This is America" est montrée aux niveaux textuel et visuel puisque le chanteur et ses danseur.euse.s la montrent à l'aide de la danse et des expressions faciales. Elles sont prononcées, et même exagérées, cherchant à représenter la perception raciste<sup>3</sup> des personnes noires. Dans la figure 4, on peut remarquer entre autres la coiffure du chanteur qui est élaborée dans le style afro, ainsi que la reprise d'une figure publicitaire raciste, les deux soutenant l'idée d'une perception raciste des noir.e.s.



Figure 4: Capture d'écran du clip musical "This is America" par Childish Gambino

Source: Glover (2018)

Au niveau textuel, il y a dans cette chanson des passages entiers consacrés aux diverses violences et à l'omniprésence des armes dans les quartiers noirs:

Texte original	Traduction Française
<p> <i>"...Look at how I'm livin' now</i>  <i>Police be trippin' now (woo)</i>  <i>Yeah, this is America (woo, ayy)</i>  <i>Guns in my area (word, my area)</i>  <i>I got the strap (ayy, ayy)</i>  <i>I gotta carry 'em..."</i> </p> <p>(extrait de Childish Gambino "This is America", lignes 27 – 32)</p>	<p> <i>"...Regarde comment je vis maintenant</i>  <i>La police est en train de commettre des bavures (woo)</i>  <i>Ouais, ici, c'est l'Amérique (woo, ayy)</i>  <i>Des flingues dans mon quartier (mon quartier)</i>  <i>J'ai la bandoulière (ayy, ayy)</i>  <i>Je dois les porter..."</i> </p>

L'idée que notre vision du monde est illusoire se manifeste également dans cette chanson. Les problèmes réels restent cachés derrière l'envie de vivre sa vie sans engagement social ou politique:

<sup>3</sup> Aux XIX-XX siècles aux États-Unis, les capacités physico-artistiques et les expressions faciales des personnes noires étaient ridiculisées et caricaturées. C'est un des traits caractéristiques de la perception et de l'image racistes.

Texte original	Traduction Française
<p>"... <u>We just wanna party</u>            &lt;...&gt;  <i>I know you wanna party</i>  <u>Party just for me</u>  <i>Girl, you got me dancin' (yeah, girl, you got me dancin')</i>  <i>Dance and shake the frame...</i></p> <p>(extrait de Childish Gambino "This is America", lignes 1, 5 – 8)</p>	<p>"... <i>On veut juste faire la fête</i>            &lt;...&gt;  <i>Je sais que tu veux faire la fête</i>  <i>Faire la fête juste pour moi</i>  <i>Tu me fais danser (ouais, tu me fais danser)</i>  <i>Danser et bouger mon corps...</i></p>

En outre, l'artiste Childish Gambino parle du destin d'un homme noir dans la société étatsunienne, des violences policières contre les personnes noires. On voit la peur du chanteur exprimée par ses mimiques: il tente d'échapper aux agents de police (voir Figure 5). Le thème de l'inégalité des races devant la loi et la police est abordé:

Texte original	Traduction Française
<p>"... <i>You just a black man in this world</i>  <u><i>You just a barcode, ayy</i></u>            &lt;...&gt;  <u><i>You just a big dawg, yeah</i></u>  <u><i>I kenneled him in the backyard</i></u>  <i>No, probably ain't life to a dog</i>  <i>For a big dog...</i></p> <p>(extrait de Childish Gambino "This is America", lignes 89 – 90, 93 – 96)</p>	<p>"... <i>T'es juste un Noir dans ce monde</i>  <i>T'es juste un code barre, ayy</i>            &lt;...&gt;  <i>T'es juste un gros chien, yeah</i>  <i>Je l'ai mis en cage dans le jardin</i>  <i>Ce n'est probablement pas une vie pour un chien</i>  <i>Pour un gros chien...</i></p>

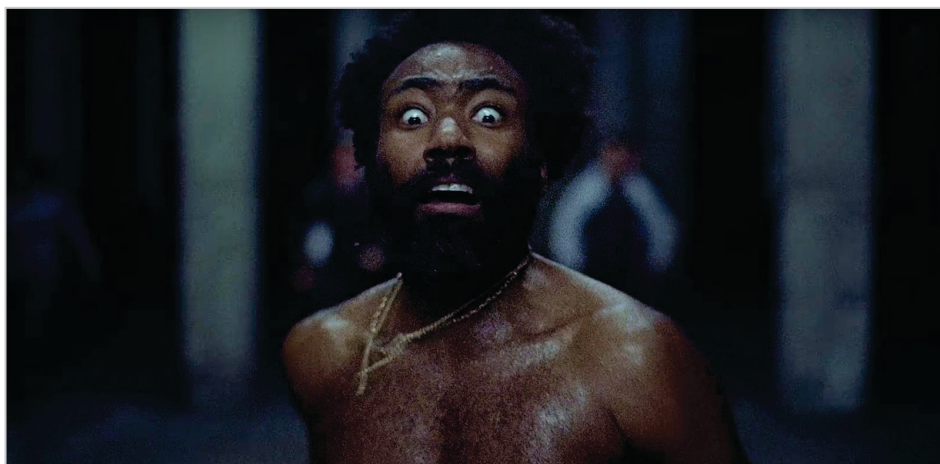


Figure 5: Capture d'écran du clip musical "This is America" par Childish Gambino

Source: Glover (2018)

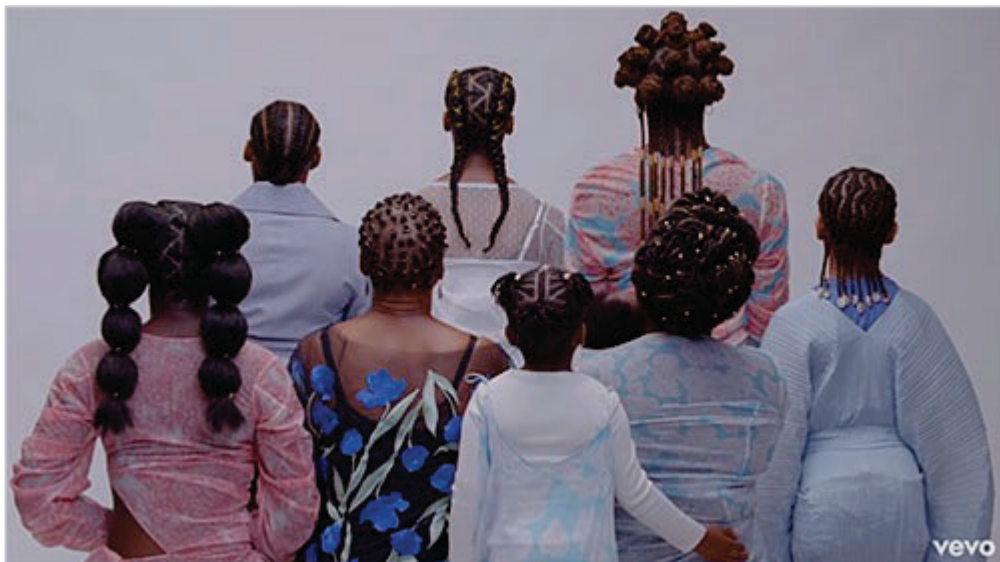
Pour conclure l'analyse de la chanson "This is America", nous voudrions citer Myriam Haegel, l'auteure qui offre quelques explications complémentaires de ce titre musical:

Pour comprendre cette hallucination musicale, il faut remonter le cours du temps [...] Childish Gambino en Jim Crow<sup>4</sup>, symbole raciste, abattant de sang-froid un homme noir déshumanisé par une cagoule [...] Certain-es estiment qu'en dansant devant des horreurs, Childish Gambino dénonce le fait que la société met en avant le divertissement, pour détourner l'attention des sujets graves (HAEGEL, 2019, page web).

La dernière chanson étudiée dans cet article est consacrée aux femmes noires, à leurs beauté, peau, coiffures et force. Le clip vidéo "Brown Skin Girl" réunit les femmes noires et métisses ayant des âges, des religions et des parcours différents. L'interaction se réalise à travers le lexique (les paroles de la chanson, comme dans l'exemple suivant, qui contient un discours valorisant sur la "peau brune") et la corporéité (les cadres du clip): cela forme une pratique discursive multimodale.

Texte original	Traduction Française
<p style="text-align: center;"> <i>"...Brown skin girl            Your skin just like pearls            The best thing in the world            Never trade you for anybody else..."</i> </p> <p>(extrait de Beyoncé ft. Blue Ivy, Saint JHN, WizKid "Brown Skin Girl", lignes 1 – 4)</p>	<p style="text-align: center;"> <i>"...Fille à la peau brune            Ta peau est comme des perles            La meilleure chose dans le monde            Je ne te changerai pour personne d'autre..."</i> </p>

Le clip musical devient une production artistique construite "sur l'emploi d'images importées associées à des séquences musicalisées, ce qui indiquerait un fonctionnement particulier, propre à ce que l'on pourrait appeler la discoursivisation de la musique" (PEQUIGNOT, 2018, p. 122). Dans l'intention de transmettre le message principal de la chanson et de rendre hommage à la culture et au physique des personnes noires, les artistes introduisent des cadrages qui mettent en valeur les coupes de cheveux des femmes noires et la diversité de leurs formes (voir Figure 6). Par ailleurs, Beyoncé, Blue Ivy, Saint JHN et WizKid sont soutenus par d'autres personnes noires connues<sup>5</sup> aux États-Unis. Elles se réunissent dans le clip vidéo "Brown Skin Girl" (voir Figure 7).



**Figure 6:** Capture d'écran du clip musical "Brown Skin Girl" par Beyoncé ft. Blue Ivy, Saint JHN, WizKid

**Source:** Beyoncé (2020)

<sup>4</sup> Jim Crow – est un personnage incarnant un esclave d'origine africaine et popularisé par une chanson "Jump Jim Crow" (1828); pendant des décennies Jim Crow a été le symbole de la ségrégation et du racisme anti-noir. A présent, il apparaît comme le symbole du mouvement antiraciste.

<sup>5</sup> La présence des collègues, des amis et des membres de famille des artistes. Par exemple, on voit la chanteuse américaine Kelly Rowland et la fille aînée de Beyoncé, Blue Ivy (voir Figure 8). En outre, Naomi Campbell (la mannequin britannique, d'ascendance jamaïcaine) et Lupita Nyong'o (l'actrice et réalisatrice mexico-kényane) font leur apparition dans le clip vidéo.



Figure 7: Capture d'écran du clip musical "Brown Skin Girl" par Beyoncé ft. Blue Ivy, Saint JHN, WizKid

Source: Beyoncé (2020)

Parallèlement aux moyens visuels utilisés dans le clip musical de Beyoncé, Blue Ivy, Saint JHN et WizKid, les célébrités étatsuniennes et la beauté de la peau noire sont également mentionnées au niveau textuel:

Texte original	Traduction Française
<p> <i>"...Pose like a trophy when <u>Naomi's</u> walk in            She need an Oscar for that <u>pretty dark skin</u>  <u>Pretty like Lupita</u> when the cameras close in            Drip broke the levy when my killas roll in</i> </p> <p> <i>I think tonight she might <u>braid her braids</u>  <u>Melanin too dark to throw her shade</u>            She minds her business and winds her waist            Gold like 24k, okay..."</i> </p> <p>(extrait de Beyoncé ft. Blue Ivy, Saint JHN, WizKid "Brown Skin Girl", lignes 27 – 34)</p>	<p> <i>"... Tu poses comme un trophée quand entre Naomi            Il faut un oscar pour cette jolie peau sombre            Jolie comme Lupita quand se rapprochent les caméras            Mon style a tout cassé quand mes Kellys sont arrivées            Je crois que ce soir, elle pourrait faire ses tresses            Sa mélanine est trop sombre pour me faire de l'ombre            Elle s'occupe de ses affaires et ondule de la taille            C'est de l'or, genre vingt-quatre carats, d'accord..."</i> </p>

La chanson en version audio est sortie en 2019, mais la véritable reconnaissance et la popularité sont arrivées avec la sortie du clip vidéo officiel en 2020. Cela confirme que le clip musical est un instrument puissant utilisé pour enrichir et promouvoir la chanson. Les plateformes numériques de distribution musicale contribuent donc à la promotion des titres et des clips musicaux, y étant eux-mêmes enrichis par les outils numériques, comme le souligne Jamie Sexton: "Les technologies digitales rendent les clips musicaux plus importants" (SEXTON, 2010, p. 99 [notre traduction]).

## 4 CONCLUSION

Depuis quelques décennies, la musique populaire se manifeste dans une dimension visuelle: il est donc logique d'inclure des clips musicaux dans l'étude de la chanson et de montrer l'investissement des moyens d'expression visuels dans les interactions effectuées à travers le clip musical. Étant donné que la chanson est actuellement accessible sur Internet, il est possible de la traiter en ces deux dimensions, textuelle et visuelle. À ce propos, Fabrice Bousteau indique:

Ce qui m'anime depuis des années, c'est justement la relation des images et des mots [...]. Toute image est un texte et toute image a pour origine un texte. À la conception de toute image, il y a son projet, formulé par des mots. Et à la suite de toute image, il y a possibilité de la décrire, de la commenter. (BOUSTEAU, 2009, p. 122, 125)

Au fil des années, sont parus beaucoup d'articles et d'ouvrages analysant la chanson commerciale et sa contribution à la vie sociale, culturelle et politique (Calvet, 1981; LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007; Hammou, 2008; Gaudin, 2018 etc.). En même temps, il existe peu de recherches qui parlent du discours musical, par exemple Bonnet, 2013; Sylvanise, 2015; Lesacher, 2016; Péquignot, 2018. Ces études sont assez récentes et elles ne proposent pas de véritable analyse du discours. C'est pourquoi prendre en compte la dimension visuelle de la chanson commerciale constitue une innovation pour l'analyse du discours et l'analyse de l'interaction.

La centralité du clip musical reste une question contradictoire: est-ce le texte ou l'image qui prime? Cela dépend de la sélection du corpus, certains titres musicaux se focalisant sur l'image, ou sur le texte, ou sur les deux.

D'une part, c'est la dimension textuelle, donc langagière, qui reste dominante dans la chanson populaire. Parmi les titres musicaux qui ont été analysés dans le travail réalisé pour la thèse, certains, comme la chanson "Mauvaise graine" de Nekfeu voient leur sens construit par des paroles de chanson, sans contribution significative du clip vidéo. Si les éléments textuels dominent dans la chanson commerciale, on peut la percevoir comme un texte relativement court, poétique et portant un message complet. Dans ce cas, le rôle de la musique et de l'image devient secondaire dans la construction du sens de la chanson. Nous estimons cependant que cette perception est partielle parce qu'elle exclut les divers éléments de la chanson qui en font une composition multimodale.

D'autre part, l'importance des textes des chansons a diminué pendant le siècle des nouvelles technologies et des plateformes digitales, et le centre d'attention est actuellement sur l'image et sur le clip vidéo. Selon les résultats d'analyse effectuée dans cet article, l'image prime ou joue un rôle équivalent au texte pour construire le sens de la chanson populaire: les moyens d'expression visuels et sonores sont souvent utilisés pour interagir avec le public et le clip musical devient un outil d'analyse autosuffisant. À travers des couleurs, des vêtements, des gestes ou des mimiques utilisés dans les vidéos, il est possible de construire un rapport image-texte.

La chanson commerciale est "un objet souvent considéré comme vulgaire par les universitaires" (BONNET, 2013, p. 175). Nous espérons que cette recherche modifie cette position et confirme la place de la chanson populaire parmi les objets de la recherche universitaire. Il est vrai que la musique commerciale contient souvent un lexique et des images qu'on peut considérer comme vulgaires, ou non standards, mais en même temps, il s'agit de moyens efficaces pour faire passer le message souhaité au public.

La perception de la chanson est devenue multimodale, car le développement des clips vidéo, des ventes et des téléchargements réalisés en ligne crée plus de possibilités de création et de consommation musicales. Cela rend un titre musical multifacette. C'est pourquoi il était important de mettre en valeur l'analyse du clip musical dans ce travail. Selon les exemples présentés ci-dessus, le clip musical peut être porteur de sens au même niveau que les paroles de la chanson (comme on l'a montré en Perry, 2017; Glover, 2018 et Beyoncé, 2020) ou même devenir un outil d'analyse autosuffisant (la vidéo "This is America" de Childish Gambino). Nous en concluons que la contribution de la dimension visuelle à la mise en valeur du texte de la chanson commerciale contemporaine est considérable. Ce résultat est partiel (valable pour cet article et son corpus), en même temps, il constitue un indicateur pour l'analyse de la musique populaire de manière plus générale.

## RÉFÉRENCES



- AURAY, N. Sosies et avatars dans les jeux: entre écriture et image. L'image Sosie. L'original et son double. In: Actes du 1<sup>er</sup> colloque international ICONE-IMAGE. *Sens, Musées de Sens*. 8-10 juillet, 2004, p. 95-108.
- BEYONCÉ. Blue Ivy, SAINT JHN, WizKid - BROWN SKIN GIRL (Official Video). *Youtube*. 24 août 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vRFS0MYTC1I>. Accès: 06 jui. 2021.
- BOIDY, M. Corps, gestes, interpellations. Iconographie politique du format clip. *Volume!* v. 14, n. 2, 2018, p. 175-186. Disponible en: <https://journals.openedition.org/volume/5581>. Accès: 15 avr. 2021.
- BONNET, G. *La Chanson populittéraire*. Texte, musique et performance. Paris: Kimé, 2013, p. 175-176.
- BOUSTEAU, F. Bruno Racine et Alain Fleischer font de la lecture un spectacle. *magazine Beaux Arts*, n 305, 1 novembre 2009, p. 122-125.
- CALVET, L.-J. Chanson et société. *Langages et Sociétés*. Paris: Payot, 1981.
- DEVELOTTE, C., PAVEAU, M.-A. Pratiques discursives et interactionnelles en contexte numérique. Questionnements linguistiques. *Langage et société*, n. 160-161, p. 199-215, 2017. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2017-2-page-199.htm>. Accès: 25 oct. 2020.
- GAUDIN, A. Le clip comme forme d'expression musico-visuelle: pour une esthétique de la relation musique-images. *Volume!* 2018, p. 97-110. Disponible en: <http://journals.openedition.org/volume/5556>. Accès: 29 oct. 2020.
- GLOVER, D. Childish Gambino - This Is America (Official Video). *Youtube*. 06 mai. 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY>. Accès: 06 jui. 2021.
- GONCALVES, J. "Chained to the Rhythm": Katy Perry délire et s'engage dans un clip politique. *Purebreak charts*. 2017. Disponible en: <http://www.chartsinfrance.net/Katy-Perry/news-103728.html-aqcU6ZSRmYyAq5d7.99>. Accès: 11 mai. 2021.
- GUNTHER, A. L'image conversationnelle. *Études photographiques*, n.31, Printemps 2014. Disponible en: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387>. Accès: 12 mai. 2021.
- HAEGEL, M. Avec This is America, Childish Gambino remporte 3 prix aux Grammy Awards 2019. *Madmoizelle*, 11 février 2019. Disponible en: <http://www.madmoizelle.com/this-is-america-childish-gambino-917561>. Accès: 1 mai. 2021.
- HAMMOU, K. La vérité au risque de la violence. Remarques sur la stylistique du rap en français. In: MOÏSE, C., AUGER, N.; SCHULTZ-ROMAIN, C. FRACCIOLLA, B. *De l'impolitesse à la violence verbale*. Avignon: L'Harmattan, 2008.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Le discours en interaction*. Paris: Armand Colin, 2005.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. Comptes rendus. *Revue française de linguistique appliquée*, v. XI, n.2, p. 138-144, 2006. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2006-2-page-138.htm>. Accès: 11 mai. 2021.
- LEBLANC, M.-N.; BOUDREAULT-FOURNIER, A.; DJERRAHIAN, G. Les jeunes et la marginalisation à Montréal: La culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration. *Diversité urbaine*, Montréal, v.1, n.7, p. 9-29, 2007.
- LEBRUN, B. *Chanson et performance: mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*. Paris: L'Harmattan, 2012.

LESACHER, C. Rap, genre, langage et québéquité: enjeux et tensions sociolinguistiques de l'accès aux espaces médiatiques à Montréal. *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, v. 10, n. 2, p. 233-256, 2016.

MONDADA, L. *Chercheurs en interaction*. Comment émergent les savoirs. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2005.

PAVEAU, M.-A. *L'analyse du discours numérique*. Dictionnaire des formes et des pratiques. Paris: Hermann Editeurs, 2017.

PERRY, K. Chained To The Rhythm (Official) ft. Skip Marley. 21 fev. 2017. *Youtube*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Um7pMggPnug>. Accès: 06 jui. 2021.

PEQUIGNOT, J. Clip et discours: pragmatique de l'énonciation. *Volume!* v. 14, n. 2, p. 111-124, 2018. Disponible en: <https://journals.openedition.org/volume/5572>. Accès: 28 oct. 2020.

ROSSI, J. "L'homme au bouquet de fleurs" de Maxime Le Forestier: le clip comme approfondissement de la chanson. *Volume!*, v. 14, n. 2, p. 125-136, 2018.. Disponible en: <https://journals.openedition.org/volume/5575>. Accès: 18 avr. 2021.

SEXTON, J. Digital music: production, distribution and consumption. In: CREEBER, G.; MARTIN, R. (ed.). *Digital cultures: understanding new media*. Maidenhead: Open University Press, 2010. p. 92-106.

STRAW, W. Le clip vidéo et ses contextes: 30 ans plus tard. *Volume!* v. 14, n. 2, 2018. Disponible en: <https://journals.openedition.org/volume/5589>. Accès: 27 oct. 2020.

SYLVANISE, F. À la recherche d'une poétique ou comment lire une chanson populaire américaine. In: GHERMANI, L.; MURILLO, C.; TORTI-ALCAYAGA. Tisseurs: transtextualisation et interculturalités. *Itinéraires*. Littérature, texte, culture, 2014-2, 2015. Disponible en: <https://journals.openedition.org/itineraires/2486>. Accès: 15 mai. 2021.

VUILLE, M., MALBOIS, F., ROUX, P., MESSANT, F. et PANNATIER, G. Comprendre le genre pour mieux le défaire. *Nouvelles questions féministes*, v. 28, n. 3, p. 4-14, 2009.



Reçu le 23 février 2021. Accepté le 20 mai 2021.

# A IMAGEM EM SUA POTÊNCIA DE CAPTURA SIMBÓLICA

L'IMAGE DANS SA PUISSANCE DE CAPTURE SYMBOLIQUE

THE IMAGE IN ITS POWER OF SYMBOLIC CAPTURE

Suzy Lagazzi\*

Universidade Estadual de Campinas

RESUMO: Este artigo analisa a imagem em sua potência de captura simbólica do sujeito, materializada no trajeto do olhar, a partir da afirmação de que “a imagem é uma tecnologia política de linguagem” (LAGAZZI, 2020), para compreender o funcionamento da ideologia na remissão do intradiscurso ao interdiscurso. Tendo como objeto de análise o curta-metragem *Eletrodoméstica*, de Kleber Mendonça Filho (2005), o percurso aqui traçado vai delineando trajetos do olhar que se ancora na busca que o corpo faz movido pelo desejo e marcado pela falta. São trajetos em que as formulações visuais vão mostrando o funcionamento equívoco desse corpo na relação com os eletrodomésticos, o tempo e o espaço da casa.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem e discurso. Imagem e equívoco. Corpo e imagem. Análise discursiva visual. *Eletrodoméstica* (curta-metragem).

RÉSUMÉ: Cet article analyse l'image dans sa puissance de capter symboliquement le sujet par l'itinéraire du regard à partir de l'affirmation que “l'image est une technologie politique de langage” (LAGAZZI, 2020), pour comprendre le fonctionnement de l'idéologie dans le renvoi de l'intradiscours à l'interdiscours. À partir de l'analyse du court métrage *Eletrodoméstica*, de Kleber Mendonça Filho (2005), le parcours décrit ici nous montre les chemins du regard qui s'ancre dans la recherche que fait le corps, mu par le désir et marqué par le manque. Ce sont des chemins où les formulations visuelles nous révèlent le fonctionnement équivoque de ce corps dans ses rapports avec les appareils électroménagers, le temps et l'espace de la maison.

MOTS CLÉS: Image et discours. Image et équivoque. Corps et image. Analyse discursive visuelle. *Eletrodoméstica* (court métrage).

ABSTRACT: This article analyzes the image in its power to capture the subject by the gaze in its path, from the statement “image is a political technology of language” (LAGAZZI, 2020), understanding the functioning of ideology in the remission of intradiscourse to interdiscourse. Having the short film *Eletrodoméstica* – by Kleber Mendonça Filho (2005) – as an object of analysis, the route traced here aims to outline paths of the gaze anchored in the search that the body performs moved by desire and marked by lack.

---

\* Professora Colaboradora do Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (DL/IEL/Unicamp) e integrante do Centro de Pesquisa PoEHMaS (IEL/Unicamp). E-mail: [slagazzi@gmail.com](mailto:slagazzi@gmail.com).



These are paths in which visual formulations show the equivocal functioning of that body in the relationship with the household appliances, time, and space of the house.

KEYWORDS: Image and discourse. Image and equivoque. Body and image. Visual discursive analysis. *Eletrodoméstica* (short film).

## 1 RETOMADA

Diante do tema da imagem no digital, a questão de sua circulação e sua potência de mobilizar o sujeito tomam vulto. Em meu percurso, retorna e insiste a compreensão de que “a imagem é uma tecnologia política de linguagem que afeta o sujeito” (LAGAZZI, 2020) e o demanda em seus gestos e práticas. Retomo essa afirmação de um mo(vi)mento anterior<sup>1</sup>, em que meu investimento sobre a análise de fotografias vinha me mobilizando para dar visibilidade à partição do social. Seja na fotografia, seja em vídeos, documentários e filmes, seja nas capas de livros e revistas, tomar a imagem como uma tecnologia política me impôs perguntas, que continuam a derivar para novas questões.

Nesse momento anterior, ressaltai o gesto de “olhar para o movimento dos sentidos no rastro das práticas que sustentam as tecnologias languageiras” (LAGAZZI, 2020), dando relevo à inscrição política do sujeito no social, em meio às diferentes materialidades significantes. Na retomada que ora acontece, importa pensar a inscrição política do sujeito no social pela imagem. Como a imagem convoca o sujeito? A relação com a imagem convoca o sujeito a que práticas simbólicas? Como o possível se configura em deriva para o sujeito na relação com a imagem?

Finalizei esse movimento anterior sobre a imagem falando em sua “potência de captura simbólica” (LAGAZZI, 2020), que nos convida à interlocução no confronto dos sentidos. Buscar essa potência, analisar a imagem em suas possibilidades simbólicas, compreender o movimento de captura do sujeito pela imagem são alguns dos desafios que me movem neste artigo.

## 2 DELINEANDO O TERRENO

A compreensão da imagem como uma “tecnologia política de linguagem” vem marcar seu lugar como dispositivo ideológico, concebido a partir da perspectiva materialista à qual me filio. Justamente na consequência dessa filiação, importa dar visibilidade à “potência de captura simbólica” desse dispositivo tecnológico em circulação, analisando o funcionamento da ideologia nos processos de identificação suscitados pela imagem.

Quando Orlandi (2001, p. 11-12) chama a atenção para a circulação dos sentidos, ressaltando a importância de considerarmos, na análise, “os trajetos dos dizeres”, acrescenta que “os ‘meios’ nunca são neutros”. Esta afirmação funciona como um alerta para não nos esquecermos de um dos princípios fundamentais na análise do discurso materialista: os sentidos são efeitos produzidos a partir de determinações históricas, o que significa buscarmos sempre a sua desnaturalização. As perguntas são as nossas ferramentas primeiras, e fazer uso delas no que concerne à circulação da imagem no digital é um procedimento de grande consequência para que os sentidos possam ser analisados em suas condições de produção, para que possamos desconfiar das verdades que nos tomam pela desconstrução das evidências.

Silveira (2019), em sua discussão sobre discurso, arquivo e tecnologia, sintetiza bem várias das implicações da circulação do digital:

Pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento se dedicam hoje ao estudo das implicações políticas e sociais da internet, da web, do virtual, dos aplicativos, dos gadgets, ou seja, desse complexo campo que tem se convencido nomear por “digital”. Discute-se, entre outras coisas, a circulação dos textos, a problemática dos bancos de dados, os mecanismos de vigilância, a gestão dos conteúdos. (SILVEIRA, 2019, p. 37)

<sup>1</sup> Apresentação feita no VIII Encontro de Estudos da Linguagem e VII Encontro Internacional de Estudos da Linguagem – Enelin 2019, na Universidade do Vale do Sapucaí (Univás), Pouso Alegre (MG). Vide Lagazzi (2020).

Justamente as implicações políticas e sociais desse complexo campo nomeado como “digital”, tal como pontuado por Silveira (2019), discutidas na relação com a imagem, retornam em meu percurso na insistência sobre a potência da imagem em mobilizar os sujeitos.

Sem endossar o poder da imagem sobre as palavras e sobre outras materialidades significantes – normalmente resumido pelo aforisma “uma imagem vale mais que mil palavras” –, uma vez que meu investimento vai na direção de analisar a produção dos sentidos na imbricação das diferentes materialidades<sup>2</sup>, acredito que falar da captura simbólica do sujeito pela imagem e dos processos ideológicos de identificação aí envolvidos é estabelecer, pelo olhar, uma relação ímpar com a produção de sentidos. Quero insistir sobre essa potência da imagem de captura simbólica do sujeito, materializada no trajeto do olhar.

### 3 RETORNO AO PONTO DE INFLEXÃO

Alguns gestos de compreensão pedem retorno. Em meu percurso analítico pela imagem, o fotograma recortado do documentário *Boca de Lixo* (1993), de Eduardo Coutinho, que apresenta os catadores fletidos em meio ao lixo, guarda o gesto que foi fundador de minha compreensão sobre o modo pelo qual a memória discursiva e a formulação se entrecruzam visualmente. Gosto de dizer que esse fotograma marca um ponto de inflexão analítica. No movimento de descrevê-lo em batimento com a interpretação, a imagem foi me demandando no contraponto de seus elementos e foi fazendo sentido na relação com a memória do dizer. Esse batimento, que venho trabalhando como a remissão do intradiscurso ao interdiscurso na deslinearização da imagem (LAGAZZI, 2013, 2014), é fundamental para compreendermos o trabalho da ideologia.



**Imagem 1:** Fotograma recortado de *Boca de Lixo*

**Fonte:** BOCA de lixo (1992)

Entre o familiar e o estranho, o olhar oscila entre o reconhecimento e o desconhecimento. O contorno dos corpos, que ao mesmo tempo se destacam de e se misturam com o lixo, nos confronta com a equivocidade da imagem, que nos fala da equivocidade dos sentidos. Ser catador é ter qual relação com o lixo? A posição dos corpos, que remete à memória do trabalho braçal, insiste em afirmar, no documentário, o catador como um trabalhador. Mas catar lixo é trabalhar? Essa pergunta ressoa e incomoda. Reivindicar o sentido de trabalho faz parte da luta diária do catador que nos é apresentado em *Boca de Lixo*.

Pêcheux (1990) analisou brilhantemente a equivocidade na relação com as palavras e os enunciados. “Quem ganhou o quê?”<sup>3</sup>. Essa pergunta, com a qual o autor nos mostra a importância do jogo parafrástico como procedimento analítico discursivo, é o ponto de sustentação de toda a discussão empreendida para dar consequência à sua posição materialista na relação com a interpretação.

<sup>2</sup> Sobre a imbricação das diferentes materialidades significantes, vide Lagazzi (2009, 2015, 2017).

<sup>3</sup> A análise de Pêcheux (1990) incide sobre o enunciado “on a gagné”, ressaltando a importância da retomada dos complementos possíveis para o pronome “on” e para o verbo “gagné”.

Assumindo seu dispositivo de leitura também para a imagem, volto a parafrasear Pêcheux (1990, p. 53): “[...] toda descrição está intrinsicamente exposta ao equívoco da [imagem<sup>4</sup>]: [toda imagem] é intrinsecamente suscetível de tornar-se outra, diferente de si mesma, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro [...]”.

Descrever a imagem em paráfrases visuais, eis a proposta.

Localizar o equívoco na formulação do fotograma recortado de *Boca de Lixo* é trabalhar no entrecruzamento da formulação visual e da memória discursiva. O que faz estranhar nesse fotograma? O que incomoda? A quem incomoda?

O corpo fletido do catador em meio ao lixo faz ressoar a memória do trabalho braçal, o que não significa que essas imagens sejam significadas, sem hesitação, como corpos em trabalho. O lixo incomoda. Um corpo em meio ao lixo incomoda. O lixo e o corpo não fazem parte da mesma família parafrástica segundo os padrões de higiene e saúde legitimados, por exemplo, pela Organização Mundial da Saúde (OMS). Há uma divisão dos sentidos que recusa a associação corpo e lixo e, portanto, recusa o lixo como possibilidade de trabalho. É sintomático ouvir os catadores, em *Boca de Lixo*, afirmando estarem trabalhando e não roubando ou matando. Essa reivindicação pela legitimação do sentido de trabalho para o gesto de catar lixo é uma regularidade no documentário e marca uma posição-sujeito contrária àquela que recusa a relação entre corpo, lixo e trabalho. Duas posições ideologicamente distintas, que naturalizam distintas relações de sentido. E a equivocidade vem nos mostrar que o trabalho da ideologia vai recortando a interpretação e estabilizando diferentes versões<sup>5</sup>. Um mesmo fotograma permitindo e negando, em simultâneo, a interpretação do catador como trabalhador. A contradição sustentando a produção dos sentidos e as diferentes condições de produção organizando sua divisão.

Trabalhando a contradição na relação com a imagem, dei consequência à remissão do intradiscurso ao interdiscurso. A imagem se abre para a interpretação a partir das determinações históricas em que as formulações visuais se produzem e circulam. A memória discursiva intervém sobre a formulação visual nesse jogo de remissão do intra ao interdiscurso.

A cena dos catadores fletidos em meio ao lixo, que se apresenta como uma composição equívoca, traz formulações visuais em contradição. O entorno do lixo parece, à distância, não ter fim. Um não acabar de detritos indistintos, vasilhames vazios, jogados, amassados, que, na versão legitimada por nossa sociedade, não deveriam compor uma mesma cena com corpos humanos, não deveriam estar sendo manuseados, o lixo não deveria estar sendo vasculhado. Essa composição produz resistência ao nosso olhar legitimador. Na memória discursiva socialmente estabilizada, as imagens que remetem aos sentidos de lixo não fazem laço com as imagens de corpos e tampouco com a memória de corpos em trabalho. Há um olhar que estranha essa composição que incomoda uma grande parcela desta nossa sociedade, para quem o lixo, como trabalho, não se configura em memória visual discursiva. Há um hiato visual em termos da memória discursiva que separa lixo, corpo e trabalho. A ideologia delimita o território dos sentidos e determina o trajeto do olhar.

#### 4 O OLHAR EM CENA

Compreender o funcionamento da ideologia na relação com a imagem pelo trajeto do olhar, no fotograma recortado de *Boca de Lixo*, me levou a um percurso socialmente sensível pelos sentidos de trabalho e de corpo.

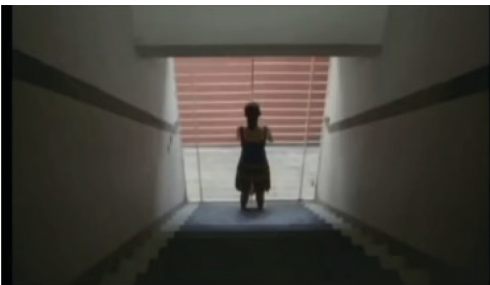
Dentro dessa temática que relaciona trabalho e corpo, um outro percurso analítico tem me demandado na direção de pensar o olhar em sua prática ideológica. Trata-se da análise do curta-metragem *Eletrodoméstica*, de Kleber Mendonça Filho (2005).

<sup>4</sup> Em artigo anterior (LAGAZZI, 2015, p. 184), substituí os termos ‘língua’ e ‘enunciado’, usados por Pêcheux (1990), por “materialidade significante” e “formulação”. Nesta nova paráfrase trago “imagem” para as duas substituições.

<sup>5</sup> Orlandi (2001, p. 17) afirma que, “pela textualidade, a possibilidade mesma da formulação em suas diferentes materialidades, abre-se para as versões possíveis”.

O filme nos apresenta o cotidiano de uma dona de casa, residente do bairro de Setúbal, em Recife, cujo dia a dia se estrutura por sua relação com os eletrodomésticos que integram sua casa e sua vida. Vemos um apartamento completamente cercado por grades que enclausuram a família em seu interior. A máquina de lavar roupas, o relógio digital, a televisão, o forno micro-ondas, o telefone sem fio, o aspirador de pó, o ventilador, o computador, a faca elétrica compõem o cenário e protagonizam, juntamente com a dona de casa, a narrativa tecida. O desejo costura as cenas num jogo equívoco entre tempo, corpo, trabalho e prazer, em que os sentidos transitam questionando muitas evidências.

Perder o olhar por entre as grades, abrir e fechar cadeados, portas e portões na insistência da segurança ilusória. Essas cenas vão se encadeando no filme e constroem uma regularidade.





**Imagem 2:** *Eletrodoméstica*

**Fonte:** ELETRODOMÉSTICA (2005)

O mundo protagonizado em *Eletrodoméstica* é um mundo barrado. O olhar, que no primeiro fotograma dessa série se lança grade afora, é uma das possibilidades de escape de um corpo controlado espacial e temporalmente. Esse olhar da protagonista, que escapa ao olhar do espectador, marca um trajeto de busca, em que a falta se faz constitutiva.

A falta, na relação com a cadeia signficante, vem marcar, pela metonímia, “o desejo, desejo de outra coisa que falta sempre” (DUCROT; TODOROV, 1982, p. 416). E essa sempre falta que constitui a cadeia signficante é a brecha possível de irrupção de um outro signficante vindo de uma outra cadeia, irrupção que vai caracterizar a metáfora. No cruzamento desses dois processos, metáfora (condensação que marca o recalque) e metonímia (deslocamento ocasionado pela falta), a linguagem se produz sempre na incompletude, na provisoriedade do movimento dos sentidos e da busca para tentar tamponar o desejo.

Em *Eletrodoméstica*, o desejo atravessa a relação entre trabalho e corpo na busca do sujeito pelo prazer. O relógio de pulso e cronômetro digital é o instrumento que organiza, pelo olhar, a relação entre trabalho e corpo. O tempo do ciclo da máquina de lavar roupas determina a duração da sequência das tarefas a serem executadas.



**Imagem 3:** *Eletrodoméstica*

Fonte: ELETRODOMÉSTICA (2005)

Em contraponto ao olhar que escapa pela janela em busca do que sempre falta, temos aqui o olhar da dona-de-casa, que foca o cronômetro e traz ao seu encontro o olhar do espectador. A tela coloca em primeiro plano os minutos e segundos a serem cronometrados. O início do ciclo marca o início da contagem regressiva.

Cronômetro acionado, hora de a protagonista dar sequência à sua rotina doméstica. Entra em cena o aspirador, trazendo uma inusitada interlocução com o corpo da dona de casa:







**Imagem 4:** *Eletrodoméstica*

**Fonte:** ELETRODOMÉSTICA (2005)

Se, no primeiro fotograma desta série, a posição do corpo fletido é a que evoca a memória do trabalho braçal, nos fotogramas seguintes, a posição do corpo fica totalmente liberada dessa memória. As formulações visuais em cena dão ênfase a uma relação de interlocução entre o aspirador e o corpo em que o sentido de trabalho dá lugar à ludicidade e ao prazer. O corpo brinca e se diverte com o aspirador. As imagens deslocam o sentido de utilidade. Pra que serve um aspirador de pó? O olhar do espectador se desorganiza diante do imprevisto das formulações visuais e as imagens se abrem para a polissemia. A pergunta insiste: Pra que serve um aspirador de pó? Para aspirar a fumaça do baseado, sugar a pele, brincar com o filho e aspirar o pó.

O equívoco movimentava a relação entre a dona de casa, seu olhar, seu corpo, seu tempo, seu prazer, o espaço da casa, o trabalho doméstico e os eletrodomésticos.



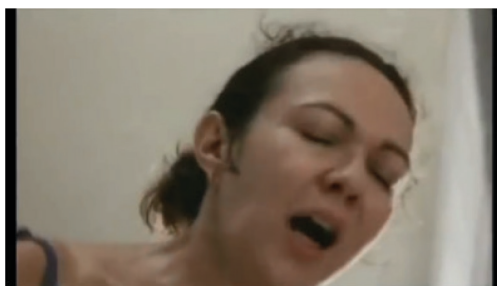
**Imagem 5:** *Eletrodoméstica*

**Fonte:** ELETRODOMÉSTICA (2005)

Novamente o olhar do espectador é capturado no foco da contagem regressiva. O relógio de pulso e cronômetro digital controla o tempo do ciclo da máquina de lavar, controlando a dona de casa que se mede nesse tempo. O cronômetro vai exibindo os minutos e segundos que ainda restam para a finalização do ciclo.









**Imagem 6:** *Eletrodoméstica*  
**Fonte:** ELETRODOMÉSTICA (2005)

Para que serve uma máquina de lavar roupa?

## 5 A IMAGEM EM EQUÍVOCO

Os dois últimos fotogramas acima resumem, visualmente, a contradição estruturante do curta-metragem *Eletrodoméstica*. Sujeito e máquina em simbiose, tal como marcado pelo próprio neologismo ‘eletrodoméstica’. Onde fica a separação? Na equivocidade da imagem, o corpo em gozo mergulha e se mistura às roupas.

O desejo explode em prazer e o olhar controlado pelo cronômetro em todo o curta encontra o olhar perdido por entre as grades que abre o filme na busca do que falta sempre. O olhar do espectador se depara com o olhar que sorri, extasiado, dentro da máquina de lavar roupa. O gozo é o escape possível.

O trajeto do olhar, em *Eletrodoméstica*, fica delineado entre a clausura das grades, na sequência das tarefas que domesticam o dia a dia. Mas o desejo insiste na busca do prazer, o desejo faz resistência no corpo, e a equivocidade dos sentidos movimenta o cotidiano em brechas que fazem o olhar vaziar e o sujeito gozar.

O olhar é uma prática ideológica capaz de subversão, justamente quando faz retorno sobre o sujeito. Este é um ponto importante, que faz eco em minha retomada discursiva da afirmação de Didi Huberman (1998, p. 29): “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”.

Com a compreensão de que o olhar se constitui na alteridade, trago uma interessante afirmação de Novaes (1988, p. 9): “o olhar deseja sempre mais do que é dado a ver”. Nessa mesma direção, Mariani (2017, p. 43) afirma que “o desejo, através do olhar, interroga o que se vê”. Portanto, quando o olhar faz retorno sobre o sujeito, os sentidos se movimentam pelo desejo do que sempre falta(rá).

Nesses percursos que se abrem, a história vai ancorando o sujeito com suas versões disponíveis, enquanto a resistência, no jogo entre o (re)conhecimento e o (des)conhecimento que constitui o processo de identificação do sujeito, busca subverter essas versões.

*Eletrodoméstica* coloca o desejo em cena no corpo, em imagens que convocam o olhar do espectador e o lançam em trajetos que vão delineando esse trabalho da resistência sobre o sujeito. No entrecruzar dos olhares, o espectador se vê interrogado, em seus desejos, em suas ancoragens simbólicas, num processo de captura simbólica que o afeta em sua inscrição no social. Nos diferentes trajetos do olhar, a potência da imagem demanda, na alteridade dos sentidos, o que sempre pode ser visto por entre as brechas, em meio aos rituais falhos. Um vir a ser do olhar...

## REFERÊNCIAS

- BOCA de lixo. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Centro de Criação de Imagem Popular, 1992 (50min.).
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUCROT, O.; TODOROV, T. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- ELETRODOMÉSTICA. Direção de Kléber Mendonça Filho. Pernambuco: Cinemascópio Produções Cinematográficas, 2005 (22min.).
- LAGAZZI, S. O recorte significativo na memória. [Apresentação no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007]. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (org.). *O discurso na contemporaneidade. materialidades e fronteiras*. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 67-78.
- LAGAZZI, S. A imagem do corpo no foco da metáfora e da metonímia. *REDISCO*, Vitória da Conquista, v. 2., n. 1, p. 104-110, jan./jun. 2013.
- LAGAZZI, S. Metaforizações metonímicas do social. In: ORLANDI, E. (org.). *Linguagem, sociedade, políticas*. Pouso Alegre: UNIVÁS; Campinas: RG Editores, 2014. p. 105-112.
- LAGAZZI, S. Paráfrases da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória e do equívoco. In: FLORES, G.; GALLO, S.; LAGAZZI, S.; NECKEL, N.; PFEIFFER, C.; ZOPPI-FONTANA, M. (org.). *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*. v. 1. Campinas: Pontes, 2015. p. 177-189.
- LAGAZZI, S. Trajetos do sujeito na composição filmica. In: FLORES, G.; GALLO, S.; LAGAZZI, S.; NECKEL, N.; PFEIFFER, C.; ZOPPI-FONTANA, M. (org.). *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*. v. 3. Campinas: Pontes, 2017. p. 23-39.
- LAGAZZI, S. A imagem como uma tecnologia política: o social sempre em questão. In: FARIA, J. P. de; SANTANA, J. C.; NOGUEIRA, L. (org.). *Linguagem, arte e o político*. Campinas: Pontes, 2020. p. 91-102.
- MARIANI, B. (In)dizível, in(dizível), in(visível): linguística, análise de discurso, psicanálise. In: *Indizível, imperceptível e ininteligível: o sujeito contemporâneo e seus arquivos*. Mariani, B.; Moreira, C. B.; Dias, J. P.; Beck, M. (orgs.). Niterói: Eduff, 2017. p. 31-47.
- NOVAES, A. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ORLANDI, E. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.
- PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento?* Campinas: Pontes, 1990.

SILVEIRA, J. Sujeitos ordinários e efeito-rumor: discurso, arquivo, tecnologia. In: FLORES, G.; GALLO, S.; LAGAZZI, S.; NECKEL, N.; PFEIFFER, C.; ZOPPI-FONTANA, M. (org.). *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*. v. 4. Campinas: Pontes, 2019. p. 37-58.



Recebido em 23/02/2021. Aceito em 14/04/2021.

# MONTAGENS VERBO-VISUAIS E CHARGES NA COMUNICAÇÃO POLÍTICA: A DERRISÃO DISCURSIVA SOBRE MICHEL TEMER, O USURPADOR

MONTAGES VERBO-VISUELS ET CARICATURES DANS LA COMMUNICATION POLITIQUE:  
LA DÉRISION DISCURSIVE DE MICHEL TEMER, L'USURPATEUR

VERBAL AND VISUAL MOUNTS AND CHARGES IN POLITICAL COMMUNICATION: THE  
DISCURSIVE DERISION ABOUT MICHEL TEMER, THE USURPER

**Samuel Ponsoni\***

Universidade do Estado de Minas Gerais

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo analisar dois percursos discursivos de sentido produzidos por meio de montagens verbo-visuais e charges acerca do ex-presidente, Michel Temer (2016-2018), representado pela figura do usurpador. Esses percursos nos mostram um conjunto temático-discursivo de sentidos que oscilam entre Temer, um usurpador golpista e um usurpador autoritário. Nesse aspecto, nosso trabalho se fundamenta nos pressupostos da Análise do Discurso de matriz francesa e, mais especificamente, na noção-conceito de Derrisão (BONNAFOUS, 2003; MERCIER, 2001; BARONAS, 2005, 2008), com base na qual buscamos refletir sobre como essa forma de discurso humorístico de desvalorização e satirização agressiva produz embates discursivos com o outro discursivo, sobretudo na esfera da comunicação política. Portanto, responder a essa questão teórica e analiticamente faz parte dos objetivos deste texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação política. Derrisão. Discursos verbo-visuais.

**RÉSUMÉ:** Cet article vise à analyser deux parcours discursifs de sens produits au moyen de montages verbo-visuels et de caricatures sur l'ancien président, Michel Temer (2016-2018), le représentant la figure de l'usurpateur. Ces parcours nous montrent un ensemble de significations thématiques-discursives qui oscillent entre Temer, usurpateur de coup d'État et

usurpateur autoritaire. Dans cet aspect, notre travail est fondé sur les hypothèses de l'Analyse matricielle du discours français et, plus spécifiquement, sur la notion-concept de dérision (BONNAFOUS, 2003; MERCIER, 2001; BARONAS, 2005, 2008), à partir de laquelle nous réfléchissons sur la manière dont cette forme de discours humoristique de dévalorisation et de satirisation agressive produit des heurts discursifs avec l'autre discursif, notamment dans la sphère de la communication politique. Par conséquent, répondre à cette question de manière théorique et analytique fait partie des objectifs de ce texte.

MOTS CLÉS: Communication politique. Dérision. Discours verbo-visuel.

ABSTRACT: This article aims to analyze the two paths of meaning of discourses produced by means subjects of verbs and visual montages and charges about the former president, Michel Temer (2016-2018), representing him as a usurper. These paths show us a thematic and discursive set of meanings that oscillate between a usurper who is a coup plotter and an authoritarian usurper. In this aspect, our work is projected from the assumptions of the French Discourse Analysis, with which we seek, in the notion-concept of Derision (BONNAFOUS, 2003; MERCIER, 2001; BARONAS, 2005, 2008), ways to reflect upon how this form of humorous discourse of devaluation and satirizing aggressive produces discursive clashes with the other discursive especially in the sphere of political communication. Therefore, answering these questions theoretically and analytically is part of the objectives of this text.

KEYWORDS: Political communication. Derision. Verbal and visual discourses.

## 1 QUESTÕES INICIAIS

A palavra usurpador em sentido vernacular, significa comumente que ou aquele que usurpa; que se apodera ilicitamente, por vezes com violência, por vezes com artifícios e ardis, daquilo que não lhe pertence ou a que não tem direito. Deste sentido mais vernacular, tem-se, em léxico corrente, no campo político, aquele sujeito que toma de maneira ilícita o poder político, institucional e constituído em determinadas sociedades, em certas quadras históricas. Ainda no campo político, atribui-se ao já falecido e histórico político brasileiro, Leonel de Moura Brizola (1922-2004), aliás, um exímio frasista, uma frase que diz muito sobre como a usurpa e o usurpador são vistos no campo político. Dizia o finado político gaúcho, em distintas paráfrases, que "a política ama a traição e odeia o traidor". Os artifícios de usurpa são vistos, portanto, como um ato de traição, relegando ao traidor o rés do chão em termos de avaliação dos pares no campo político.

Neste sentido, o trabalho ora aqui tratado se propõe a perquirir dois pequenos percursos de sentido de discursos produzidos no fenômeno de linguagem e interação de comunicações construídas por meio de um tema, a usurpa, em montagens verbo-visuais e charges. Esse gesto não se dará de qualquer maneira, mas sim na relação entre a produção e circulação dessas montagens e charges na comunicação política por meio dos discursos envoltos à figura do brevíssimo e contestado ex-presidente brasileiro, Michel Temer (2016-2018).

Dessa forma, nosso trabalho se projeta nos pressupostos da Análise do Discurso de matriz francesa, com os quais buscamos, mais especificamente por meio da noção-conceito de Derrisão discursiva (BONNAFOUS, 2003; MERCIER, 2001; BARONAS, 2005, 2008), maneiras de compreender e refletir sobre como essa forma de discurso humorístico de desvalorização e satirização mais agressiva produz embates discursivos com o outro discursivo. Isto é, como e o quê, por meio da derrisão, se dá na formulação do tom humorístico político em percursos em relação ao outro objeto de embate discursivo.

Para isso, trabalharemos com montagens verbo-visuais e charges que buscam tomar, em forma derrisória discursiva, o ator político Michel Temer em um percurso temático de sentido no qual ele figura como um usurpador do poder, a partir de determinados acontecimentos históricos, como, por exemplo: o período pós-ascensão à presidência, 2017, e ao poder político-institucional pelo discutível *impeachment* ou golpe contra a ex-presidenta Dilma Rousseff, que se deu oficialmente em agosto de 2016; os acontecimentos da Intervenção Militar no Rio de Janeiro, fevereiro de 2018 e do desfile da Escola de Samba Tuiuti, também em fevereiro de 2018, que caracterizaram o ex-mesoclítico presidente como Vampiro. Ademais, as análises que recobrem este trabalho como espécies de recortes de parte pelo todo se dão, como dissemos alhures, em dois (02) percursos

derrisórios tematizados no discurso visual e no discurso verbal, derivados desses acontecimentos: 1) Temer, o usurpador de um golpe; 2) Temer, o usurpador autoritário.

Portanto, o objetivo principal deste artigo é apontar caminhos teóricos e analíticos, com os domínios epistemológicos da Análise de Discurso francesa, na esfera de atividade da comunicação política, para a compreensão de um dos fenômenos discursivos de linguagem, que é a derrisão, ao ser utilizada como zombaria do discurso outro político, existindo por meio de certos gênero discursivos das esferas de atividades sociais da *internet*.

Antes de prosseguir, cumpre dizer que compreendemos os gêneros montagens verbo-visual e charge aqui mobilizados na esteira de Mikhail Bakhtin (1997). Ele define que as bases de constituição da linguagem estão nos enunciados concretos construídos dialogicamente na comunicação e interação entre os sujeitos e a realidade social em que eles vivem. São enunciados ancorados em gêneros do discurso, os quais se apresentam sob três constituintes básicos: conteúdo temático, estilo e construção composicional. As três bases constituintes “[...] fundem-se indissolavelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação” (BAKHTIN, 1997, p. 280). E o pensador russo continua:

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua - recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais -, mas também, e, sobretudo por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolavelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 1997, p. 280)

Como se vê pela citação do filósofo russo, há permanente caráter dialógico da relação entre indivíduos de um dado grupo, ou comunidade semiótica, ao dizer de Bakhtin, e isso é determinante para promulgação de diversos tipos e formas de gêneros, tanto orais quanto escritos.

Cumpre ainda dizer que, para compor os recortes de análises, utilizamos os discursos dos mais distintos dispositivos comunicativos (*mídiuns*, pela terminologia de Dominique Maingueneau, 2008, 2015), como as redes sociais e *sites*, que nos deram os objetos discursivos de comunicação política acerca do ator político Michel Temer em acontecimentos que desencadearam e circularam uma série de efeitos de sentido sobre esses acontecimentos.

Essa forma pluritópica de se buscar objetos de análise e pesquisa para formar um *corpus* de pesquisa se alinha ao que Dominique Maingueneau (2006) vai chamar de um *corpus* de unidades tópicas e de unidades não tópicas, em que vale o percurso dos discursos e das formações sociais que utilizam esses discursos.

Podem-se também considerar os percursos de tipo formal (por exemplo, tal tipo de metáfora, tal forma de discurso relatado, de derivação sufixal...); mas, nesse caso, não se trabalha sobre um conjunto discursivo bem especificado (em particular um gênero de discurso ou um posicionamento), cai-se em uma análise puramente linguística. Podem-se igualmente considerar percursos fundados sobre materiais lexicais ou textuais (por exemplo, a retomada ou as transformações de uma mesma fórmula em uma série de textos, ou ainda as diversas recontextualizações de um "mesmo texto"). É assim que um trabalho foi desenvolvido sob a fórmula "depuração étnica" (Krieg-Planque, 2003); trata-se, antes de tudo, de explorar uma dispersão, uma circulação, e não de relacionar uma sequência verbal a uma fonte enunciativa. (MAINGUENEAU, 2006, p. 21)

Vemos pela citação que há uma série de percursos temáticos ou teóricos que podem ser buscados para se compor um *corpus* de pesquisa do artigo, prática essa que facilita bastante a conformação de um arquivo virtual, como é o nosso caso, pois não se depende exclusivamente de uma fonte física e analógica e nos ajuda a criar um percurso temático.

## 2 (ALGUMAS) QUESTÕES SOBRE A DERRISÃO DISCURSIVA

Pode-se dizer que a repercussão e a circulação da comunicação política podem reforçar um dado acontecimento, dando-lhe materialidade na repetição para que ele dure e “pegue” em uma nova regularidade do discurso e entre na ordem do dia dos rumores públicos, formando estruturas de múltiplas coerções projetadas, elementos decisivos para os percursos de interpretação dos sentidos (PÊCHEUX, 2008). Teoricamente mais específicos, podemos, neste trabalho, pensar o conceito de derrisão discursiva, no processo de compreensão dos montagens verbo-visuais e charges, como uma investida de buscar outros objetos de análise, dentro da seara do discurso político.

O conceito de derrisão vem há alguns anos recebendo diversas tentativas de compreensão científica, quer seja como um gênero textual-discursivo, verbal, não verbal, ou verbo-visual, quer seja como um tipo específico de discurso humorístico, muito caracterizado por sua utilização política, sobretudo nos chamados ciberespaços, mas, de qualquer perspectiva, a derrisão é tomada como um fenômeno discursivo da linguagem, como observam Bonnafous (2003) e Baronas (2005, 2008). A derrisão tem sentidos ligados à ordem de zombarias, escárnios, troças, que circulam em diversos campos, não somente no político, mas inclusive no campo religioso, sendo retratada na própria bíblia cristã, com as zombarias e escárnios produzidos em relação ao Cristo Messias<sup>1</sup>.

Nos trabalhos mais amplos teoricamente sobre derrisão<sup>2</sup>, evidencia-se que o mais fundamental para tal noção-conceito é contestar valores sociais em determinados momentos sócio-históricos. Definida como o ato de enfatizar os defeitos e deformidades do alvo escolhido, a derrisão se caracteriza como o humor que desqualifica o adversário no intuito de persuadir o auditório.

De modo mais específico em relação ao entendimento da derrisão, e que nos interessa mais neste artigo, temos as interpretações de uma das autoras que buscam pensar do ponto de vista discursivo o conceito de derrisão: Simone Bonnafous. Pelas perspectivas teóricas de Bonnafous (2003), derrisão, como noção-conceito discursiva, trata-se de associar humor com certa agressividade, que a caracteriza e a distingue da injúria. A derrisão tem como objetivo a subtração de qualquer valorização e valorização positiva dos objetos derrisados, ou seja, uma espécie de riso que desvaloriza o outro, sob qualquer situação ou aspecto. Assim, o que mais interessa na derrisão é estudar essa contestação de valores que circulam em determinado momento sócio-histórico, criando formas caricatas de junção de textos e discursos nos próprios gêneros verbo-visuais.

Ainda sobre isso, mas com base em uma análise que avança em outra perspectiva, Mercier (2001) trata da derrisão como formas de inversão simbólica e temporária da ordem política, pois é um recurso discursivo capaz de associar perspectivas de resistências sociais e individuais ensejando uma espécie de dialética entre contestação, resistência, desobediência e regulação.

Por um lado, no engendramento do discurso de resistências, a derrisão é um fenômeno de linguagem que se utiliza de uma violência simbólica, que se manifesta tanto de forma verbal quanto não verbal ou sincrética, a depender do gênero em que

<sup>1</sup> "O Escárnio de Cristo", pintura renascentista, de autoria do pintor Cenni di Petro Cimabué, considerado um mestre do Renascimento, mostra Jesus sendo zombado por uma horda de homens. Essa é uma das mais famosas obras pictóricas a retratar o tema de escárnio em torno da figura de Cristo, porém, há diversas outras obras honônimas, de pintores diferentes.

<sup>2</sup> Há um número completo da Revista *Hermès* que traz uma espécie de dossiê científico acerca do conceito, o qual foi chamado de *Dérision-Contestation*, organizado e coordenado por Arnaud Mercier, trabalhos esses que buscam o conceito e o trazem a uma reflexão disciplinar e científica (HERMÈS, 2001).



está mobilizada, com questionamentos mais violentos que possam surgir dos poderes objetados, ou, de maneira mais sutil, irônica<sup>3</sup>, com uma bricolagem e fragmentação discursiva, ou seja, um recurso criativo para incidir contra as convenções. Por outro lado, no engendramento discursivo de regulação, ela pode, ao ser tolerada e controlada pelas estruturas de poder, contribuir para a eternização dos sistemas de dominação, de seus valores e códigos culturais.

Assim sendo, as formas de utilização do recurso discursivo derrisório são formas de liberar, de maneira socialmente aceitável, ainda que seja em uma cibercultura, um princípio de prazer transgressor tolerável. Portanto, tornar algo em derrisão, em riso escárnico, é um meio de liberar aquela agressividade contida, supostamente inexprimível, daquilo que está socialmente contingenciado por diversos processos de interdição, isto é, do cultural e linguístico, passando pela psicologia de massas, até os expedientes jurídicos.

Esse elemento de liberar e trazer alguma forma derrisória socialmente sustentável, que busca contornar algumas interdições, como dissemos, encontra terreno fértil em charges e montagens visuais, por serem formas discursivas historicamente possíveis a transgredir aquilo ou aqueles que estariam, em alguma medida, protegidos por um certo manto de legalidade institucional, como um presidente da República, por exemplo. Todavia, para que essa forma derrisória "cole" e se faça possível em um certo percurso de sentido, é preciso que existam condições históricas em dada conjuntura e uma personagem a ser objeto da derrisão que emane ou emule traços significativos para o rebatimento no corpo social. Dito de outra forma, havia no entendimento social a desconfiança da trama de uma usurpação por parte do vice, o primeiro suspeito em uma república presidencialista, pois entende-se que o cargo é o caminho mais "fácil" de se eleger indiretamente. Conspirações, ardis, armações, tramas, todo esse imaginário estava presente na assunção de Temer à presidência, de modo que é mais plausível que a troça, em derrisão, colocasse-o como alvo predileto da zombaria derrisória, na esteira do que tratam as referências teóricas aqui citadas, algo que iremos analisar mais à frente, enquanto características de discursos verbo-visuais.

É igualmente importante ressaltar que a derrisão não é, contudo, necessariamente uma forma de ironia. Ela se diferencia do discurso de humor produzido nos efeitos da ironia, uma vez o sujeito-enunciador assume o que diz no seu próprio discurso quando tem por objetivo desqualificar o destinatário:

[...] enquanto locutor da ironia coloca em cena um enunciador, cuja alocação não pode assumir explicitamente, deixando essa responsabilidade para o seu destinatário, o locutor da derrisão assume o que diz, contudo os efeitos do seu dizer são atenuados ora pelo efeito de escárnio que provoca, ora pela mobilização de um discurso Outro já legitimado na sociedade. (BARONAS, 2008, p. 147)

Como se vê pela citação do professor e pesquisador brasileiro Roberto Baronas (2008), o trabalho de derrisão é bastante ligado à desqualificação de um Outro constituído, específico da conjuntura e das condições de produção dos acontecimentos a que se referem. Dito de outro modo, a derrisão se difere da ironia por meio do que é assumido e não somente pelo locutor. O locutor da derrisão assume a sua materialidade linguística e tem o objetivo de desqualificar o destinatário, assim os efeitos ao assumir o seu dizer são atenuados como escárnio ou pela mobilização de um discurso que já foi legitimado na sociedade. Já o locutor da ironia coloca um enunciador em cena e não assume explicitamente, deixando essa responsabilidade para o seu destinatário. Mas é no campo político de disputas ideológicas e contradições, de todos os tipos, campo em que há uma série de "alvos", os quais têm se tornando cada vez mais objeto da derrisão popular que libera sua agressividade, utilizando-se dos recursos de derrisão<sup>4</sup>, que incidem nossas análises. Manifestar-se discursivamente por meio da derrisão é, portanto, uma maneira de se afirmar contra uma série de elementos políticos, no caso, a fim de debochar sobre outra coisa, sobre uma visão renovada, sobre uma criação diferente.

<sup>3</sup> Diríamos mais especificamente com tons de ironia, com uma encenação textual-discursiva de ironia.

<sup>4</sup> No Império e na Primeira e Segunda República, as charges políticas, o humor derrisório, a caricaturização dos políticos foi algo muito frequente. Angelo Augustini, com sua Revista *Illustrada*, utilizou-se da zombaria, sátiras e caricaturas para contradizer os discursos políticos de então. Cf. Lima (2017).

### 3 PERCURSOS TEMATIZADOS EM ANÁLISES

Para este artigo, selecionamos duas montagens verbo-visuais e duas charges, representativas do fenômeno da derrisão discursiva, sobretudo com ênfase no visual das imagens mêmicas, para fazer o processo descritivo e interpretativo de Michel Pêcheux (2008). A escolha desses quatro objetos discursivos de análise se justifica, ainda, uma vez que neste artigo se estrutura na necessidade de compreender o fenômeno de linguagem das derrisões, da perspectiva discursiva, a partir de certos acontecimentos históricos ligados ao campo político. Por isso mesmo, de acontecimentos que vão desde a pós-ascensão ao poder, passando pela intervenção, até as declarações mentirosas em relação às situações sociais e econômicas do Brasil, divididos, como dissemos antes, em dois percursos, cujo tema é a usurpa. A seguir apresentamos o percurso 1: Temer, o usurpador de um golpe.



**Imagem 1:** Michel Temer após o *impeachment*/golpe da ex-presidenta Dilma Rousseff

**Fonte:** Fora Temer (2017a)

Nesta montagem verbo-visual (Imagem 1), recortada no ano de 2017, da página do Instagram que, “coincidentemente”, possui o nome do bordão “Foratemer”, podemos observar a montagem sob uma foto de Temer, bem como comentários ao lado, por meio dos quais fica perceptível a insatisfação dos seguidores desta página com o governo. A montagem ainda contém a remissão a uma imagem clássica de vampiro, com os dentes caninos à mostra, os quais, nas histórias vampíricas, são os responsáveis pelo sugar de sangue das vítimas – sangue, uma energia vital – e saciar sua sede infinita a manter-se pelo eterno, juntamente com os escritos: “Primeiramente, Fora Temer e Diretas Já”. Tem-se, nessa montagem, diversas questões discursivas e derrisórias caras a uma compreensão da comunicação política como fenômeno discursivo de linguagem.

Ao relacionarmos com a historicidade dos discursos da montagem, tornou-se muito comum em diversos grupos sociais à época e, mesmo em tom de deboche, dizer a pequena frase “primeiramente, Fora Temer” e, em seguida, dar a sequência ao que se iria falar. Tal gesto cenográfico-verbal ganhou os entornos da realidade e não somente das redes virtuais ao fazer valer um tom derrisório para dizer que, explícita e implicitamente, não há, para essa região de mobilização de discursos – ligada aos sujeitos que se colocam como anti-Temer e, portanto, anti aquele que usurpa o poder constituído –, possibilidades de interações sociais possíveis sem retirar o então presidente brasileiro, com o usurpador de volta a outro lugar, que não aquele que ele está a usurpar.

Mais ainda, com a conjugação da imagem aos enunciados ditos, a energia vital da nação está representada na derrisória caricatura e, para se viver, primeiramente, é preciso afastar essa figura derrisoriamente transformada em vampiro na foto-montagem, representando o lugar usurpado, aquele que suga e usurpa o poder neste lugar. Além disso, o retorno do *slogan* político “Diretas

Já”, clássico das palavras de ordem de um movimento dos anos 1980, do Brasil, em que se pedia a redemocratização depois de mais de vinte anos de ditadura militar, alçada ao poder a partir de um golpe, em 1º de abril de 1964, tem-se uma clara associação, de forma derrisória pela montagem, em verbo e visual, de ligar Temer a um ser político, metaforseado em Vampiro na montagem, a um golpe, um gesto que nos traz à memória histórico-social outros golpes e um sujeito político anti-democrático. Assim, é necessário, portanto, que ele renuncie e abra espaço para a decisão do sufrágio universal; que abra, nesse processo discursivo, espaço para uma reação ao golpe do qual este sujeito fez e faz parte.

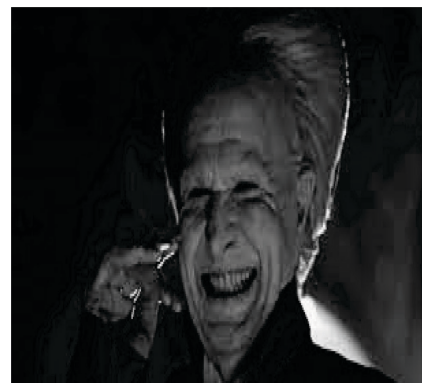
A montagem verbo-visual, como movimento de zombaria de vertente da cultura popular e política, dantes dado nas ruas, como no movimento Diretas Já!, dos anos 1980, atualmente se reconfigura nas esferas da cultura digital, aludindo-nos a dizer que, em todo ponto discursivo, não há um especificamente dentro e um fora das redes, como bem nos lembra Marie-Anne Paveau (2021).

No entanto, Michel Temer e Vampiro não são associação nova. Ele é comparado a um vampiro nas redes sociais analógicas e virtuais desde o começo da sua carreira política, encejado de lendas sobre suposta adesão às correntes místicas de satanismo, por ter certa semelhança com o ator Béla Lugosi e mais semelhança ainda com Gary Oldman, ambos na interpretação cinematográfica da personagem Drácula, inspirada nas histórias de Bram Stoker, respectivamente, em 1931 e 1992, como podemos observar nas imagens inseridas a seguir:



**Imagem 2:** Béla Lugosi como Drácula de Bram Stoke, 1931

Fonte: Nolla (2021)



**Imagem 3:** Gary Oldman como Drácula de Bram Stoke, 1992

Fonte: Blume (2016)

Ao relacionar com o discurso derrisório, o riso e escárnio mais agressivos ficam por conta da comparação ao utilizar os dentes de vampiro em sua própria foto, a qual remete que Temer é que irá sugar e atacar, na jugular, os pescoços da nação, visto que o vampiro é um ser mitológico, mas que só sobrevive ao ser alimentado da essência de outras criaturas e com o ressaltado em seus longos caninos que são justamente as armas que nos sugarão. Portanto, fruto da usurpa, a chegada ao poder de Michel Temer é compreendida, derrisoriamente, como a figura meio humana, meio animalesca, meio morta, meio viva. Figura a atacar com seu poder o outrora poder constituído pelo desejo de uma sociedade, em uma democracia, ainda que liberal-burguesa, que foi manifestado pelos votos e eleição, em 2014, de Dilma Rousseff. Esta, por sua vez, tinha no usurpador a confiança de um vice-presidente, ou ao menos demonstrava isso em público. Dita confiança que o usurpador não respeitou, e sim a atacou com seus poderes maléficos, sendo transformado na figura de um Vampiro. Há, sem dúvida, a quebra de confiança de parte da população e uma quebra de confiança, vampirizada e usurpadora no campo de atuação dos discursos políticos, a qual a montagem encenou de forma precisa.

Evidentemente, por se tratar de uma narrativa para o golpe ou *impeachment* que envolve mitos, folclores e forças sobrenaturais, a conspiração real em relação à usurpa de poder deve ser lida discursivamente, tanto no discurso verbal quanto virtual, por meio dos quais os processos de significação dão um tema na formas derrisórias de ataque ao então sujeito titular da presidência naquele ano de 2017.



**Imagem 4:** Michel Temer após o golpe/impeachment da Dilma Rousseff

**Fonte:** Fora Temer (2017b)

Já por nesta segunda montagem verbo-visual (Imagem 4), que também se refere aos acontecimentos históricos em que se sucederam ao processo de golpe/*impeachment*, mas aqui tratado claramente como golpe contra a ex-presidenta Dilma Rousseff, em agosto de 2016, por meio do qual, seu vice-presidente, Michel Temer, assumiu o poder, compreende-se o prosseguimento entre o oficial, no qual as Instituições brasileiras que se postam como democráticas a declarar que tudo faz parte de um rito normal e legal, e o oficioso, por meio da qual se alega um claro golpe, nas narrativas entre *impeachment*/golpe em disputa nos imaginários das forças políticas brasileiras e mundiais<sup>5</sup>.

Temer assume como um gestor de transição, como alguém que reestabeleceria as "pontes" entre os diversos poderes governamentais e a sociedade civil para um "futuro" melhor ao país. Era para ser um governo temporário, porém, passou a ser permanente. Assim, iniciam-se diversas manifestações que não repercutiram apenas nas ruas, mas em todas as redes sociais, com a utilização de *hashtag* e páginas com o nome do bordão "Fora Temer", letras de músicas etc., sendo um período que desencadeou uma série de montagens e charges.

Na montagem 2 (Imagem 3), ainda, que foi publicada no dia 28 de novembro de 2017, notamos os comentários de pessoas que curtem a página e a própria legenda da foto "Filosofia de rua... #foratemer", mais a imagem de Temer, bastante assemelhadas ainda às clássicas personagens de Vampiros de cinema (Imagens 3 e 4), envolta em um círculo riscado ao meio, lembrando uma placa de trânsito em que se proíbe alguma ação – do tipo estacionar, por exemplo –, e como se fosse uma pixação de parede. Derrisoriamente, além da zombaria à representação de ser satânica/satanista, bruxo como quer o dizer ao lado da imagem, vampiresca, pela semelhança às notórias imagens de Dráculas e usurpadora que se quer apresentar, com os diversos #foratemer, mandando-o ir para o raio que o parta, como uma árvore alvejada por um raio na natureza, busca-se, igualmente, dar um aspecto imagético nos discursos produzidos por esse tipo de montagem de que a "ideia" de um fora Temer, usurpador, indesejado, traidor toma as ruas e se transforma em uma filosofia de rua, em um sentido genérico de saber que se propaga entre a sociedade e as diversas classes, tal qual quer os efeitos de sentidos buscados ao se postar um "coro" discursivo por meio do dizer "filosofia de rua...#foratemer. Dito de outro modo, nas ruas, na insurreição que se deve tomar pelas ruas, por meio desse saber, vamos – e o discurso imagético nos sugere esse sentido – cancelar, proibir o usurpador. Uma vez mais, a zombaria mais agressiva, direta e que busca uma mobilização discursiva mais devastadora, torna-se possível no visual desta postagem, criando-nos a evidência de que aquela montagem é algo já presente nas ruas, um saber das ruas, em que todos veem Temer como um usurpador a ser retirado pela

<sup>5</sup>Sobre isso, ver o trabalho de Possenti (2016). E sobre isso, ainda, atentem-se, leitores, às exposições das diversas conversas entre membros da força-tarefa do Ministério Público Federal, de Curitiba, liderada por Deltan Dallagnol, e o então juiz Sérgio Moro, também da Justiça Federal, de Curitiba, as quais mostram múltiplas articulações políticas e não somente jurídicas que corroboraram a queda da ex-presidente Dilma Rousseff e a condenação, prisão e perda de direitos políticos do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O caso se tornou público como Vazafato depois de uma série de reportagens iniciadas pela mídia Intercept, que obteve as mensagens por meio de um grupo de *hackers* e, mais recentemente, pelo levantamento de sigilo dessas mensagens feitas pelo Supremo Tribunal Federal brasileiro.

sociedade.

Todavia, é no carnaval de 2018 que vem o grande "golpe" verbo-visual mais marcado para Temer. É na maior festa popular que a charge de Temer presidente vampiro ganha destaque, associado a um enredo recheado de críticas trabalhistas, políticas, entre outras, ao ator político<sup>6</sup>, como veremos no segundo percurso: Temer, usurpador autoritário.



**Imagem 5:** Intervenção e Pesquisas  
Fonte: Aroeira (2018a)



**Imagem 6:** Bumba-meu-tanque  
Fonte: Aroeira (2018b)

No acontecimento do carnaval de 2018, a escola de samba Paraíso de Tuiuti, do Rio de Janeiro, apresentou uma crítica bastante direta ao governo federal sob comando de Temer, lembrando, entre outras coisas, a escravidão que, exatamente naquele ano, completava 130 anos desde o fim da exploração humana, evidentemente apenas como marco histórico "legal", uma vez que exploração humana análoga à escravidão, bem como todos os preconceitos étnicos-raciais persistem no Brasil e no mundo. Mais ainda, outras alas foram representadas com diversos temas, como: desigualdade social, exploração do trabalho rural e em oficinas industriais, trabalho infantil e a denúncia sobre a recente reforma trabalhista. Em um dos carros alegóricos, contou-se com a presença de um personagem que representava um "presidente vampiro", que remete diretamente a Michel Temer e a seu governo, como vemos na Imagem 7 abaixo.



**Imagem 7:** Leo Morais representando um Vampiro, alusivo a Temer, na escola Paraíso Tuiuti, fevereiro de 2018  
Fonte: Redação (2018)

A repercussão sobre o enredo da escola gerou uma euforia e raiva em algumas pessoas, como o impedimento para esse personagem sobre a utilização da faixa presidencial no desfile das campeãs, visto que a escola se classificou em segundo lugar e teve o direito ao segundo desfile.

<sup>6</sup> Vale ressaltar que alguns artistas e cantores criaram uma música "Xô Vampirão", que pedia a saída de Michel Temer da presidência. Além dessa, os cantores do gênero de rap PrimeiraMente criaram uma música chamada Fora Temer.



Temer<sup>7</sup> não demonstrou incômodo em público. Quando questionado, só soube responder “que a sátira faz parte da cultura brasileira e que, nos momentos de maior transformação política, o humor é sempre utilizado.” Pelo enredo escolhido, a escola foi impulsionada rapidamente em todas as redes sociais, ocasionando uma série de discursos em gêneros verbo-visuais a respeito desse tema em relação ao presidente da época, Michel Temer.

Sendo assim, na charge 1 (Imagem 5), a memória derrisória vem acompanhada da referência ao Vampiro-presidente da escola Tuiuti mais os eventos que se sucederam em um outro acontecimento, logo na sequência ao carnaval, qual seja, uma intervenção Federal, ainda em fevereiro de 2018, por meio de uma GLO (Lei de garantia da ordem), comandada pelo exército, que não tinha precedente desde a extinta ditadura civil-militar (1964-1985), que trouxe à tona atos e efeitos de intervir e indica alguma mediação da situação adversa. Por isso, a figura representando um militar na charge, quando questiona ao Vampiro Temer/Tuiuti sobre qual área do Rio de Janeiro deveria intervir, a resposta da personagem Temer é “Paraíso de Tuiuti”, devido ao incômodo da situação do carnaval.

Neste sentido, se tomarmos que o discurso derrisório no humor dessa charge constrói um processo de sentidos de zombaria e escárnio agressivos na comunicação política contra Temer e seu governo usurpador, que se correlaciona ao ato de esse governo fazer uma intervenção grave, temos então que o humor agressivo cumpre sua regularidade e dispersão histórica no sentido de ir além de uma simples troça ou cometário jocoso; ele vai ao âmago de uma reverberação discursiva. Com isso, é possível inferir ao menos uma zombaria mais agressiva.

Já na charge 2 (Imagem 6), retrata-se a diferença de “carros”. No carro alegórico, foi representada a maneira pela qual as pessoas estão insatisfeitas com seu “desgoverno”, o que levou o presidente a uma irritação diante da derrisão discursiva pelo discurso imagético contra a escola de samba, como uma espécie de parte pelo todo, porém, que se entende, de modo análogo, a partir da intervenção, em uma investida contra toda sociedade, a começar pelo Rio de Janeiro, local em que primeiro se desenrolou a zombaria mais agressiva ao ex-presidente. Ainda, na imagem da charge, o Temer está fantasiado em cima de um carro de combate, que representa estar preparado por conter poderosas armas que servem tanto para atacar quanto para se defender. Nas rodas, é possível perceber o símbolo da Rede Globo, visto que o desfile constrangeu os narradores da emissora, deixando-a em saia justa. Esta é uma emissora historicamente conservadora e governista por seus interesses, inclusive em governos ditatoriais, e ao não reproduzir algumas passagens da escola no *reprise*, pode-se inferir que a Rede Globo, apoiada ao tanque de guerra de Michel Temer, também se fere diante de uma crítica mais mordaz, feita na derrisão da charge. Charge que nos revela, então, um segundo momento de percurso de Temer Vampiro e usurpador, o usurpador autoritário.

#### 4 QUESTÕES FINAIS

Com a baixa modernidade, o ambiente digital viabiliza diversas ferramentas e as torna acessíveis ao público, com matérias de diferentes conteúdos e mais dinâmicos. As montagens verbo-visuais e charges aqui analisadas são utilizadas por meio de frases e situações cotidianas que circulam depois de algum acontecimento histórico marcante, tornado discursivo pelo próprio embate nas esferas de comunicação digitais, que, por sua vez, ao se juntarem, trazem um significado humorístico mais agressivo, seja de uma crítica social, seja de política em objeto de uma comunicação discursiva verbo-visual.

Para revelar a construção de sentido nesses gêneros, seja no tom humorístico, seja no tom crítico, é preciso levar em consideração os personagens presentes, a interação do observador e a composição das imagens, desde o momento da produção até a interferência do leitor, com sua cultura e contexto social. Esses aspectos auxiliam na análise das ideologias específicas dos discursos em gêneros verbo-visuais, sendo notórios as críticas e o humor.

Nesse sentido, a figura política de Michel Temer, político de baixa popularidade que chegou ao poder, segundo alguns

<sup>7</sup> Porém, comenta-se em análises políticas próximas aos íntimos e outros cicerones do ex-presidente que ele ficou irritado e insatisfeito ao ter sido representado pela escola daquela maneira, pois não esperava a repercussão causada, o que, se for verdade, demonstra que o humor derrisório, com sua agressividade, atingiu em cheio o objetivo.

posicionamentos, de forma ilegítima, por meio de um processo de afastamento político da então presidenta, Dilma Rousseff, inclusive com a pecha de traidor, ou, melhor, de um usurpador, algo que tentamos tematizar em um percurso neste texto, torna-se um objeto central e bastante derrisório.

Todavia, não só por isso se tornou alvo, mas também por sua própria contribuição discursiva, uma vez que, por diversas vezes, esse político brasileiro cometeu gafes, fez discursos negacionistas, críticas sociais inadequadas para qualquer cidadão, sobretudo para um presidente. Portanto, pode se dizer que ele contribuiu de forma decisiva para que fosse alvo de discursos derrisórios. Dessa forma, ainda, por ser um recurso discursivo que circula nos meios virtuais, principalmente, as montagens e charges lançam mão de uma série de expedientes, tanto verbais como não verbais e/ou sincréticos. Para sua compreensão, é preciso que haja um saber partilhado no contexto social. Mesmo se esse conhecimento for um pouco vago, é possível perceber representações discursivas que divergem entre si e resultam em distintas interpretações e não tão completas sobre o que ele quer representar.

É justamente nessa perspectiva de um outro pouco compartilhado pelos saberes que o conceito de derrisão discursiva aparece, pois o sentido de zombaria, de troça do outro, não necessariamente se faz apenas na relação eu e outro de forma transparente, o que significa dizer que muitas vezes o outro é bastante distorcido, sobretudo nos discursos derrisórios que lançam recursos diversos para descaracterizar o outro, zombá-lo.

Evidentemente, não se trata de um artigo que visa a esgotar todos os dados, mas, de certa forma, tentou-se jogar luz a um fenômeno de linguagem e de discurso por meio da tematização de dois pequenos percursos em que se mantém a figura de um político usurpador em destaque. Com efeito, a derrisão discursiva no mundo digital, sobretudo em seu viés de atuação política, compreende bem efeitos de humor mais agressivo e que causam reverberações sociais, principalmente porque atualmente o universo digital está em grande parte das vidas das pessoas, mesmo ao se posicionarem em acontecimentos e conjunturas históricas e sociais que se correlacionam fora a essa cultural digital, que são, a bem da verdade, um todo da existência linguageira da sociedade.

## REFERÊNCIAS

AROEIRA, Renato. Intervenção e Pesquisas. *Humor político*. 4 mar. 2018. Disponível em: <https://www.humorpolitico.com.br/aroeira/intervencao-e-pesquisas/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

AROEIRA, Renato. Bumba-meu-tanque. *Humor político*. 18 fev. 2018b. Disponível em: <https://www.humorpolitico.com.br/page/69/?ref=politico.com.br>. Acesso em: 17 jun. 2021.

BARONAS, R. L. Derrisão: um caso de heterogeneidade dissimulada. *Polifonia*, Cuiabá, v. 10, n. 10, p. 99-111, 2005.

BARONAS, R. L. Notas breves sobre a derrisão no gênero do discurso fotografia. *Polifonia*, Cuiabá, v. 8, n.8, 2004.

BARONAS, R. L. Textualizações derrisórias do político: notas sobre um caso de heterogeneidade dissimulada. In: BARONAS, R. L.; COX, M. I. P.; DIAS, M. F. *Estudos em ciências da linguagem: diálogos, fronteiras, limites*. Cáceres: Editora Unemat, 2008. p. 20-33.

BARONAS, R. L.; KOSCIURESKI, M. B. S.. Observações sobre a textualização do “sic” no discurso político: marcas de derrisão. In: NAVARRO, P. (org.) *Estudos do texto e do discurso*. São Carlos, Claraluz, 2006. p. 71-83

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLUME, Bill. Six Worst Draculas: Bram Stoker's Dracula. *Bill Blume*. 24 ou. 2016. Disponível em: <https://billblume.wordpress.com/2016/10/24/six-worst-draculas-bram-stokers-dracula/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

- BONNAFOUS, S. Sobre o bom uso da derrisão em J.M.L e Pen. Trad. Maria do Rosário Gregolin e Fábio César Montanheiro. In: GREGOLIN, M.R. (org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos, SP: Claraluz, 2003. p. 132-149
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.
- COURTINE, J.-J. *Análise do discurso político*. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2009.
- FONTANA, Mónica. G. Z. *Argu(meme)ntando Argumentação, discurso digital e modos de dizer*. [Apresentação em Power point]. In: *Seminário Internacional de Estudos sobre Discurso e Argumentação (III SEDiAr)*, 3., Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2016. Disponível em: <http://oqteventos.com/sediar/programacao-minicursos.php>. Acesso em: 4 fev. 2018.
- FORA TEMER. Instagram. @foratemer. 25 mai. 2017a. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/BWVtb-tjKqo/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/p/BWVtb-tjKqo/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 17 jun. 2021.
- FORA TEMER. Instagram. @fora.temer. 2017b. Disponível em: <https://www.instagram.com/fora.temer/>. Acesso: 17 jun. 2021.
- LIMA, R. R. *Aforização oitocentista: espaço de discursividade da Revista Ilustrada*. 2017. Tese (doutorado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. São Carlos, SP, 2017.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2008.
- MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. Curitiba: Criar Edições, 2006.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso e análise do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- NOLLA, Thiago. 'Drácula', estrelado por Bela Lugosi completa 90 anos; Confira 10 curiosidades sobre o clássico e influente filme. *Cinepop*. 14 fe. 2021. Disponível em: <https://cinepop.com.br/dracula-estrelado-por-bela-lugosi-completa-90-anos-confira-10-curiosidades-sobre-o-classico-e-influente-filme-283597/>. Acesso em: 25 fev. 2021.
- PAVEAU, M.-A. *Análise do discurso digital: dicionário das formas e das práticas*. Campinas: Pontes Editores, 2021.
- PÊCHEUX, M. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas, SP: Pontes, 2008.
- POSSENTI. Diferenças condensadas em palavras. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v.24, n.3, p. 1075-1099, set-dez, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2237-2083.24.3.1075-1099>. Acesso em: 25 mar. 2021.
- REDAÇÃO. Carnaval do Rio: Temer como 'vampiro corrupto' vira destaque no principal. 14 fev. 2018. *Operamundi*. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/48867/carnaval-do-rio-temer-como-vampiro-corrupto-vira-destaque-no-principal-telejornal-da-alemanha>. Acesso em: 17 jun. 2021.



Recebido em 23/02/2021. Aceito em 10/04/2021.