

NUMBER 28 . YEAR XI / DECEMBER 2022

ISSN 2281-8138



 MIMESIS EDIZIONI

Mimesis Edizioni
via Risorgimento, 33 - 20099 Sesto S.G.
(MI) - Italy phone/fax +39 02 89403935
Email: mimesis@mimesisedizioni.it

Registrazione presso il Tribunale di
Messina n. 8 del 16/04/2012



ISSN 2281-8138
www.imagojournal.it -
rivistaimago@gmail.com



Editor in Chief

Pier Luca Marzo (*University of Messina*)

Milena Meo (*University of Messina*)

Managing Editor

Antonio Tramontana (*University of Messina*)

Production Editor

Francesco Barbalace (*University of Reggio Calabria*)

Daniela Pomarico (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

Editorial Board

Mariavita Cambria (*University of Messina*)

Antonio Camorrino (*University of Naples "Federico II"*)

Marianne Celka (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

Fabio D'Andrea (*University of Perugia*)

Matthijs Gardenier (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

Giovanni La Fauci (*University of Messina*)

Luca Mori (*University of Verona*)

Maria Giovanna Musso (*University of Rome "La Sapienza"*)

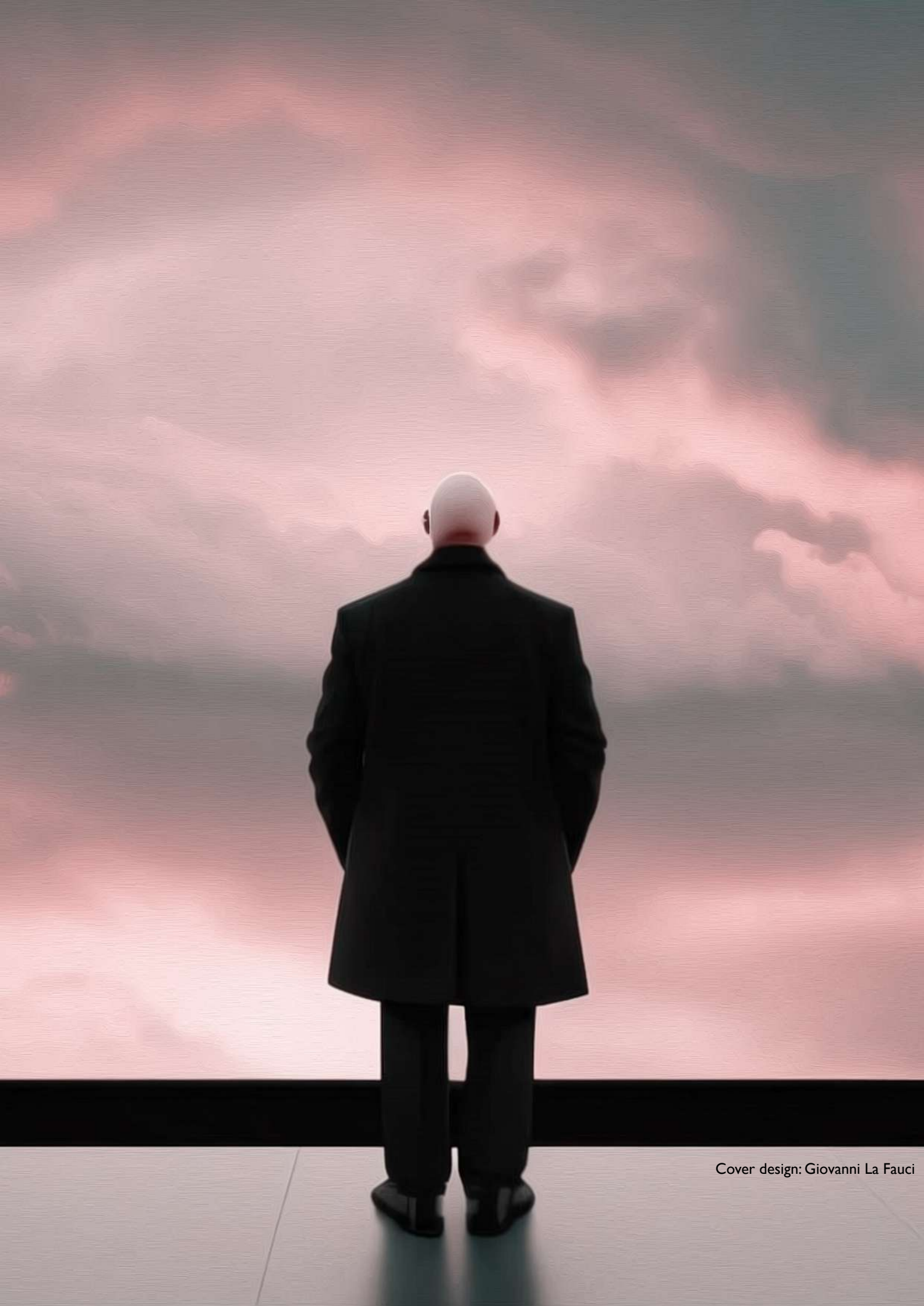
Vincenzo Susca (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

Neil Turnbull (*Nottingham Trent University*)

Bertrand Vidal (*Paul Valéry University Montpellier 3*)

Scientific Committee

Sabah Abouessalam (*Institut National d'Aménagement et d'Urbanisme*), Alfonso Amendola (*Università degli Studi di Salerno*), Vania Baldi (*University of Aveiro*), Luisa Bonesio (*Università di Pavia*), Sergio Brancato (*Università degli Studi di Napoli "Federico II"*), David Brown (*Cardiff Metropolitan University*), Fulvio Carmagnola (*Università di Milano - Bicocca*), Antonella Cammarota (*Università di Messina*), Vanni Codeluppi (*Università di Modena e Reggio Emilia*), Stefano Cristante (*Università del Salento*), Derrick De Kerckhove (*University of Toronto*), Luisa Del Giudice (*American Folklore Society*), Ubaldo Fadini (*Università di Firenze*), Kenneth Frampton (*Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University*), Tonino Griffiero (*Università di Tor Vergata*), Bruno Gullì (*Long Island University of New York*), Paolo Jedlowski (*Università della Calabria*), Philippe Joron (*Paul Valéry University Montpellier 3*), Serge Latouche (*Université Paris-Sud*), Michel Maffesoli (*Université Paris V*), Ingo Meyer (*Bielefeld University*), Carlo Mongardini † (*Università di Roma "La Sapienza"*), Edgar Morin (*Centre National de la Recherche Scientifique*), Francesco Parisi (*Università di Messina*), Tonino Perna (*Università di Messina*), Mario Perniola † (*Università di Roma Tor Vergata*), Andrea Pinotti (*Università di Milano*), Luigi Prestinzenza Puglisi (*Università di Roma La Sapienza*), Caterina Resta (*Università di Messina*), Ambrogio Santambrogio (*Università di Perugia*), Antonio Scurati (*Libera Università di Lingue e Comunicazione*), Domenico Secondulfo (*Università di Verona*), Patrick Tacussel (*Université Paul-Valéry, Montpellier III*), Bron Taylor (*University of Florida*), Dario Tomasello (*Università di Messina*), Gabriella Turnaturi (*Università di Bologna*), Andreas Wittel (*Nottingham Trent University*), Jean Jacques Wunenburger (*Università Jean Moulin Lyon*), Martine Xiberras (*Paul Valéry University Montpellier 3*).



Cover design: Giovanni La Fauci

Index



Editorial

Editorial Team 11 Editorial Board



Topic

Vincenzo Susca 15 Habiter l'imaginaire. Sociologie de la culture numérique

Mike Tyldesley 31 Signs of the Times

Daniel Gutiérrez Martínez 45 Métadologie de l'imaginaire : *arché* du monde social

Juremir Machado da Silva 77 Analyse discursive d'imaginaires

Philippe Joron 89 Un'etica dell'energia

Panagiotis Christias 105 From an imaginary progress to the imaginary of progress. A critical assessment of Walter Benjamin's concept of history



Off-Topic

Vincenzo Del Gaudio 117 Sulle tracce di Riccardo: l'immaginario teatrale del male tra teatro del sangue e teatro della malattia

Vincenzo Del Gaudio
Paolo Diana 139 Tra serve and volley: l'immaginario eroico di Stefan Edberg

Vincenzo Del Gaudio 155 Davvero può esistere un nuovo spirito scientifico?



Editorial



Editorial Board



11

Im@go inaugura quest'anno una nuova e preziosa collaborazione con il Dipartimento di Sociologia e con il LEIRIS dell'Université Paul-Valéry di Montpellier (Laboratorio di studi interdisciplinari sul reale e sugli immaginari sociali), a suggellare anni di dialoghi, seminari e pubblicazioni attorno alle radici, alle forme e alle superfici dell'immaginario. La sensibilità scientifica montpellierina rappresenta, in Francia e nel mondo, una delle avanguardie negli studi a noi cari. Erede del pensiero e delle opere di Gilbert Durand e Michel Maffesoli, essa sviluppa, in modo particolare, ricerche e letture che, nel solco della tradizione antropologica, filosofica, estetica e sociologica, esplorano il rapporto tra immaginario e vita quotidiana tanto nella sua archeologia e genealogia, quanto per ciò che concerne le sfere del contemporaneo, dalla cultura digitale alla moda, dalla violenza alla politica, passando per l'ecosofia e per la vita metropolitana. Ne sono una prova i saggi qui presentati da parte di alcune tra le più prestigiose figure intellettuali che ruotano, Oltralpe e oltre gli oceani, attorno al laboratorio francese: Vincenzo Susca (Montpellier), Michael Tyldesley (Manchester), Juremir Machado da Silva (Porto Alegre), Daniel Gutierrez (Città del Messico) e Philippe Joron (Montpellier).

Susca presenta una ricognizione epistemologica attorno al rapporto tra struttura e superstruttura suggerendo, in linea con il pensiero che va da Benjamin e Abruzzese a McLuhan e Maffesoli, quanto l'immaginario sia, oggi più che mai, il territorio che abitiamo. Tyldesley descrive e interpreta il pensiero di uno dei padri della sociologia dell'immaginario, Maffesoli, per quanto riguarda il legame tra l'estetica e l'esistenza ordinaria. Gutierrez suggerisce una "metadologia dell'immaginario", ovvero una prospettiva scientifica e metodologica in grado di analizzare in modo rigoroso gli archetipi, le emozioni, i sogni e i simboli che strutturano la vita collettiva. Machado da Silva, appena insignito del titolo di Dottore di ricerca *honoris causa* in sociologia all'Université Paul-Valéry di Montpellier, propone un modo di studiare e comprendere l'immaginario in quanto "svelamento", basandosi sull'incrocio degli approcci scientifici provenienti dal pensiero di Heidegger, Durand, Feyerabend, Maffesoli e Morin. Joron, direttore del LEIRIS, tra i maggiori interpreti dell'opera di Bataille, offre uno sguardo fine e prezioso sull'etica e l'energia dell'immaginario.

Un ampliamento della redazione e una nuova prestigiosa uscita della rivista: ci è sembrato questo il miglior modo di festeggiare i dieci anni di navigazione di Im@go e, soprattutto, per continuare a navigare nel *Mundus imaginalis* contemporaneo.

In conclusione della sezione *Topic* Panagiotis Christias propone una lettura critica delle note tesi di Walter Benjamin dedicate al *Concetto di storia* e offre al lettore importanti strumenti per analizzare l'immaginario del progresso.

Infine, la sezione *off-topic* vede questa volta la ripubblicazione dei contributi di Vincenzo Del Gaudio, sociologo prematuramente scomparso, che tanto ha contribuito allo studio dell'immaginario e alle attività della rivista. Per onorare la sua memoria abbiamo pensato di riproporre i suoi interessanti contributi dedicati al teatro, allo sport e all'epistemologia di Bachelard, convinti la rilettura possa dare nuovi spunti di riflessione.

La copertina del XXI numero, curata come sempre da Giovanni La Fauci, sintetizza questa volontà di dare le spalle al passato per scrutare l'orizzonte futuro: buona lettura!





Topic



Habiter l'imaginaire. Sociologie de la culture numérique

Vincenzo Susca

vincenzo.susca@univ-montp3.fr

LEIRIS Département sociologie | Université Paul-Valéry, Montpellier



Abstract

Inhabiting the imaginary. Sociology of numerical culture.

The cultural program of the surrealism, which consisted in reconciling the reason with the dream, the day with the night, releasing in the world a thought of the body made at the same time of poetic appropriations of the matter and distortions of the instituted beauty, tends to be realized in new forms by the balancing which is established between everyday life and reticular techno-societal platforms. The proliferation of digital worlds in network favors on the one hand a radical deindividualization of the existence, and on the other hand reintegrates in the material order the ghosts, the images and the dreams that reside in the collective unconscious since always, without this one having been able, if it is not in a marginal, individual or clandestine form, to lead them to their accomplishment and to invest in them until the end. One passes thus from the becoming image of the world having characterized the birth of the cultural industry to the becoming world of the image, by which the media become our landscape and our language.


Keywords

Media | Imaginary | Daily Life | Aesthetics

Et ces innovations ne troublent pas le rythme astral de votre ville ? [...] La correspondance entre notre ville et le ciel est à ce point parfaite, répondirent-ils, que toute modification d'Andria comporte quelque nouveauté du côté des étoiles.

Italo Calvino (1972)¹

Puissance et imaginaire



La dimension symbolique de l'existence se répand et pèse désormais sur tout le spectre du réel, bien au-delà de l'activité onirique et de l'art, jusqu'à en devenir, grâce aux nouveaux dispositifs socio-techniques, l'architecture qui d'invisible se fait visible, d'abstraite devient concrète, d'immatérielle se fait matérielle : elle devient vie, expérience vécue, émotion partagée. Nous pouvons, dans cette perspective, soutenir qu'après une longue phase où l'étalement des médias dans la vie quotidienne et dans la scène culturelle occidentale a comporté un devenir image du monde (Debord, 1992; Holmes, 1980), en impliquant une sorte de dématérialisation de l'existence, ce même processus se présente aujourd'hui en tant que devenir monde de l'image, devenir ambiance des médias, devenir monde des médias.

“Et ces innovations ne troublent pas le rythme astral de votre ville ? [...] La correspondance entre notre ville et le ciel est à ce point parfaite, répondirent-ils, que toute modification d'Andria comporte quelque nouveauté du côté des étoiles” (Calvino, 1996: 173). Cette fois-ci, ce sont les pulsations de l'espace aérien qui ont une incidence sur les formes de la ville (La Rocca, 2013).

Tout ce qui est solide se dissout dans l'air (Marx, Engels, 2004), et tout l'air qui circule dans l'imaginaire collectif se fait chair et bit, en déstabilisant les structures archétypales qui ont soutenu la marche triomphale de la modernité occidentale – les institutions, les églises, les partis politiques, le moi maître de soi et possesseur de la nature (Descartes, 2010). Le “oui” à la vie décrit par Maffesoli comme la bande sonore de l'imaginaire postmoderne (2004) correspond au frisson qu'on éprouve dans l'expérience vécue lorsque l'écorce de la peau, désormais sèche, se laisse remplacer par sa couche inférieure émergente, avec toute la douleur que cela comporte, la mort qui s'en accompagne et la vie qui s'y régénère.

À chaque instant où, par l'excès, la projection onirique ou la friction émotive avec l'autre, une partie de nous est investie et mise en jeu par les tourbillons voluptueux sur lesquels se rythme la socialité électronique, le surplus de vie qui se met en mouvement correspond à autant de renoncements, de sacrifices, de pertes de soi dans quelque chose de plus vaste, où l'acceptation de la mort joue un rôle de

¹E queste invenzioni non turbano il ritmo astrale della vostra città? (...) Così perfetta è la corrispondenza tra la nostra città e il cielo, - risposero, - che ogni cambiamento d'Andria comporta qualche novità tra le stelle” (Calvino, 2003: 151).

premier plan. Selon Edgar Morin (1957), la caractéristique principale du cinéma réside dans le fait que celui-ci avive nos fantasmes et les projette sur un écran, de façon à ce qu'ils prennent une vie et une forme, en se libérant ainsi des lourdes enveloppes dans lesquelles le social les a enfermés. Toutefois, le corps social voit dans ce médium une issue de secours temporaire, précaire, une possibilité d'expression fantasmagorique limitée dans le temps et dans l'espace, signe de l'aliénation du citoyen et de son destin irrévocable hors de la salle cinématographique, dans le monde lourd du travail.

Au contraire, la médiatisation du monde auquel conduit *de plein pied* la culture numérique et ses dispositifs étend l'espace de la projection imaginaire, les pulsions de l'onirique, du ludique et du symbolique, à l'architecture générale de l'habiter contemporain, jusqu'à atteindre ses formes les plus rigides, jusqu'à reconfigurer ses infrastructures matérielles, ou en tout cas à en transfigurer les bases telles qu'elles avaient été conçues dans ces derniers siècles d'industrialisation et de modernisation. Il suffit par exemple de penser au style dans lequel sont construits les espaces sociétaux contemporains tels que les places urbaines ou les lieux de passage comme les gares, où l'expansion des écrans et la transparence opaque² renvoient à une injection d'onirique, de fantasmes et de sentiments dans le territoire matériel, ainsi qu'à sa reconfiguration à partir de formes médiatiques.

Pour cette raison nous pouvons, avec M. Castells, confirmer l'avènement de la culture de la virtualité réelle (1996), autrement dit d'un paradigme où l'imaginaire, ses formes et ses langages, pénètrent dans le cœur du monde et le laissent battre à leur rythme. L'expérience de la salle de cinéma, dans laquelle le public de masse dissout ses fantasmes dans l'écran, déborde du cadre d'un médium pour se disséminer dans les replis et les interstices du quotidien, où à la foule installée de manière plus ou moins ordonnée à l'intérieur de la salle, se substituent des nébuleuses affectives, spontanées, fluides et capables de convertir à souhait leurs espaces de vie en des expériences poétiques. Pour cela, la photographie, jadis dédié à immortaliser des événements extraordinaires, devient une activité de plus en plus banale, visée sur le banal, en esthétisant et poétisant la vie nue, ainsi qu'en rendant de plus en plus matérielle notre vie imaginaire, la vie de notre imaginaire.

Comme l'ont montré les *Cultural Studies* (Hall, 2006; Hedbig, 2008; Williams, 2009), le terrain vécu devient conflictuel dans la mesure où s'y croisent des forces, des images et des tensions animées par des sensibilités différentes. Lorsque les plateformes de la vie quotidienne se dotent de moyens de communication qui fortifient leurs ressentis, les façonnent de manière à modeler des symboles denses de significations et de stratifications, l'axe du rapport de force glisse vers un équilibre inouï. Et c'est dans cet équilibre même que les institutions et leurs multiples avatars commencent à être marginalisés par rapport à la chair vivante des "habitants" et à leurs "communicaties" et doivent ainsi les poursuivre sur un terrain que ces avatars maîtrisent moins facilement.

² Ce syntagme n'est qu'un apparent oxymore, car en réalité la transparence induite par les nouveaux médias se fonde sur une certaine opacité des groupes qui les habitent, sur le mystère communautaire, sur le secret de la tribu, du *network* ou des *fans* en jeu.



La microphysique du pouvoir, les manières par lesquelles le pouvoir s'inscrit sur le territoire, se dissémine dans les habitudes et se multiplie dans les corps, à propos de laquelle M. Foucault a écrit des pages exhaustives (2004), est mise en difficulté – mieux, elle est renversée – par une subjectivité qui tend à trouver en soi ses raisons, ses langages et ses sources symboliques propres. Cette microphysique du pouvoir est remplacée par une microphysique de la puissance. L'œil du panopticon est couvert par des bruits et des voiles, par le croisement de regards et de corps agglomérés dans les réseaux sociétaux, ramifications qui d'abord lui rendent la vie difficile pour ensuite l'oublier, l'é luder, le laisser seul dans son solipsisme : un bruit de fond couvert par le vacarme des flux communicationnels. Les échanges communicatifs qui se produisent à l'intérieur des plateformes médiatiques horizontales, interactives, numériques et en temps dans la rue, peuvent générer des mondes d'expérience entièrement immanents à la sensibilité du cybernaut et intimement liés à l'espace de son habiter, à ses fantasmes et à son ordre de proximité.

Le réseau, figure emblématique de la socialité contemporaine, met tout d'abord sur un même plan toute symbologie, pour ensuite laisser prévaloir et se greffer au corps social les ordres – religions, musiques, politiques, objets, mythes – qui se prêtent le plus à vêtir la sensibilité émergente, à en être réélaborés, mis en circulation, partagés et ensuite consommés, brûlés sur l'autel de la consommation-consumation. Nous sommes dans la phase de passage où la société et la culture en général sont absorbées et modelées à partir de l'immatériel, et plus particulièrement des jeux linguistiques, de l'imagination symbolique et des frictions émotives produites dans les mondes de la communication. Non seulement ceux-ci cessent de fonctionner comme des superstructures (Marx, 1972), des moyens de justification ou d'affinement de configurations ou de conjonctures matérielles, économiques, politiques, mais ils expriment aussi dans leur pulsion vitale des formes d'expériences transpolitiques, où le cœur vivant du quotidien et de l'être-ensemble détermine son parcours de vie et de sens, dans un cadre où la puissance ne se cristallise plus dans un pouvoir, mais se multiplie en soi et pour soi.

La culture de la virtualité réelle, matrice de cette puissance, est précisément le ventre à partir duquel l'être-là techno-sociétal – il faudrait écrire l'être-là-avec – contemporain est propulsé sur le monde. Selon Castells, on est en face d'un système dans lequel la réalité même "est entièrement capturée, complètement plongée dans un environnement virtuel d'images, dans le monde de la fiction, où les apparences ne sont pas seulement sur l'écran à travers lequel l'expérience est communiquée, mais deviennent expérience" (2001: 430-431).

La sensibilité connective

Les apparences et leurs langages – ce qui habite le profond de l'inconscient collectif dans son aspect le plus sombre et le plus lumineux – se traduisent en expérience vécue, deviennent chair et transfigurent le corps social, innervant en lui



une énergie dense de puissance. Le paysage de l'habiter contemporain, que Castells baptise "espace des flux" (1996, 2001), est fait de la même matière que nos rêves, devenant ainsi, de façon paroxystique, le sujet-objet de la mutation, de l'hybridation et de la traversée nomadique. La co-présence potentielle de tous les corps et messages dans la même plateforme communicative (c'est-à-dire dans le même monde) inaugure un réseau de rapports imprévisibles et porteurs de changements, de déformations et d'effets pervers qui s'accroissent de manière directement proportionnelle à l'interconnexion des articulations sociétales dans lesquelles le réseau s'étend.

Dans un tel contexte, le renouvellement des formes est si rapide qu'il dépouille soudainement la vie nue des habits dans lesquels elle se manifeste et se met en scène. Lorsque nous affirmons que "le corps est le message" du réseau et, plus généralement, des nouveaux médias, nous souhaitons précisément mettre en lumière combien ces paysages partent et reviennent à la base même de l'être-ensemble, dans sa dimension d'expérience tout court, c'est-à-dire bien au-delà des contenus manifestes qui s'y élaborent. L'imaginaire devient le creuset où le corps fluctue et où l'un devient la cause et l'effet de l'autre, sans qu'aucun élément perturbateur ne puisse s'interposer entre eux de manière significative. Si les apparences façonnent le réel, cela ne se produit que dans la mesure où le langage se fait plus que jamais expérience, équilibre par rapport auquel le corps revêt le rôle de moteur et de charnière, dans son va-et-vient entre la personne et le groupe, ainsi que dans les pénétrations au sein desquelles il devient l'objet ou le sujet.

Dans ce laboratoire de subjectivités se problématise au plus haut degré le rapport entre la vie et les formes dans lesquelles elle s'exprime et se développe. L'accélération du changement est déjà une caractéristique de l'âge moderne (Simmel, 1990), mais elle devient une dimension anthropologique encore plus extrême lorsque, du point de vue linguistique, social et politique, l'expérience ne peut se projeter de manière stable et solide dans quelque chose d'autre qu'elle-même (formes symboliques, représentants politiques, idées abstraites). L'espace des flux comporte automatiquement une errance constante de l'identité et du sens, un désordre créateur dans lequel seule la friction du lien sociétal et sa portée émotionnelle peuvent nuancer le chaos et sublimer l'expérience.

L'industrie culturelle s'est posée, au moins dans les intentions de ceux qui l'ont mise en forme, comme la plateforme apte à distraire les masses de ses droits-devoirs de citoyenneté et d'insertion dans les chaînes productives, en astreignant le temps libre comme fonction du temps de travail, le plaisir comme fonction des obligations. L'avènement de la société en réseau, des micro-technologies, des différents dispositifs de connexion sans fil – satellites, wi-fi, *cloud* – propage le champ de l'industrie culturelle à toute la dimension de l'habiter contemporain, en confiant à celui-ci le contrôle tendanciel des contenus, et en favorisant, sans même le vouloir, des explosions festives de la vie quotidienne, où l'imaginaire est souverain en même temps qu'il vit une forme de dépendance irréversible par rapport à la matrice technique qui l'enveloppe.



Dans le cadre d'une telle ambiance, au sein de son effervescence surexcitée, le rapport de la vie avec ses formes expressives devient intime et il s'établit une correspondance mystique entre le soi et l'autre que soi. La nature, les objets, les techniques, le proche, cessent d'être extérieurs et séparés de l'individu, pour être ainsi absorbés dans ce que, avec une heureuse formule, De Kerckhove appelle "*the skin of culture*" (1995). La fixité, la transcendance, l'abstraction et la distance des formes se libère, devient immanente, se traduit en émotion et entre en relation avec le jeu linguistique et avec le jeu tout court qui se produit dans les terrains cognitifs et ludiques de la communication contemporaine.

Le dispositif du réseau s'affirme ainsi en tant que plateforme où le lien sociétal, les liaisons numériques (Casilli, 2010), se voient ouverts aux conditions d'une régénérescence continue, d'une dislocation de leurs racines sans jamais les synthétiser ou les cristalliser en quelque chose qui ne soit pas instable et en mouvement perpétuel. La vibration émotive, ainsi que toute situation dans laquelle le moi se réjouit – non son en souffrir – de se perdre dans l'autre, deviennent les seuls véritables instants où l'imaginaire collectif se projette dans quelque chose qui s'assimile – malgré sa différence – aux institutions connues jusqu'à présent. Lorsqu'une tribu génère un ballet extatique autour d'objets, de mythes ou de symboles, le mouvement directeur de la culture se brise : le sentiment communautaire se conforte juste avant de se dissoudre à nouveau dans une autre tribu et dans une nouvelle dislocation spatio-temporelle, en glissant d'une affinité connective à une autre – comme dans une danse à spirale entre la vie et la mort. Le contenu de cette forme se présente ainsi comme rien d'autre qu'un corps érotisé et plongé dans un tourbillon émotionnel. Une fois cet état d'épiphanie atteint, l'éthique, l'esthétique et la politique coïncident. Mais ce n'est plus de "politique" dont il s'agit...

Le sacrifice de toutes les formes, la relativisation de la morale et la prédisposition au dépassement de ce qui était considéré comme juste, bon et beau – à savoir les présupposés de l'art classique – au nom de ce qui provoque un plaisir sensible, la jouissance dans toutes ses déclinaisons cognitives ou émotionnelles, constituent la portée du corps-à-corps qui se produit dans les lieux et dans les non-lieux de la postmodernité. Derrière une destruction aussi vaste, un gaspillage effréné où la dépense improductive se manifeste de la manière la plus exacerbée, on commence aussi à apercevoir, bien que de façon désordonnée, débridée ou excessive, ce que le fourmillement de la culture contemporaine affirme. Pour le saisir, il est toutefois nécessaire de se détacher des clés de lecture morales, productivistes et politiques qui ont été utilisées pendant la longue épopée de la modernité. Nous pouvons maintenant proposer à nouveau l'analyse prémonitoire que Simmel exprimait déjà, en avance sur son temps :

Nous faisons maintenant l'expérience de cette nouvelle phase de l'ancien conflit qui n'est plus le conflit de la forme que la vie investit actuellement contre la forme ancienne devenue sans vie, mais le conflit de la vie contre la forme en général, contre le principe de la forme. En fait les moralistes, les panégyristes de l'ancien temps, les hommes qui ont un sens strict du style, ont raison quand ils se plaignent de l'"absence de forme" qui augmente de tous les côtés dans la vie



moderne. Seulement, d'ordinaire, ils ne remarquent pas que ce qui se produit n'est pas seulement quelque chose de négatif, à savoir le dépérissement des formes transmises, mais qu'une poussée entièrement positive de la vie écarte ses formes (1990: 232).

“Un paysage invisible est la condition du paysage visible”

L'aura électronique, ambiance privilégiée de l'être-ensemble contemporain, constitue tant le milieu mondain par excellence que la forme la plus suprême du sacré de nos temps, là où, en effet, le sacré se fait “sacral” (entendant par ce néologisme “la diffusion du divin dans la vie quotidienne”, Maffesoli, 2016: 14). Elle n'enveloppe et ne conjugue plus la communauté par des substances qui lui sont transcendantes : elle en est la matière, manifestant dans toute sa substance la religiosité postmoderne comme forme de transcendance immanente (Maffesoli, 2002). Ainsi, ce sont les données mêmes de la vie profane, au-delà de la sécularisation et du désenchantement, qui sont sacrées : la chair avec sa volupté, la matière dans son caractère sensible et sentant (Perniola, 1994), les médias qui deviennent les totems de l'être-ensemble. Lorsque les moyens de la reproductibilité technique extirpent l'aura de l'œuvre d'art (Benjamin, 2000), c'est le public qui en devient graduellement l'objet et le sujet, se découvrant être le protagoniste d'un processus d'esthétisation qui fait un tout avec sa sacralisation.

Lorsque certains observateurs comme Philippe Breton (2000) et Pierre Musso (2003) mettent justement l'accent sur le culte de l'Internet ou sur son idéologie, en soulignant combien un tel phénomène comporte de nouvelles formes de fétichisme, d'utopie et d'adhésion non-rationnelle, ils montrent bien à quel point une telle plateforme, et toutes ses variantes, ne sont pas simplement des technologies au service d'un projet politico-économique de type pragmatique ou fonctionnel, mais plutôt des territoires symboliques capables de canaliser et de laisser s'exprimer des désirs, des imaginaires et des pulsions qu'on ne peut réduire à l'idée directrice du progrès et de ses raisons abstraites. Le ré-enchantement du monde que la postmodernité révèle dans ses phénoménologies quotidiennes est ainsi une dynamique par laquelle l'émotion publique, avec ses affinités connectives, se détachant des sphères sacrées institutionnalisées, se déverse et s'actualise dans les hauts-lieux du quotidien. La différence fondamentale par rapport à ce qu'on laisse derrière nous, c'est que les nouvelles figures vers lesquelles s'investissent les adhésions et les croyances collectives, ne projettent pas le corps social vers l'ailleurs – la société parfaite, le salut, le paradis céleste ou celui terrestre – mais sont sacrées dans la mesure où elles permettent à ce dernier de se connecter, se confondre et vibrer à l'unisson : de plonger dans le monde de la manière la plus intense et la plus incarnée possible.

Dans un tel contexte, la foi n'est plus une tension vers l'avenir et ne se fonde pas sur des concepts et des figures abstraites. Elle devient au contraire une expérience enracinée dans la magie et le mystère sécrétés par l'aura de tout être-ensemble. Un iPad comme forme esthétique par laquelle se reconnaît une tribu urbaine, une idole



du rap rythmant l'essaimage d'une périphérie métropolitaine, une vidéo détournée et auto-produite à travers laquelle on peut sourire ensemble sur YouTube, un entrelacement de symboles apparemment insensés qu'on inscrit par des tags sur les murs d'une ville pour marquer la présence d'un *genius loci*, deviennent ainsi les fragments d'un nouveau polythéisme axé sur le quotidien. Des auteurs comme Breton ou Musso ont donc raison lorsqu'ils font référence aux éléments les plus fétichistes, non rationnels, voire mystiques, de la cyberculture, car précisément cette sensibilité culturelle montre combien la rationalisation de l'existence, le progressisme et le triomphe de la technostructure, se heurtent aujourd'hui à des mondes de vie et de sens où l'imaginaire, le sacré et l'onirique pressent pour occuper – pour le pire et le meilleur – le centre de la scène.

Le besoin renouvelé de sacré se retrouve en réseau non tant et non seulement à travers la prolifération de nouveaux cultes religieux ou par l'actualisation en ligne de formes plus ou moins traditionnelles de religion, mais bien à travers l'élévation spirituelle d'objets, de pratiques ou d'images éphémères, ludiques ou superficiels, de choses qui n'ont rien à voir avec l'aspect incorporel issu de la Réforme protestante et de ses avatars mais plutôt avec la chair vivante de la culture, avec le corps social dans ses pulsions les plus profondes. On assiste ainsi à la naissance d'une multitude de petites *églises* ayant un faible degré d'institutionnalisation et une densité symbolique et émotive élevée.

Chacune des communions plus ou moins grandes, mise en œuvre par les nouveaux rites de la socialité électronique, renforce un esprit de groupe et alimente une forme de croyance qui, fondée sur le partage d'un secret, apparaît dans la plupart des cas comme incompréhensible, irrationnelle ou simplement dérangement aux yeux des observateurs extérieurs et plus encore des dépositaires du savoir-pouvoir social. Au-delà des caractéristiques des mythes mobilisateurs qui occupent tant bien que mal une place au sein des flux de la communication contemporaine, c'est toujours malgré tout le corps social et le corps tout court qui se trouvent célébrés à travers la liturgie électronique, tantôt sous des formes splendides, tantôt dans ce qu'elles ont d'obscur, mais bien toujours dans une perspective plus complète que celle à laquelle le paradigme moderne nous avait habitués.

En effet, l'antinomie entre l'esprit et le corps est brisée au profit d'une chair magmatique où les deux dimensions se rejoignent, où à la dé-réalisation de l'existence conçue comme libération de ses structures matérielles, s'associe une réincarnation qui porte en elle toutes les pulsations de l'onirique et de l'imaginaire. C'est ainsi que Slavoj Žižek, dans son livre sur la croyance, tente brillamment de rendre compte du phénomène :

L'illumination textuelle», la « luminosité de l'être », le réconfort/soulagement que nous ressentons quand nous flottons librement dans le cyberspace (ou, plus encore, dans la réalité virtuelle) n'est pas l'expérience d'être incorporels, mais celle de posséder un autre corps – éthéré, virtuel, sans poids –, un corps qui ne nous contraint pas à la matérialité inerte et à nos limites, un corps spectral angélique, un corps qui peut être recréé et manipulé artificiellement (2005: 112).



Un corps, à bien des égards, qui ne nous appartient plus, qui n'est plus un véritable corps mais toute autre chose dont l'élément humain n'est qu'une partie du tout...

Plus nos vies se projettent sur les écrans médiatiques, se dématérialisent et s'étendent dans les divers nuages des *clouds*, se disloquent dans les fantasmes de l'imaginaire et dans les fantasmagories des nouveaux mondes de rêve, plus, paradoxalement, la réalité matérielle de notre existence est complétée, complexifiée et intensifiée par la puissance de tant d'invisible. Ainsi se crée une brèche temporaire, une sorte d'asymétrie entre la vie physique et la vie imaginaire. Une telle blessure génère le désir et la recherche acharnée d'une réunion, qui peut se réaliser non pas – comme le souhaitent les moins avertis – en renonçant aux expériences des voyages imaginaires, mais bien à partir d'une intégration, dans les formes de la vie matérielle, des contenus et des pulsions que ces dérives libèrent dans le monde. Lorsque les techniques de la communication permettent l'intensification, la socialisation et la réélaboration constante et commune des contenus de l'imaginaire – conçus comme symboles, mythes et affects provenant du bas de la vie quotidienne – ce dernier se sédimente avec une puissance renouvelée dans la conscience connective et presse toujours plus vers une incarnation dans les cadres de l'habiter et non simplement dans le domaine de l'invisible (Marzo, 2007). Il s'avère ainsi, comme l'écrit Calvino dans *Les villes invisibles*, qu'"un paysage invisible est la condition du paysage visible" (1996: 27).

Le domaine de l'immatériel imprègne le réel et le conduit à se façonner à son image, à devenir une force matérielle. Comment pouvons-nous croire que les plus ou moins jeunes générations qui passent toute la journée sur Facebook ou Snapchat peuvent se contenter de mettre en œuvre, seulement dans cette dimension, la pluralité de leur identité et le caractère complet de leur être-là ? La manière d'habiter le monde, de se confronter à l'autre, de connaître et d'agir, ne peut se baser sur une séparation schizoïde où se trouvent d'un côté les limites de la citoyenneté physique et de l'autre la totalité des mondes électroniques. S'il y a un fait dont nous pouvons être certains – d'ailleurs la théâtralisation de la vie quotidienne et son désir de protagonisme toujours plus audacieux sont là pour le montrer – c'est que l'investissement de nos vies dans les paysages médiatiques et dans les autres nouveaux mondes du rêve est la cause et l'effet d'une nouvelle manière de penser et de vivre l'expérience de l'être-là, d'une nouvelle incarnation. Nous sommes ainsi sur le point de vérifier les effets du déploiement de la "troisième dimension" sur le monde : syncrétisme entre notre présence dans le monde matériel – la première vie – et celle immatérielle dans les diverses vie électroniques.

On ne peut plus nier, d'ailleurs, qu'une grande série d'activités et de comportements ayant lieu dans la réalité matérielle ont déjà eu lieu ou sont la suite d'événements nés sur les réseaux sociaux. On voit aussi à quel point, lorsque l'on regarde ou lorsque l'on est regardé, on est en même temps sujets et objets d'une espèce de "tagging", que nos vies matérielles sont déjà organisées pour leur reproduction photographique via les réseaux sociaux. Plus encore, il est évident que la photographie numérique montre bien à quel point l'appareil photo et ses



actualisations ne sont plus un témoignage du réel, une trace du passé, mais bien des dispositifs façonnant le réel lui-même : une couche du présent, ou bien l'instant même dans sa révélation au monde. Nous voici dans un réel surréel qui intègre déjà en soi le regard et le toucher de l'autre. Pour cette raison aujourd'hui il n'y a pas de situation, quoi que banale – et surtout celles banales – qui ne soit pas prise en photo. Que ce soit un baiser romantique, un concert live, une vitrine, un coucher de soleil mais aussi le contenu de l'assiette qu'on s'apprête à manger, nous sommes tous dévorés par le besoin et le désir de capter les images de notre expérience. Ce n'est qu'après l'avoir vue sur l'écran et partagée avec nos réseaux, ce n'est que lorsque nous en avons obtenu un retour en termes de *likes* ou de *partage* que nous avons l'impression de l'avoir vécue. Bref, qu'elle existe. Sinon, elle n'a pas eu lieu...

Liens de chair



24

La finesse avec laquelle les identités se dissolvent, se ré-élaborent et produisent de la culture dans les réseaux numériques, avec toutes les ombres qu'un tel processus entraîne, modifie radicalement la vie en société et les formes qu'elle peut prendre. L'identité disséminée dans les réseaux, bien que cela puisse sembler paradoxal, ne vit pas une simple expérience de désincarnation et d'abstraction du réel au sein duquel elle serait physiquement cantonnée ; à travers une telle dé-réalisation, la personne immergé dans le paysage numérique découvre ses potentialités et tend à se réincarner dans quelque chose de plus grand et de plus complet que le moi bourgeois, dans une *digital persona*, personne numérique animée par la tentation de réunir la passion et la raison, l'organique et l'inorganique, le jour et la nuit, dans une condition où l'autre technique, sociétal et divin prévalent sur je, et même sur l'humain. C'est pourquoi on vit aussi le retour des dépendances multiples dans la vie connective et collective (technique, séries télévisuelles, drogues, réseaux, sexe...), car le *cogito ergo sum* (Descartes, 2010), le sujet rationnel, abstrait et autonome sur lequel la culture moderne s'était fondé est en train de laisser la place au nous, à l'autre, aux autres. Il se retrouve de plus en plus sous le regard et dans les mains de l'autre. À cet égard, en effet, l'identité électronique précède et excède l'identité physique. Elle existe avant et vivra après cette dernière. Si ce théâtre prend de plus en plus la forme d'une condition dont la jouissance et la violence, la joie et la douleur, le plaisir et la souffrance se correspondent constamment (Attimonelli, 2020), c'est parce qu'il s'agit d'un laboratoire où un corps s'achève et une nouvelle vie, une nouvelle chair est en train de naître.

Ainsi, la grande fête dans laquelle de nombreuses formes de vie contemporaines s'investissent, déchaîne dans le monde tous les masques, les fantômes et les monstres qui ont peuplé l'imaginaire collectif et qui ont été relégués pendant longtemps dans les livres, dans les œuvres d'art ou dans des moments de distraction collective bien dosés. Le corps, notre corps, avec toutes ses prothèses techniques et ses instants de fusion collective, est l'interface par laquelle les rêves envahissent la réalité et où l'imaginaire exprime sa puissance. Dans un tel scénario le cyberspace

représente et favorise l'avènement, sous des formes excessives, d'une sensibilité connective présente bien au-delà de lui. À nouveau, comme le suggère pertinemment Žižek, le cyberspace

marque un tournant, une sorte de "négation de la négation" dans le processus graduel vers la désincarnation de notre expérience (d'abord l'écriture à la place du discours "vivant", ensuite la presse, les médias de masse, la radio, puis la télévision) : dans le cyberspace, bien évidemment, nous revenons à l'instantanéité corporelle, qui est cependant d'une instantanéité virtuelle déconcertante. En ce sens, l'affirmation que le cyberspace contient une dimension gnostique est pleinement justifiée : la définition la plus concise du gnosticisme est précisément qu'il est une sorte de matérialisme spiritualisé : son argument n'est pas directement une réalité supérieure purement spéculative, mais une réalité CORPORELLE "supérieure", une proto-réalité faite de fantasmes irréels et d'entités non mortes (2005: 112).



La manière dont l'entité fantasmagorique de l'imaginaire collectif se lie à une forme sociétale concrète déclenche une biopolitique affirmative directement productrice de mondes. Si, comme Morin l'a bien mis en lumière dans son étude sur le *Cinéma et l'homme imaginaire* (1957), l'industrie culturelle a libéré, dans la dimension de l'écran, le parterre des fantasmes qui habitent le corps des masses en leur donnant la possibilité de mettre en mouvement les identités et l'activité fantastique écrasées d'une manière ou d'une autre par la structure sociale, les nouveaux médias électroniques – du moins ceux dont nous nous occupons – permettent un retour sur la *peau* de ces fantasmagories, en les liant aux espaces vécus et non plus simplement aux champs des extensions technologiques. Mieux encore, ces dernières tendent toujours plus à correspondre de nouveau au corps, d'une part en l'étendant au-delà de lui-même – dans les conjonctions avec l'autre humain et technologique – et de l'autre en le revêtant d'une nouvelle puissance.

De telles incarnations et de telles fusions se réactualisent à chaque fois à travers des modalités qui déstabilisent l'ordre politique créé autour de la triade État-nation, peuple et territoire. Les médias audio-visuels, et plus particulièrement la télévision, ont déjà conduit à l'affaiblissement du sens du lieu (Meyrowitz, 1985) conçu comme l'inscription d'une subjectivité dans un territoire, dans ses traditions et dans ses rapports sociaux et de pouvoir. Le peuple, en tant que corps unique fusionné dans une identité collective et unifié par une langue, tend, d'une part à s'effriter en associations néo-tribales, en réseaux ou groupes de *fan*, et de l'autre à se multiplier au-delà de l'espace sous forme de multitude (la somme de diversités, et non la réduction à une unité indivisible, à l'"un" [Hardt, Negri, 2004]). Le pouvoir légitime se détache ainsi de la figure du Léviathan comme cadre qui permet de canaliser les pulsions sociales autour d'un projet, d'une idéologie ou d'autres abstractions. Ces énergies se condensent plutôt, sous forme de puissance, dans toute étreinte connective à l'œuvre entre le Web et la rue. Chacune de ces situations fonde une "communicatie", une forme de pouvoir faible, transitoire et localisé, à travers laquelle s'exprime la communion d'une communauté autour d'un *jeu* communicatif

et du commun, et où ce qui revêt de l'importance n'est pas tant le contenu de la communication, mais la mesure dans laquelle elle déclenche une attraction sociétale.

Les sensibilités qui surgissent ainsi à partir des interstices et des zones d'autonomie temporaire de la vie quotidienne constituent des sphères publiques non étatiques dotées d'une connaissance aussi raffinée que partagée et élaborée en commun. Si ces sphères sont nomadiques c'est parce qu'elles fluctuent – même là où l'errance ne se manifeste que sous forme d'imagination et de communication – au-delà de l'ordre des nations, dans une spatialité qui peut être à la fois globale ou locale, mais dans laquelle les principes de représentation et d'appartenance fondateurs de l'identité moderne ne fonctionnent plus, ne sont plus source d'attraction sociale (Tacussel, 1984). C'est alors là que les formes de socialité déployées manifestent une "désobéissance radicale" qui, au-delà de la violation de la loi "met en question la faculté même de conduire l'État" (Virno, 2002: 67).

Les prémices d'une si tumultueuse dérive résident dans la profonde révision des liens et des formes par lesquels l'être-ensemble se cristallise. Nous assistons ainsi à la mise en scène d'une dissolution croisée, dans laquelle, à la décomposition du social fondé sur l'individu, la raison abstraite, le travail, l'idéologie et le politique, correspond l'ascension d'un esprit du temps où l'émotion, le ludique, la tribu et l'imaginaire marquent les trames de l'être-là. Nous sommes ainsi confrontés à un changement de route des dynamiques de désacralisation et de sacralisation, dans lesquelles le rapport entre sacré et profane se renverse et s'investit en formes inédites. En ce qui concerne la nature des rapports qui ont fondé la société, cela implique, selon Abruzzese,

la rencontre réciproque d'un processus qui voit se séparer des corps sociaux et d'un processus qui – au lieu de s'entretenir encore dans la religiosité substantielle attribuée à des pactes de solidarité collective liant les corps circonscrits dans des formes juridiques et étatiques communes – assiste à la sacralisation des formes de relation et de sens fondées sur des liens non plus sociaux mais de chair (2005: 202).

Il s'agit d'une expression qui renvoie à des phénomènes d'attraction et de conjonction autour de valeurs, de passions ou d'esthétiques que les paradigmes historiques de la morale jugent généralement comme des péchés, des fautes de mauvais goût ou des manifestations éphémères (l'amusement infini, le sexe en dehors des rapports matrimoniaux, les danses excessives, les bavardages légers...). Ces petites immoralités marquent l'éclosion d'éthiques (Guyau, 2008) qui deviennent le fondement de toutes les formes de vie néo-tribales ou réticulaires du Web, ainsi que de leurs communicaties.

Ainsi, le sacré se dissipe dans le profane, l'esprit se confond avec la matière, et le corps – ce que W. Benjamin appelait la "vie nue" (Agamben, 1997) – érotisé, spectacularisé et esthétisé, se retrouve sur l'autel de la culture contemporaine comme objet et sujet de l'adoration.



Bibliography

- Abruzzese A. (2005), *"Politiche dell'avvenire"*, in M. Maffesoli, *Note sulla postmodernità*, Milan, Lupetti.
- Attimonelli C. (2020), *Estetica del malessere. Il nero, il punk, il teschio nei paesaggi mediatici contemporanei*, Rome, Derive Approdi.
- Agamben A. (1995), *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- Benjamin W. (1936), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turin, Einaudi, 2000 [éd. fr., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in, *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000].
- Breton P. (2000), *Le culte de l'Internet. Une menace pour le lien social?*, Paris, La Découverte.
- Calvino I. (1972), *Le città invisibili*, 2003, Milan, Mondadori [éd. fr., *Les villes invisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 1996].
- Casilli A. (2010), *Les liaisons numériques*, Paris, Éditions du Seuil.
- Castells M. (1996), *L'Ère de l'information. vol. 1, La Société en réseaux*, Paris, Fayard.
- Castells M. (2001), *La galaxie Internet*, Paris, Fayard.
- De Kerckhove D. (1995), *The skin of culture*, Toronto, Somerville [éd. ca., *Les nerfs de la culture : être humain à l'heure des machines à penser*, Laval, Presses Université Laval, 1998].
- Debord G. (1967), *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- Descartes R. (1637), *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 2010.
- Engels F., Marx K. (1847), *Manifeste du parti communiste*, Paris, J'ai lu, 2004.
- Foucault M. (1977), *Naissance de la biopolitique*, Paris, Gallimard, 2004.
- Guyau J-M. (1909), *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris, Allia, 2008.
- Hall S. (2006), *Politiche del quotidiano. Cultura, identità e senso comune*, Milan, Il Saggiatore.



Hardt M., Negri A. (2004), *Moltitudine*, Milan, Rizzoli [éd. fr., *Multitude*, Paris, La Découverte].

Hebdige D. (1979), *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, La Découverte, 2008.

Holmes O. W. (1869), *The Stereoscope and the Stereograph*, in B. Newhall, *Photography. Essay and Images*, New York, The Museum of Modern Art, 1980.

La Rocca F. (2013), *La ville dans tous ses états*, Paris, CNRS Éditions.

Maffesoli M. (2002), *La part du diable. Précis de subversion postmoderne*, Paris, Flammarion.

Maffesoli M. (2004), *Le rythme de la vie*, Paris, La Table Ronde.

Maffesoli M. (2016), *La parole du silence*, Paris, Cerf.

Marx K. (1844), *Manuscrits de 1844. Économie politique et philosophie*, Paris, Éditions sociales, 1972.

Marzo P. L. (2007), *La metamorfosi: natura, artificio e tecnica. Dal mutamento sociale alla mutazione socio-biologica*, Milan, Franco Angeli.

Meyrowitz J. (1985), *No sense of place. The impact of electronic media on social behavior*, Oxford, Oxford University Press.

Morin E. (1957), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit.

Musso P. (2003), *Critique des réseaux*, Paris, PUF.

Perniola M. (1994), *Il sex appeal dell'inorganico*, Turin, Einaudi [éd. fr., *Le sex-appeal de l'inorganique*, Paris, Léo Scheer, 2003].

Simmel G. (1908), *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1990.

Tacussel P. (1984), *L'attraction sociale. La dynamique de l'imaginaire dans la société monocéphale*, Paris, Librairie des Méridiens.

Virno P. (2002), *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanee*, Rome, Derive Approdi [éd. fr., *Grammaire de la multitude*, Paris, Éclat, 2002].

Williams R. (1958), *Culture et matérialisme*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.



Vincenzo Susca
Habiter l'imaginaire

Žižek S. (2001), *Credere*, Rome, Meltemi, 2005 [éd. fr., *De la croyance*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2011].




Signs of the Times

Mike Tyldesley

m.tyldesley1@icloud.com

Department of History, Politics and Philosophy | Manchester Metropolitan University

Abstract



This article is a consideration of what Michel Maffesoli means by the 'aesthetic' in his work, and in particular by the important phrase "the ethic of the aesthetic". Rather than a discrete area of rather refined study for art historians or the like, this term is central to Maffesoli's understanding of the imaginary in postmodern times. It considers the term and also the crucial ways Maffesoli operationalises it in his *Sociology of the Imaginary* through the interrelated notions of 'the re-enchantment of the world', 'the Baroque', and 'the orientalisation of the world', and considers issues arising from his treatment of these topics. A premise of the article is that this material is central to Maffesoli's understanding of the Imaginary in the Postmodern world.

Keywords

Aesthetic | Re-enchantment | Baroque | Imaginary | Orientalisation

This piece considers Michel Maffesoli's appreciation of what he calls the aesthetic. Unless this is considered, we will really only have a two dimensional view of what Maffesoli's social theory is about. The aesthetic, in the sense that Maffesoli uses the word, and in the more general sense of the word, is central his appreciation of the Imaginary.

Let's start by looking at the specific way in which Maffesoli uses the concept of the aesthetic, and particularly his concept of an ethic of the aesthetic. In *The Contemplation of the World*, Maffesoli introduces the term: "To vibrate by means of common images, to enjoy, albeit in a relative manner, the world such as it is – here are the major characteristics of an ethic of the aesthetic" (1996a: 128). (This shows that the concept links tightly to another key Maffesolian idea; presentism.) The aesthetic is, for Maffesoli, central to the postmodern condition of which the tribes are a key feature: "aesthetic, certainly, which is no longer, as was the case in modernity, peculiar to 'separate' objects in museums or equally separated moments outside of current life, but now as a transversal ambiance contaminating the whole of everyday life" (2004b: 81).

Given the centrality of the aesthetic to postmodern life for Maffesoli, what then is this ethic of aesthetics? Maffesoli gives an explanation in his book *Au creux des apparences*, in the chapter "Homo estheticus". (The English version of the chapter, "The ethic of aesthetics" is used here). There Maffesoli notes that an obsessive idea which runs throughout all forms of civilisation is moral life, which could be posed as a question – what is the ground or condition of collective life? Sometimes this question is answered by a strict morality – a logic of duty, stressing puritanism, planning and productivity. At other times, on the contrary, "the idea embraces sensitivity, communication and collective emotion, and is then more relative, and dependent upon the groups (or tribes) that it structures: this then is an *ethic*, an *ethos*, which comes from below. Morality *versus* ethics" (1991: 7).

Picking up on the last point first, Maffesoli's ethic of the aesthetic is certainly *not* any form of moralism: it is not a '*devoir-être*'. But just because we have moved from universal morality into a phase of moral relativism, a point which Maffesoli argues can be empirically demonstrated, and we have seen the emergence of alternative modes of life, this does not mean that all ethical codes have gone. "One can rather advance the hypothesis that what was marginalized in a period of productivity is now diffracted into a multitude of central marginalities. I would express this in the abbreviated form of the *ethic of the aesthetic*" (*ibidem*). The polarity of the moral and ethical is developed in Maffesoli's 2007 book *Le réenchantement du monde*. Indeed, that book's subtitle is 'an ethic for our times'.



So, if we are looking for Maffesoli to hand us down a specific morality under the heading of the ethic of the aesthetic, to tell us how to live our lives, then we are going to be disappointed. What Maffesoli is talking about is, perhaps, rather like Machiavelli's concept of *virtu* which he has discussed in other works. [See, for instance, *La Transfiguration du politique* (2002: 96-97)]. This connection is useful as it highlights the historical aspect of what Maffesoli is saying here. This is because he argues that there have been eras which are comparable to our own postmodern times, in which a similar ethic of the aesthetic, has prevailed. "The connection is not new (and may even be seen as trans-historical) as the Greek ideal of *Kalokagathos* or certain intuitions of the renaissance (Pater [ie Walter Pater, MT] 1985: 158) show very well" (Maffesoli, 1991: 7).

Another way of thinking about these historical epochs, and one that connects especially well with the whole question of the aesthetic, is to think about life in terms of drama or tragedy. For Maffesoli:



[...] the *drama* of history – be it individual or social – consists in being a perpetual possibility. It is characterized by an ideological tension, and its essential trademark is the 'project', or *projectum*, tending towards the future. *Tragedy*, on the other hand, is of the present, and is nothing but a series of actualisations: passions, thoughts and creations that exhaust themselves in action, in acts of instantaneous expenditure, without reserve. (2004a: 202)

There is for Maffesoli a sort of pendulum in history. This swings, as it were, in time with the mechanism of saturation in social phenomena, so that

[...] what is frivolous in one era may become determinate in another time and place. Thus the marginalization of the aesthetic within the finished perspective of *history* may be replaced by the centralization of the aesthetic within the post-historical perspective of *destiny*. In the former, things are only valued to the extent that they conform to the workings of an evolutionary mechanism: drama in its etymological sense (*dramein*); in the latter, each thing is valued for itself, since it is a signifying element of an *organicity*, an organic whole, hence the tragic, which is the mode in which we are living today. (1991: 18)

So, if elements of the aesthetic were 'frivolous' in the dramatic times of modernity, then they certainly aren't in the tragic times of the postmodern epoch.

In *The Contemplation of the World* Maffesoli makes clear just how central the image is to his overall viewpoint. He notes that "it is around an image, as a function of a style, that this being-togetherness takes form, *stricto sensu*" (1996b: 56). This goes to the heart of what is changing in the present: "the slippage from a democratic, theoretical, conceptual and distant ideal toward a communitarian ideal, that of an image, a style, a form, lived in common in the framework of the quotidian" (*ivi*: 141).

The postmodern tribes can be seen as cohering around images: in the same work, discussing the tribes, giving as examples the microgroups, the sociability of neighbourhoods, the affective ambiance of friendships, the viscosity of religious,

sexual and cultural belonging – “all things that have need of images serving as their catalysts” (*ivi*: 84). Certain types of thinking are noted by Maffesoli as having a real distrust of the image (a theme regarding iconoclasm that connects to the work of Gilbert Durand, perhaps?).

We can take this further. As Maffesoli puts it *Le rythme de la vie*: “empirically we can well see that the individual and individualism have a tendency to lose themselves in the desire for a more and more confusional tribalism. Tribes are born, consolidate and express themselves around aggregative figures” (2004: 129). Maffesoli then points to Worringer’s art historical term *Einfühlung* – empathy. Maffesoli reiterates that “I have, several times, shown how *empathy* was the essential characteristic of our times” (*ibidem*). The swarming of the tribes around images, figures and the like is a profound – perhaps the most important – example of this empathic condition of the emerging postmodernity. Image and style may have been frivolities in the eyes of the theorists of the modern age, but in the postmodern epoch that is being born before our eyes, and which is characterised by empathy, these aesthetic factors are central to Maffesoli’s analysis.

What Maffesoli is doing with this concept of the ethic of aesthetics as much as anything else is providing a reading of the ‘Signs of the Times’. As we have seen moralising is not his intent. He is concerned with characterising postmodern times.

Mechanical societies, of which modernity is a good example, have a tendency toward homogeneity: to base themselves on one value alone or on a set of directly operational criteria. It is not the same for complex societies which are of a dispersed and fragmented construction, and which contain a swarming multiplicity of heterogeneous values. The paradox is that such societies, while evidently polytheistic, are nevertheless characterized by a specific ambiance, a particular ‘spirit of the times’. In short, their lack of *unity* does not mean the absence of a certain *unicity*. (1991: 12)

The ‘Signs of the Times’ today are that nothing is now frivolous – not cooking, not how we look, not going for a walk, whatever. “In so far as such activities may provide a focus for collective emotions, they constitute real underground movements, demands for life which have to be analysed” (*ivi*: 8). To pull this discussion together, we can go one step further and consider a summary of the ethic of the aesthetic.

I would specify the ethical as a morality ‘with neither obligation nor sanction’, with no obligation other than coming together and being a member of the collective body, with no sanction other than being excluded should the interest (*inter-esse*) which brought me into the group come to an end. This is precisely the ethics of the aesthetic: experiencing something together is a factor of socialization (*ivi*: 16)

Because the interest that takes us into the postmodern tribe can be quite literally anything – from an interest in a type of music to a shared belief in a specific obscure religious teacher to a shared liking for a particular type of sausage – Maffesoli sounds more than a little like Joseph Beuys in saying that “the whole of everyday life can be considered as a work of art” (*ivi*: 8). This statement provides us with a useful pointer to the nature of the *unicity* of the postmodern epoch in Maffesoli’s eyes.



Maffesoli has given us further indications as to the nature of this *unicity*, or perhaps we could say that he has given us further readings of the 'Signs of the Times'. There are three characterisations of the postmodern that he mentions which we will explore further, and they all highlight aspects of his 'ethic of the aesthetic'. These signs of the times are orientalisation, re-enchantment and the Baroque nature of the postmodern. To no small extent these are linked concepts. Let's start with his argument about orientalisation.

Maffesoli poses this notion sharply at the end of his article on "Everyday Tragedy and Creation": "is everyday life becoming oriental? Perhaps not consciously, but certainly unconsciously, precisely to the extent that only the present lived moment exists, with others, in a given place" (2004a: 209). This indicates some of the aspects of Maffesoli's analysis that 'fit' with this notion of orientalisation – clearly presentism, tribalism, and the importance of the local have a lot to do with it.

Maffesoli takes us further into this concept in *Le Rythme de la Vie*. Writing about the return of the communitarian ideal, which he sees as part of the 'underside of history', he notes that we need to keep that return in mind when discussing individualism – the essential lynchpin of Christianity and its heir, socialism. It is good form among the intelligentsia to praise or decry this individualism. "But it is hardly pertinent to invoke it, when it is its exact contrary which, empirically, is tending to prevail" (2004b: 149). It is in this context that the phrase 'orientalisation of the world' can give us food for thought. He is clear (*ibidem*) that he is invoking what Gilbert Durand and Henry Corbin have called 'mythical orient'. This is about the resurgence of a congeries of values, ways of being and ways of thinking that cannot be recognised in the patterns of the modern west.

However, in this context Maffesoli also points to the successes in the western world of non-Western religious ideas; Zen, Tibetan Buddhism and Candomblé, shamanism and the like. These examples are far from individualism, rather, "to the contrary, in the perspective that I am trying to reach, they are close to a communitarian renewal" (*ivi*: 150). Citing Pierre le Quéau's book on the 'Buddhist temptation', Maffesoli makes it clear that in these examples we see a change from the modern autonomous individual to the postmodern (and premodern?) heteronomous person, who depends, essentially on the 'the other'.

Earlier in *Le rythme de la vie* Maffesoli had discussed such points in a rather different context that perhaps affords us another insight into what he means by his notion of orientalisation. Discussing the 'substantialism' of western thought (which puts the accent on the static and intangible of identity, and which plays out in a Divine substantialism of the one God, and then a statist substantialism – nation states and institutions, and an individualist substantialism based on the autonomous individual), he points to phenomena such as the increasing bureaucratisation of social life. But side by side with all this there is a holistic renaissance, founded on the fission of the individual atom – this is in a chapter called "From fission to fusion". "A heteronomic process, à la Pessoa, [Fernando Pessoa, MT] inducing a magical participation in the tribe and in nature. Fission promoting fusion. integration into a



larger 'self,' whose empirical expressions are legion. Oriental ontogenesis as against western ontology" (*ivi*: 101–2).

It is clear from these points that for Maffesoli oriental ways of thinking, even if we are talking about 'mythical orient', embody a conceptual framework different to that of the modern west. But we need to be clear on one point. Whilst Maffesoli is, no doubt, at least in part pointing to the phenomenal growth in interest in eastern philosophy (or, perhaps better, philosophies) and other practices (far eastern martial arts, postural yoga, Chinese medicine, for instance) this is not the whole story. As he notes in his book *L'Instant Éternel*:

We are increasingly confronted with a sort of social ecstasy. We must, in this case, understand this *strictissimo sensu*: which is, a leaving of the self, and, paradoxically, a uniting with the other. There are numerous analyses, and I think in particular of those of Pierre le Quéau, which establish a connection between this ecstasy and oriental philosophies, for instance Buddhism. For my part, I think that this 'dissolution of the subject' is a good expression of an undeniable orientalisation of the contemporary world. (2003: 203)

In other words, not only is this a question of practices, but Maffesoli is arguing that eastern philosophies express aspects of the new (perhaps 'different' would be better here) forms of thinking and being that are supplanting 'western modernity' in societies like France, the USA and Britain. Crudely, our ways of thinking are starting to become more like the patterns delineated by eastern philosophies, for instance, than they are like those delineated by modernist rationalism. That this is unconscious to some large measure can hardly be surprising; it is highly doubtful whether the 'Man without Qualities' was aware that he thought and acted through the categories of modernist rationalism in the first place.

The second of Maffesoli's aesthetic 'Signs of the Times' is the 're-enchantment of the world'. This characteristic of the postmodern epoch has been stressed by Maffesoli over a long period of time now. We can find it discussed in book, *Le rythme de la vie*, equally we can find it in *The Time of the Tribes*, first published in France in 1988, some sixteen years prior to the appearance of *Le rythme de la vie* (and it was the title of Maffesoli's 2007, *Le réenchantement du monde*.) In *The Time of the Tribes* we find a fairly succinct statement that gives us the intellectual context of the argument:

In fact, after the period of 'disenchantment with the world' (Weber's *Entzauberung*) I am suggesting that we are witnessing a veritable re-enchantment with the world, whose logic I will try to make clear. For the sake of brevity, let us say that, in the case of the masses which are diffracted into tribes, and the tribes which coalesce into masses, the common ingredient is a shared sensibility or emotion. (1996a: 28)

In *The Time of the Tribes* we are given further clues as to just what Maffesoli means by the this 're-enchantment of the world', and it is a wide-ranging phenomenon.

There is, for Maffesoli, a clear link between re-enchantment and what he calls "the restoration of the natural (naturalism)" (*ivi*: 39). This may, it might be suggested, be a reference to the rise in ecological thinking (on this, see 2017's *Écosophie*), and perhaps especially the rise within that of tendencies such as neo-paganism which stress a sort of pantheistic approach to ecology, sometimes in conjunction with



practices such as goddess worship. Maffesoli goes on to suggest that the 'social sleuth' will pick up on the phenomena that stress "fate, destiny, the stars, magic, tarot, horoscopes, nature, cults, etc." (1996a: 39). These are the signs of "another way of relating to the natural or cosmic environment than the one to which we had become accustomed by purely rationalist thinking" (*ibidem*). This new way of thinking has, of course, implications for our interactions with others.

Later in the same book, Maffesoli has a methodological passage which gives us a 'negative' clue to the re-enchantment of the world. Discussing the richness of ideas in themselves, which the positivism of the nineteenth century in its various guises ("Marxism, functionalism", *ivi*: 83) called into question, he argues that the economic logic that prevailed in modernity – which both favoured the political project and the atomising of the individual – was incapable of integrating the dimension of a collective imagination. "At the very most, it was able to conceive of this dimension as a spiritual supplement, a private and superfluous 'extra', leading, without any opposition to the familiar 'disenchantment with the world' (*Entzauberung*) which particularly prevailed in social theory, obscuring the mythical (utopian) weight of the workers' movement" (*ibidem*). This passage is important as it suggests that we need to connect the notion of the re-enchantment of the world to the mythologies through which the social imaginary functions. It is, therefore, not strange to see Maffesoli suggest that the success of films like *The Lord of the Rings* and the *Star Wars* and *Harry Potter* franchises are examples of this re-enchantment of the world. This notion, then, rather like the concept of orientalisation considered above, is not simply registering interesting facts. Rather, it is a statement that has some centrality in Maffesoli's account of the changes that are underway in society as we move into the postmodern epoch. Nothing, we have seen him argue, is frivolous today. He means this seriously, and these arguments – and examples – show it.

Maffesoli is not contesting Weber's argument about disenchantment. The 'spirit of the times' has simply changed. In large measure this relates to the question of identity within modernity. For Maffesoli this tended to a 'unique' identity – professional, sexual, ideological. This has now changed and identity is now more about a series of successive identifications (the swarming of the multitude of postmodern tribes which we enter, leave and maybe re-enter again, and which are not exclusive). The 'unique' identity Maffesoli sees as recent in origin "and took effect under the impulse of a rationalist conception of the individual and society. Here is the famous 'disenchantment with the world,' whose scope Max Weber well demonstrated" (1996b: 56). So, Weber's thesis was clearly not wrong if considered as specific to modernity. But times have changed.

Faced with this, postmodern re-enchantment, by means of the image, myth and allegory, gives rise to an aesthetic that essentially has an aggregative function: hence the accent placed on notions like magic, charm, vision, appearance – that characterize contemporary style and that are cause and effect, in everyday life, of that 'linking' that does not fail to astonish social observers. (*ivi*: 56–7)

The re-enchantment of the world is, accordingly, right at the heart of the process of tribalisation that is, for Maffesoli, a crucial feature of the contemporary world. This



re-enchantment is not a frivolous 'add-on' but is part and parcel of the construction of the myths and images that we live by and through. Maffesoli has been clear about the nature of these in the postmodern world. Noting that the polytheism of values may seem to put people into conflict with each other and that this might be mistaken for narcissism - narcissism being seen as a problem because it is a retreat into a private world- he argues:

It may, on the contrary, be quite legitimate to envisage a *collective narcissism*, if one understands by this the fact of producing and living a specific mythology. Such a collective narcissism, which certainly affects the individual, emphasizes the aesthetic, because what it involves is a particular style, a particular mode of life, of ideology, of dress, of sexual manners, in short, everything pertaining to the order of collective passion. (1991: 16)

We are, of course, here dealing with the 'Imaginary', for Maffesoli the ensemble of past and possible representations. For Maffesoli "the *all encompassing imaginary* strongly determines individual attitudes, lifestyles, ways of thinking, and the various interrelations (social, economic, political, ideological, or religious) which constitute life in society. It is their matrix, in the fullest sense of the term, ensuring their gestation and presiding over their birth" (1993: 9). Maffesoli's attitude to the imaginary seems to carry over into the approach that we take towards the world: "But in putting the accent on the imaginary we recognise a major change in the paradigm. Rather than dominating the world, rather than wishing to transform it or to change it - all three attitudes being Promethean - one attempts to integrate oneself with it by contemplation" (*ivi*). In other words, one becomes Dionysian. To summarise so far, the 'Spirit of the Times' are orientaliation and re-enchantment. These 'Signs of the Times' are not unimportant factors: rather they are key elements in the imaginary (or imaginaries) that are at work in the postmodern epoch. They play into the ethic of the aesthetic and are part of the mythologies that we are living out in the postmodern tribes.

Maffesoli's third 'Sign of the Times' is to be found in his argument that there is a strong element of the Baroque in the imaginary and the mythologies of our epoch, an argument developed at length in a chapter, "La baroquisation du monde", in *Au creux des apparences*. This is an important claim for him to make, as he regards style as being something of no little significance. "The history of art is in this respect instructive, since it shows how change in style is cause and effect of change in sensibility" (1996b: 5). Examples he gives here include Ruskin's reflections on the change from Romanesque to Gothic, and Wöfflin's on the shift from Renaissance to Baroque. In these cases "style is the essential characteristic of a collective sentiment" (*ibidem*). We've seen enough of Maffesoli's analysis to know how important that means style is for him.

Maffesoli expands on his argument about the contemporary importance of the Baroque by looking at what the Baroque can teach us about the emergence of a shared and tribal happiness in our developing postmodern condition, mentioning a "resemblance that seemed to exist between postmodernity and the Baroque" (*ivi*:



41). He argues that the Jesuits boosted the Baroque in architecture, painting and music in order to magnify the communitarian spirit against the individualism of the Protestant reformation. "In particular, it has been noted that decoration and ornamentation of baroque churches had the function of giving a foretaste of celestial beatitude. But the latter, we must not forget, is essentially communitarian" (*ibidem*). The luxuriousness of these churches was designed to give a religious pleasure in the etymological sense of the word – *religare*, binding – a linked, shared pleasure that bound the congregants together. "From this point of view, the Baroque is indeed a visible expression of an invisible force: that of the communitarian ideal" (*ibidem*).

Maffesoli has extended this idea more recently. He suggests:

So this is the path of thought initiated here: take leave of exhausted modern classicism and, perhaps, as was the case in the Catholic Counter-Reformation of the sixteenth century, return, against the Protestant Reformation, to a "baroquisation" of being together where body, senses, liturgy, rituals occupy a place of choice (2020: 12)



Maffesoli takes from Eugenio d'Ors the distinction between an historical style, limited in time, a finished style, and a cultural style, which can be reborn and translate its inspiration into new forms. Baroque is a cultural style because we find it in different art forms and also because it can be reborn. And just in case there is any doubt on exactly what Maffesoli means by the Baroque style, he has clarified: "The baroquisation of the world is, at once, the flamboyant iconophilia which adorns the walls of our cities, this putting of the world into images, and this adjustment to the chiaroscuro of existence, accommodation to this very world rather than a projection towards the Lights of the future." (2004b: 27)

The rebirth of the Baroque in the postmodern shows us the role of the aesthetic style: we can see in it the plurality of elements in the social formation and, on the other hand,

one can see how these elements manage to enter into synergy and lead to a new form of equilibrium, even if the latter is changing, dynamic, aleatory and always unstable. For our purposes, such a comparison allows us above all to integrate, as structuring elements, hedonism and the pleasure of being-togetherness. (1996b: 42)

This is why, later in the same book, Maffesoli can argue that the metaphor of the "baroquization of the world" (*ivi*: 94) allows us to see how the heterogeneity of the postmodern social still hangs together to form a solid organicity. As he notes in *Au creux des apparences*, "the baroque sensibility, which rests, as we know, on the *a priori* of the complex" (Maffesoli, 1990: 167). To use another of the terms he has introduced, the concept of *baroquisation*, like those of *orientalisation* and *re-enchantment* help us to think the *unicity* of the postmodern world we live in, and this unicity is one of complexity. Indeed, to no small extent these terms are relating to the same phenomenon. This is shown in a passage that connects the notion of

orientalisation with that of the Baroque: “Thus, the orientalisation of the world that we can observe in our times can be understood as a modulation of a baroque type” (ivi: 168). This stress on the complexity of the postmodern also applies to re-enchantment of the world. “In brief, the re-enchantment of the world is only another way of saying the polytheism of values” (ivi: 183). These three characterisations of the spirit of our times can perhaps be seen as three different ways of looking at the same set of phenomena, which all link to the central notion of the imaginary.

To conclude this piece, two points can be raised, one concerning orientalisation that leads into empirical issues, and the other concerning the baroque in postmodernity, which leads into a wider methodological issue. Looking first at orientalisation, we should recall the stress Maffesoli put on the notion of the ‘mythical orient’, as well as mentioning phenomena such as the successes in the West of Zen and Tibetan Buddhism. Here it is worth noting that we perhaps need to explore just why our ‘mythical orient’ in the West take the form they do. Zen Buddhism points to an interesting example. A brief glance at the shelves of a bookshop will confirm its presence. But in Japan it is far from hegemonic. You’d be hard pushed to find a book in even the best stocked bookshop in London or Paris about Shin Buddhism, the Japanese form of Buddhism associated with the *Jōdoshinshū* organisation. And yet figures suggest that many more Japanese are affiliated with this form of Buddhism than with Zen. The rather outdated figures (from 2005) in Michael K. Roemer’s chapter (“Japanese Survey Data on Religious Attitudes, Beliefs and Practices in the Twenty First Century”) in the *Handbook of Contemporary Japanese Religions* (ed Prohl and Nelson) result in an informed estimate of around 6.3 millions of Jōdōshinshū Buddhists as against 2.2 millions of Zen Buddhists. (Prohl and Nelson, 2012: 33).

The failure of Shin Buddhism to make an impact in the UK has been the subject of academic consideration (Matsunaga, 2022) as has its failure to significantly break out of the Japanese diaspora community in the USA (Amstutz, 2010). One of the factors pointed to by Matsunaga is “a continuing negative evaluation of Jōdo Shinshū as “inauthentic” from the few who encountered it within Buddhist circles.” (Matsunaga, 2022: 8). (For the North American case, Amstutz in his book *Interpreting Amida, History and Orientalism in the study of Pure Land Buddhism*, has an interesting discussion on the role of D T Suzuki, renowned populariser of Zen in North America. Suzuki came from a Shin family, and wrote extensively on the tradition. See pages 85-86.) Shin Buddhism has historically not been associated with meditation, and one wonders if, as a result of this and other doctrinal factors, it has not become part of the West’s Imaginal ‘mythical orient’. This example raises some serious and interesting questions, that may have wider significance for Maffesoli’s approach, and makes it clear that the ‘mythical’ and ‘real’ orient can differ.

Turning to the issue of baroquisation in postmodernity, there is an important point that can be made by teasing out what Maffesoli has had to say on the issue of architecture in the modern and postmodern worlds. Briefly, a reading of the chapter “La baroquisation du monde” in the book *Aux creux des apparences* will show that for Maffesoli there is a connection between postmodern architecture and the baroque.



(1990:160-161; 168-169; 184-185). If we turn to *La Nostalgie du sacré* we find a consideration of the minimalism of modernist architecture. "It is the "minimalism" characterised in France by the buildings of Le Corbusier or the obscurity of the HLM (low-income housing) giving the suburbs of the big cities - the famous "cities"- their lugubrious aspect." (2020: 280.) Maffesoli then suggests that modern architecture's minimalism can be summarised by Mises van der Rohe's famous statement "less is more", and this is then contrasted with postmodern theorist Robert Venturi's response: "less is bore". (2008: 165-6.)

Let's look at a couple of examples from modernist architecture. Firstly, Le Corbusier's own *Unité d'Habitation* in Marseille. Much of the building conforms as we might expect to Maffesoli's strictures on minimalism. But look at the illustration



FIG. 1

Even the high priest of French modernism appears to have needed some element of the decorative, perhaps even of *iconophilie*.

Our second example comes from Manchester:



FIG.2

It is a decorative frieze, *Cosmos 1*, made in fibre-glass and applied to 160 square metres of the bottom level of the University of Manchester's Owen's Park Tower Hall of Residence, which in truth could easily be taken for a *banlieu* skyscraper in design. Much of this interesting artist's sculpture was used in similar ways on modernist buildings. (For Mitzi Cunliffe see Ann Sumner's *Mitzi Cunliffe, An American in Manchester*).

These examples reinforce a point made by Maffesoli in *L'Ordre des Choses*, where he discusses an order of things in which harmony is essentially conflictual, governed, as it were by a 'contradictorial logic, where the contradiction does not resolve in a synthesis. "This "contradictorial" logic, logic of the "given third": one can be this *and* that, such a phenomenon is plural, connective... this takes us back to the that immemorial popular wisdom, which it is common to be wary of or chuckle at. Wisdom that knows, of embodied knowledge, "that it needs everything to make a world"." (2014: 47) Maffesoli notes that this is close to the method of oriental knowledge, of antagonistic equilibrium, such as the Yin and Yang of Taoism. The point is this: we'll find elements of the baroque even in the most stringently modern minimalist architecture. Doubtless, if we look we'll find the seeds of a "less is more" aesthetic in the most playful areas of postmodern artistic production (a "post-postmodernist sensibility"?). Much of *L'Ordre des Choses* focuses on relativism and pluralism in social science, and it is a point that needs stressing here. (It is made by Maffesoli himself in *Aux Creux des apparences*, in a discussion of Christopher Wren, following a citation of Gilbert Durand on the baroque in the music of the Reformation as well as the Counter-Reformation. See page 184). Failure to keep this point in mind would result in losing much of the power of Maffesoli's approach to the Imaginary.

Bibliography

Amstutz G. (1997), *Interpreting Amida, History and Orientalism in the Study of Pure Land Buddhism*, State University of New York Press, Albany.

Amstutz G. (2010), "Kiyozawa in Concord: a Historian looks again at Shin Buddhism in America", *The Eastern Buddhist*, 41/1.

Maffesoli M. (2015) "La rythme de la vie postmoderne", *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, No. 7, Mars.

Maffesoli M. (2004a), "Everyday Tragedy and Creation", *Cultural Studies*, Vol. 18.

Maffesoli M. (1991) "The ethic of aesthetics" *Theory, Culture & Society*, Vol. 8.

Maffesoli M. (1993) "The social ambiance", *Current Sociology*, Vol. 41, no. 2, 1993.

Maffesoli M. (1990), *Au creux des apparences*, (1990): third edition, La Table ronde, Paris, 2007.

Maffesoli M. (1992), *La Transfiguration du politique*, third edition La Table Ronde, Paris, 2002.

Maffesoli M. (1996a) *The Time of the Tribes*, Sage, London, first published in French, 1988.

Maffesoli M. (1996b), *The Contemplation of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, first published in French, 1993.

Maffesoli M. (1996c), *Éloge de la raison sensible*, Bernard Grasset, Paris.

Maffesoli M. (2000), *L'Instant Éternel*, second edition, La Table Ronde, Paris, 2003.

Maffesoli M. (2004b), *Le rythme de la vie*, La Table ronde, Paris.

Maffesoli M. (2007), *Le réenchantement du monde*, La Table ronde, Paris.

Maffesoli M. (2008), *Iconologies. Nos idolatries postmodernes*, Albin Michel, Paris.

Maffesoli M. (2014), *L'Ordre des Choses*, CNRS Éditions, Paris.

Maffesoli M. (2017), *Écosophie*, Les Éditions du Cerf, Paris.

Maffesoli M. (2020), *La Nostalgie du Sacré*, Les Éditions du Cerf, Paris.



Mike Tildesley
Sign of the Times

Matsunaga L., (2022) "Jōdo Shinshū in the UK", *Journal of Religion in Japan*, 11.

Prohl I., Nelson J. (eds), (2012), *Handbook of Contemporary Japanese Religions*, Brill, Leiden.

Summer A. (2021), *Mitzi Cunliffe, An American in Manchester*, Manchester Metropolitan University, Manchester.



Métadologie de l'imaginaire : *arché* du monde social

Daniel Gutiérrez Martínez

dgutierrezcolmex@yahoo.fr

Department of Social Science | *El Colegio Mexiquense a.c.*



Abstract

Metadology of the imaginary: arché of the social world.

Starting from a reading grid, which we call here the Metadology of the Imaginary, we will seek to synthesize and conform the main methodological characteristics that have been proposed in social science throughout this century to understand the role of the imaginary in the conformation of human societies. Here, we seek to understand how archaic elements of humanity such as the sensorial senses: the oneiric, the fear, the instinctive drives, are crystallized in the field of the symbolic and its avatar, the mythological dimension. In this way, all these mythical narratives in the collective social meanings, which are nothing more than the emotions integrated into the whole. Here, the social and the personal body are part of the privileged field of study for this metadological proposal of imaginary. The structural anthropology of the symbolic generates a link with the sociologies of everyday life, so that a disciplined approach can be thought of as the socio-archaeology of emotions.

Keywords

Methodologies | Imaginary | Archaic | Everyday life | Emotions

Le symbolique : racine méthodologique des sciences sociales

L'imaginaire c'est l'incontournable représentations de la faculté de symbolisation d'où toutes les peurs, les espérances, les fruits culturelles jaillissant continuent depuis les quelques un million 500 mil ans que l'homme erectus s'érigé sur terre

Gilbert Durand (1994).



2

L'importance acquise actuellement par les études en sciences sociales et humaines fondées sur l'emprise de l'imaginaire est désormais indéniable, notamment pour la compréhension des formes anthropologiques structurelles symboliques de la vie humaine collective quotidienne d'hier et d'aujourd'hui. Ceci se tourne plus pertinent, surtout si l'on veut rendre compte du rôle que le symbolique a joué tout au long du parcours de l'humanité dans son vécu et en relation avec l'environnement sociétal. Par ailleurs, le symbolique rend compte de la convergence et le rapport avec l'archaïque qui définissent et structurent les sociétés humaines au quotidien dans le présent. Dès lors, l'exigence d'une sociologie compréhensive du symbolique prend plus d'importance à partir de la source de l'imaginaire. D'un point de vue scientifique les sciences dites de l'esprit par Dilthey (1999) seraient des approches méthodologiques précurseurs bien précises sur tout ce qui définit symboliquement l'être humain en société et en convergence avec l'environnement et l'altérité.

Dans le sens de la revalorisation de l'imaginaire, une place centrale est donnée à la psychanalyse, à la rencontre de l'autre lors des colonisations européennes et aux nouvelles théories des sciences (Einstein, Planck, Bohr, etc.). De manière plus particulière sont revalorisés des penseurs comme Bachelard (1942), Durand (2004) Nietzsche (1950), C. G. Jung (1963), Dilthey (1999), Simmel (1999), Weber (1996), Schütz (1987), Bergson (1907), Cassirer (1979) et plus récemment Berger et Luckmann (1989), Morin (1994) Goffman (1973), Maffesoli (1985). Soit qu'il s'agisse des images étant des instances premières de la psyché ; de la promotion d'un nouveau esprit scientifique, en montrant des structures anthropologiques de l'imaginaire à travers les mythes ; ou bien en dégageant les idées de symbolisation chez les sociétés, etc. ; tous ont donné un sens aux autres conceptions du temps, à la revalorisation des savoirs « inexacts », des valeurs de la non-science, de la métaphysique, reconnaissant l'impossibilité de l'objectivité absolue d'un phénomène social en contrecourant des études des méthodologiques des « faits sociaux comme des choses » (Grassi, 2005). Les méthodologies de l'imaginaire ont peu à peu

commencé à prendre de l'importance dans l'analyse du symbolique et des significations collectives dans le champ des « sciences sociales officielles », particulièrement à l'heure actuel où nous nous baignons de manière incontournable de ce stockage des images, avec la vidéo, les réseaux sociaux, le *telos* dans toute sa puissance, de la technologie dans toute sa banalisation ; de l'imaginaire dans toute son effervescence collective au sein de la matérialité.

Cependant, cette importance dans les sciences et les humanités a eu un long en cheminement pour pouvoir se présenter avec une certaine légitimité au sein des sciences sociales officielles prédominantes, même si les sciences sociales sont avant tout des sciences du symbolique plutôt que des sciences de l'action, de la structure, de l'agence, voire de sciences positivistes et explicatives. Les sciences de l'imaginaire (si c'est ainsi qu'il nous est permis de les appeler) sont relevées, tout au plus, à des théories à court terme qui n'expliqueraient en rien des événements sociaux actuels et de grande envergure comme ceux du pouvoir, la violence, les inégalités, l'aliénation, la pauvreté, la marginalisation, les mobilités sociales, le rapport État-société parmi bien d'autres thèmes prédominants depuis un peu plus d'un siècle quand les sciences sociales d'État ont kidnappé l'académie. La principale critique aux sciences de l'imaginaire, de la part de ces positions académiques conservatrices, vient de son prétendu manque de rigueur et de sa systématisation avec la méthode, la méthodologie, les techniques de recollection d'information, les données recueillies et leur éventuelle pertinence pour « démontrer des évidences » vérifiables et répliquables. Un opiniâtreté pour chercher des évidences sur l'évident. Cette considération de second rang reléguée aux méthodologies des sciences de l'imaginaire, au sein des sciences sociales, s'est encore approfondie avec la résurgence des méthodes ou outils dits qualitatifs de la recherche sociale.

La montée en vogue des ethnographies qualitatives, les micro études, mêlées à des arguments « épistémologiques » de type herméneutique, sémiotique, phénoménologique prétendent donner de la pertinence que les sciences de l'imaginaire supposent formuler. Cependant, cette pratique ethnographique qualitative n'est rien d'autre qu'une autre forme de sacralisation des données établies depuis les débuts des sciences explicatives qui dominent depuis lors. En ce sens, le symbolique finit par s'ériger en tant qu'une donnée plutôt explicative (de la conséquence), au lieu d'être le fondement même de l'approche et de l'analyse du social comme c'est le cas avec les études de l'imaginaire s'élaborant depuis de siècles. Des travaux emblématiques comme ceux de Gaston Bachelard (1942) ou ceux de Gilbert Durand (1992) sur « les structures anthropologiques de l'imaginaire » ; (Morin 1994) ; (Duvignaud, 1971) ; (Baudrillard, 1997) ; (Legros, Monneyron, Renard, Tacussel, 2006), etc., se définissent aux yeux des détracteurs des sciences de l'imaginaire comme des études savantes, sans doute, mais à fort contenu interprétatif, qui n'attend pas le statut empiriste-explicatif-logique des sciences sociales prédominants. Il est dénoncé que le symbolique n'est pas traité comme une donnée des faits, mais plutôt interprété par le spécialiste et c'est là que résiderait tout le problème quant à sa portée de scientificité, de validité, d'expérimentable, d'explicabilité et de répliquabilité, puisque toute l'analyse



dépendrait de la perspective du chercheur sur la question. Sans doute, l'influence prédominante qu'ont eue les traditions quantitatives, macrosociologiques et explicatives, ainsi que les approches post-positivistes et institutionnalistes des sciences sociales ont limité et empêché, dans une large mesure, les approches méthodologiques qui font appel à l'épistémè de l'imaginaire. Cela a été accompagné par l'occultation ou encore dédaignant l'intérêt pour les études sur les coutumes, les croyances, les spiritualités, les sens du sensible, les représentations symboliques du social, les pratiques quotidiennes courantes, les rapports au corps et à la nature, les sensorialités, les affectses, les émotions, les peurs, les rêves et les mémoires collectives parmi tant d'autres sujets d'importance fondamentale dans l'analyse compréhensive du social. De plus, sa grande importance est négligée pour décrire et présenter les structures anthropologiques du symbolique qui imprègnent l'être humain dans la société depuis son existence en tant qu'être anthropologique collectif. Bref, l'imaginaire et son expression symbolique à travers le méthodologique ont été cantonnés aux substrats moins importants pour l'explication scientifique de l'être humain en société.

Certes, image n'est pas synonyme d'imagination, ni d'imaginaire, mais la perte de prestige que ces trois vocables ont subie tout au long de l'histoire officielle de la scientificité du social a été partagée, notamment dans la science occidentale, celle de la Galaxie de Gutenberg. L'image n'est rien d'autre que l'unité la plus simple de l'imaginaire, un système organisateur dynamique d'instances fondatrices de sens qui permet la relation entre l'être humain collectif et l'environnement. L'imagination (Bouriau, 2010) est le processus par lequel s'effectuent la représentation symbolique et la transfiguration, de sorte que l'imaginaire contient la capacité et la force de cette transformation. Ce sont précisément ces schèmes qui se matérialisent au contact de l'environnement, produisant des formes structurées faisant appel aux liens de groupe et à la mémoire collective (Systèmes de Significations Sociales Collectives-SSSC).

De cette façon, il est clair que le discrédit, la réticence et le dédain à l'égard de la rigueur des approches méthodologiques des sciences de l'imaginaire dans le champ académique et leur acceptation et appréciation méthodologiques dans les sciences sociales officielles prédominantes, traduit plutôt une « guerre politique de discrédit académiste » de plus de cent ans.

Pour cette raison, il vaut mieux ordonner, présenter, décrire ces méthodologies de l'imaginaire qui, loin de ne pas être systématiques, rigoureuses, concrètes, ont une longue histoire de scientificité, prémonition analytique et compréhension rigoureuse de l'espèce humaine en société et dans son environnement. Dans ce sens, malgré l'entêtement de l'académie matérialiste et de ses dérives explicatives, ne cesse pas de croître et de se consolider les es sociologies des émotions, du corps, des mythologies, des significations sociales, du symbolique, des subjectivités... Du même, les études des imaginaires avec des méthodologies différentes se produisent également dans les *Sciences and Technologies Studies* (STS), ou encore dans la littérature associée aux industries de l'imaginaires (Patrice Flichy, 1980), de l'innovation technique (1995) ; et des imaginaires techno-scientifiques comme "objets



liminaux" (Susan Star et Jamen Griesemer, 1989). Encore, il est pertinent de mentionner la résurgence des analyses qualitatives-quantitatives des mythes et de la représentation de la science et de la technologie dans le système médiatique (par exemple, les recherches des Universités de Lausanne et de Padoue. De surcroît, il est nécessaire de prendre en compte le rôle de la psychologie et de la sociologie des émotions et leur méthodes des études des cultures émotionnelles, comme l'École de Chicago, l'ethnométhodologie (Coulon, 1987), la dramaturgie (Nizet & Rigaux, 2005), entre tant d'autres méthodologies qui centralisent l'intersubjectivité des rapports sociaux.

1.1 Des méthodologies des imaginaires à la Métadologie de l'imaginaire

Dans ce sens, parler d'une Métadologie de l'imaginaire n'est pas seulement mentionner une ou plusieurs méthodologies ou simplement préciser la pertinence de la méthode, mais ; comme Descartes (1637 [2011]: 10-38) a bien aussi mentionné ; parler des chemins. C'est en faisant référence à la racine latine « *methodus* » emprunté au grec ancien (μέθοδος) « *methodos* » signifiant la « poursuite ou recherche d'une voie » qu'on peut s'attacher au signifiant des chemins. *Methodus* est composé par trois vocables grecs : « *Meta* » (μετά) qui à avoir avec (l'après, l'au-delà, ce qui suit...) ; par le vocable « *odos* » (chemin, voie, moyen) et celui de « *logos* » (étude). La Métadologie serait donc « l'étude des chemins à poursuivre en l'au-delà ». Ce n'est d'autre qu'une espèce d'en cheminement, un parcours, une recherche de voies ou de chemins en constante dévolution. Il est connu dans l'atmosphère académique orthodoxe d'office que la méthodologie est tout un ensemble de méthodes de régissant vers une recherche scientifique ou dans une exposition doctrinale vers la recherche de la connaissance (Le petit Robert, 2006: 1621). La méthode c'est la marche à suivre pour atteindre des objectifs établis, tandis que la méthodologie serait donc l'étude de la méthode. Il nous reste alors dire que la *Métadologie* ne serait qu'un en cheminement des méthodologies. C'est un parcours au-delà des méthodes et des méthodologies. Rien de nouveau qu'un emprunt de toutes ces formes de compréhension de la source humaine qui nous est commun : l'imaginaire. Ce n'est qu'une grille de lecture complète des en cheminements savants fondés sur les divers parcours scientifiques de l'imaginaire. Un en cheminement des en cheminements, tout court. Dont tous ceux qui partageaient comme répertoire de recherche l'épistème de l'imaginaire.

Est-il possible de conformer une grille de lecture des éléments qui composent les systèmes de signification à partir des différentes définitions qui en ont été données dans le champ théorique et d'investigation de l'imaginaire ? La réponse répond évidemment à l'élaboration comparative, compréhensive et systémique de la métadologie d'aller au-delà des méthodologies élaborées, où se situent les éléments communs à chaque définition de l'imaginaire, reléguant ceux qui rendent compte de la nébulosité épistémique. Dès lors, la relation des plus petits dénominateurs communs qui composent l'imaginaire archaïque est privilégiée. Cette façon d'agir méthodiquement répond au systématisme connu de tous, dans la mesure où il



privilégie l'interdisciplinarité et la pluridisciplinarité, tant condamnées qu'énoncées en ces temps de vide méthodologique. Ce qui précède serait résumé : tout objet réel est soit un système, soit un composant d'un système ; chaque construction est la composante d'au moins un système conceptuel ; chaque symbole est un composant d'au moins un système symbolique ; et chaque domaine de recherche est une composante du système de connaissances humaines (Bunge, 2001). Les éléments d'un système social (en l'occurrence l'imaginaire) peuvent agir de diverses manières vis-à-vis d'un élément et le comportement de chaque élément est déterminé par la place qu'il occupe dans l'imaginaire symbolique (Durand, 1964) et le rôle qu'il joue dans son entité quotidienne du vécu humain, qui s'exprime dans le cadre du corps social et personnel.

Ainsi, les éléments symboliques avec les forces sociales qui les accompagnent sont finalement les moteurs premiers de la génération du sens dans la société ; car chaque symbole s'abstient d'attribuer une existence réelle à des groupes sociaux qui lui sont étrangers, à moins que les éléments symboliques eux-mêmes ne constituent un système en soi. Il n'est pas surprenant que la plupart des spécialistes des sciences sociales, depuis Aristote, quelles que soient les philosophies qui ont suivi, aient adopté un point de vue systémique dans la mesure où ils étudient des groupes d'éléments interdépendants, leur structure et leur évolution, en particulier dans le présent quotidien et dans ce qui est vécu collectivement (Grassi, 2005).



2. L'Imaginaire : systèmes heuristiques des significations sociales

L'imaginaire a constitué un cadre d'analyse pour la compréhension des systèmes organisationnels dynamiques qui donnent sens aux attachements émotionnels qui composent les actions et les significations collectives, s'insérant dans l'interaction sociale et l'intersubjectivité (socialité). Cette relation se retrouve à tous les niveaux de la sphère humaine ; au rapport à l'éternel et au temporel, entre le quotidien et son environnement, entre la mémoire et la perception-interprétation. Même Platon, malgré ses critiques et ses rejets à cette approche, (du même avec la sociologie postclassique explicative), n'a pas nié les possibilités de rapprochement avec la connaissance des vérités indémonstrables à travers le langage du mythe, qui est un élément méthodologique essentiel de l'imaginaire (Durand, 1994).

Pour des nombreux penseurs de l'imaginaire comme Gilbert Durand (1994), celui-ci a le caractère protéiforme qui a permis une grande créativité dans notre culture, mais aussi l'hystérie collective des idéologies du XXe siècle. L'imaginaire « se définit comme l'irrépressible représentation, la faculté de symbolisation d'où toutes les peurs, tous les espoirs de leurs fruits culturels, qui brillent sans discontinuer depuis déjà plus d'un million et demi d'années que l'homo erectus s'est érigé par terre » (Grassi, 2005: 13). C'est l'activité de symbolisation qui caractérise l'imaginaire. « Lorsque le sens n'est pas perceptiblement présent et présentable, nous sommes face à un symbole, qui conduit à la compréhension du sens, au sens figuré, par le processus de l'imagination symbolique. Le symbole est la représentation d'un sens

inexprimable, c'est « l'épiphanie d'un mystère » (Durand, 1994 : 55). L'imaginaire a donc un caractère systémique, englobant l'ensemble des symboles qui, au-delà de leurs qualités antinomiques, interagissent et se nourrissent les uns des autres, grâce à leur présence constante, incessante, indéniable. Il s'agit donc des substrats intégraux et anthropologiques existant dans chaque société et déterminés par la culture. L'imaginaire est donc système (Durand, 1994).

Cela renvoie, par exemple, au fait que les significations sociales institutionnalisées sont actualisées à travers une logique systémique où les significations réactives (les instituants), c'est-à-dire ceux qui réagissent quotidiennement à la logique des dogmes et des rites de l'institution et qui s'expriment dans la réalité, au moins au quotidien, fonctionnent comme régénérateurs, nourriciers ou consolidations desdits significations institués (cf. Anomie. Guyau, 2008). C'est dans cette dynamique systémique que s'observent des rapports de forces dans ce qui renvoie aux paramètres symboliques et au sens des significations. Il a un caractère collectif et donc légitime. Les significations réactives sont précisément celles qui théoriquement rapporte aux significations du type magiques et celles rapportées à l'aspect du mythe, qui ne sont qu'une de tant d'autres expressions actuelles et quotidiennes de l'imaginaire archaïque. D'où la nécessité de considérer les significations réactives, puisque les instituées sont incapables de se maintenir, de se consolider, de se renouveler ou de se transfigurer sans elles. Il n'y a pas de possibilité de consolider une signification institutionnelle si elle ne réalise pas son rapport antérieur, constant ou cyclique avec des significations réactives (informel ou formel) comme celles de la magie, du mythe, du sensible, de l'émotionnel : bref, des expressions matérielles de l'imaginaire.

De nombreux penseurs ont évoqué de différentes manières, les diverses relations entre ces types de significations, et plusieurs méthodologies ont systématisé cette relation nécessaire et interdépendante, au point de se présenter un large éventail de possibilités qui est pertinente de mettre ensemble et de conjointer (Métadologie). A partir de là, il faut insister sur le fait que l'être humain avant de penser, imagine ; avant la pensée, c'est l'imaginaire. Ce n'est plus le « je pense donc j'existe », mais « nous imaginons et donc nous vivons ». Cela signifie que l'imaginaire mobilise des éléments fondamentaux qui permettent de comprendre la génération de systèmes, de significations collectivement partagées où chaque image fait partie de la structure totale, ainsi que son reflet, son opposé et son complément ; c'est à dire celui qui intègre le principe de la rétro-alimentation des contraires (l'oxymore). L'objet des méthodologies de l'imaginaire permet de concilier les contraires, ce que Nicolas de Cues (1453) appelle *Considentia Oppositurium*, qui est à la base de la logique systémique de l'imaginaire archaïque. Il contient comme élément principal d'émancipation le symbole qui est une reproduction de l'aspect sensible des groupes humains, mais aussi en même temps c'est un instigateur de re-significations à travers le temps.

Le principal élément épistémologique qui évoque l'imaginaire comme outil heuristique du social (méthodologie) est qu'il précède fondamentalement les idées : personnelles et collectives, voire les idéologies aliénantes ou émancipatrices. Même



les sciences du rationalisme (sociologies explicatives) dans leur parcours pragmatique ustensilaire (Blanchet, 1995) nécessite un substrat d'imaginaire qui permette sa contextualisation dans un moment précis, à la fois historique et épistémologique. Ainsi, le mythe, par exemple, étant une histoire sous forme de discours, implique donc une composante de type rationnel dans le non-rationnel. C'est précisément l'organisation des symboles et leur répétition (par exemple à travers les rites) qui constitue la part la plus élémentaire d'un mythe et donc d'un organisateur, une régulation sociétale archaïque du présent. L'imaginaire a le caractère pertinent qui permet de mener des études du symbolique à la fois structurantes, anthropologiques et historiques culturelles, sociologiques du quotidien, ainsi que de la communication numérique, pour ne citer qu'un minimum.

C'est précisément « l'échange incessant qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les imitations objectives émanant de l'environnement cosmique et social » (Durand, 1992: 61), que se manifeste l'imaginaire premier et fondateur (du grec arché). C'est ce qui produit « le trajet anthropologique » chère à Durand qui permet à l'imaginaire d'émerger, surgir structurellement dans le quotidien présent, puisqu'il participe à la fois de la nature innée et culturelle du phénomène social et du monde de significations collectives. Au niveau anthropologique, le monde symbolique a la même consistance que la vie matérielle, puisqu'il est aussi réel que la matérialité elle-même en surface en tanto que des « creux des apparences » (Maffesoli, 1990). Cependant, la différence est que l'imagination, expression minimale de l'imaginaire (Bouriau, 2010), est source de contemplation et d'appartenance, et non de contrôle et de domination, comme le serait la rationalité instrumentale bien décrit par l'École de Francfort (Marcuse, 1999).

Il s'agit alors d'évoquer non pas un simple temps cyclique, mais un temps qui se régénère, un système dynamique et actif de va-et-vient : bref, une systémie en spirale constante (*spiralisme*). Cela signifie que la structure du cosmos, de la vie, est alors tertiaire, et non binaire comme il était d'usage dans la tradition monothéiste hellénistique judéo-chrétienne qui régit la modernité occidentale aujourd'hui. Ici, l'élément de complexité chère à Edgar Morin (1994) décrit la tension entre le désordre et l'ordre ; l'instituant et l'institué ; le micro et le macrosocial, qui s'organisent entre la désintégration et la réintégration caractéristiques des composants de l'imaginaire archaïque collectif de longue date. Il s'agit alors d'un imaginaire défini « dans une logique polythéiste, contradictoire et décentralisée » (Thomas, 1998: 149). L'imaginaire permet alors de comprendre l'impact des micro-événements quotidiens sur les structures sociales présentes ou anciennes, voire archaïques, c'est le rôle de l'image en tant qu'opérateur qui participe à « la construction sociale du réel » (Berger et Luckmann, 1989). Autrement dit, l'imaginaire symbolique (Durand, 1964) et le système des significations sociétales quotidiennes dépassent les frontières analytiques établies par les théories empiristes du social.

Il est clair que l'imaginaire n'est pas seulement un outil heuristique, mais aussi un outil nécessaire pour la compréhension des questions liées à la structuration des significations sociétales, du symbolique tout au long du parcours de l'humanité, puisque cela permet d'appréhender la dynamique (force) des contradictoires qui





représentent, dans une certaine mesure, des modes de pensée opposés et qui, matérialisés dans des rapports sociaux concrets, tendent soit à s'harmoniser, soit à s'opposer sous des structures à dominante synthétique, cyclique, et en spirale (du systémique). Il s'agit des formes de « mythodologie » (Durand, 1992) qui expriment l'imaginaire de toute socialité et culture, mais en chacune d'elles, règne un régime prédominant, sans signifier la disparition de l'inverse (modernité/tradition, par exemple). Cela renvoie sociologiquement à l'union d'un signifiant et d'un signifié, la relation entre les deux étant intrinsèquement motivée, puisque le symbole porte une charge sémantique qui concerne la dimension imaginaire de l'humain et de l'environnement. L'environnement détermine l'humanité et vice-versa, de manière opposée et *contradictoriale*. Le signifiant peut être constitué par des éléments iconiques ou discursifs, tandis que le signifié n'est pas perceptiblement présent, mais a un caractère figuratif, mystérieux et énigmatique. Les symboles sont déterminés par la culture, qui n'est rien d'autre que le courant sanguin de l'imaginaire, qui resterait le système organisateur dynamique des instances fondatrices de sens (symboles), reliant les humains au cosmos. C'est l'exigence d'un échange continu entre la dimension subjective collective et l'environnement cosmique social (trajet anthropologique de Durand, 1992).

Un système symbolique est donc un système concret (du radical *concretus* : épais, dru ; de consistance épaisse, mais aussi de *concrecere* : se réunir, de *cum*, et *crecere* : de croître avec : (Le petit Robert, 2006: 503) où certains de ces composants représentent des objets de signification structurale archaïque, qui peuvent être étudiés corporellement soit dans leur rapport direct au sens, soit à travers des rites, et / ou les rituels collectifs toujours présents dans les relations humaines. Les clans, les gangs, les usines, les écoles, les hôpitaux, les équipes sportives, les clubs, les transports, les églises, les armées, les partis politiques, les modes et les expressions esthétiques parmi tant d'autres sont des systèmes symboliques sociétaux ; autant que le sont les villages, les villes, les provinces et les nations ; parce que ce sont des socialités véhiculant des sens communautaires, voire tribaux (Maffesoli, 2000) promouvant des sens et des sentiments d'appartenance, dont les matérialisations expriment l'imaginaire fondateur (arché) qui leur a donné un sens d'origine. Ainsi, un processus (ou traitement) sociétal est une symbolisation qui se produit au sein d'un système sociétal. Ce sont des processus de toutes tailles, de toutes mesures, depuis ceux qui se produisent dans les tribalismes interstitiels, les familles structurées ou les mafias de toutes sortes, jusqu'aux processus qui se produisent à un niveau global, banal, sans dédaigner les processus expérientiels quotidiens de toutes sortes.

2.1 Métadologie : approches systémiques de l'imaginaire

L'approche systémique (dynamique-force en spirale) de l'imaginaire énoncerait prospectivement les suivants énoncés :

A) Chaque être humain en tant que collectivité appartient à un système social symbolique structuré. Delà qu'il n'y a pas de personnes ou de communautés totalement marginalisées de la signification collective (c'est-à-dire hors de la société,

de la norme, voire de l'anomie durkheimien). Ici la notion d'anomie de J. M. Guyau (2008) est encore plus descriptive.

B) Les systèmes sociaux symboliques sont liés par des liens de natures diverses : biologiques, psychologiques, économiques, politiques, religieux, spirituels. Ainsi, dans le foyer de l'imaginaire aucun type spécifique de lien n'est privilégié.

C) Les croyances, préférences, attentes, sensibilités, décisions et actions d'une personne ou d'une communauté sont socialement conditionnées par leur appartenance à un système social (à une sphère symbolique). Pour cette raison, il s'ensuit que les états mentaux sont des processus sociaux symboliques et que toutes les sensibilités ont des contenus relationnels dans différentes dimensions.

D) Chaque système social symbolique a une expression spécifique ; mais cela ne signifie pas que chaque système social génère du sens ou du sens pour tous les éléments du système.

E) Tout système social symbolique est engagé, à un moment donné, dans un processus ou un autre ; hypothèse qui devrait atténuer les craintes de ceux qui pensent que parler de systèmes suppose l'immobilité ou du moins la stabilité.

F) Les changements d'un système social symbolique résultent : soit des changements endogènes de ses composants ; soit des interactions entre ses mêmes composants ou entre certains d'entre eux favorisés par les facteurs de l'environnement social ou naturel.

G) Tout processus ou activité sociale modifie l'état du système ou des systèmes sociaux à l'intérieur ou entre ceux qui se produisent dans la sphère de la génération des significations ou des sens.

H) Tous les membres d'un système social symbolique coopèrent à la génération de sens, mais il se complète ou s'oppose chez les autres et entre eux (thèse du conflit et/ou celle du tribalisme).

I) Un système social symbolique surgit (spontanément ou à dessein) si et seulement s'il est perçu comme habilitant à générer des significations, des sensibilités ou des désirs collectifs (c.a.d. l'imaginaire).

J) Un système social symbolique se désintègre (harmoniquement ou conflictuelle) si et seulement si la majorité de ses membres ou éléments du système cessent de perdre du sens, ou s'il est perçu que la perte de sens générée par des conflits d'interprétation (P. Ricoeur, 1969) dépasse les potentialités de la collectivité.

K) La performance d'un système social symbolique est renforcée par la complémentation (instituant-magique, des systèmes de significations) tant que celle-ci ne désagrège pas les liens qui maintiennent l'unicité du système.

L) Enfin, tout système social symbolique peut être étudié selon les composantes de l'imaginaire (sensorialités, rêves, peurs, pulsions-instinctives), dans le cadre de l'environnement naturel ou social et sous le substrat de la structure qui est la complémentation des relations biologiques, économiques, politiques, culturels, émotionnels.

La compréhension de tout système social symbolique (imaginaire) implique donc l'investigation (empirique et théorique) de ses composants, de son environnement et de sa structure, de ses sous-systèmes biologiques (ou de parenté),



économiques, politiques culturels, émotionnels (Métadologie). La compréhension approfondie d'un système social symbolique implique une prise en compte de sa composition, de l'environnement et des structures mutables dans le temps et dans l'espace dans sa dynamique sociale quotidienne. Les systèmes de sens, signifiants ou non, influencent les conformations sociétales. Ainsi, il s'agit d'être méthodologiquement sensible à la façon dont les systèmes de significations sociales collectives sont perçus, présentés, interprétés, représentés à travers leurs manifestations esthétique-culturelles à travers le corps social et personnel.

D'où la nécessité d'étudier métadologiquement la signification symbolique sociétale à travers la compréhension des expressions corporelles (corporéité) insérées dans les systèmes de significations, puisque cela implique la structure objective et la représentation subjective (imaginaire) des groupes sociaux en concurrence (théorie de la métadologie). Dans ce sens par exemple, la pensée complexe chère à Morin (1994), les mythologies de Durand (1992), la mémoire collective chez Halbwachs (1950) et d'autres ne seraient que des méthodologies ayant comme ciment phréatique l'imaginaire, en mobilisant en tant qu'outil épistémologique ses composants sociétaux archaïques (Métadologie).



3. Les composants archaïques de l'imaginaire

Depuis jadis que l'être humain s'est érigé en deux pieds et son cerveau s'est maintenu à la même taille (1.5 kilos environ), le symbolique a conformé son historicité et son monde au quotidien. À ce propos Gilbert Durand (1994: 32) ne laisse pas de rappeler qu'il y a deux millions d'années, en Afrique « dès ses plus lointaines apparitions, l'homme, nettement distingué des autres vivants, est déjà doté d'un cerveau qui en fait un homo *symbolicus* ». Ce ne sont rien d'autre que des « mystères de la conjonction » (Maffesoli, 1997) collective concrète ou virtuelle, investis par des sacrifices interstitiels et pérennes au même temps, par des représentations que nous transformons à chaque moment, des répétitions que nous ritualisons, des compositions auxquelles nous aspirons, imaginons, ressentons et vivons, qui définissent nos sociétés postmodernes d'aujourd'hui depuis jadis. C'est le germe fondamental pour la régénération des idées, la créativité, les couplements des valeurs et sentiments partagés en commun.

L'imaginaire c'est l'ADN de la culture d'hier et aujourd'hui. Métadologiquement c'est à travers le symbolique qui s'en dégage, car l'imaginaire nous amène à y aller loin dans le passé pour y comprendre profondément dans le présent. C'est sa couche phréatique qui, en tant qu'atmosphère, circule dans tout l'organisme du corps sociétal, se reflétant jour à jour dans ses expressions et manifestations corporelles culturelles collectives et personnelles. Il faut être à la hauteur du quotidien (Weber, 1996) pour voir « aux creux des apparences » (Maffesoli, 1990) les liens symboliques des êtres humains en société au long de leur parcours sur terre (cf. Trajet anthropologique de Durand). L'imaginaire règne comme ciment phréatique pour la vivance de l'humanité à partir de : i) Sa Diversalité entourage-social

(l'intersubjectivité constante des significations collectives du monde): niveau épistémologique ; ii) son émotivité originelle (sentiments collectifs d'appartenance par exemple) niveau théorique ; et de iii) sa corporéité incessante (manifestations et représentations de corps personnel et social) niveau méthodologique.

Au même temps, le symbolique se représente sous diverses formes selon le temps et l'espace au travers ses manifestations corporelles de tous genres (esthétiques, politiques, personnels, sportifs, etc.). De là qui en soit associé à une espèce de semence fondamentale non seulement pour l'organisation matérielle humaine (économie, politique, sociale, religieux : sociétal) ; mais pour la génération de significations, au travers des images d'abord, des créativités après, et des idées, idéologies plus tard. Bref, le symbolique est une manifestation synthétisant les composants premiers et fondamentaux (du grec : arché) de l'imaginaire. Au moins, au niveau métadologique nous pouvons postuler quatre composants archaïques tous partagés par l'espèce humaine depuis sa conformation : i) la sensorialité commune à la bio-nature animale humaine (ouïe, goût, odorat, touché, vus...) ; ii) connectée avec le cadre des peurs collectifs et iii) des rêves latents manifestant les racines de la conscience collective (Jung, 1963) ; et iv) tous convergeant dans le cadre des pulsions instinctives qui se côtoient quotidiennement dans les sociétés humaines. Quand la collectivité devient culture sont unis tous les éléments chimiques-biologiques sociétaux qui restent permanents dans cet être-ensemble anthropologique humain (Maffesoli, 2004). L'interaction avec l'entourage naturel et social ce n'est qu'un espace de matérialisation instinctive nous poussant vivre ensemble dans l'environnement habité.

Ainsi, le symbolique (systèmes des signifiants-significations sociétales) rend compte métadologiquement des dimensions émotionnelles collectives de ce qu'on appelle la composition des signes. Tout cela est en composition, voire sous forme de répétitions effectuées en relation avec les éléments de la nature environnante dont le résultat devient le lien, pour le meilleur et pour le pire, des humanités entières. L'imaginaire c'est la nappe phréatique du monde, les manifestations symboliques sont celles de la culture. Comme son étymologie latine *ratio* : racine, il faut en être radicale : sans le symbolique il n'y aurait pas des racines du monde ni de la diversité humaine, sans la culture il n'y aurait pas de socialité, il n'y aurait pas de sociétés. C'est du premier et du fondamental (arché). Le groupe s'y abandonne dans sa démarche pour chercher un abandon dans l'autre, en l'autre, à l'altérité. Il est investi pour trouver un investissement collectif. Ce n'est rien d'autre que replier l'être pour se plier à l'altérité (l'entourage et le nous humain). Il s'agit d'être métadologiquement sensible à la façon dont les systèmes de significations sociales collectives sont perçus, présentés, interprétés, représentés à travers leurs manifestations esthétique-culturelles à travers le corps social et personnel.

En ce sens, des phénomènes tels que ; le numérique (Atimonelli/ Susca, 2021), la sociabilité du corps (Le Breton: 1992), la socialisation des réseaux sociaux-tribus (Maffesoli, 2000), la multiplication des tatouages, la sacralisation des réseaux sociaux, la pornoculture (Atimonelli/ Susca, 2016), le sens du voyage contemporain (nomadismes), les formes de discours (prosodies), les rassemblements de tout



genre, les distances culturelles (proxémies), la conformation des gestes et du corps le langage (kinésie) ne sont que des manifestations présentes de l'archaïsme fondateur. C'est juste en faisant attention au passage de l'imaginaire à la culture, sans oublier l'intermédiaire du symbolique, que nous comprenions les mutations des « esprits du temps » (Morin, 1975). C'est de la Métadologie. C'est un moyen de ressentir le monde du passé aux dimensions profondes du présent. Plus que les productions, les faits et les choses ; le symbolique et la culture sont des métaphores théoriques pour étudier méthodologiquement pas seulement l'imaginaire archaïque (c'est-à-dire des atmosphères qui nous connectent depuis jadis), mais les imaginaires quotidiens au présent (l'imagination symbolique, Durand, 1964) sous les « creux des apparences » (Maffesoli, 1990) contemporains. C'est la possibilité de la prospection sous les enjeux de l'historisation, pour présenter la mise en ordre des symboles avec ses codes et nous amener à la compréhension des appropriations archaïques collectives sous des formes esthétiques et culturelles.

Pour comprendre les collectivités humaines et ses connexions avec les émotions du passé dans ses manifestations au présent, il faut entendre les mutations entre le symbole (élément primitif humain-entourage), le symbolique (concaténations des éléments primitifs de le humain-entourage sous forme des signes), l'esthétique (conglomérations des symboliques sous forme des signifiants), les cultures (des interprétations collectives des esthétiques sous forme des significations culturelles) et les significations collectives établies (des représentations culturelles organisationnelles du monde). La culture est un microcosme sociétal humain qui nous ramène au long terme macrocosme symbolique : de l'archaïque-au quotidien contemporain par les voies des mutations symboliques qui vont du symbole aux cultures. C'est-à-dire la connexion des humains d'hier avec ceux d'aujourd'hui. Imaginaire ce n'est que l'arché lié au quotidien présent. La métadologie n'est que l'en cheminement des en cheminements pour le comprendre.



3.1 Grille de lecture de l'imaginaire

C'est précisément le trajet anthropologique proposée par Gilbert Durand qui est traduit métadologiquement dans la conjonction de l'imaginaire archaïque avec ses expressions du culturel au présent. Ce n'est rien de plus que, par exemple, ce qu'on appelle ici métaphoriquement l'ADN de la culture.

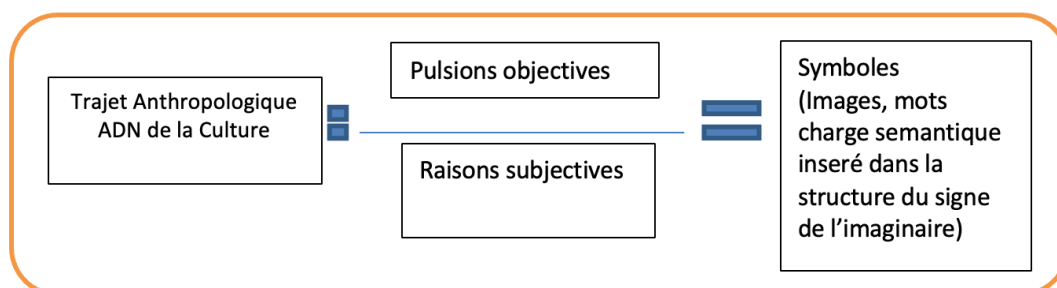


FIG. 1 - Métadologie de l'imaginaire (grille de lecture) – Source: du même auteur

Ce passage métadologique qui va de l'imaginaire (de l'archaïque) à la culture (au présent quotidien) traduit donc un parcours symbolique qui peut être compris, selon les intérêts d'étude, de la distance du passé humain à la profondeur du présent quotidien. Dans le suivant Fig.2, ce trajet est représenté sous la forme d'une équation mathématique des fractions (histoire de rendre compte de la scientificité dont font preuve les différentes méthodologies de l'imaginaire connues et relevées : métadologie). Cette proposition de grille de lecture sur la métadologie de l'imaginaire, plutôt que de chercher à justifier la scientificité aux yeux des sciences sociales dominantes, vise à agencer graphiquement toutes ces propositions méthodologiques qui cherchent à concrétiser l'imaginaire au quotidien. Peut-être cela pourrait-il fonctionner comme une espèce recette culinaire pour travailler la compréhension des structures symboliques de l'imaginaire à tout moment et situation, et avec la possibilité d'aborder tous les thèmes qui permettent de comprendre les sociétés humaines aujourd'hui : leurs attachements et distances, leurs possessions et leurs obsessions, leur violence et leurs vécus.

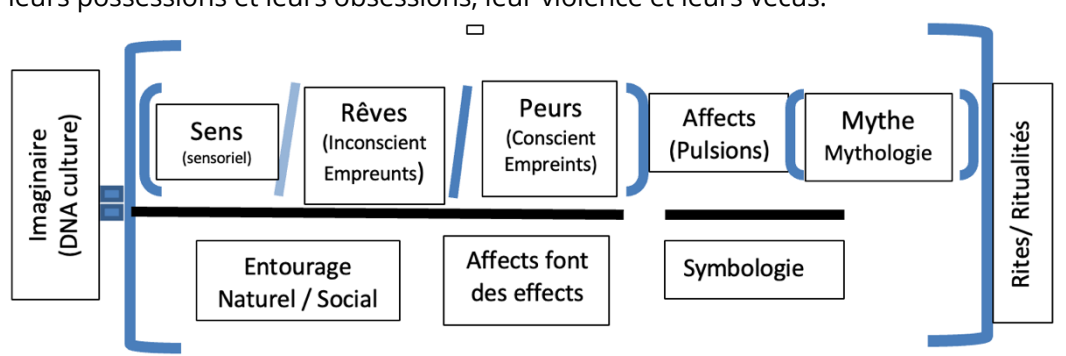


FIG.2 - Métadologie de l'imaginaire. Équation - Source: du même auteur

Comme on le voit dans cette équation (Fig. 2), il s'agit de définir la formule qui établit que l'imaginaire est l'ADN de la culture (voire anthropologique). L'archaïque se manifeste dans le présent qui circule dans le corps social et personnel d'aujourd'hui et d'hier, il se transmet et évolue. Bien que la formule soit relevée d'une métaphore, cela n'implique pas moins de rigueur dans la métadologie proposée. Cette grille de lecture qui est représentée dans toute l'équation, montre (comme dans toutes les fractions mathématiques d'ailleurs) les numérateurs en haut et les dénominateurs communs en bas de l'équation. On le sait, le dénominateur commun est cet élément qui, comme il est dit, est commun à tous les numérateurs, mais également commun à deux ou plusieurs fractions consécutives. Ces dénominateurs communs (de l'imaginaire) ne changent pas, ce sont ceux partagés par toute société humaine, toute personne, toute entité. Le numérateur définit le nombre d'éléments existants qui sont présents dans le dénominateur commun. En d'autres termes, ce n'est pas que les dénominateurs communs déterminent ou dominent les numérateurs, mais qu'ils font partie de leurs composants, donc les numérateurs avec les dénominateurs communs ne sont pas divisibles sans l'existence de tous, et chacun n'existe pas sans la présence des deux parties de la fraction. C'est en quelque sorte une logique

mathématique analogue à celle de la *Coincidentia oppositorum* de Nicolas de Cues (1453), des oxymorons ou des paroxysmes, où les contraires coïncident, se rejoignent et se nécessitent pour exister. Cela nous dit en même temps que nous sommes dans une dynamique systémique comme il est dit avant sur la logique du symbolique. Cette grille de lecture irait du quotidien le plus concret au conceptuel le plus empirique. Pour cette raison, l'équation métadologique est présentée en deux parties, en deux grandes fractions interdépendantes mais autonomes, qui sont divisés par les rites (rituels) ou ritualités qui sont vécus aujourd'hui depuis toujours.

La première section de l'équation correspond à la partie épistémologique-théorique, et la seconde à la partie méthodologique-empirique. Le premier décrit les aspects les plus fondamentaux de l'imaginaire (en tant qu'épistèmes) qui, comme la circulation sanguine de l'ADN, circulent au fil du temps dans les corps sociaux et personnels de manière permanente et stable, mais sous diverses formes (formismes : Simmel, 1999). Cette première section de l'équation reflète les éléments les plus structuraux et anthropologiques de la métadologie de l'imaginaire proposée ici (Fig. 3).

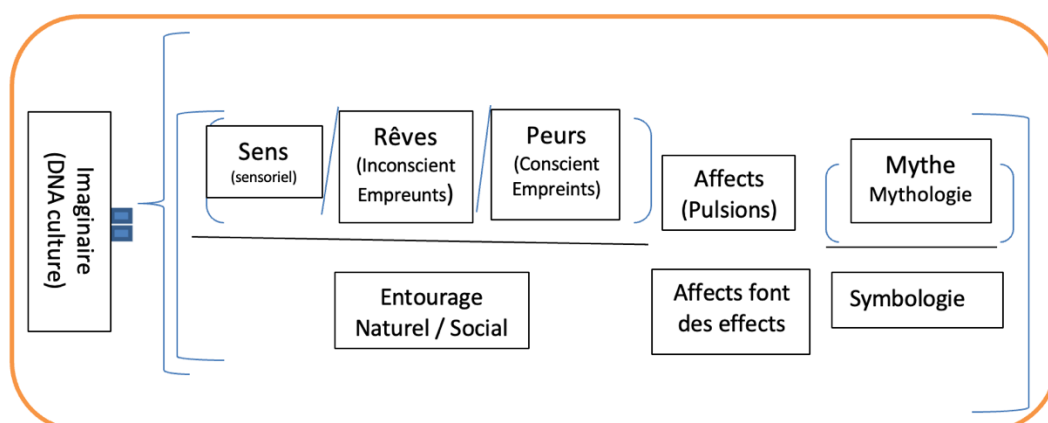


FIG. 3 - Métadologie de l'imaginaire: équation - Source: du même auteur

La deuxième partie de l'équation établit cette dynamique méthodologique de la vie quotidienne actuelle, à partir laquelle, de manière empirique et expérientielle, les phénomènes sociaux peuvent être étudiés et reliés à l'archaïque, au premier et fondamental. On y retrouve là, les émotions et le corps social comme dénominateurs communs, et les significations et le corps personnel dans les numérateurs (Fig. 4).

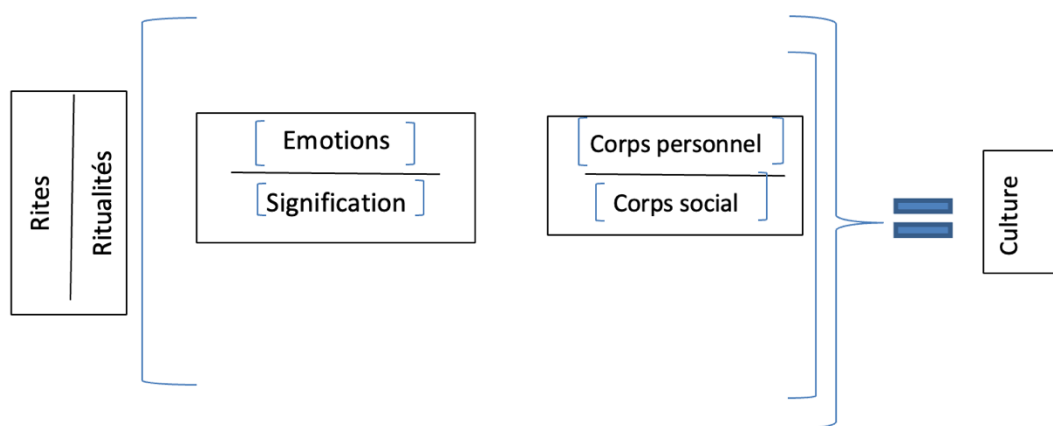


FIG. 4 - Métadologie de l'imaginaire: équation - Source: du même auteur



Ces deux grandes parties de l'équation décrivent précisément, dans la métadologie proposée, le trajet anthropologique de l'imaginaire (cf. Fig. 1) décrit par Durand et qui définit ici la notion de culture (en tant qu'épistème). De manière détaillée, la première partie de l'équation nous dit que l'environnement naturel et social correspondrait au dénominateur commun de l'équation, tandis que les parties qui composent ce dénominateur commun sont décrites dans les numérateurs (la partie supérieure). Il n'y a pas d'entreprise sociétale qui ne présente, ne contienne ou ne se manifeste à travers lesdits éléments décrits dans les numérateurs. Cette première partie de l'équation (Fig. 2) correspondrait à ces processus évolutifs que l'humanité a subis depuis elle était une société, depuis elle était une civilisation ; dans leur conformation en groupes humains se partageant et se conformant. On retrouve dans cette première partie de l'équation, au moins trois composantes et un multiplicateur qui sont indéniables dans la structure métadologique de l'imaginaire, et que les différentes méthodologies et méthodes de l'imaginaire ont mis en évidence, distinguées, montrées, présentées d'une manière ou d'une autre tout au long de leur parcours scientifique (en cheminement). Dans des différentes études réalisées ou à réaliser (méthodologies), il est possible que d'autres éléments fondamentaux communs à tout groupe et culture soient trouvés ou définis, bien que ceux connus et acceptés par toutes les disciplines soient déjà monnaie courante.

Nous avons donc comme numérateurs : 1) les sens ou sensorialités, 2) les rêves, 3) les peurs qui font partie du numérateur et décrit les éléments conformant le dénominateur commun (partie inférieure) qu'est l'entourage (environnement) social et naturel. Il est également décrit dans la première partie de l'équation 4) les affects qui sont les pulsions instinctives innées chez l'être humain, et qui fonctionneraient comme des multiplicateurs des sensorialités, des rêves et des peurs, qui finiraient par s'exprimer dans les mythes et les mythologies (numérateur) de l'humanité, qui décrivent justement les éléments qui forment le dénominateur commun qu'est le symbolique (Fig. 3).

Ainsi, l'entourage social et naturel avec le facteur multiplicateur des affects finit par s'exprimer dans tout le symbolique. Pour sa part, les perceptions (sens), les emprunts (rêves) et les empreintes (peurs) s'expriment sous la forme de mythes et/ou mythologies. La manifestation de formes symboliques telles que les mythes ou mythologies synthétise, cristallisent, combinent des sensorialités (perceptions), des emprunts inconscients, des impressions conscientes qui s'enchaînent tôt ou tard, concomitamment ou en progression avec les pulsions instinctives (affects). Ce n'est rien de plus que de la Mythodologie présentée par Durand (1992) dans son livre classique. Les mythes ou mythologies peuvent être méthodologiquement remplacés par d'autres manifestations ou récits du symbolique. C'est en quelque sorte le seul numérateur qui peut être remplacé ou utilisé par un autre élément narratif, à la place du mythe.

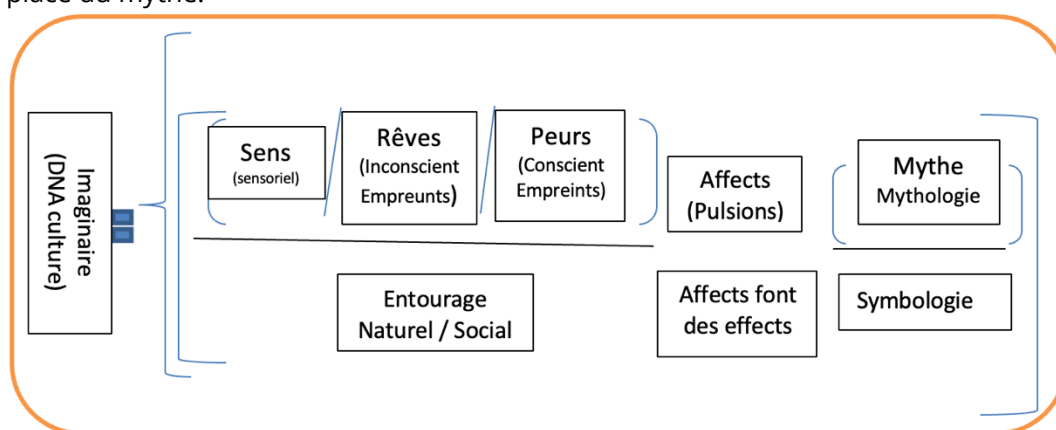


FIG. 3 - Métadologie de l'imaginaire: équation - Source: du même auteur

Ces trois composantes (sens, rêves, peurs) peuvent agir alternativement, combinées ou isolées et se manifester par la potentialisation des pulsions instinctives (affects) connues des neuroscientifiques. Pour cette raison, les hypothèses de travail, chercheraient voir comment « les affects font des effets, les affections affectent le social ». Dans de nombreuses occasions également, les pulsions instinctives peuvent être des détonateurs dans l'interaction avec ou entre les sens, les rêves ou les peurs, voire les générer. Chez d'autres, ils peuvent n'affecter que le sensoriel, et pas nécessairement les peurs ou les rêves. Ce qui semble clair, c'est que les rêves et les peurs ne surgissent pas d'eux-mêmes, puisque les perceptions (les sens) sont toujours là pour les générer au travers la sociabilité. Sans doute, ses composantes perceptives du sensoriel ont un lien fort entre elles, et avec les rêves, les peurs et les affects, mais il est possible d'établir que le sensoriel puisse exister sans les rêves, les peurs et les affects sous sa manifestation plus simple et primitive. Mais pas à l'envers, rêves, peurs et affects sont obligatoirement liés au sensoriel. Sans que cela se confonde avec une approche neurobiologique, force est de constater que le sensoriel est première et fondamentale (arché) préalable les rêves, les peurs et en connexion avec les affects.

3.2 De la sensorialité des sens

Cinq sens sont connus et établis dans le langage académique : auditif, odorant, gustatif, tactile et visuel. Tous ces sens sont impliqués d'une manière ou d'une autre à la fois, de manière itinérante, fragmentaire, isolée, majoritaire, surtout quand on parle de l'imaginaire premier et fondamental (arché). Chacun change d'importance en fonction du développement personnel et sociétal qui s'opère, et ce par rapport à ceux qui se développent à l'origine avec l'être humain, car bien que l'écoute soit celle qui se développe en premier chez un bébé, c'est dans la société d'aujourd'hui que le visuel est celui qui prend la plus d'importance. Certes, l'ouïe et le toucher alternent dans les lieux suivants, tandis que le goût et l'odorat semblent être les moins pertinents dans la sociabilité d'aujourd'hui. Mais cela ne correspond précisément en contexte avec la situation de l'environnement naturel et social dominant. Les sens olfactif et gustatif, par exemple, sont les premiers à travailler et s'activent durant les premières minutes de la naissance d'un animal humain, puisqu'ils sont capables de détecter des composants chimiques présents dans le liquide amniotique et dans le colostrum, principalement.

Il va de soi dire que toute société, groupe ou collectivité humains partagent ces composantes de la perceptibilité ou sensorialité animale de base, non seulement physiologiquement, mais aussi dans leur génération de symbolisations. Toute la reproduction esthétique et symbolique dans les sociétés d'hier et d'aujourd'hui est moulue par ces manifestations liées aux sens, aux sensorialités et/ou aux perceptibilités (Fig. 5).

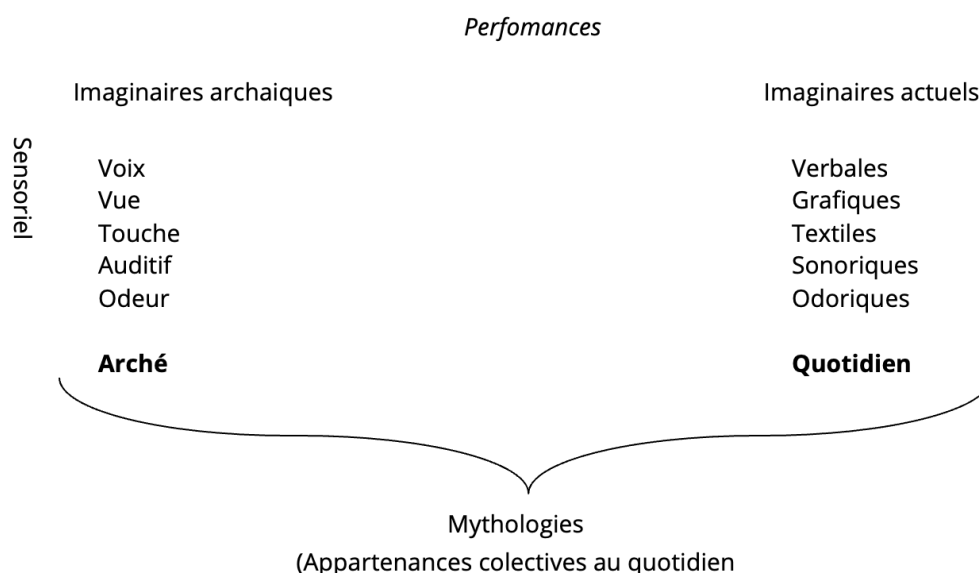


FIG. 5 – Source: du même auteur

Bref, pour comprendre le lien de tous les éléments établis dans l'équation, visualisons (à manière d'exemple) ce qui se passerait lorsque à l'époque archaïque



ou à l'époque actuelle (c'est-à-dire quand c'est la première fois qu'elle est ressentie) la pluie est perçue. Ce phénomène fait appel collectivement à tous les sens perceptifs, bien qu'il n'ait pas besoin de tous pour en être perçu. Le bruit, l'odorat, le goût, le toucher, la vue sont liés à ce phénomène du milieu naturel, et en principe il ne serait lié qu'à la perception telle qu'elle est. C'est justement lorsqu'elle passe à un exercice collectif, avec l'autre, avec l'altérité qui peut prendre des formes oniriques, et avec elle conformer une forte impression (par exemple comme la peur mais pas nécessairement) en chacun de nous et dans le nous collectif. On y retrouve là, toute la panoplie des histoires, des chansons, des contes, des fables, des dictons, des proverbes, des expressions esthétiques autour de la pluie, et pas seulement de l'antiquité mais du présent. Avec tout cela, ils oublient ce qu'impliquent aujourd'hui comme toujours les affaires et l'économie de la pluie (parapluies, imperméables, bottes, vêtements, infrastructures, etc.). Des dieux de la pluie (Tlaloc-Aztèques), au « *singing in the rain* » chanté par Jim Kelly, on voit diverses formismes (Simmel, 1999) de la pluie, pour le meilleur ou pour le pire, qui nous parle des sensorialités (perceptions), puis de sa présentation inconscient (rêves), et ses interprétations (peurs), qui finissent sous formes de représentations (rites-ritualités). Des rituels et rites exprimés dans les émotions collectives et leurs significations partagées, aux effervescences des corps sociaux et personnels (deuxième partie de l'équation). C'est de la culture à partir de l'imaginaire. Il faut comme même insister que ce sont les pulsions affectives instinctives qui transforment les perceptions, les interprétations et puis les représentations exprimées dans des éléments symboliques tels que les mythes, les légendes, les récits. (Cf. Fig. 6).

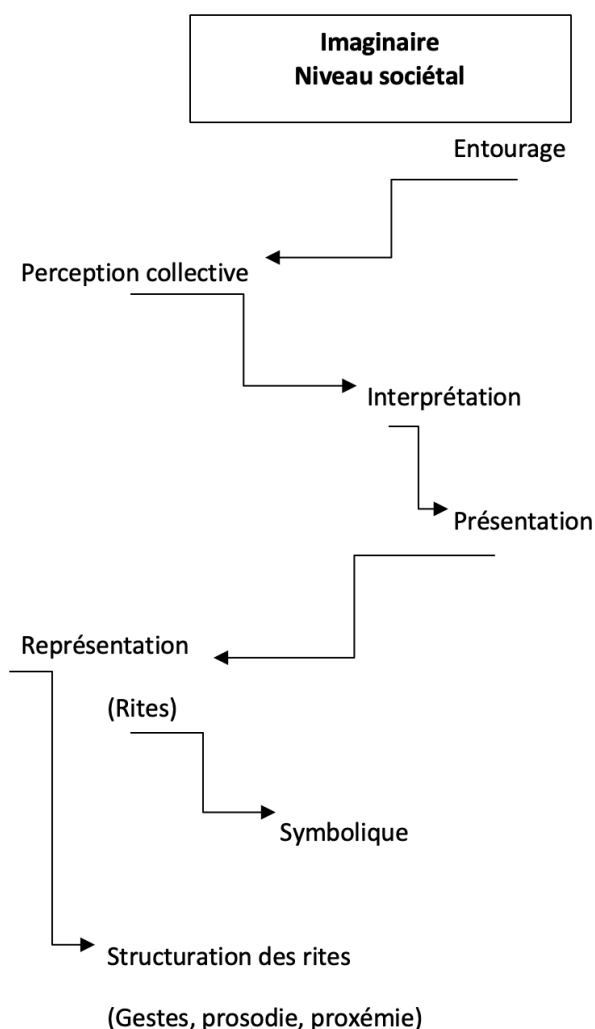


FIG. 6 – Source: du même auteur

Cette similitude du rêve avec les mythes ne peut pas toujours être attribuée à un contact direct ou indirect entre la personne et ces images (rêves) lors d'actes quotidiens, mais ces histoires et symboles émergent d'une source créative commune et collective (pulsions-instinctives) qui s'appellerait l'inconscient collectif. Les motifs typiques des récits mythologiques, des délires et des rêves sont pour Jung (1963) des expressions symboliques de schémas de comportement structurels et anthropologiques (arché). Pour cette raison, la signification dont les êtres humains héritent en tant qu'espèce homo erectus, a été appelée archétypes. Ceux-ci sont considérés comme les corrélats psychiques des instincts biologiques et fonctionneraient comme des mécanismes d'autorégulation, d'intégration et de promotion du développement psychique. Ils sont aussi vus comme des réceptacles et des transmetteurs d'une sagesse commune à toute l'humanité, ou plutôt, comme on dirait ici, ils sont l'expression d'imaginaires culturels. Dans ce sens rêves sont

d'une certaine façon la présentation des sensorialités sociabilisées. Delà cela dépend des moments vécus, des esprits de temps (Morin, 1975) prédominants que les perceptions (les sens) présentent des inconscients collectifs (rêves) dans une interprétation virtuelle ou vicieuse (peurs). La pluie, par exemple, puisse être dans certaines sociétés d'hier et aujourd'hui une interprétation (peur) d'abondance, de fertilité et du bien-être humain ; dans des autres moments et espaces (esprits du temps chez Morin, 1975) source de destruction et malheur humains. C'est ainsi que les affects font effet sous les diverses formes de symbolisation (par exemples les mythologies). Puis avec les représentations qui suivent par le via de rites, ritualités et rituels (répétitions), les émotions s'actualisent (Halbwachs, 1950) sous différentes significations visibles dans les corps social et personnels (imaginaire = DNA de la culture). Voilà le parcours de la Métadologie.

3.4 De la peur



Quant aux peurs, elles ne sont que des traces, des impressions qui résultent de ces rêves socialisés, de cet inconscient collectif qui devient conscient. Les peurs, en termes physiologiques, sont décrites comme une émotion de choc manifestée, souvent précédée d'une surprise (impression) et provoquée par la prise de conscience d'une situation imminente ou présente, d'un phénomène indéniable, inéluctable de considération personnelle et collective. La peur est née avec l'être humain, dans les époques les plus reculées, les plus sombres et les plus lumineuses, les plus vertueuses et les plus destructrices. Elle nous accompagne tout au long de notre existence collective et sociétale. Les peurs changent selon le temps et les lieux, en relation avec les menaces ou les déclarations qui accablent, qui sont présentes, sont inévitables à ignorer.

Ce sont des perturbations, sans doute liées aux rêves, mais surtout émanant du sensoriel, qui laisseraient des traces sur la peau sociale et le derme spirituel. Celle-ci unit précisément l'inconscient au conscient, le rationnel à l'irrationnel, l'incompréhensible à l'interprétable : elle est aussi source et racine de toute cristallisation symbolique collective. C'est une escalade de la pensée et des sentiments hiérarchisés. C'est la racine d'une émotion basée sur des sensations intenses qui nous font prendre conscience du vécu et intérioriser ce que nous avons vécu avec l'Autre et à partir de l'autre, qui marque le présent, le futur et le passé. Sans doute, c'est une partie essentielle de l'émotion qui découle de l'avertissement (*awarneless*) de l'environnement naturel et social, y compris l'être humain.

D'un point de vue basique, c'est le niveau d'activation du sensoriel, et la plupart du temps en concomitance avec la dimension onirique, jusqu'à arriver à des interprétations perpétuellement élaborées liées aux émotions, c'est-à-dire des pensées et sentiments en connexion) qui se configurent, exprimé à travers le fonctionnement des structures neuronales et des processus cognitifs (angoisse, anxiété, stress, phobie, nerfs, motivations, volontés, sensations...), avec une connotation sociale claire qui, en fin de compte, est le moyen par lequel le comportement humain reflète l'activité cérébrale sensorielle et onirique. Par

conséquent, cette émotion peut être étudiée en matière d'activité cérébrale (Dunsmoor & La Bar, 2012) des processus cognitifs (Olatunji, Moretz, & Zlomke, 2010) et de contextes sociaux (Kashdan, Volkmann, Breen, & Han, 2010). D'une certaine manière, c'est une sorte de moteur de base qui se manifeste à la fois chez les animaux et chez les humains, et que les phénomènes destructeurs tels que la violence, le meurtre, les guerres, etc. peuvent être compris à travers les pulsions ; mais aussi des processus de tendresse, de choc, d'empathie.

Ceci nous renvoie sans doute à l'expression des émotions lorsqu'elles sont associées à des pulsions instinctives (les affects font effets), à des personnalités manifestantes et des inconscients collectifs et particuliers présentes (rêveries). La peur est le moteur des rêves et des sens, invoquant l'adaptabilité et l'évolution. C'est pourquoi elle laisse sa marque, au-delà des interprétations heureuses, dramatiques ou terrifiantes que l'on peut donner de la peur, mais aussi celles de l'enthousiasme et la volonté. En somme, la peur est une structure métadologique de l'imaginaire, qui, comme ses autres éléments, se moule et se façonne en fonction des époques, des sensations présentes et de la convergence des inerties collectives établies. Jean Delumeau (1978) montre que non seulement les individus, mais aussi les communautés, voire les civilisations, peuvent être piégés dans un dialogue permanent avec la peur, dont une circonstance sociétale nous amènerait par exemple à associé au noir et l'obscurité avec une peur destructrice (comme la peur moderne en Occident : Delumeau, 1978), ou bien lier la peur à la résilience et la résistance dans une postmodernité occidentale.



3.5 Des pulsions instinctives

Force biologique inconsciente, agissant de façon permanente, sur les conduites, ayant son expression dans le corps. L'état d'excitation peut se manifester à travers la faim, la soif, le besoin sexuel... Exprime une tendance innée et puissante, commune à tous les êtres vivants et animales. Du latin *pulsio* et *pulsum*, dérivé du verbe *pulsare* : pousser, mais surtout désigne ce type d'impulsion psychique caractéristique des sujets de l'espèce humaine qui prend sa source à partir d'une excitation interne, dans l'état de tension perçue comme corporelle (Le petit Robert, 2006: 2118). C'est une énergie profonde qui oriente l'intersubjectivité vers une fin ; étant à l'œuvre l'effet ou le résultat de l'instinct, et pas du jugement ou de la réflexion. Celles-ci influencent la propre expérience collective du sujet, son histoire ontogénétique et son interaction avec l'environnement. En même temps, avec l'instinct, nous aurions une énergie plus statique et héritée « génétiquement », puisqu'elle s'exprime à travers des objets précis et immobiles, en complément avec les pulsions qui manqueraient d'objets fixes, prédéterminés.

Le terme *Trieb* utilisé par Freud (1968) à partir de 1905 désigne la charge énergétique qui est à l'origine à la fois du mouvement de l'organisme et de son activité, ainsi que de son fonctionnement psychique inconscient, situé entre le plan somatique et psychique. De même que les pulsions manquent d'objets prédéterminés et définitifs. Elles ont aussi différentes sources et donc diverses

formes de manifestation, comme les pulsions de vie ou Éros, les pulsions de mort ou Thanatos, les pulsions sexuelles, les pulsions de connaissance, de la créativité, etc. Ce sont de formes de contrepoids, des sortes d'oxymores psychiques qui repensent les destins pulsionnels ; comme des systèmes complexes et des associations proactives qui s'opposeraient à la désintégration, la dissipation, le retour à l'inanimé.

De là que la métadologie de l'imaginaire traduirait les pulsions instinctives par des formules métaphoriques telles que la « soif d'infini » (Nietzsche, 1950), la créativité, le sentiment de suprématie, et en relation avec le sens du toucher, elles nous donneraient la sensation de la douleur. Ici le sensoriel se manifestent par les sensations, la sensibilité, le sensible. Voir peut-être, c'est le lieu d'expression du rire, du plaisir, de la jouissance ; mais aussi des effervescences liées à la guerre, les massacres, les destructions. Ces pulsions-affectives font partie intégrante des composantes archaïques de l'imaginaire, tout en les potentialisant, les multipliant, les façonnant pour s'exprimer sous diverses formes du symbolique : depuis des tabous jusqu'aux récits mythiques, des narratives aux esthétiques.

C'est pourquoi nous parlons depuis la métadologie, des affects pour se référer aux pulsions instinct-affectives : du latin « *affectus* », qui n'est rien d'autre qu'une inclinaison vers quelqu'un ou quelque chose (Le petit Robert, 2006: 41) résultat d'un processus d'interaction sociale entre deux ou plusieurs organismes, y compris l'environnement socio-naturel et qui serait caractérisé par la rétroaction (l'intersubjectivité) dans le système. À cet égard, Benedicto de Spinoza (1996 : 2app, 3d1-3, 3p1, 3p3) explique qu'il existe de grands liens entre l'affection, les émotions, le corps et l'esprit et que ceux-ci ne se distinguent pas selon que le processus personnels ou collectif, mais des ressources (sous forme de matière et/ou d'énergie) en relation avec l'environnement socio-naturel qui pousse à se développer, manifestes au sein des émotions.

Cela peut signifier une réaction instinctive à la stimulation qui se produit avant les processus cognitifs typiques considérés comme nécessaires à la formation d'une émotion plus complexe. Il est considéré que l'affect est post-cognitif et que l'effet est nécessaire pour permettre des modes cognitifs plus rationnelles. Il s'agit de la sensibilité d'un être humain vers de différentes altérations du monde réel ou symbolique à travers un processus interactif avec le reste des composants de l'imaginaire. Bref, ces pulsions ce sont des schémas de conscience qui structurent la manière de recevoir et de traiter l'information, guidant la relation à l'autre, au monde et à soi-même. La sensation et l'intuition ; la pensée et le ressenti font partie intégrante de cette interactivité (Saiz et al., 2009).

Toutes ces définitions des composantes archaïques de l'imaginaire, sans doute, comme on l'a bien dit, s'expriment et se cristallisent au symbolique à travers des formes mythiques, mythologiques ou d'autres dans la vie sociale quotidienne. Or, de la réflexion sur la métadologie, nous voilà encore dans la dimension épistémologique caractéristique des méthodologies anthropologiques, des sciences de la connaissance, et singulièrement de la réflexion théorique. La deuxième partie de l'équation nous marque en effet en quoi cette partie épistémologique-théorique se



traduit par une méthode empirique, avec des caractéristiques des sociologies du quotidien.

C'est précisément en comprenant, en étudiant, en détectant les processus rituels ou les ritualités que nous réalisons précisément ce cheminement anthropologique qui va de la perception la plus abstraite, à la plus concrète, proche, expérientielle des sociétés humaines. C'est justement à partir d'une infinité de thèmes comme : les phénomènes sportifs, sexuels, de la mode, esthétiques, artistiques, numériques, des médias de masse, des réseaux sociaux, de la technique, des phénomènes de spiritualité, d'esthétismes dans les corps, des mouvements sociaux, de la violence d'État, etc., que nous pouvons comprendre l'être humain dans la société, l'humanité dans l'être social et l'être ensemble anthropologique. Il s'agit de rendre compte de ces ritualités et ce cheminement anthropologique des méthodologies de l'imaginaire. Les rituels ou ritualités sont ces représentations qui marquent la dynamique de la répétition, de l'actualisation des signifiants sociaux collectifs d'hier et d'aujourd'hui. Maurice Halbwachs (1950) l'a assez souligné à cet égard. René Girard (1972) et sa notion de mimesis ont aussi suffisamment réfléchi sur les processus à long terme de la répétition et de la ritualité comme produit de la sociabilité archaïque. Celles-ci, en effet, multiplient la matérialisation du rapport des composantes archaïques de l'imaginaire au moment présent. Les rituels sont l'espace, l'objet, le champ d'études de cette méthode en question. C'est la partie centrale de cette approche. De là, le symbolique mythique est traduit depuis la racine, avec l'émotionnel des significations sociales collectives (Fig. 4).

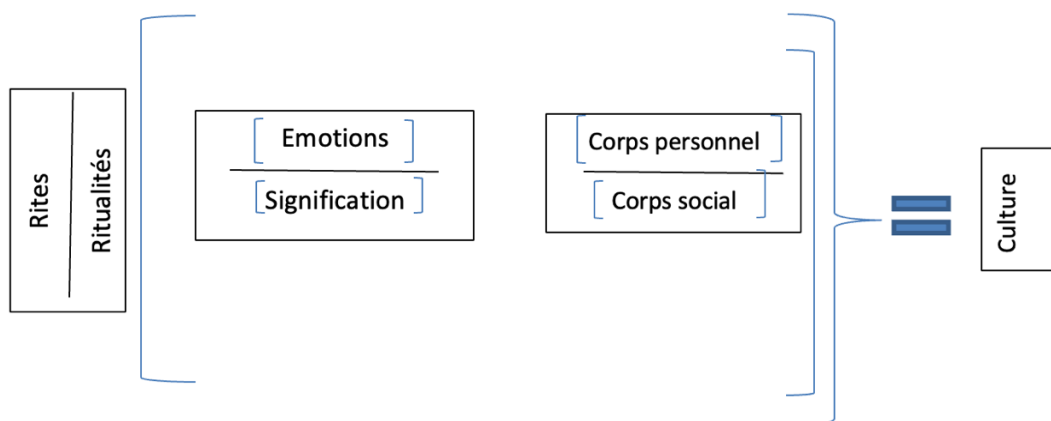


FIG. 4 - Métadologie de l'imaginaire: équation - Source: du même auteur

Toute cette deuxième partie de l'équation décrit en quelque sorte l'archaïque de l'humanité, son historicité avec ses rites actualisés (Halbwachs, 1950), mimésés et camouflés (Girard, 1972) au quotidien, puisque c'est là dans les rituels que le corps social et la convergence avec les composantes archaïques que nous avons évoquées (sensorialités, rêves, peurs, affections) se manifestent. Dans la deuxième partie de l'équation, les émotions servent comme dénominateur commun aux signifiants

sociaux que sont reflétés par les numérateurs. Les émotions ne sont rien de plus que la pensée et le sentiment en connexion. Pas de ruptures ou de dialectique, pas de contradictions ou de séparations. Pas de schizophrénie. Les émotions sont l'expression intégrale des composantes archaïques de l'imaginaire, du symbolique, du mythique, qui donnent le ton de notre temps et des esprits du temps qui nous entourent. Les affects ne sont pas plus qu'une des nombreuses fonctions adaptatives et évaluatives de la conscience, c'est une fonction rationnelle - bien que non logique - de trace personnelle et subjective (Jung, 1963), mais aussi collective et objective.

Le sentiment c'est une disposition émotionnelle et un schéma affectif (Frijda et al., 1991; Ryle, 2009) et en tant qu'une structure dispositionnelle (Rosas, 2011) se manifeste aux recoins le plus cachés de la collectivité humaine. Il se différencie des émotions (Ekman, 2012; Rosas, 2011) et de l'humeur (Rosas, 2011) à la fois pour sa durée et sa stabilité, et pour être dirigée vers un objet intentionnel spécifique. Le sentiment permet d'apprécier la qualité et la valeur spécifique des milieux sociaux et naturels concernés. Il n'est pas réductible aux polarités des sensations (Jung, 1963), mais à une mémoire sentimentale (Von Franz & Hillman, 1971: 133), qui donne unité temporelle et cohérence interne aux expériences ressenties. En ce sens, « les sentiments activeront des états subjectifs tels que s'unir face à la désunion, se sentir bien contre se sentir mal, bien-être contre l'inconfort, l'attraction contre le rejet, l'appréciation vers le mépris, etc. » (Millon, 2001: 40). Dans la méthode de la prosodie, un niveau élevé sur l'échelle des sentiments implique que les gens « forment leurs critères en fonction de leurs propres réponses affectives aux circonstances, évaluent subjectivement l'impact que leurs actions auront sur les personnes impliquées et suivent leurs objectifs et valeurs personnels » (Millon, 2001: 13). Dans les processus d'évaluation par le vécu, les informations fournies par les significations déclenchent réponses ou réactions subjectives, qui peuvent avoir une connotation affective neutre, positive ou négative (Millon, 2001), selon la temporalité et les contextes impliqués.

Les émotions, en se structurant sur la base de la connexion entre pensées et sentiments deviennent visibles de manière métadologique dans la vie quotidienne présente ; dans cet espace métaphorique qui sont le corps social et le corps personnel, où s'ancre la métadologie pour mener à bien une telle compréhension épistémologique, pour que tout soit faite visible, mesurable (si c'est ainsi que vous voulez parler), compréhensible et interprétable, rendant compte de la structuration anthropologique partagée par tous, tout en rendant compte de la particularité de chaque groupe, de chaque personne. C'est le lieu du (creux des apparences : Maffesoli, 1990) où les sciences de l'imaginaire s'articulent avec les sociologies du quotidien (Javeau, 2003), la sociologie culturelle (Alexander, 2003) ; l'anthropologie de l'imaginaire (Durand, 1964) ; la sociologie du corps (Le Breton, 1992) ; de la mode (Monneyron, 2006), de la musique (Petiau, 2011), du bruit (Attali, 1977), des émotions (Colletta & Tcherkassof, 2003), et tant d'autres disciplines qui ont rigoureusement effleuré dans la vulgate scientifique du social.



4. À manière d'épilogue

Du point de vue de la métadologie, cette grille de lecture ne ferait qu'exprimer cette trans-pluri inter-intra disciplinarité autant vilipendée à l'époque académique actuelle, et qui, radicalement, ne serait qu'une socio-archéologie des émotions. Socio parce qu'il établit la forme des liens, dans cette sociabilité intrinsèque chez les humanités. *Arché* pour sa revendication du premier et fondamental, et le logos pour sa signification à l'étude et la logique des émotions qui s'insèrent dans l'ensemble de la sociabilité humaine d'hier et d'aujourd'hui. C'est le lien entre l'archaïque et l'actuel dans la vie quotidienne à travers l'expression du corps socio-personnel. La métaphore de l'ADN, par opposition au concept et au postulat, au précepte et à la loi théoriques ; reflètent la circularité herméneutique et la linéarité phénoménologique (dynamique en spirale). Ce n'est rien d'autre que cette circularité concrète de la diversité humaine qui se nourrit de l'interactivité des liens naturels et sociaux (l'entourage). C'est l'épistémologie de la diversité (diversalité). Ainsi, la culture n'est rien d'autre que les liens de la diversité dans l'environnement naturel et social. Le lien fait lieu par cette constante interactivité collective depuis l'être humain s'est érigé comme un homo erectus. Elle traduit ce trajet anthropologique de l'imaginaire bien décrit par Durand, dont les composantes archaïques reflètent l'état de l'âme collective et sociétale. En ce sens, la dimension empirique du laboratoire par opposition à celle de l'observatoire rend compte que les faits doivent être traités comme des phénomènes et non seulement comme des choses.

Dans cette perspective herméneutique, phénoménologique et sémiologique ; les actions sont de sensations, les réactions de réflexes et les rétroactions des émotions, qui se cristallisent à travers les sphères mentales, physiologiques et spirituelles des humanités. Depuis les humeurs et humours historiques, qui se répètent et se réactualisent avec les ritualités incessantes de la mémoire collective et au sein des rituels jour après jour. Cela donne lieu au symbolique, sous les différents récits communs et les formismes constants. Ainsi, à partir des différentes mythologies exposées au sein des sciences de l'imaginaire : qui vont du numérique à l'émotionnel, du corporel au tribal, on voit émerger une grille de lecture systémique propre à une métadologie de l'imaginaire de l'actuel présent.



Bibliography

- Alexander J. (2003), *The meanings of social life. A cultural sociology*, Oxford, Oxford University Press.
- Attali J. (1977), *Bruits*, Vendome, PUF.
- Atimonelli C., Susca V. (2016), *Pornocultura. Viaggio in fondo alla carne*, Milan, Mimesis.
- Atimonelli C., et Susca, V. (2021), « Habiter l'imaginaire. Sociologie de la culture numérique ».
- Bachelard, G. (1942), *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Jose Corti.
- Baudrillard, J. (1987), *Cool Memories I*, Paris, Galilée.
- Benedict De Spinoza (1996), *Ethics*, trans. Edwin Curley Princeton: Penguin Books, 3p9-12.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1989), *La construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens et Klincksieck.
- Bergson, H. (1907), *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1907.
- Blanchet P., (1995), *La pragmatique. D'Austin à Goffman*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- Bouriau, C. (2010), *Qu'est-ce que l'imagination*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Bunge, M. (2001), *La science, sa méthode et sa philosophie*, Paris, Éditions Vigdor.
- Cassirer, E. (1979), *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE.
- Coletta J-M. & TCHERKASSOF A. (2003), *Les émotions. Cognition, langage et développement*, Belgique, Mardaga.
- Coulon A. (1987), *L'ethnométhodologie*, Paris, PUF.
- Cues, N. (1453), *De visione Dei*.
- Delumeau, J. (1978), *La peur en Occident*. Paris, Fayard.



Descartes R., (2011[1637]), *Discours de la méthode*, Édition électronique (ePub) v.: 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011.

Dilthey, W. (1999), « L'Erlebnis », *Sociétés*. No. 64. 9-15. Paris.

Dunsmoor, J. & Mitroff, S. & LaBar, K. (2009), « Generalization of conditioned fear along a dimension of increasing fear intensity ». *Learning & memory*. 16. 460-9. New York, Cold Spring Harbor.

Durand, G. (1964), *L'imagination symbolique*. Paris, PUF.

Durand, G. (1992), *Introduction à la mythologie, mythes et société*, Paris, Le livre de poche.

Durand, G. (1994), *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris, Hatier.

Durand, G. (1992), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.

Duvignaud, J. (1971), *Introduction à la sociologie*, Paris, Gallimard.

Ekman, P. (2012), *El rostro de las emociones*. Barcelona : RBA.

Flichy P. (1980), *Les industries de l'imaginaire*, PUG, Grenoble.

Freud S. (1968), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard.

Frijda N., Mesquita B., Sonnemans J., & Van Goozen S. (1991), "The Duration of Affective Phenomena or Emotions, Sentiments and Passions". *International Review of Studies on Emotion*. Vol. 1, edited by K. T. Strongman. Christchurch, New Zeland, University of Canterbury.

Girard, R. (1972), *La violence et le Sacré*, Paris, Grasset.

Goffman, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, Paris, Les éditions de Minuit.

Grassi, V. (2005), *Introduction à la sociologie de l'imaginaire. Une compréhension de la vie quotidienne*, Paris, Éditions Érès.

Guyau, J.-M. (2008), *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris, Allia.

Husserl, E. (1993), *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard.



Halbwachs, M. (1950), *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel.

Javeau, C. (2003), *Sociologie de la vie quotidienne*. Paris, PUF.

Jung, C. G. (1963), *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Payot.

Kashdan, T. B., Volkmann, J. R., Breen, W. E. y Han S. (2010), "Social anxiety and romantic relationships: The costs and benefits of negative emotion expression are context-dependent". *Journal of Anxiety Disorders*, 21, 475-492.

Le Breton, D. (1992), *La sociologie du corps*. Paris, PUF.

Legros, P. ; Monneyron F., Renard, J-R., Tacussel, P. (2006), *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin.

Le Petit Nouveau Robert (2006), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

Maffesoli, M. (1984), *Essai sur la violence banale et fondatrice*, Paris, Librairie Méridiens-Klincksieck.

Maffesoli, M. (1990), *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Paris, Plon.

Maffesoli, M. (1997), *Le mystère de la conjonction*, Paris, Fata morgana.

Maffesoli, M. (2000), *Le temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table Ronde.

Maffesoli, M. (2004), *Le Rythme de la vie. Variation sur l'imaginaire post-moderne*, Paris, Éditions de la Table Ronde.

Marcuse H. (1999), *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel.

Millon, T. (2001), MIPS. Inventario de Estilos de Personalidad. *Manual*. Madrid : Tea.

Monneyron F. (2006), *La sociologie de la mode*, Paris, PUF.

Morin, E. (1975), *L'esprit du temps*, Paris, Grasset.

Morin, E. (1994), *Sociologie*, Paris, Fayard.

Nietzsche, F. (1950), *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard.



Nizet J. & Rigaux N. (2005), *La sociologie de Erving Goffman*, Paris, La découverte.

Olatunji, B. O., Moretz, M. W., & Zlomke, K. R. (2010), "Linking cognitive avoidance and GAD symptoms: The mediating role of fear of emotion". *Behaviour Research and Therapy*, 48(5), 435-441. <https://doi.org/10.1016/j.brat.2009.11.014>

Petiau A. (2011), *Technomedia. Jeunes musique & blogosphère*, Bordeaux, Seteun.

Ricoeur, P. (1969), *Le Conflit des interprétations. Essais d'héméneutique I*, Le Seuil.

Rayle G. (2009), *The Concept of Mind*. Londres : Routledge.

Rosas, O. (2011), "La estructura disposicional de los sentimientos". *Ideas y valores*, vol.60 núm. 145, abril. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Saiz M., Botelho C., Galiás I., de Souza Vargas N., Alves de Araújo C., Arancibia M., Perissinoto J. (2009), *Psicopatología Psicodinámica Simbólico-Arquetipica 2*. Montevideo : Prensa Médica Latinoamericana.

Schütz, A. (1987), *Le chercheur et le quotidien, phénoménologie des sciences sociales*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Simmel, G. (1999), *Sociologie, études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF.

Thomas, J. (1998), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris, Ellipses.

Von Franz, M-L. et Hillman J. (1971), *Lectures on Jung's Typology*. Washington, Spring Publications.

Weber, M. (1996), *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard.





Analyse discursive d'imaginaires (ADI)*

Juremir Machado da Silva

juremir@puccrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre

Abstract

Discursive Analysis of Imaginaries.

This text proposes a methodology entitled Discursive Analysis of Imaginaries. It is a sketch for research as unveiling, without, however, reducing the shadows and mysteries of lived experience to artificial and rigid parameters.

Keywords

Methodology | Imaginary | Comprehensive sociology



* Publié en portugais dans *O que pesquisa quer dizer?* Porto Alegre, Sulina, 2017.

1. Analyse comme dévoilement

L'analyse est un chemin en cours et un mode de dévoilement². Si tout était transparent, exposé à la lumière de la connaissance, il n'y aurait pas besoin de science. La connaissance est une opération de dévoilement. Il s'agit d'éclairer ce qui est caché par les ombres de l'ignorance, de la familiarité ou du manque d'observation systématique. Dévoiler signifie enlever le voile qui recouvre la vérité. Si des nombreuses questions restent en litige, il est des vérités qui peuvent être localisées, décrites, énoncées. C'est une question de principe. La recherche, c'est parier sur le dévoilement comme savoir. Le chercheur doit être ému par l'appel de la vérité. Mais qu'est-ce que la vérité ? Le fait qu'il existe de nombreux points de vue et théories signifie-t-il qu'il n'y a pas de vérité ? Dire qu'il n'y a pas de vérité affirme automatiquement une proposition de vérité. Si l'énonciateur a raison, et qu'il n'y a pas de vérité, alors il a tort, car il vient de formuler une vérité. La pluralité ne peut effacer l'horizon. Mais, en contrepartie, il ne faut pas oublier non plus le fait que la vie est aussi faite d'ombres et mystères.

Après toutes les déconstructions des méthodologies comme panacée ou comme grilles d'interprétation paranoïaques et l'élaboration d'une méthodologie compréhensive de terrain, pourquoi ne pas proposer une méthodologie "discrète", si on peut parler comme ça, un simple outil qui n'entend pas se substituer à l'interprétation, à la découverte, au dévoilement et à la pensée, servant juste d'instrument à la recherche, sans avoir besoin de provoquer une énième crise épistémologique ?

La recherche doit répondre à un besoin de clarification. Sans cela, elle pèse comme un fardeau et manque le plaisir de la découverte. Sans cet appel, le chercheur se décourage et ne comprend pas le processus dans lequel il est plongé. Chaque étape semble non motivée et aléatoire. Le paradoxe de la recherche réside dans la simplicité de sa complexité. Que doit rechercher l'investigation ? L'illumination de ce qui n'est pas projeté. La recherche part généralement d'intuitions (*insights*) qui demandent formalisation, systématisation, interprétation et dévoilement. Ou compréhension.

Dévoiler signifie : faire émerger, donner naissance, révéler, démêler, découvrir, afficher, exposer, éclairer, faire venir à la lumière, accoucher, clarifier, montrer, expliquer, comprendre, déconstruire, reconstruire, produire, etc. On ne peut pas tout éclairer. Il y aura toujours zones d'ombres. Tant mieux. La vie a besoin de mystère. Mais on a toujours envie de comprendre.

Toute analyse est une déconstruction. Un processus archéologique d'élimination des couches qui recouvrent l'objet et son discours. La recherche prend l'objet et le démonte pour voir de quelles parties il est composé. La question fondamentale est celle-ci : que veut dire un discours ? Les discours parlent. Mais ils ne crient pas nécessairement ce qu'ils disent. Ils chuchotent souvent leurs véritables intentions,



² Sur le dévoilement, voir Heidegger, M. (1990), *La question de la technique*, in *Essais et conférences*. Paris, Gallimard.

couvrant les messages qu'ils veulent vraiment partager avec un bruit théâtral. La forme des discours dompte les forces qui les animent. Dans certains cas, il peut s'agir d'une stratégie de manipulation. Dans d'autres cas, l'énonciateur lui-même ignore ce qui lui échappe ou l'émeut. Parfois il faut juste accepter les ombres d'un discours.

Quand ils parlent, cependant, les discours laissent des traces. Ces empreintes significatives peuvent être suivies, inventoriées, comparées à d'autres, cataloguées, organisées pour révéler, le cas échéant, des implications, des répétitions et des différences. Il ne sert à rien de torturer la parole. Cela ne marche pas. Elle ne cède qu'à l'invitation au dialogue. Cette proposition méthodologique soutenue ici s'inscrit dans une non-conformité croissante au fil du temps. Les méthodologies disponibles sont soit trop ouvertes, soit trop fermées. Dans certains cas, elles servent presque de références théoriques. Dans d'autres, comme de simples techniques de recherche. Souvent, elles perdent de leur force au milieu de recherche, nécessitant le recours à d'autres, antagonistes ou complémentaires, pour qu'on arrive à bout. Quelque chose manque. Il y a quelque chose de trop. La terminologie peut être pompeuse ou obscure. Certaines méthodologies sont ancrées idéologiquement de telle sorte qu'elles ne peuvent plus être appliquées qu'aux visions du monde qu'elles incarnent et qu'elles veulent juste constamment confirmer et valider.

Tout imaginaire est un discours par des images. Les imaginaires parlent. L'Analyse discursive d'imaginaires examine les contenus de ces discours. On peut aussi l'appeler Analyse d'Imaginaires Discursifs. L'inconvénient, dans ce cas, est la suggestion qu'il y aurait d'imaginaires non discursifs. Il s'agit seulement d'analyser l'imaginaire comme un discours, ce qui n'élimine pas la possibilité d'identifier et de débattre des discours sur l'imaginaire. Qu'est-ce que l'imaginaire ? Un excès qui se cache. Parce qu'il se cache, il a besoin de se révéler à travers un processus de dévoilement.

L'imaginaire est l'excès ou le surplus de sens, ce qui donne inconsciemment un sens à quelque chose ou à une expérience. Cet excès mobilise. C'est un réservoir de sens et un moteur d'actions. Il ne se montre pas tout de suite. Il est toujours derrière les discours.

Par imaginaire, il faut entendre ici un récit inconscient ou une fiction subjective vécue comme une réalité objective dont la formation ou la cristallisation reste cachée, exigeant un dévoilement.

La recherche en tant que récit scientifique sédimenté et légitimé par des pairs est un genre rigoureux (ou rigide) en quatre parties incontournables : référence théorique (récits de légitimation par l'autorité des auteurs cités) ; état de l'art du sujet traité ; méthodologie ; résultats, même s'ils sont précaires ou provisoires.

Le cadre théorique est un ensemble d'idées et d'auteurs inspirants cités et présentés dans le but de situer la place de la parole du chercheur et son ancrage. Une vision du monde qui contextualise, soutient et explique le point de vue à soutenir.

Il existe deux types fondamentaux de citations d'auteur:



- Citations de confirmation : permet de construire ou de légitimer un argument basé sur la qualité de la citation ou l'autorité de l'auteur. Ce dernier aspect, souvent utilisé, va à l'encontre de la logique du mérite. C'est ce qu'on appelle l'argument d'autorité ou de légitimation par la réputation de l'auteur cité.
- Citation de réfutation : nécessaire à la déconstruction d'un récit et à l'appui d'une argumentation nouvelle et solide.

En dehors de cela, les citations ne sont pas justifiées ou sont aléatoires. Elles deviennent juste des démonstrations d'érudition.

Souvent, étrangement, le cadre théorique, longuement exposé, se révèle être une déclaration d'amour à un théoricien ou à sa théorie. Lors de l'analyse des données, cependant, un acteur inattendu apparaît qui vole la vedette. Avec la permission d'une image triviale, le football est pensé avec les idées de Pep Guardiola, mais le jeu concret est analysé avec les outils d'un entraîneur local inconnu.

L'état de l'art reprend tout ce qui a été dit sur un sujet. La méthodologie est un dispositif d'organisation et d'analyse des données. Elle fait parler l'objet. Cela implique un dialogue avec la matière. Les résultats émergent de la conjonction entre le cadre théorique (lentille ou attitude philosophique, cognitive ou idéologique) et la méthodologie. La recherche dans n'importe quelle situation signifie définir un thème et formuler des questions et des hypothèses comme réponses possibles ou probables. Il faut donc : choisir un thème/sujet, la définition du matériau (écrêtage spatial et/ou temporel), une première lecture provocatrice, l'exposition de l'objet au cadre théorique, la soumission du sujet/objet à la méthodologie, une lecture approfondie, la présentation des résultats comme interprétation, compréhension, démonstration ou confirmation.

Si les récits du vécu au quotidien se prêtent à une recherche en immersion dans le terrain et dans la vie des enquêtés, l'Analyse discursive d'imaginaires se prête mieux à l'examen des énoncés. La sociologie compréhensive, par exemple, est plus une attitude cognitive et épistémologique qu'une méthodologie, même si elle peut remplir ce rôle. Elle peut même servir de référence théorique. La théorie de la complexité est plus un paradigme scientifique qu'une méthodologie.

Les énoncés sont des discours réalisés.

Les discours sont d'ensembles d'énoncés articulés.

Il existe plusieurs types de discours : persuasifs, séducteurs, descriptifs, juridiques, démonstratifs, prépositifs, *déconstructifs*, esthétiques, réfléchissants, évocateurs, exprimant des doutes, qui cherchent la vraisemblance, fictifs, parodiques, farcesques, mythologiques, symboliques, etc. Tout parle, y compris les corps.

Ces discours formalisés en expression présentent des messages explicites et des formulations implicites ou occultes.

Les discours sont des réservoirs de sens et d'imaginaires. Il y a une partie visible et une partie immergée. Ils peuvent être analysés en totalité ou en fragments. Une conversation est un discours. Un texte est un discours. Un film, une série télévisée, un feuilleton, un roman, un article de journal, une tribune, un reportage. Les discours



peuvent être composés de mots, de sons et d'images. Comment faire venir à la lumière ce qu'ils cachent ou ne donnent pas à voir tout de suite ? On ne peut pas imaginer que tout dans un discours pourra être expliqué ou réduit à une signification avec une cause et un effet.

Que disent les mots d'un discours ? Les sons ? Les images ? Les points de départ sont les émergences repérables, ces pointes d'icebergs qui sortent du discours comme des pistes sur des imaginaires cachés. Le dialogue avec le discours focalisé tend à faire émerger ces catégories récurrentes capables de permettre l'immersion dans l'objet. L'essence du discours n'est pas discursive, mais imaginaire. Par essence, nous devons comprendre ici la vérité (approximation) la plus profonde qui peut être trouvée à travers un processus d'abordage et de déconstruction. Si le dévoilement ne peut pas dire ce que les choses sont, il pourra peut-être dire ce qu'elles ne peuvent pas être.

Affirmer que la technique n'est pas neutre, le démontrer, c'est un dévoilement. La méthodologie, contrairement à la technique, ne devrait être qu'un moyen. Paradoxe ? Contradiction ? aporie ? Comme la technique, la méthodologie affecte l'objet et le sujet qui l'utilise. Mais dans des conditions d'utilisation équivalentes, il devrait produire des résultats équivalents. S'elle n'est pas neutre, elle doit être neutralisée, jusqu'à ce qu'elle se taise ou presque face à l'objet. Si le dévoilement n'atteint pas l'essence, au sens de la nature intrinsèque, il doit au moins découvrir des strates de sens.

L'AID doit conduire de la surface au plus profond à la recherche de l'imaginaire derrière les vagues qui apparaissent comme des énoncés. En ce sens, l'AID travaille par étapes incontournables. Comme dans un grand reportage, démarche journalistique à laquelle elle s'identifie, elle fait une « couverture » (procédé d'encerclement) pour arriver à découvrir son objet. La première approche consiste à entourer l'objet analysé pour voir ce qui a été en lui ou par lui *couvert* (caché, occulté), comment cela a été *recouvert* (devenu invisible), qu'est-ce que peut être *découvert*. On part du couvert pour savoir comment il a été recouvert. En cas de succès, on arrive à la découverte. Cette opération ressemble également à ceci : construit (parole ou texte), déconstruit (sous-texte ou imaginaire, ce qui est caché), reconstruit (contexte et/ou prétexte et message intégré). La parole couvre. Qu'est-ce qu'elle dit ? L'analyse le (la) découvre.

2. Les Secrets des Discours

Un discours peut dire ce que son auteur veut, ce qu'il ne veut pas, plus qu'il ne veut, moins qu'il ne veut, presque ce qu'il veut, ce que son destinataire veut ou parvient à capter ou à sentir.

Le destinataire participe évidemment au sort du discours. Cela ne signifie pas que la proposition de l'émetteur ne peut pas être capturée comme il le souhaitait. La différence ontologique entre l'expéditeur et le destinataire ne rend pas impossible la



réception du message tel qu'il a été envoyé. Cette coïncidence s'appelle communication. L'émetteur ordonne clairement :

- Ouvre la porte.

Le destinataire exécute l'ordre reçu. Aussi simple que soit cette communication, elle est le symptôme de quelque chose de plus large : l'efficacité de la communication. Plus que cela, la preuve de sa possibilité logique. La démarche analytique demande au discours :

Qu'est-ce qu'il dit ? De quoi il parle ? Comment dit-il ? Pourquoi ? Pour qui ? Que cache-t-il ? Pourquoi se couvrir ? De quelle façon ? Comment est-il formé ? Quelles sont ses influences ? Quels sont ses affluents ? Où peut-il s'écouler ? À quoi il pense ?

Le dévoilement, en tant que récit de la découverte, est le processus par lequel le caché est mis au jour, rendu explicite, révélé, exposé, clarifié, à différents degrés de profondeur analytique, ou confirmé dans ses zones d'ombres et de mystères.

Comment le discours se cache-t-il ? Quelles pistes donne-t-il de ce qu'il contient ? Ironie, humour, caricature, adjectivation, figures de style, stratégies rhétoriques, rationalisations, *scientifisation*, procédures de légitimation, idéologies, sophismes, disqualifications récurrentes, éloges standardisés, construction d'images, omissions, surévaluations ou sous-évaluations constantes, répétitions, comparaisons infondées, stratégies de démonstration, formes d'argumentation (argument d'autorité, séduction, complicité), appels à l'émotion, types de langage (familier, savant, jargon, technique), pressions sur le destinataire, menaces voilées ou explicites, suggestions de dystopies, d'utopies, promesses, divertissements, distractions, digressions, légèretés, lourdeurs, évocations, *mythologisations*, mythifications, distorsions, déconstructions, révisions, fabulations, parodies, enchantements, lapsus, etc.

Il convient d'insister sur le fait que l'imaginaire est ici une vision du monde (ensemble d'images) qui s'abrite derrière un discours explicite peut-être analysable. Le discours couvre consciemment ou inconsciemment cet imaginaire ou une partie de lui. Même lorsque on veut être transparent, quelque chose peut se cacher.

L'imaginaire est une force, une énergie mobilisatrice invisible, un volcan qui se réduit à un certain silence ou se cache, mais ne peut pas être éteint. L'imaginaire peut être le fantastique au quotidien, la licorne qui habite notre univers mental, ou les liens invisibles qui font croire à la solidité de notions comme patrie, amour, justice. Il peut aussi s'agir du sens singularisé laissé par des expériences vécues.

Dialoguer avec un discours demande de la détermination, de l'investigation, de l'imagination, de la persévérance et de la liberté de provocation. En tant qu'archéologue du discours, il faut casser des morceaux pour former un tout. Ou briser le tout en éclats pour reconstituer ce tout à partir de ses éléments. Le chercheur peut clairement questionner le discours en lui demandant s'il a des références cachées ou d'artifices de dissimulation. Y a-t-il des intentions tacites ? Y a-t-il une intention de dissimulation ? Quels sont ces indices de cette dissimulation ? Existe-t-il des sources non déclarées ? Quel est le moyen adopté pour arriver au but recherché ? Y a-t-il une prédominance discursive de l'émotion ou de la raison ? Le discours est-il propositionnel, suggestif, ironique ou normatif ?



L'AID s'occupe des situations concrètes. Elle veut éviter l'illusion de la théorie, son fétiche, son délire. L'idée que des faits peuvent être unifiés par une théorie antérieure, étant dégagée de leurs contradictions et contingences, est une théorie, une « thèse » qui a fait son temps. La thèse académique, comme grand reportage intellectuel, utilise des auteurs, des théoriciens, comme sources selon cette dynamique : description des faits, phénomènes, objets, sujets, circonstances ; version des éventuelles parties impliquées ; dialogue avec les énoncés et ses locuteurs possibles ; points de vue d'experts ; interprétation du chercheur ou des chercheurs.

3. Une méthode hologrammatique

L'AID utilise le principe hologrammatique Pascalien/Morinien³ : l'examen de la partie doit pouvoir indiquer ou suggérer le dévoilement de l'ensemble. La cellule est dans l'organisme, qui est dans la cellule. Pour que ce principe ait un sens, il faut soutenir que les sciences humaines ne sont pas avant tout des champs de démonstrations, mais beaucoup plus des lieux de tentatives systématiques de convaincre les gens par force d'arguments, d'interprétation ouverte et plurielle.

Que dire de ce que disent l'objet et son discours ? L'imaginaire couvert par le discours se révèle parfois comme idéologie, subjectivité étouffée, émotions archivées, significations hors de prix. La démarche analytique cherche à mettre en lumière ce fond, ces coulisses du théâtre d'opérations invisibles. La recherche cherche à briser le silence du discours. Elle travaille à faire en sorte que le discours en dise plus que prévu, révèle ses sources, montre ses entrailles, ouvre ses coulisses, accepte des visites dans ses souterrains et confesse ses intentions secrètes. Le discours est un porte-parole qui a peaufiné son message. Il veut dire ceci et non cela, toujours en décalage avec le désir de compréhension immédiate d'un chercheur, qui doit explorer les lacunes des discours.

La recherche est produite à partir de multiples points de départ, motivations, intérêts, provocations et objectifs, plus ou moins explicités. Voici quelques possibilités : prouver, démontrer, monter, produire (élaborer un discours sur l'objet).

Toutes ces variantes sont utiles. Un effet pervers de la recherche est le recours à un sujet juste pour prouver l'efficacité des méthodologies, qui deviennent des grilles d'interprétation. Tout ce qui empêche de prouver la méthode ou la théorie tend à être éliminé. Il faut dialoguer au préalable avec l'objet pour savoir quelle théorie ou méthodologie il réclame pour s'abandonner à son dévoilement. Cela implique une hypothèse claire à vérifier. Démontrer demande de la conviction et des éléments de clarification. Montrer est un processus par lequel on essaie de « dire ce qui est » plutôt que de « dire ce qui devrait être ». C'est une perspective plus anthropologique, ethnographique, de grands reportages. Cependant, on ne peut pas croire à la neutralité automatique de l'ethnographie. L'anthropologue, comme le reporter, a besoin de connaître son « objectif » et de maîtriser son regard. La prétendue



³ Voir Morin, E. (1992), *La Méthode 3*. Paris, Le Seuil.

impossibilité épistémologique totale de la neutralité ou de l'impartialité est une thèse discutable. Elle ne peut aboutir à la déformation satisfaisante de l'objet par la vision du monde du chercheur. Il est possible d'arriver à des résultats qui ne dépendent pas de qui est le chercheur. Un virus est virus. La recherche produit des connaissances et de la connaissance de soi.

Prouver, démontrer et expliquer renvoient à des procédures logiques et abstraites. La compréhension nécessite de l'empathie. Produire est un dispositif de connaissance unique. A partir d'observations ou d'intuitions, il permet une projection sur l'objet. C'est ce qui se passe, par exemple, dans les essais philosophiques ou les spéculations. Bien que *l'essayisme* soit mal vu dans l'univers scientifique, une bonne partie des références théoriques utilisées ne manque pas de provenir de cette tradition réflexive. La méthodologie doit fournir des outils de travail. Un pas à pas capable de permettre à la masse de données de devenir compréhensible. Il est inapproprié qu'il y ait une divergence entre le cadre théorique et l'orientation théorique de la méthodologie adoptée. Le chercheur doit éviter la formalisation méthodologique excessive, c'est-à-dire l'artificialité du médium, ainsi que la construction artificielle excessive de l'objet. Ceux qui formulent clairement un problème ont tendance à être capables de donner des réponses claires à ce qu'ils proposent comme questions sans rigidifier le sujet traité. Le dévoilement demande un effort interne de compréhension. Le chercheur est obligé de réfléchir à où il veut aller avec son enquête. Il convient d'insister sur une organisation de la recherche par étapes, qui peuvent même coexister : définition du thème ; formulation du problème et d'hypothèses; définition du cadre théorique; appropriation de la méthodologie; organisation des matériaux; définition des sujets émergents; enquête de terrain; organisation des données collectées; traitement des résultats; analyse des sujets émergents; confirmation ou réfutation des hypothèses; conclusion/projection/production; ouverture au monde.

Un thème sans problème peut être tout aussi stérile qu'un problème sans thème. Il ne suffit pas de vouloir étudier un sujet. Il est essentiel de savoir ce qu'on veut lui demander. Bien sûr, il est possible de faire des recherches sur un sujet sans définir de problème, comme la description d'un phénomène. La possibilité de produire des résultats convaincants peut, pourtant, être faible.

Il n'est pas nécessaire d'adhérer à « l'anarchisme épistémologique » du physicien Paul Feyerabend, dont l'exercice intellectuel n'a été possible et remarquable que par son autorité de professeur dans de prestigieuses universités nord-américaines. Mais il est fondamental d'oser savoir de façon kantienne. Feyerabend provoquait :

« La science est une entreprise essentiellement anarchique : l'anarchisme théorique est plus humanitaire et plus susceptible de stimuler le progrès que ses alternatives de loi et d'ordre. Ceci est démontré soit en examinant des épisodes historiques, soit en analysant la relation entre les idées et l'action. Le seul principe qui n'empêche pas le progrès est : tout est permis. Par exemple, il faut recourir à des hypothèses qui contredisent des théories confirmées et/ou des résultats expérimentaux bien établis. Il est possible de faire avancer la science en procédant de manière contre-inductive » (1988: 9-10).





Il n'est pas indispensable de le prendre pour un gourou incontesté ou éclairé. Reste le prendre comme il voulait être : un contrepoint. Les sciences humaines ne peuvent se limiter à l'avis de chacun, étayé par quelques citations et renforcé par quelques données. La recherche reste simple : poser des questions et chercher des réponses. Les questions et les réponses peuvent être complexes. La complexité maximale peut être exposée de manière simple. Le texte scientifique, pour être cohérent, n'a pas besoin d'être obscur. Le mythe de l'hermétisme dans le texte académique est le produit de l'incompétence ou de la volonté d'entraver l'accès général au savoir, utilisé comme pouvoir. La méthodologie peut-elle être neutre ? Elle doit être indépendante. Le dévoilement produit par la méthodologie ne peut être esclave des intentions cachées du chercheur. S'elle n'est pas neutre, elle ne peut pas être biaisée de façon intentionnelle. Elle doit pouvoir surprendre le chercheur en lui révélant ce à quoi il ne s'attendait pas. La méthodologie est un moyen. En tant que moyen, elle ne peut pas déterminer la fin. Si avec des méthodologies différentes des résultats opposés sont atteints, il y a un problème : comment parvenir au dévoilement ? Dans certains cas, le doute subsiste parce qu'il y a mystère et ombres irréductibles à la recherche. Dans d'autres, il vaut la peine de réfléchir à la méthodologie elle-même.

En dehors du travail théorique absolu ou fondamental, celui où l'on tente de construire une nouvelle théorie ou d'invalidier une théorie existante, toute recherche étudie un ou plusieurs cas, constituant généralement des études de cas sans obligation de recourir à une méthodologie spécifique avec ce nom, qui ne peut être ni breveté ni privatisé, tout comme tout discours a un contenu à analyser. Même lorsqu'il s'agit de réfuter une théorie, celle-ci se présente comme le « cas » en cours d'analyse. Le cas est la partie dont le tout est inféré. Cette méthodologie peut être appliquée à ce texte pour produire son dévoilement, faire émerger ses références submergées.

Il faut ne pas oublier ce que Gilbert Durand a dit : « Plus que jamais nous réaffirmons que tous les problèmes relatifs à la signification, donc au symbole et à l'imaginaire, ne peuvent être passibles – sans falsifications, d'une seule lignée des sciences humaines » (Durand, 1992). Il faut être inter et transdisciplinaire⁴. Il n'est pas interdit de regarder ailleurs.

Parler en discours ne peut dire qu'on veut réduire l'image et les imaginaires au logos, au rationnel, en éliminant toutes leurs zones d'ombres. Non, parler en discours ici veut dire simplement que les images et les imaginaires parlent

⁴ Voir aussi la revue Sociétés, "Hommages à Gilbert Durand". Paris, DeBoeck, n° 134, 2014.

Juremir Machado da Silva
Analyse discursive d'imaginaires

et qu'on veut dialoguer avec eux. Pour cela il faut les interpeller et les provoquer sans détour.

Le dévoilement est un chemin vers la compréhension.

La compréhension reconnaît la différence sans la mutiler.



Juremir Machado da Silva
Analyse discursive d'imaginaires

Bibliography

Durand G. (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaires*. Paris, Dunod.

Heidegger M. (1990), *Essais et conférences*. Paris, Gallimard.

Feyerabend P. (1988), *Contre la Méthode*. Paris, Le Seuil.

Morin E. (1988), *La Méthode 3*. Paris, Le Seuil.



Un'etica dell'energia*

Philippe Joron

philippe.joron@univ-montp3.fr

*Laboratoire d'études interdisciplinaires sur le réel et les imaginaires sociaux |
Université Paul Valéry Montpellier 3*



Abstract

An ethics of the energy.

Energy is something that comes from within ourselves and from without. If we think of energy as a set of forces capable of producing an action on the individual, we have to take into account both conscious and unconscious motivations. In fact, energy is much more than the sum of its parts. If there is indeed an energy that goes from the particular to the general, there must be an opposite dynamic that redistributes to each individual a form of social energy from which particular interests can benefit. Recovering the Bataille's postulate between energy, surplus and dépense, we explore how festive communion represents the acceptance of excess as an element capable of regenerating the social bond in the face of the wear and tear of everyday normality.

Keywords

Imaginary | Dépense | Energy | Ethics | Party

*Traduzione dal francese di Michelle Grillo.

L'ipotesi dell'energia è attualmente per la maggior parte dei fisiologi la spiegazione più plausibile ai fenomeni della vita, ed è conciliabile con tutte le teorie metafisiche. L'universo è un immenso serbatoio di forze di cui l'animalità è una piccola parte, e i fenomeni vitali sono metamorfosi di energia come gli altri fenomeni della natura.

Théodore Ribot (1910)



Le forme di vita sociale che ogni giorno realizziamo all'interno di un contesto culturale, e in relazione all'ambiente naturale, hanno senso per le scienze sociali in termini di dinamiche spazio-temporali, grazie alle quali trovano una solidità capace di tenere alta l'attenzione dell'osservatore sociale. Non è possibile, tuttavia, ridurre la loro comprensione a tali ed esclusive categorie, è necessario, infatti, cercare di cogliere i principi di azione, in modo da offrire loro contenuto, sostegno, architettura e stile esistenziale.

Uno di questi principi è senza dubbio l'energia che adoperiamo quotidianamente in una pluralità di forme, attraverso una trama di relazioni interpersonali, sociali e mondane, oltre che personali; un'energia che mette insieme ciò che proviene dagli stimoli esterni e dal profondo di noi stessi; un'energia il cui potenziale intrinseco è sia costruttivo che distruttivo, ma a ogni modo, instauratrice del legame sociale e dell'alterità da essa. Come per qualsiasi altra nozione, si tentati, sovente, di attenersi a un'unica e immutabile concezione di energia da un punto di vista socio-antropologico, o di soffermarsi unicamente ai più stretti ambiti applicativi. La prima cosa a cui verrebbe da pensare, almeno per quanto riguarda l'ambito utilitaristico della vita sociale, rimanda al potenziale fisico e psicologico funzionale alla produttività - come potente combustibile - in cui la volontà esercita una sostanziale influenza. Da qui l'idea dell'energetismo fortemente carica di vincoli operativi e di orientamenti utilitaristici.

Per questo, prima di proporre una comprensione dell'energia secondo i suoi aspetti e le applicazioni in settori specifici che interessano le scienze umane, è indispensabile porre la questione del sostegno teorico riguardante le proposte di definizione. Un problema formulato in questi termini da Henri Poincaré in *La science et l'hypothèse*:

In ciascuno dei casi particolari, si vede bene cos'è l'energia e se ne può dare una definizione, almeno provvisoria. Ma è impossibile trovare una definizione generale. Se si vuole enunciare il principio in tutta la sua generalità e applicarlo all'universo, lo vediamo svanire, e non resta che questo: c'è qualcosa che rimane costante (2012: 130).

Con questo inciso, il matematico francese ha espresso l'ipotesi di un ordine di grandezza che sarebbe valido solo per se stesso, a seconda se sia

applicato alle parti o al tutto. Questo qualcosa che rimane costante può essere osservato in tutti i tipi di fenomeni, purché ci si attenga all'ordine di grandezza che riguarda tale osservazione.

1. L'altra faccia dello stesso mondo

Se definiamo l'energia come un insieme di forze e di poteri capaci di produrre azione - in un atomo, unità, individuo o società -, è necessario altresì considerarne la volontà, le motivazioni o le intenzioni - a livello conscio - e le disposizioni o inclinazioni - a livello inconscio - che, a seconda del caso, possono assumere forme diverse. A tal proposito rivediamo la definizione generale data da C.-G. Jung nei suoi Tipi psicologici: "Energia" indica appunto la conformità dei fenomeni dinamici, conformità che non può essere negata e che ogni giorno dà prova della sua esistenza nel modo più evidente." (Jung, 2007: 40). Soprattutto, non bisognerebbe trarre una sorta di preminenza della forza sulla materia. Non c'è ipostasi, né alcuna subordinazione, questo è almeno ciò su cui occorrerebbe essere d'accordo quando si parla di fatto sociale, anche nel caso in cui le dimostrazioni coercitive possono derivare da un insieme di forze autoritarie rivolte a coloro che si suppone subiscano una volontà che in apparenza condannano. Potremmo allora parlare di energetismo, non certo nell'accezione utilitaristica secondo la quale il mondo naturale sarebbe manipolabile all'estremo, ma piuttosto nel senso critico del termine, della concezione filosofica che presuppone che la materia sociale, così come la vita psicologica, contenga forze incontrollabili razionalmente. Pensiamo ad esempio alla figura dello psicopatico (Janet, 1975) i cui impulsi si arenano ai limiti della normalità, o a quella dello stregone per il quale i poteri soprannaturali non hanno alcun mistero. In questi due casi, così come nelle loro molteplici declinazioni - l'artista, lo scienziato e il genio; l'asceta con le sue illuminazioni; il veggente e i suoi dettati dall'aldilà - un'azione si spiega come qualcosa di trascendente, e che va oltre qualsiasi comprensione; questo per quanto riguarda la dimensione dell'individuo. Quando altrimenti si tratta di gruppi sociali, folle deliranti e isterie collettive, il rapporto con le energie trascendenti è piuttosto inteso come una partecipazione a forze di un qualcosa di più grande e immanente, e in cui l'individuo prima ne resta ammaliato e poi se ne libera, legittimando e decuplicando le proprie forze, prendendo parte all'esistenza della cosa divina e allo stesso tempo, a quella del sociale (Moscovici, 1988).

Un'analisi di Michel Maffesoli sul principio religioso offre un'idea precisa di questo movimento: "à la fois la perte dans "l'autre" crée l'Autre, et le dessaisissement dans cet Autre crée "l'autre" qu'est la société" (Maffesoli, 1991: 17). Nella sua presentazione dello studio di Durkheim su *Le forme elementari della vita religiosa*, l'autore fa anche riferimento alla pressione delle idee comuni, alle energie collettive che rompendo con l'istituto, ci ricordano il potere disgregante degli istituenti "toutes choses qui résultent de la pression irrésistible de "nous" fusionnels dont le ciment est fait d'idées communes contaminant, de proche en proche, des foules de plus en plus importantes" (Ivi: 19). Michel Maffesoli, nel suo commento all'opera dell'illustre



sociologo, nota che la pressione collettiva è una costante della storia umana, le cui esplosioni variano a seconda del momento storico. Troviamo un'osservazione del genere in Emile Durkheim, che vede le civiltà trascinate da scossoni, impulsi passionali, cambiamenti che non possono davvero mostrarsi in semplici sfumature:

Gli individui si cercano, si riuniscono di più. Ne risulta un'effervescenza generale, caratteristica delle epoche rivoluzionarie o creative. Orbene, questa sovra-attività ha per effetto una stimolazione generale delle forze individuali. Si vive più e diversamente che in tempi normali (Durkheim, 2005: 269).

Il sociologo suggerisce che l'azione stimolante della società non è appannaggio di momenti eccezionali, "non c'è, per così dire, un momento della nostra vita in cui qualche flusso di energia non venga a noi dall'esterno" (Ivi: 270). Vedremo poco più avanti che questa concezione è abbastanza simile a quella presentata da Georges Bataille ne *La Part maudite*. In ogni caso, siamo tornati alla *ce quelque chose qui demeure constant* di Henri Poincaré affermava. Tutto, dunque, riguarderebbe l'uso, e di conseguenza la causa – se ce ne fosse una, nobile o disprezzabile – che l'individuo o il gruppo cercherà per il superamento delle proprie energie vitali. Il testo di Durkheim è ricco di analisi di questo genere; spesso destinate a un uso che prende in considerazione solo le accezioni positive di quei valori di cui l'uomo si sentirebbe parte. "Così, l'ambiente in cui viviamo ci appare come popolato da forze allo stesso tempo imperiose e utili, auguste e benefiche, con le quali siamo in relazione" (Ivi: 271-272). Da un punto di vista assiologico, se alcune di queste forze appaiono benevole, ce ne sono altre alle quali sono attribuiti valori molto più negativi. È in questa dicotomia, questa ferma distinzione tra stati apparentemente incompatibili, che la coscienza umana – in questo caso l'*homo religiosus* – determina la possibilità di uno sdoppiamento energetico. C.-G. Jung individua le caratteristiche principali, in un'analisi piuttosto generale indicando che tutti i fenomeni relativi all'energia comportano un inizio e una fine, un alto e un basso, caldo e freddo, lo stesso concetto di energia è inseparabile da ogni opposizione (Jung, op.cit). Diversamente, secondo la morale, si può parlare di energia solo in termini di un uso positivo: "avere energia" e usarla saggiamente, "ricaricarsi", "raccogliere le proprie forze" in vista di un uso ottimale in termini di produttività, per esempio, "non sprecare il proprio tempo", "non sprecare le proprie forze per niente". C'è una lunga lista di espressioni di condanna che aderiscono a una certa idea di società e del suo ordine morale. Michel Maffesoli afferma che si tratta di un "progressismo energetico" che ha fatto il suo tempo e che viene soppiantato senza alcun problema dalla "vita improduttiva" (Maffesoli, 1990), ambito prediletto del lavoro batailliano.

Si tratta ancora una volta di una concezione monovalente dell'energetismo che, racchiusa nelle massime positiviste di Auguste Comte, attribuisce all'agire produttivo una grandezza che sfida ogni concorrenza, "L'Amore come principio e l'Ordine come base, il Progresso come meta" (Compte, 2018). Adattando la costruzione dell'immaginario di Gilbert Durand a questa idea propedeutica di energia salvifica, potremmo affermare che essa, in quanto concezione monovalente, utilizza esclusivamente modelli di ascesa, elevazione e luce – una struttura eroica –,



lasciando poco spazio alla semantica della discesa, della caduta, dell'oscurità – ovvero la parte maledetta dell'esistenza.

È qui che è possibile parlare di specifiche variazioni, in un quadro fisso e permanente, ben riassunto dalla nozione di archetipo. Gli antropologi hanno infatti dimostrato che nel registro dell'immaginario – e, di conseguenza, nelle produzioni concrete della vita quotidiana – gli uomini fanno sempre riferimento a strutture simboliche che ne organizzano la vita psicologica e, naturalmente, la vita nella società. Va da sé che queste strutture coesistono in modo universale sul piano delle strutture mentali delle società umane, pur assumendo modalità diverse a seconda del contesto socio-culturale. A seconda del carico simbolico, queste forme di immaginario collettivo si diffondono nella vita concreta, in funzione della capacità di un gruppo sociale di attualizzarne o meno sogni, fantasie e ossessioni. Ciò dipende dagli orientamenti culturali che hanno un'influenza nel ritualizzarne la violenza intrinseca (Durand, 2009; Girard, 1992; Bataille, 2002), la convivenza con il loro fascino di morte e l'incertezza originaria. Così, una delle grandi funzioni simboliche è quella di tirare fuori il significato dalle cose, per poter vivere in modo relativamente accettabile il dilemma e la contraddizione tra il dover vivere e il vivere *tout court*, tra l'ordine che "tiene" la vita e il caos che la rende densa. In altre parole, il simbolo ci permette di vivere indirettamente uno stato proibito della condizione umana (Joron, 2007: 17-28). Tuttavia, secondo quanto appena detto, è abbastanza chiaro che il potenziale energetico di un individuo, concepito secondo una capacità d'uso che gli è propria, non potrebbe essere assolutamente simile a quello di un altro individuo, per di più tenendo conto dell'universo sociale in cui è immerso.

In effetti, queste differenze non ostacolano uno spazio-tempo di coerenza tra i diversi ordini di valutazione, in direzione delle potenzialità e degli usi posti in essere, anche nel caso in cui gli obiettivi possono essere divergenti. Infatti, al di là di ogni considerazione morale, poco importa a cosa serva l'energia e per cosa, l'essenziale è applicarla e attualizzarla. Ora, ciò che provoca la separazione o l'incomprensione reciproca tra l'ordine morale di una comunità umana e le logiche trasgressive nelle sue molteplici derive, è l'inadeguatezza o addirittura l'assenza di supporti adeguati – come gli *hurloir* menzionati da Emile Cioran, una sorta di depressori o *defouloirs*, che permettano di liberare il sovraccarico fisico e mentale (Cioran, 1995). Così, la politica lascia all'ambito privato il compito di organizzare i propri spazi di libertà ed espressione (night club, giochi di ruolo, feste gratuite, gare automobilistiche nei parcheggi dei supermercati ecc.), molto spesso fuori dai limiti normativi, "legittimandone" la loro funzione. Un esempio attuale in tal senso, in Francia come in Italia, sono i rave party, forma pura dell'essere insieme svincolata dalle regole dell'economia politica e del diritto, in cui l'unica norma vigente è dettata dalla musica e dalla danza di un corpo festivo in stato di comunione.

Senza dubbio, sotto l'effetto dell'individualismo e del razionalismo esasperato, la politica si è gradualmente allontanata dal quotidiano, dissociandosi dal principio stesso dell'effervescenza festiva e della violenza ritualizzata. A questo proposito, prendendo ancora ad esempio i rave party, non possiamo non annoverare l'intervento da parte del governo italiano al fine di impedirne la spontanea



realizzazione. Uno spazio di "legittimazione" riguarda ancora un'espressione portoghese *Carnevale fora de época*, che in Brasile sta a indicare un incremento delle festività durante tutto l'anno, dunque al di fuori dei limiti temporali tradizionali. È chiaro che le costanti energetiche sono soggette a particolari variazioni a seconda se l'autorità morale concede loro tempo e spazio di attualizzazione. Spetta allora alla società inventare, spesso in modo clandestino, ciò che l'ideologia comune si limita a condannare.

2. Metafisica del legame sociale

La relazione o connessione tra fisica e metafisica, questa convergenza dinamica tra l'effervescenza organica e la conoscenza del mondo spirituale o sacro, ovvero la reversibilità costante che sussiste tra l'astratto e il concreto, è ben argomentata secondo la prospettiva antro-po-religiosa di Jacques Vidal, che ha analizzato le principali caratteristiche del *quid* umano, la parte di noi che cerca un legame più intimo con l'esistenza. Il teologo ha intravisto nello statuto dell'umanità tre tipi di energia che costituiscono il desiderio di vivere pienamente in comunione: il sacro, la violenza e l'eros. La prima è:

énergie anthropocosmique qui habite le souffle de l'homme, le rapporte à l'altérité secrète et souveraine du divin, lui donne de dominer en lui et autour de lui sur les deux autres énergies fondamentales : la violence (comme expulsion, dévoration), l'éros (comme communication ou comme fusion) (Vidal, 1990: 111).

La violenza è come un respiro che scaccia o attrae, che espelle o divora. Per quanto riguarda l'eros, esso simboleggia la comunicazione, l'incontro con l'altro, lo scambio, qualunque forma esso abbia, economico, sessuale, simbolico: la comunicazione in questo caso sta a indicare alterità. In quanto idealtipo in senso weberiano, l'effervescenza festiva è enfaticamente parte della trilogia energetica, partecipando al riconoscimento sociale dello stare insieme senza una finalità o uno scopo utile se non organizzarsi intorno a questi tre elementi di cui la sostanza comune è la ricerca di un'esistenza piena, completa, totale. Secondo questa prospettiva, l'energia antropologica può essere intesa come volontà di potenza, nel senso in cui la intendeva Friedrich Nietzsche, cioè come "un mondo dagli effetti in cui si trovi ancora racchiuso in possente unità tutto ciò che poi, nel processo organico, si ramifica e si plasma" (Nietzsche, 2011: 36)¹. Questa idea di energia si ritrova nella concezione di Bergson dell'*élan vital*, una forza vitale che spinge ogni specie ad adattarsi, allontanandosi dai vincoli imposti dalla natura. L'*élan vital* non è altro che la vita in tutte le sue espressioni, insieme alle sue manifestazioni creative, in situazioni sempre nuove, quasi sempre imprevedibili (Bergson, 2012), ma comunque ereditiere di antiche forme. In una dimensione puramente sociologica, è ancora questa forza

¹ Vedi anche Georg Simmel, *Sociologie et épistémologie*, tradotto dal tedesco da L. Gasparanini, Parigi, P.U.F., Coll. «Sociologie», 1981.



primaria che pone in rapporto dinamico gli interessi della società a quelli dell'individuo, Bergson parlava di società come comunione delle energie individuali, che beneficia degli sforzi di tutti (Bergson, 2008).

Quest'ultima interpretazione dell'energia sociale potrebbe indurre a pensare che l'insieme dinamico sarebbe in ogni aspetto simile alla somma delle sue parti. Ma l'energia collettiva, da un punto di vista qualitativo, è qualcosa di più di una semplice messa in comunione delle forze manifestate di tutti gli individui che partecipano all'energia globale. Cercando di cogliere il senso generale di una nozione, si scivola inevitabilmente verso altre; in questo caso è necessario avvalersi dei concetti di determinazione, intenzione e finalità, cioè di ciò per cui l'energia è utilizzata ed esercita un'azione (o un lavoro elementare) a qualsiasi livello; d'altra parte, dobbiamo anche prendere in considerazione le inclinazioni inconscie che determinano l'uso dell'energia. Infine, questo uso dell'energia nel pensiero, che sia favorito dalle intenzioni o dalle predisposizioni, è delineato in termini di produttività o improduttività, cioè in termini di utilità o meno per l'azione sociale, sebbene ci siano anche apparenti disordini tra questi due opposti. Detto ciò, se c'è davvero un movimento energetico che va dal particolare al generale, non vi è dubbio che ci sia una dinamica opposta, quella che ridistribuisce a ogni individuo una forma di energia sociale di cui possono beneficiare gli interessi particolari. Nella *La part maudite*, Georges Bataille considerava tali idee secondo una configurazione opposta alle concezioni economiche e filosofiche che erano state considerate fino a quel periodo: ogni organismo vivente dispone di una quantità di energia superiore al minimo necessario per la sua sopravvivenza; utilizza poi questo surplus per soddisfare i bisogni della sua crescita e, avendo soddisfatto quest'ultimo obbligo vitale, deve poi sperperare, "perdere senza profitto" (Bataille, 1992: 34), spendere, questo surplus volente o nolente, gloriosamente o altrimenti catastroficamente. Questo postulato, intravisto dall'autore sotto l'imperativo di un'osservazione incrollabile, stabilisce un legame quasi immutabile tra energia, eccedenza e *dépense* attraverso l'intervento di un insieme di necessità che garantirebbero sia l'appagamento (utilità) che il suo possibile eccesso (inutilità, lusso). Siamo qui nell'ordine dell'ineluttabile, o più precisamente in quello del tragico, nella misura in cui la finalità si perde, si compie dimenticando i suoi scopi, per poi tornare immediatamente, in un perpetuo ritorno fino a uno svuotamento totale, irreversibile, che alimenta e rivitalizza il principio della continuità. Ma il problema così posto richiede un altro ordine di significati che erige una sorta di dialettica infinita tra l'energia globale da un lato e l'attività umana dall'altro; un ordine di significati che Georges Bataille percorre seguendo la domanda

La determinazione generale dell'energia che percorre il campo della vita è alterata dall'attività dell'uomo? O quest'ultima è falsata nell'intenzione ch'essa si dà, da una determinazione che ignora, trascura e non può cambiare? (*Ibidem*).

Certamente l'autore occupa con queste poche righe alcune delle preoccupazioni metafisiche de *L'expérience intérieure*. Preoccupazioni che, oltre alla conoscenza delle



cose divine, riguardano anche quelle dei principi dell'azione, suprema o volgare, cosmogonica o semplicemente umana. Ma mostra anche che questi stessi principi sono guidati dalla necessità d'interazione e dall'alterazione. È in tal senso che George Bataille si chiede se l'attività umana – e non solo quella economica – sia compatibile con il movimento dell' energia globale che l'universo mantiene, se la altera o se è essa stessa distorta dalla forza di questo stesso movimento, e in cui non ne comprenderebbe il senso né la finalità, sulla quale non potrebbe comunque intervenire. Solo lo gnostico è in grado di prendere una decisione, o anche il fisico che potrebbe individuare qualche elemento di scienza in grado chiarire la questione.

Bisogna allora considerare il problema ammettendo "una volta per tutte l'esistenza di una genesi reciproca, che oscilla dal gesto impulsivo all'ambiente materiale e sociale, e viceversa" (Durand, op. cit.: 38). L'applicazione di un tale ordine di idee « qui fait de l'homme socialisé un être symbolique et de la société un "bassin sémantique"» (Renard, Tacussel, 1991) al complesso energetico, permette di guardare il rapporto natura/cultura da un'altra prospettiva rispetto a quella, dominante, dell'alienazione, spazio di coercizione dentro il quale l'individuo sarebbe asservito e omologato. Anche se, come spiega Gilbert Durand,

tale influenza deve essere, almeno a grandi linee, orientata dalla finalità stessa del riflesso dominante, per non provocare una crisi nevrotica di non adattamento. Un minimo di convergenza risulta quindi necessario tra la dominante riflessa e l'ambiente culturale (Durand, op. cit.: 52),

possiamo osservare degli intervalli transitori, individuali o collettivi, che aggirano e talvolta deviano le forze culturali e/o naturali a favore di una sola illusione: per eludere le trappole poste dalla realtà e quindi per accedere a un livello extra-sociale di comunicazione in grado di collegare, attraverso il sacro, l'essere socializzato alla sua matrice. Ma ciò che la prospettiva antro-po-mistica di Georges Bataille ci insegna è che, come un'estroversione può essere realmente concepito solo nel solco dell'esperienza interiore, l'accesso al sacro è anche parte di un movimento di profanazione, di trasgressione delle regole che solitamente fissano il protocollo cerimoniale del loro accesso. In questo senso, il filosofo riteneva che il nostro rapporto con il trascendente può essere mantenuto solo nelle precise circostanze, o ancora, che il desiderio di purezza può essere ben accomodato con l'esperienza del lurido, nel simbolismo che li relaziona tra loro, sapendo, come affermava Gilbert Durand, che l'escremento è valorizzato dal bambino in quanto rappresenta il primo prodotto dell'uomo (Durand, 325). Sarebbe anche possibile illustrare questo legame simbolico con l'immagine cristiana del Salvatore che compie la sua missione sulla terra incitando all'omicidio della sua persona: la sovrana redenzione nella prova del peccato supremo (Reinach, 1928)². Vediamo, quindi, che c'è una stretta relazione tra l'energia da un punto di vista strettamente fisico e il sacro, nell'ottica metafisica di

² A titolo illustrativo, il film molto controverso di Mel Gibson *La Passione di Cristo* utilizza alcuni dei dati eterologici analizzati da Georges Bataille per significare l'accesso al sacro, alla sovranità attraverso la profanazione: sangue, sudore, perforazione o alterazione dell'omogeneità del corpo divino ecc.

una realtà fortemente valorizzata che si combina con il mondo irreali. Questa connessione, molto scomoda nella profusione dei suoi luoghi comuni, è sempre stata al centro delle preoccupazioni assiologiche di coloro – politici, uomini di scienza o religiosi – che intendevano raccontare la vita reale ai loro simili, sanificando il tempo e lo spazio dall' opacità, cercando di regolare l'ordine del mondo secondo le proprie concezioni della regola: separazione rigorosa e inesorabile tra natura e cultura, corpo e spirito, bene e male, immaginario e realtà, e così via. Se ora assistiamo a un rovesciamento di queste misure, o almeno a una tendenza verso un'inversione che ne limita la rigidità, è la prova che la nostra concezione del progresso non è così accogliente e generosa come avevamo immaginato.

Anche in questo caso è necessario affrontare gradualmente l'argomento: non possiamo davvero parlare di un rovesciamento di valori nel senso stretto del termine. Se usiamo tale espressione³, è perché giustifica un tipo di cambiamento che riguarda i luoghi oscuri della contemporaneità. Dal punto di vista dei valori, lo stato di una società può essere valutato nella dimensione dei "bagni, gabinetti e rifiuti" – che riguardano le forme dell'apparire e dello svuotamento in virtù di un certo ordine morale – ma anche sul piano dei "rispostigli e soffitte" in quanto luoghi che servono, in un certo senso, ad accumulare l'inutile, partecipando alla conservazione dell'oblio. Questa immagine così semplice ci aiuta a capire meglio lo statuto identitario accordato a un tale cambiamento di valori: uno statuto che, nella sua diffusione, diventa generalizzato e, non potendo essere capitalizzato, progredisce attraverso un'azione capillare nel paradosso della società mostrata-nascosta. Possiamo quindi dire che ciò che è stato epurato con qualsiasi pretesto di rettitudine, è reintegrato nelle filosofie dell'esistenza che praticano il doppio gioco tra ciò che è permesso e ciò che è proibito.

Questo vale tanto per i comportamenti individuali e collettivi quanto per il modo in cui tali comportamenti vengono giudicati, che siano o meno conformi al tipo di giudizio che viene impiegato. La vitalità di qualsiasi società si misura meno allo stato delle sue strutture visibili (giuridiche, economiche, politiche), che a quello delle sue intenzioni e dei suoi strumenti di azione, che per un certo tempo sfuggono al controllo istituito.

Nel suo *Traité des valeurs* il filosofo spiritualista Louis Lavelle (1883-1951) poneva questo punto preciso in una direzione molto diversa da quella presentata qui: "quand la moralité décline, comme ce déclin semble atteindre une société plutôt encore qu'un individu isolée, on l'explique moins par un fléchissement de la volonté proprement dite que par une insuffisance de la législation" (Lavelle, 1955: 392)⁴. Ma questo tentativo di spiegare il declino morale trascura il rapporto esistente e



³ Vedi Joubert S., *La raison polythéiste. Essai de sociologie quantique*, Parigi, Ed. L'Harmattan, Coll. «Logiques sociales», 1991.

⁴ Questa somma assiologica stabilisce una «divisione tripartita dei valori» a seconda che l'uomo sia in contatto con la natura, che rappresenti il mondo a se stesso, o che si ponga al di sopra di essi con la speranza di liberarsene e regnare su di essi con qualsiasi mezzo che gli sembri realmente accessibile. Sulla natura della relazione tra gli interessi particolari e la volontà comune, rimandiamo anche a Patrick Tacussel, *L'illusion juridique*, in «Revue Européenne des Sciences Sociales», Cahiers Vilfredo Pareto, Genève, Librairie Droz, Tome, XXII, N° 67, 1984, pp. 225-237.

indistruttibile tra il contesto stesso della volontà – la coscienza della volontà morale – e quello del legiferare – il braccio della volontà morale. L'autore propone poi una distinzione molto istruttiva tra l'ordine sociale e l'ordine giuridico:

L'ordre social est un ordre de fait qui impose ses exigences aux volontés individuelles sans que celles-ci puissent scruter leur origine ; au lieu que l'ordre juridique est un ordre auquel la volonté collabore, non point il est vrai pour réaliser un état de pure moralité qui est un état strictement intérieur à la conscience, ni même comme on le pense quelquefois son image, mais seulement des conditions de possibilités qui lui permettent de s'exprimer [...] (*Ibidem*).

Così proposta, questa divergenza tra definizioni reintroduce il termine "volontà" nella profondità stessa del termine giuridico, l'una proponendo all'altra certe condizioni di possibilità che agirebbero, attraverso un insieme di logiche preventive e/o repressive, non esclusivamente sulla morale in quanto tale, ma piuttosto e soprattutto sulla morale che dà luogo a certi sfoghi, riprovevoli o esemplari, secondo le abitudini dello sguardo che poco spesso fanno dell'altro una versione di sé con motivazioni del tutto personali. In altre parole, la struttura – o il modo di strutturare – tiene conto solo di uno stato apparente di valori, uno stato che può nascondere molti altri in modulazioni etiche spesso contrarie alle procedure di appagamento mondane. Infatti, più il dovere di essere si impone con la chiarezza e l'assolutezza che conosciamo, più la volontà di vivere si intensifica in modo sotterraneo e dissoluto.



3. L'Alterità costruttiva

C'è qualcosa di potente e allo stesso tempo di fragile nell'organizzazione sociale: prima, la potenza di ciò che è necessario, mantiene, schiaccia e rassicura, di cui non osiamo sospettarne né l'usura né addirittura il crollo, tanto la nostra piccolezza è acquisita nella verosimiglianza di una condizione umana nutrita di fatica e durezza; poi la fragilità della cosa stessa, di ciò di cui non dubitavamo un attimo prima, la fragilità di questa costruzione di cui cominciamo a percepire le rovine, in un distacco che ci fa crescere. Sovranità della sensazione che unisce coscienza e incoscienza, sforzo di superamento e desiderio di annientamento. Così, tale organizzazione sociale può talvolta entrare in una fase di apparente fragilità, di distruzione, di degenerazione progressiva o brutale, che Emile Durkheim analizzò in termini di anomia, come esito momentaneo di un indebolimento dello spessore morale, cioè di quella "coesione che esiste intorno a valori, divieti o imperativi sacri, che lega gli individui all'insieme sociale" (Durkheim, 2008).

Ciò può verificarsi durante qualsiasi festa popolare che, secondo l'analisi di Jean Duvignaud, non implica altro scopo se non la festa in sé. Per l'antropologo, ogni momento di festa pone l'uomo sia di fronte che dentro un mondo senza struttura e senza regole. Paradossalmente, questo tipo di anomia non significa necessariamente



assenza di coesione ma semplicemente una distorsione della morale iniziale. Così, "l'uomo raggiunge l'impossibile" (Duvignaud, 1973: 39), cioè una forma di comunicazione sovrana al di fuori di qualsiasi concezione abituale del tempo e dello spazio: la festa affronta la distruzione – la morte e la sessualità – in una prospettiva di accettazione. Jean Duvignaud sottolinea anche che c'è una differenza importante tra gioco e festa, tra la trasgressione e i comportamenti anomici del *tremendum sociale*. La festa corrisponde a una distruzione delle regole normalmente accettate dalla comunità, descrive il sogno, l'utopia di cambiamento degli uomini dalla loro condizione. Va momentaneamente oltre la semplice trasgressione per sperimentare pienamente l'abolizione di codici e norme. Ma andare oltre la trasgressione, distruggendo le regole del conformismo, non significa che queste stesse regole non siano riconosciute. In una prospettiva simile a quella di Jean Duvignaud, potremmo essere d'accordo che il momentaneo superamento delle regole equivale ad affermare la necessità di una regolamentazione nella vita di tutti i giorni. Se la festa è fine a se stessa, se vale per e da se stessa, rappresenta senza dubbio, su un'altra scala, uno degli scopi del mondo produttivo: *dépenser*, consumare o, come direbbe l'antropologo, nutrirsi di segni in una forma di esortazione collettiva⁵. Emile Durkheim ha insistito sul fatto che tutte le manifestazioni anomiche fanno parte della vita sociale, anche se hanno il loro carattere specifico in un particolare contesto spazio-temporale. Non c'è società o comunità umana che non subisca più o meno ripetutamente un processo di abnegazione. È forse in questo senso che dobbiamo comprendere l'idea di "non sociale" - che Jean Duvignaud usa per suggerire un comportamento collettivo anomico.

Questo processo di auto-negazione è fortemente visibile nei momenti di estrema confusione collettiva, ma è anche possibile trovare alcune delle sue caratteristiche più importanti a livello individuale. Negare se stessi non significa necessariamente distruggere la propria persona, fisicamente, psicologicamente, moralmente, piuttosto, tale movimento dovrebbe essere inteso come un tentativo di auto-affermazione attraverso la cancellazione temporanea dei parametri morali e culturali che demarcano la costruzione dell'identità dell'individuo. Si ritiene che la nozione di *entiérité* ci permette di definire meglio tali momenti, ovvero quando ogni individuo esce dai propri limiti e si mette in comunione con quello strano "divino sociale" di cui parlava Emile Durkheim, con quel sociale multiplo che unisce paure e desideri nel tempo della tragedia, che costituisce un'azione circostanziale con frammenti di piacere e di prova. Etimologicamente parlando, *l'entiérité* può essere paragonata a ciò che Martin Heidegger ha tradotto come "totalità" in relazione al *Dasein*. Ma a differenza di quest'ultima nozione che, per l'autore di *Essere e tempo*, designa una sorta di finitudine applicata alle aspettative dell'essere, per noi *l'entiérité* rimanda alla possibilità di un compimento – mai raggiunto – tra varie forze morali, psichiche e sociali la cui portata è costantemente sperimentata dall'essere. In tal senso, questa nozione, costruita a partire dalle parole intero e alterità, si oppone a quella di integrità che gioca sugli aspetti relativi alla rimozione, mentre il primo

⁵ Vedi Joron P., (Org.), *Cahiers de l'Imaginaire*, N° 19, Transversalités festives, Montpellier, Serpub, 2000.



raccoglie ciò che trova attraverso l'esperienza, armeggia e fa. In sostanza, l' *entiérité* si applica a un movimento molto particolare dell'esistenza, quello che traduce il fatto di essere se stessi nell'alterità, cioè in un superamento dell'identità individuale attraverso molteplici identificazioni – uscendo da se stessi. Certo, questo complesso integrità/estraneità pone un problema morale non privo di importanza, ma possiamo cercare di misurarne la portata antropologica stabilendo un rapporto di comprensione con ciò che Louis Lavelle ha definito come una sorta di complementarità degli opposti – bene e male in questo caso –, dove tutto induce a pensare che l'incompatibilità e la gerarchia siano la priorità: “[...] le bien et le mal ne sont pas seulement des contraires qui s'excluent, mais aussi des complémentaires qui s'appellent et sans lesquels le tout de la valeur ne trouverait pas à s'exprimer” (Lavelle, 1951: 714). Il filosofo insiste dunque sull'impossibilità di giudicare l'uno o l'altro senza fare riferimento alla reciprocità, all'ambiguità e all'ambivalenza di tutto, in qualsiasi punto dell'universo. Un atteggiamento intellettuale – che considera la pluralità degli esseri e delle cose – e di conseguenza dello sguardo che li sperimenta – come essere costitutivo e senza alcun condizionamento da parte della natura e dell'azione che si esercita su di essa, qualunque sia stato il progetto iniziale. Già Joseph Henry Boex-Borel pubblicò nel 1909⁶ un *Essai sur la discontinuité et l'hétérogénéité des phénomènes*, con l'obiettivo di contribuire a uno spazio di ragione che trovasse un rigore nella scelta di un atteggiamento pluralista, un rigore troppo spesso concesso al monismo o al dualismo, ossessionato da qualche principio di unità. Questa posizione globale è di grande importanza per ciò che rientra nell'ambito di un'ermeneutica sociale legata all'interpretazione del simbolico e dell'immaginario. Lo stesso vale per circoscrivere, in termini antropologici, l' *entiérité* come atteggiamento personale o collettivo che si trascrive a livello del gioco e del rischio, e quindi entro i confini del tragico, in linea con ciò che Michel Maffesoli chiama “l'acceptation du destin.” (Maffesoli, 1979: 21). Roger Caillois (2001) vedeva nel gioco una dimensione sacra e di trasgressione per non dire sacrificale, a beneficio di un'effervescenza sociale, un'esaltazione che incita ad abbandonarsi senza controllo. In questa prospettiva antro-po-escatologica, cioè a partire da una riflessione dell'uomo sulle sue condizioni di esistenza e sulle sue strategie di occupazione, non si può far passare sotto silenzio un'analisi di Jean Duvignaud sull'atto di finitudine, secondo il quale le società, in modi molto specifici, cercano di porre fine all'incompletezza del mondo: “nous achevons ce que la nature a de limité, de circonscrit, la loi de rareté qu'elle impose, étant donné qu'elle consomme plus qu'elle ne maintient la vie” (Duvignaud, op. cit.: 59). Questo tentativo di compimento, necessariamente legato dalle potenzialità dell'energia antropologica, ha due tipi di finalità. La prima finalità può essere produttiva, ciò equivale a una funzione di orientamento, un progetto che servirebbe alla realizzazione di qualcosa, il benessere individuale o collettivo, la soddisfazione morale nell'utilità, l'accumulo di ricchezza... La seconda finalità è naturalmente improduttiva, nel senso di gratuità e inutilità – le

⁶ Boex-Borel J. H. (1909), *Le Pluralisme. Essai sur la discontinuité et l'hétérogénéité des phénomènes*, Parigi, Ed. Félix Alcan, Coll. «Bibliothèque de Philosophie Contemporaine».



“luxe” secondo George Bataille, “le prix des chose sans prix” per Jean Duvignaud, - senza tuttavia essere prive di intenzioni, talvolta inconsce, che possano anche includere il benessere di se stessi, dell'altro o della comunità. Questo secondo ordine di propositi è quasi sempre messo in moto dal desiderio di raggiungere il limite del possibile, che si traduce nel cercare un possibile compimento esistenziale negli eccessi della vita. In tal senso, darsi anima e corpo in certe esperienze con gli altri, permette di concretizzare un desiderio di comunione, di annullare momentaneamente un sentimento di distinzione individuale, di esasperare una sensazione di fusione corporale e spirituale che ossessiona l'individuo ma che tuttavia cerca di reprimere. Nel contesto particolarmente intenso di queste esperienze di confine, di questa religiosità interna che suggerisce un tentativo di comunicazione tra l'uomo e il divino mondano, l'individuo si attualizza, accentua la sua presenza al di là dei limiti definiti dalla natura, dalla coscienza, dal sistema di organizzazione sociale; un'attualizzazione che evidenzia il rischio e il gioco, nel bene e nel male, nella misura delle lusinghevoli circostanze e della violenza occasionale. È in questo solco che si inserisce l'equilibrio sociale, negli incastri e nelle frizioni che organizzano l'acquiescenza e l'eccesso, l'ordine e il suo contrario. Il legame sociale si mantiene così nell'accettazione controllata – nel luogo e nel tempo – di un'assenza di misura antropologica che, paradossalmente, gli dà ragione di essere uguale al suo destino. In tal senso, la comunione festiva costituisce una certa accettazione dell'eccesso che permette al legame sociale di rigenerarsi, di procurarsi una nuova necessità di esistenza nella sperimentazione delle sue estremità, di fronte al logorio quotidiano della normalità.

Bibliography

- Bataille, G. (1992). *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, introduzione di F. Rella, traduzione di F. Serna, Bollati Boringhieri, Torino; Bataille G. (1980), *La part maudite, précédée de La notion de dépense*, Paris, Ed. de Minuit, Coll. «Critiques».
- Bataille G. (2002), *L'esperienza interiore*, Bari, Dedalo. *L'expérience intérieure*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. «Tel». 1986.
- Bergson, H. (2012). *L'evoluzione creatrice*. Milano. Bur; Bergson H., *L'évolution créatrice*, Paris, P.U.F., Coll. «Quadrige », 1991.
- Bergson H. (2008) *L'energia spirituale*, Milano, Cortina Raffaello; *L'énergie spirituelle*, Paris, P.U.F., Coll. «Quadrige».
- Boex-Borel J. (1909), *Le pluralisme*, Parigi, Ed. Félix Alcan, Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine».
- Caillois, R. (2001) *L'uomo e il sacro*, Torino, 210. Cai. Uom Teologia naturale.
- Cioran E. (1964), *La chute dans le temps*, Parigi, Gallimard, collezione «Essais». Tr. It. *La caduta nel tempo*, Milano, Adelphi, 1995.
- Comte A. (1891), *Catéchisme positiviste*, Parigi, Ed. Apostolique. Tr. It. *Catechismo positivista*, Roma, Aracne, 2018.
- Durand, G. (2009). *Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* (Vol. 144). Edizioni Dedalo ; Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Parigi, Ed. Dunod,1984.
- Durkheim, É. (2005). *Le forme elementari della vita religiosa: il sistema totemico in Australia* (Vol. 24). Meltemi Editore
- Durkheim E., (1991), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Librairie Générale Française, Coll. «Le Livre de Poche», 1991.
- Durkheim E. (2008), *Le regole del metodo sociologico*, Torino, Einaudi, 2008; *Les règles de la méthode sociologique*, Parigi, Libreria Félix Alcan, Coll. «Bibliothèque de Philosophie Contemporaine», 1927.
- Duvignaud J. (1973), *Fêtes et Civilisations*, Paris, Librairie Weber.
- Girard R. (1992), *La violenza e il sacro*, Milano ; *La violence et le sacré*, Paris, Ed. Grasset,



Coll. «Pluriel», 1992

Janet P. (1975), *De l'angoisse à l'extase*, Paris, Ed. Société Pierre Janet.

Joron P. (2007), « Altérité symbolique et construction imaginaire de la réalité », in *Cahiers de l'Imaginaire*, N° 22, Symbole et symbolisme (Org. Hélène Houdayer), Montpellier, Pulm.

Joron P. (2000), « Transversalités festives », in *Cahiers de l'Imaginaire*, N° 19, Montpellier, Serpub.

Joubert S. (1991), *La raison polythéiste*, Parigi, Ed. L'Harmattan, Coll. «Logiques sociales».

Jung C. J. (2011), *Tipi psicologici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011; *Types psychologiques*, Ginevra, Ed. Georg, 1991.

Lavelle L. (1955), *Traité des valeurs*, Tome I & II, Parigi, P.U.F., Coll. «Logos».

Maffesoli M. (1990), *L'ombra di Dioniso*, Milano, Garzanti, 1990. *L'ombre de Dionysos*, Parigi, Librairie des Méridiens, Coll. «Sociologies au quotidien», 1985.

Maffesoli M. (1991), *Présentation à Emile Durkheim, Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Librairie Générale Française, Coll. «Le Livre de Poche».

Maffesoli M. (1983), *La conquista del presente*, Roma, IANUA, *La conquête du présent*, Parigi, PUF, 1979.

Moscovici S. (1988), *La machine à faire des dieux*, Parigi, Ed. Fayard, Coll. «L'espace du politique», 1988.

Nietzsche F. (2011) *Al di là del bene e del male*, Milano, BUR; Nietzsche F. (1951), *Par-delà le Bien et le Mal*, tradotto da G. Bianquis, Parigi, Ed. Aubier.

Poincaré, J. H. (2012). *La scienza e l'ipotesi* (Vol. 156). Edizioni Dedalo. Poincaré H. (1906), *La science et l'hypothèse*, Parigi, Ed. Flammarion, Coll. «Biblioteca di filosofia scientifica».

Ribot T. (1910), *Problèmes de psychologie affective*, Paris, Félix Alcan.

Renard J.B., Tacussel P. (1991), "La sociologie de l'imaginaire", in *ANALELE UNIVERSITATII BUCARESTI*, Università di Bucarest.

Reinach S. (1928), *Orpheus*, Paris, Librairie d'Education Nationale.



Joron Philippe
Un'etica dell'energia

Vidal J. (1990) *L'homo religiosus*, Tome III, Sacré, symbole, créativité, Louvain-LaNeuve,
Centre d'histoire des religions, Ed. Julien Ries.



From an imaginary progress to the imaginary of progress. A critical assessment of Walter Benjamin's concept of history



Panagiotis Christias

pchristi@ucy.ac.cy

Department of French and European Studies | University of Cyprus

Abstract

The ninth position of Walter Benjamin's critical account of history, his "Concept of History", pictures in an allegorical image the meaning of progress. This dystopian conception of the angel of history, Klee's *Angelus Novus*, that Benjamin had acquired in 1921, needs a daring interpretation if we are to understand the implication of the imaginary of "progress" in the modern social and political stratifications.

Keywords

Progress | Social Imaginary | Walter Benjamin | Philosophy of History | Angelus Novus

Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er mochte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wachst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.¹



A Klee painting named “*Angelus Novus*” shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress².

The ninth position of Walter Benjamin’s critical account of history, his “*Concept of History*”, pictures in an allegorical image the meaning of progress. This dystopian conception of the angel of history, Klee’s *Angelus Novus*, that Benjamin had acquired in 1921, needs a daring interpretation if we are to understand the implication of the imaginary of “progress” in the modern social and political stratifications. Modern societies are orientated towards the search of infinite power. In fact, if for the ancient philosophers and thinkers, wisdom was the state to achieve, both individually and collectively, us, moderns, we only seek power, understood as the capacity to create, and produce whatever our will can imagine. There is an unlimited potential of this state of power, as scientific and technological progress keeps augmenting it. Nevertheless, it is not clear if unlimited power is what we get from progress. In Benjamin’s position, it would seem as if the angel was caught in an *infernal machine*, as the French called the explosive devices back in the 19th century. The angel’s wings are caught in this tempest coming from the direction of what is called “paradise” in the text, but again, it is not clear what the nature of this “paradise” is. Judging from the torment and the agony it causes the angel, it would certainly seem that this “paradise” is almost infernal. One could also assume that this infernal machine is of

¹ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften*, Bd 1-2, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, s. 691-704, s. 697-8).

² Benjamin W. (1968 and 1970). *Illuminations*, edited by Hannah Arendt. New York and London, Harcourt Brace Jovanovich and Jonathan Cape, 257-258.

temporal nature, it is a time machine, that works following the circularity of time. Benjamin tells us that the angel is looking to the past, but this “paradise” he is staring at is in front of him. If he is looking at it with his eyes wide open, it is because he wants to reach it, and as he cannot travel back to the past, he is only eager to recreate this paradisiac state of things in the future, that lies right ahead of him. What could be the nature of this infernal paradise to be created, or rather recreated, on earth, the proper field of history, angel’s home? This image connects to Benjamin’s well-known critique of historical materialism, and to its correlate, dialectical materialism³.

Une fois admise l’originalité à peu près unique de cette conception du matérialisme que revendique Benjamin, sa réduction impossible aux schémas classiques du matérialisme dialectique – y compris celui de Brecht –, l’interrogation sur la cohérence de cette articulation – sans synthèse et sans fusion – d’éléments matérialistes et théologiques demeure entière. C’est à l’exégète d’en expliciter les liens (Palmier, 2003: 8).

Once the almost unique originality of this conception of materialism that Benjamin claims, its impossible reduction to the classical schemes of dialectical materialism – including Brecht’s - is admitted, the question of the coherence of this articulation – without synthesis and without fusion – of materialist and theological elements remains. It is up to the exegete to explain the links (my translation).



3

This, of course, is particularly patent in Benjamin’s 1940 writings on the concept of history, where “the articulation of Marxism with messianism finds its strangest expression” (Palmier, 2003: 7, my translation). There were many reasons that could have triggered a Jewish German’s defiance towards a Neo-Darwinist theory of human action. Historical materialism is based on dialectical materialism, a Neo-Darwinian theory that posits that all things evolve through material contradictions, just like animals and plants, which, finding themselves in contradiction with their environment, they change to adapt and survive. Historical materialism is a mere application of dialectical materialism in human history. It is needless to remind Germany’s fascination of that time for social Darwinism and its relation to the Nazi’s program of racial discrimination against the Jewish people. It suffices to recall Ernst Hæckel (1834-1919), according to whom black races were the closest to the ape, while the Indo-Germans, grouping according to him the Germans, Anglo-Saxons and Scandinavians), constituted the most evolved form of humanity (*Natürliche Schöpfungsgeschichte*, 1868 [*The history of creation*]). After Marx’s *Klassenkampf* and Bismarck’s *Kulturkampf*, the Nazis discovered in Hækel the material they needed for the promotion of their very own *Rassenkampf*. This is not of course to blame on Karl Marx, who only saw in Darwin a materialistic explanation of natural evolution. But in the 1930’s and 1940’s, one could simply not ignore these connections.

³ Palmier J. (2003). Un matérialisme problématique. *Lignes*, 11, Éditions Léo Scheer, 7-37.



But it was not only Berlin's atmosphere under the rule of the Nazi that made Benjamin suspicious of unintended connections to unpleasant realities of the Marxist vision of "humanisation of nature" (*Humanisierung der Natur*). The young Karl Marx of the 1844 Manuscripts depicted the end of the process of historical materialism as the creation of the communist society, the complete unity of man with nature, the consistent naturalization of man, free from the alienating effects of the bourgeois society, and the consistent humanisation of nature (*Third manuscript*). This would be the Marxist communist paradise on earth to come. Benjamin was very uncertain as to the nature of the Soviet regime. Even in his *Moscow Diary*⁴, relating his two months stay in the Soviet capital during the winter of 1926–27, he seems very concerned of "the cultural and political atmosphere under party rule, reporting the tumultuous effects of the New Economic Program, along with the uncertain transition unfolding in the wake of Lenin's death in 1924"⁵. In 1940, Stalin's rule was already infamous for its inhumanity. Although the reality of the Gulags was still a well-kept secret, intellectuals of all colors and wings severely criticized Stalinism and the derives of the soviet dream. One of the most powerful denunciations of the soviet regime being André Gide's *Return from the USSR*, published right after his return from Moscow, in November 1936. Instead of finding the "new man" (*homme nouveau*), promised by the communist narrative, in his Russian trip Gide found the very definition of totalitarianism.

The reality on the Russian capital is superposed to the unreality of the communist vision to create the paradise where the storm originates. The paradise in Benjamin's text is only partially the garden of Eden of the *Creation*. It is at the same time the dream of the human re-creation of the paradisiac state, the vision of the classless society, where humanity and nature would be reunited. Past and future, messianism and Marxism, are here one and the same, as the imaginary paradisiac state of the human origins is reinstated in the future vision of a Marxist messianism. The storm is only the price to pay for the hubris of Human race, thinking it can replace God all mighty. Instead of creating heaven on earth, the Modern created hell. The angel of history is therefore no other that Prometheus or Lucifer, the light bringer. He is an angel, but a fallen one. He wants to wake the dead and reverse the effects of the Fall, the catastrophe, but he is impotent He wants to put together what is shuttered but has no empire over what lies beneath him. A new Babel is rising before his very eyes, but it is not the work of modern engineering. It is rather the byproduct of modern industrial era, what the Prometheus of thermodynamics shuttered so to produce the new era, a "heap pf ruins". For the fire the modern Prometheus has to offer is as seditious as Cain's breed, "builder of cities". The modern Prometheus, the angel of history, Benjamin's Angelus Novus is no other than *Angelus Satanas*. Gershom Scholem, whose poem "Greetings from the Angel" introduces the ninth position, read the title of Walter Benjamin's autobiographical essay "Agesilaus Santander" (1933) as

⁴ Benjamin W. (1985). *October*, Vol. 35, The MIT Press, 9-135.

⁵ Hoffman J. (2017). *The Optics of Orientation: Walter Benjamin and Mikhail Kaufman in Moscow. Modernism / modernity*, Volume 2, Cycle 4, Johns Hopkins University Press.

an anagram of Angelus Satanas⁶, Benjamin's secret name. To see clearly the "satanic" reference in this passage, one must take into consideration Benjamin's interest in Charles Baudelaire.

"Race of Cain, mount to Heaven / And cast God down upon the Earth [*Race de Caïn, au Ciel monte / Et sur la Terre jette Dieu !*]" (*Abel and Cain*, 1857, my translation): this is according to the French poet the very essence of the modern project, to dethrone God and revendicate his place with the mediation of the almighty Leviathan. It must be understood that the modern project of progress is no different for the bourgeois prophets than it is for the prophets of the proletariat. In both cases, it is the heritage of the Enlightenment. Only the means are different. In *Charles Baudelaire*⁷, Walter Benjamin found the very description of modernity and the bourgeois conception of history, the vision of the "dreaming collectivity". In the *Painter of modern life*, Baudelaire defines modernity as the "ephemeral, the fugitive, the contingent". Gert Schiff notes that "*Angelus Novus* stands for everything that was new in the early decades of the century, and for the desire to create a new humanity, a new social order, a new art⁸". But for Baudelaire, the emphasis is not to be put in the humanity or in the social order. It is to be put in the novelty itself. Bourgeois modernity creates constantly new forms of humanity, of social orders, of art. Modernity is obsessed by the creation of the new. Progress is the constant renewal of the existent. It is this constant renewal that creates the ruins that history is made of, "the pile of debris [that] grows skyward" before the angel.

Abandoned old factories, old vehicles amassed in yards, old machinery, old war ships shank in the deep oceans: a process that Joseph Schumpeter described as "creative destruction". According to Schumpeter, the "gale of creative destruction" describes the "process of industrial mutation that continuously revolutionizes the economic structure from within, incessantly destroying the old one, incessantly creating a new one⁹". Technological progress, by creating more efficient technology, or by any standards new and better products, devalues production units operating with older technology, without them having any other internal problem. In the same manner, forms of social life that are no longer compatible with advanced monetary economy disappear, as disappear entire sectors of economic activity before the creation of new economic activities. The new spirit arouses from the destruction of the old¹⁰, as Werner Sombart wrote in *War and Capitalism* (1913), in relation to the



⁶ Shahar G. (2015). In the Name of the Devil: Reading Walter Benjamin's 'Agesilaus Santander'. *Secularism in Question: Jews and Judaism in Modern Times*, edited by Ari Joskowitz and Ethan Katz, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 98-114.

⁷ Benjamin W. (1983). *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. London, Verso editions.

⁸ Schiff G. (1987). Klee's array of angels, *Artforum*, vol. 25, No 9, New York, NY, Artforum International Magazine, p. 126-133.

⁹ Schumpeter J. (1994). *Capitalism, Socialism and Democracy*, London, Routledge, 82-83.

¹⁰ Sombart W. (1913). *Studien zur Entwicklungsgeschichte des modernen Kapitalismus*. Zweiter Band. *Krieg und Kapitalismus*, München und Leipzig Verlag von Duncker & Humblot. "Wiederum aber steigt aus der Zerstörung neuer schöpferischer Geist empor: der Mangel an Holz und die Notdurft des täglichen Lebens drängten auf die Auffindung oder die Erfindung von Ersatzstoffen für das Holz hin, drängten zur Nutzung der Steinkohle als Heizmaterial, drängten zu der Erfindung des Kokesverfahrens bei der Eisen bereitung. Daß dieses aber die ganze großartige Entwicklung des Kapitalismus im 19. Jahrhundert erst möglich

deforestation of 19th century Europe to create the new industrial societal order. Such a destruction were the Pharaonic works that transformed Paris under Napoleon III. During almost twenty years, from 1853 to 1870, le Baron Haussmann eradicated the medieval capital to create the new dreamland. In his *Passagen-werk* [The Arcades project¹¹], Walter Benjamin relates the phantasmagory¹² that prevails in the creation of Paris, capital of 19th century. Big boulevards, impressive buildings, arcades, parcs and *bois*, that is areas of domesticated, humanized nature: nothing is enough so that the urban space becomes the enormous playground the bourgeois class dreamt of. The production of the new satanic order, the *flowers of evil*, can now be equally celebrated by incoming masses in the monumental spaces of world expositions, that occupy the front rows of the spectacle, as well as dead drunk workers, prostitutes and beggars occupying the trottoirs of the less illuminated city of bohemia.

This destruction of the old, however, involves also massive wars and the killing of millions, as war technology is the edge of the spear of modernity. The reason why the angel cannot wake the dead is that the dead, besides been dead, they also belong to a no longer existing form of humanity. The angel is certainly capable of waking the dead. However, he is not capable of restoring the past form of life, the ones that have been degraded and replaced by the new creations of the constant progress. This is the meaning of the storm of progress. It is storms like the one rising from the hellish paradise of Benjamin's vision of the apocalypse that discourses like Martin Heidegger's Rectorate's discourse on May 27th, 1933, refer to:



Die Herrlichkeit aber und die Größe dieses Aufbruchs verstehen wir dann erst ganz, wenn wir in uns jene tiefe und weite Besonnenheit tragen, aus der die alte griechische Weisheit das Wort gesprochen: 'Alles Große steht im Sturm'¹³.

But the glory and the greatness of this departure we understand fully only when we carry within us that deep and wide prudence from which the ancient Greek wisdom spoke the word: Everything great stands in the storm (my translation).

In the last lines of his discourse, Heidegger refers to the Nazi storm that was meant to create a new order for Germany, Europe, and the world. Modern collective daydreaming is almost always halted by the sirens of war, and it is standing in front of the doors of the next war that modern humanity wakes up from the beautiful

gemacht hat, steht für jeden Kundigen außer Zweifel" [Again, however, from the destruction new creative spirit rises: the lack of wood and the needs of everyday life urged to the discovery or the invention of substitutes for the wood. It urged to the use of the coal as heating material, and then to the invention of the coke process with the iron preparation. However, that this was what made the whole great development of capitalism in the 19th century possible is beyond any doubt] (Sombart, 1913: 210, my translation). See also, Reinert, H., Cambridge University & Reinert E. S. *Creative Destruction in Economics: Nietzsche, Sombart, Schumpeter*. In Backhaus, J, Drechsler W. (ed.) (2006). *Friedrich Nietzsche 1844-1900: Economy and Society*, Springer, ch. 4.

¹¹ Benjamin W. (2002). *The arcades project*, Harvard University Press.

¹² See Christias P. (2015). Le statut de l'image dialectique de Simmel à Benjamin, *Revue des Sciences Sociales*, n° 54, « Voir, Savoir », Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 52-57.

¹³ Heidegger M. (1934). *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*, Breisgau, 5-22.

Panagiotis Christias
From an imaginary progress to the imaginary of progress

dream into the nightmare of reality. Constant progress in terms of warcraft can only lead to mankind's pure and simple annihilation. Past a certain point, destruction can no longer be creative.



Bibliography

Benjamin, W. (1968, 1970). *Illuminations*, edited by Hannah Arendt. New York and London, Harcourt Brace Jovanovich and Jonathan Cape.

Benjamin, W. (1983). *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. London, Verso editions.

Benjamin, W. (1985). *October*, Vol. 35, The MIT Press, 9-135.

Benjamin, W. (2002). *The arcades project*, Harvard University Press.

Christias, P. (2015). Le statut de l'image dialectique de Simmel à Benjamin, *Revue des Sciences Sociales*, n° 54, « Voir, Savoir », Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 52-57.

Heidegger, M. (1934). *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*, Breisgau, 5-22.

Hoffman, J. (2017). *The Optics of Orientation: Walter Benjamin and Mikhail Kaufman in Moscow. Modernism / modernity*, Volume 2, Cycle 4, Johns Hopkins University Press.

Palmier, J. (2003). Un matérialisme problématique. *Lignes*, 11, Éditions Léo Scheer, 7-37.

Reinert, H., Cambridge University & Reinert E. S. *Creative Destruction in Economics: Nietzsche, Sombart, Schumpeter*. In Backhaus, J, Drechsler W. (ed.) (2006). *Friedrich Nietzsche 1844-1900: Economy and Society*, Springer, ch. 4.

Schiff, G. (1987). Klee's array of angels, *Artforum*, vol. 25, No 9, New York, NY, Artforum International Magazine, p. 126-133.

Schumpeter, J. (1994). *Capitalism, Socialism and Democracy*, London, Routledge.

Shahar, G. (2015). In the Name of the Devil: Reading Walter Benjamin's 'Agesilaus Santander'. *Secularism in Question: Jews and Judaism in Modern Times*, edited by Ari Joskowicz and Ethan Katz, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 98-114.

Sombart, W. (1913). *Studien zur Entwicklungsgeschichte des modernen Kapitalismus*. Zweiter Band. *Krieg und Kapitalismus*, München und Leipzig Verlag von Duncker & Humblot.

Barber R.B. (2007), *Con\$umed, How Markets Corrupt Children, Infantilize Adults, and Swallow Citizens Whole*. Tr. It. *Consumati. Da cittadini a clienti*, Torino, Einaudi, 2010.



Panagiotis Christias
From an imaginary progress to the imaginary of progress

Srivastava A. K., Gupta R. S. (1990), "Literacy in a multilingual context", in Pattanayak D. P. (ed.), *Multilingualism in India*, Clevedon, Multilingual Matters, 67-68.





Off-Topic



Sulle tracce di Riccardo: l'immaginario teatrale del male tra teatro del sangue e teatro della malattia

Vincenzo Del Gaudio
Università degli Studi di Salerno



Abstract

On Richard's Trace: The Theater Imagination of Evil Between Theater of Blood and Theater of Sickness.

After all the whole theatre from last century, starting from its foundation, has been crossed by Antonin Artaud's visionary charge and his *theatre of cruelty*, where theatre becomes a space of pestilence and incarnation of evil. This work wants to investigate some figures of last fifteen years theatre, around whom it has been built a consciousness connected to evil, and to show its layering of figures that go from a social fear to the staging of sickness and death, passing through pain and foolishness of evil.

Keywords

Riccardo III | Representation Evil | Theater of blood | Sick Theater | Social Imaginary

Prologo

Il teatro nell'ultimo secolo ha rappresentato l'idea di male in diverse forme e diversi modi; ha provato a rappresentare il proprio tempo e a dialogare con i linguaggi artistici e medialti che hanno dato forma ad inquietudini e sentimenti condivisi in vere e proprie figure dell'immaginario (Frezza, 1995, 2015; Abruzzese, 2001, 2008, 2011), spazi di elaborazione collettiva che, attraverso i media, definiscono il rapporto tra individualità e sentire collettivo. In questa direzione "un'ampia zona di sociologie dell'immaginario del Novecento [...] hanno individuato come processo fondamentale della cultura quel flusso mimetico e connettivo, costruito su narrazioni ed immagini irriducibili al regime di significazione dei testi chiusi e fissi, e basato su una intensa partecipazione del non-razionale, dell'inconscio, dei sentimenti, dei sensi, su cui si basa il gioco di iterazione tra individui e società" (Ragone, 2015: 65). D'altro canto il teatro, pure essendo un medium particolare e solo a determinate condizioni (Amendola and Del Gaudio, 2017; Deriu, 2013) a partire dalla metà del secolo scorso deve essere pensato alla luce del rapporto che intrattiene con i media prima elettronici e poi digitali (Abruzzese, 2017) con i quali non soltanto condivide un immaginario ma anche alcune pratiche che, con i linguaggi digitali, sono sempre più ibride (Giannachi, 2004, 2009; Giannachi and Benford, 2011; Kozel, 2007; Bay-Cheng and Kattenbelt and Lavender and Nelson, 2010; Bay-Cheng and Parker-Starbuck and Saltz, 2015, Abruzzese, 2017; Gemini, 2003; Schechner, 2011; Dixon, 2007; Amendola, 2006; Monteverdi, 2011; Salter, 2010; Pizzo, 2013). In una prospettiva legata alla mediologia del teatro e alla sociologia dei processi dell'immaginario, indagare le figure attraverso le quali il teatro ha tematizzato il male significa riconoscere alcuni plessi semantici complessi, figure iconiche la cui natura è intermediale.

Uno dei modelli attraverso il quale il teatro ha prodotto e tematizzato l'immaginario del male è sicuramente legato alla vasta produzione di testi che al proprio centro hanno le figure del male e il loro sviluppo. Il nostro contributo intende indagare alcune tra le numerose figure del male che popolano l'immaginario teatrale concentrandoci piuttosto che sulla produzione letteraria sulla produzione scenica, cercando di comprendere come tali figure funzionino per un'elaborazione sociale del male. Le figure che abbiamo scelto di analizzare sono essenzialmente due: il *teatro del sangue* intendendo con questo termine un modello attraverso il quale il teatro ha messo a fuoco il tema della violenza analizzandolo da due angolazioni differenti, da un lato una forma di teatro che tende ad esorcizzare la violenza e dall'altra un'altra forma che tenda ad utilizzare la violenza come momento di espansione, liberazione ed estasi. Il *teatro della malattia* inteso come quel teatro che inscena il corpo malato, deforme, mostruoso¹ fino ripensare l'intero spazio scenico come spazio della malattia.

¹ Sulla questione del corpo mostruoso rimandiamo alla definizione di "attore zombie" da noi adottata per la messa a fuoco di alcune questioni inerenti al lavoro attoriale contemporaneo (Amendola and Del Gaudio and Tirino, 2017).

Riccardo: Anti-prologo

La figura di Riccardo III di Shakespeare è stata spesso evocata per rappresentare il nesso che si instaura tra comportamento delittuoso, immaginario del male e potere. Riccardo sin dalle prime pagine dell'opera è descritto come un orrendo gobbo deforme che detesta il tempo di pace e il cui unico scopo è quello di cospirare ai danni del fratello. È lo stesso Shakespeare che ci mostra come Riccardo in realtà, per propria natura sia costretto ad indossare i panni del delinquente, di abbracciare il male, di assumere la parte del cattivo: "e così, dal momento che non riuscirei davvero a fare l'innamorato e intrattenere questi bei giorni dalla voce soave, ho deciso d'assumere, per contro, la parte del cattivo, e di portare ogni sorta di invidia odio agli oziosi piaceri di questo tempo"(Shakespeare, 1987: 27)². Insomma, come ha notato Auden, Riccardo è un *villain* cioè "un individuo perfettamente consapevole che compie, in piena coscienza, un crimine fine a se stesso" (Auden, 2006: 51).

Nel 1977 Carmelo Bene decide di mettere in scena "Riccardo III". Nello stesso anno lo stesso Bene costruirà dello spettacolo un adattamento per la televisione prodotto dalla RAI. Il rovello intorno al quale il regista e attore salentino vuole costruire il proprio Riccardo viene raccontato a Gilles Deleuze che Bene incontra quasi quotidianamente dopo le messe in scena di S.A.D.E. a Parigi³. Deleuze senza vedere lo spettacolo decide di scriverci un saggio: *Un manifesto di meno* (Deleuze 2002). Il Riccardo III di Carmelo Bene a nostro avviso funge perfettamente da figura che tiene insieme entrambi i modelli di rappresentazione del male che andremo ad analizzare in quanto su di esso si condensano le istanze sia del sanguinario e del sangue che della malattia e della deformità. L'idea centrale del lavoro di Bene è quella di munire Riccardo di enormi protesi che a mano a mano ne ridefiniscono i contorni corporali, aprendolo e sezionandolo, come scrive Deleuze: "Egli si comporrà con protesi secondo gli oggetti che trae a caso da un cassetto. Si costruirà un po' come Mr. Hyde, con colori, rumori, cose. Si formerà, o meglio, si deformerà secondo una linea di variazione continua" (Deleuze, 2002: 87). Tale gesto, quello del fare e del disfare il corpo, viene interpretato da Deleuze come un gesto chirurgico, che apre i corpi, li seziona⁴, fino a mostrarne le viscere, il sangue, fino a mostrali come monchi, malati, deformati. Tale deformità è evidente nelle enormi mani posticce che Bene applica al personaggio di Riccardo, mani tozze e tumefatte. Il Riccardo di Bene d'altronde si apre con una sorta di invocazione al delitto, una sorta di preghiera di sangue: "Guarda, guarda il mio sangue, ma tu guarda il sangue dei Lancaster... come cola per terra!... Piango, lo vedi?, vedi come piango la morte di mio padre?!... non vedi come la mia spada piange?... Non lo vedi che voglio fare piangere tutti?!" (Bene, 2002: 15). Riccardo è un uomo deforme e malato il cui scopo non è più quello di

² Per una prima disamina del concetto di male in Shakespeare si veda tra la vastissima bibliografia: Bradley, 1964; Knott, 1964; Macginn, 2008; Ricciardi, 2011; Donà, 2016; Auden, 2006. Sull'influenza di Shakespeare sui media contemporanei si veda in prima analisi: Calbi, 2013; Balló, Perez, 2015.

³ Una ricostruzione di quei giorni si trova in Bene and Dotto, 1998.

⁴ Della stessa idea sembra essere Pierre Klossowski che pensa al teatro di Bene come ad un teatro chirurgico "il teatro è molto vicino alla chirurgia [...] l'ospedale, la clinica è un teatro: Sade l'aveva capito benissimo" (Klossowski, 1995 in Bene, 1995: 1528)

raggiungere la corona, ma quello di sezionare il proprio e l'altrui corpo, è un Riccardo senza centro, senza equilibrio: "Riccardo non smette di perdere l'equilibrio, di barcollare, di scivolare dal comò su cui si appoggia..." (Deleuze, 2002: 100) in cui si incarna un immaginario funereo che da un lato apre al delitto e allo scorrere del sangue come spazio di relazione e dall'altro si concentra sulla malattia e la deformità come deriva necessaria di ogni corpo, come esperienza di un male insensato che viene compiuto: Riccardo è sia servo che padrone, aguzzino e vittima, un mutante che si carica su di sé tutto il peso del male che egli stesso infligge, tra teatro del sangue e teatro della mostruosità. La figura di Riccardo incarna per tutto il secondo novecento fino ai primi anni del nuovo millennio una figura di snodo per la messa in scena e la tematizzazione del male, basti pensare ad artisti come Thomas Ostermaier e Angelica Liddell che, tra gli altri si confrontano con la doppiezza e l'ambiguità della figura shakespeariana, soggetta ad una sorta di indistinzione, ad una sorta di apertura dove il male è uno spazio simbolico sospeso tra malattia e potere, tra sangue e dolore.



1. La rappresentazione del male: Il teatro del sangue

Il teatro occidentale, sin dalla sua fondazione, è uno spazio sociale dentro il quale costruire comunità (Fisher-Lichte, 2005, 2014, 2014a). D'altronde chiamando in causa Durkheim l'estetologa tedesca Erika Fisher-Lichte chiarisce che i processi che determinano la costituzione sociale della comunità - "il teatro appariva come il luogo nel quale questi processi di formazione di una comunità si potevano non solo osservare, ma compiere in modo esemplare" (Fisher-Lichte, 2014: 91) - in teatro sono amplificati. Insomma per l'estetologa tedesca il teatro è uno spazio in cui non soltanto è possibile osservare i movimenti oscillatori attraverso i quali le comunità si costituiscono ma piuttosto è uno spazio dove fare in prima persona esperienza di tali movimenti. Cioè il teatro funge da spazio dentro cui ripetere, in forma esemplificativa, l'esperienza della comunità che secondo Fisher-Lichte permette agli attori e agli spettatori, attraverso la loro co-presenza corporea (Fisher-Lichte, 2014: 67-71), di fare, in forma consapevole, esperienze alle quali generalmente si è preclusi: "la creazione della comunità di attori e spettatori doveva rendere possibile per tutti i partecipanti le esperienze finora precluse, mettendo così in moto corrispondenti processi di trasformazione" (Fisher-Lichte, 2014: 93). Come per Durkheim (Durkheim, 1962) prima, per la filosofa tedesca le comunità si producono intorno all'"esecuzione collettiva di rituali" (Fisher-Lichte, 2014: 93) che, come ha mostrato Victor Turner sono alla base del processo di fondazione della comunità a teatro (Turner 1986, 1993, 2014). Lo spazio teatrale quindi per Fisher-Lichte implica uno spazio nel quale studiare e fare esperienze di complessi rapporti sociali.

1.1 Alle radici della crudeltà: il teatro del sangue tra Felix Emmel e Antonin Artaud

Nel testo *il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà* (Artioli, 2005) Umberto Artioli prova a tracciare una linea evolutiva attraverso cui comprendere i riferimenti culturali che confluiscono nella nota formulazione artaudiana di *teatro della crudeltà*. La penultima tappa nel processo di costruzione culturale che porta al teatro della crudeltà viene identificata dallo studioso mantovano nel lavoro del critico teatrale tedesco Felix Emmel e in particolare nel testo *Das ekstatische Theater* pubblicato nel 1924 (Emmel, 1924). Subito Artioli chiarisce che il testo:

si situa su di un crocevia a dir poco anomalo nella storia delle poetiche sceniche del novecento; troppo in ritardo per trovare udienza nella Germania di Weimar [...] troppo culturalmente marginale per porsi come antecedente immediato di colui che sui concetti di fascinazione, contagio, magia o destino costruirà, col *Teatro e il suo doppio*, una delle poetiche teatrali più significative del nostro secolo (Artioli, 2005: 170).

Insomma Artioli ci avverte che la vicinanza tra Emmel e Artaud non può essere pensata da un punto di vista né filologico né tanto meno storico⁵, eppure tale avvertenza è strana soprattutto se ci viene fatta da uno degli storici del teatro più rigorosi del secolo scorso. Quello che Artioli sembra suggerirci che è che il testo di Emmel e quello di Artaud, pur non essendo legati da una filiazione diretta né da legami storici che ne autorizzano la comparazione, condividono un immaginario cioè condividono alcune immagini simboliche nelle quali si esplica il rapporto tra autore e società (Abruzzese, 2008) ed è proprio a partire da questo luogo dell'immaginario, questo spazio nel quale il rapporto tra individuo e società si esplica in immagini che i due testi sembrano suggerirci una particolare immagine del teatro come luogo della malattia e allo stesso tempo come spazio in cui esercitare una sorta di resistenza ad un crollo. Il testo di Emmel si apre con i toni apocalittici di una cultura erosa e destinata a perire sotto i colpi di machete di un male che pare incurabile:

Il marchio di Caino della nostra epoca si chiama: dissoluzione. La disintegrazione economica, sociale e politica ha consumato il corpo in frantumi dell'Europa. Il vegetare materiale consuma oggi tutte le forze del popolo tedesco. Un immenso beneficio infettivo prolifera. L'ossessione del Dollaro. La psicosi del valore reale. Una guerra di tutti contro tutti. Un Europa febbricitante. Questo avviene della forma sempre più raccapricciante della dissoluzione dell'uomo interiore. L'intelletto, la ragione matematica come arma più potente nella lotta per l'esistenza si è arrogata il dominio sui circoli dell'anima degli uomini. Tutte le connessioni culturali si sono corrose con la lisciva del loro smembramento. I vincoli tra uomo e l'ambiente, tra uomo e l'uomo, tra uomo e il popolo, tra

⁵ Allo stesso modo Artioli avverte che l'adesione successiva di Emmel al nazismo oltre ad aver implicato una quasi totale cancellazione del lavoro del critico tedesco dagli studi di matrice teatrale non può essere l'unica chiave di lettura per decifrare *das Ekstatische Theater*.

l'uomo e l'infinito, sono sciolti. La fonte, da cui la sola cultura scorre, è avvelenata (Emmel, 1924: 1)⁶.

Il testo di Emmel riconosce una catastrofe, il marchio di Caino di un'intera epoca, una malattia incurabile che avvelena il cuore della cultura dell'Europa. Per Emmel tale male si ripercuote nel teatro che diventa una sorta di camera di tortura, uno spazio nel quale quelle comunità che abbiamo visto essere cruciali per il funzionamento sociale del teatro, vengono contagiate dalla "guerra di tutti contro tutti". Dunque il critico tedesco sembra pensare ad un teatro nel quale elaborare il fallimento e il male che attanaglia un'intera epoca, nel quale elaborare un mondo dopo la *katastrophe*, cioè nel quale elaborare strategie di difesa e costruzione del teatro futuro e con esso di nuovi rapporti sociali. Allo stesso modo uno dei saggi più famosi che costituiscono *il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud sembra aprire alla constatazione di un "franare generalizzato": "Mai come oggi si è parlato tanto di civiltà e di cultura, quando è la vita stessa che ci sfugge. E c'è uno strano parallelismo fra questo franare generalizzato della vita, che è alla base della demoralizzazione attuale, e i problemi di una cultura che non ha mai coinciso con la vita, e che è fatta per dettare leggi alla vita" (Artaud, 1968: 127). Il punto interessante al fine del nostro discorso non è tanto che entrambi gli autori riscontrino un franare della cultura, sono tanti gli autori che all'inizio del secolo scorso parlano di una crisi culturale irreversibile, la cosa interessante che accomuna i due autori è che da un lato tale crisi viene rappresentata attraverso la metafora della malattia mostrando il teatro come uno spazio malato abitato da attori claudicanti, un spazio in cui il negativo entra in maniera preponderante e ne determina i confini⁷. L'altro punto estremamente interessante è che entrambi gli autori non cercano un rovesciamento dialettico opponendo all'idea di un teatro della malattia un teatro della cura, ma piuttosto per entrambi lo spazio teatrale deve spingere verso una diversa forma di crudeltà che giochi il negativo con il negativo, il crollare con la rovina, la malattia con la malattia, la pena con la pena. Tale struttura nel lavoro di Emmel passa dalla tematizzazione di un *teatro del sangue* che si opponga ad un *teatro dei nervi*: "Esso vuole dare all'arte teatrale un nuovo fondamento sopra-intellettuale: l'estasi del sangue" (Emmel, 1924: 5). Il concetto emmeliano di sangue ha a che fare con la possibilità di costruire un attore, una regia, una critica che abbiano come scopo principale quello di aprire una falla nel teatro dei nervi considerato come momento mimetico e poco autentico della scena. Per Emmel il teatro del sangue apre alla riscoperta delle forze che agiscono in profondità, in opposizione al teatro dei nervi che agisce in superficie: "In Emmel, questa dialettica del centripeto e del centrifugo, per cui la forza originaria, man mano dalla sua radice, si condensa e si rarefa, diventando orgia di simulacri [...] vale anche per l'attore" (Artioli, 2005: 172). Insomma la dialettica tra sangue e nervi apre ad un momento in cui, per il critico tedesco, il male, inteso come momento in cui



⁶ Tutte le parti citate dal testo di Emmel laddove non se ne indichi la fonte sono state da noi tradotte.

⁷ Per una prima disanima di tali momenti di crisi all'inizio del secolo scorso si veda Cacciari (1977; 1980), Rella (1981).

bataillianamente (Bataille, 1978, 1987) l'uomo, uscito dai gangli e dalle categorie del quotidiano, raggiunge una dimensione di *continuum* con le forze della natura.

D'altro canto Artaud pensa al suo teatro della *crudeltà* come ad uno spazio in cui la crudeltà sia una strada per raggiungere un nuovo teatro; una forza propulsiva che metta lo spettatore in una condizione di disagio:

Tutto ciò che agisce è crudeltà. Partendo da questa idea di azione estrema, spinta a tutte le conseguenze il teatro deve rinnovarsi.

Profondamente convinto che il pubblico pensa innanzitutto con i sensi, e che è assurdo, come fa il consueto teatro psicologico, rivolgersi anzitutto al razicinio, il Teatro della Crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa; cercare nell'agitazione di masse numerose, ma convulse e scaraventate l'una contro l'altra, un po' di quella poesia che esiste nelle folle, i giorni, oggi troppo rari, in cui il popolo si riversa per le strade.

Se vuol ritrovare la sua necessità, bisogna che il teatro ci restituisca tutto ciò che è nell'amore, nel delitto, nella guerra o nella pazzia (Artaud, 1968: 201).



Per l'autore francese il teatro deve diventare uno spazio in cui il terrore e la crudeltà fungano da traino per l'apertura della "nostra intera vitalità, da metterci di fronte a tutte le nostre possibilità" (Artaud, 1968: 202). Così come per Emmel per Artaud il teatro deve ritrovare nel proprio spazio, la forza distruttrice delle feste popolari, di quei momenti in cui si fa esperienza di comunità acefale, per dirla ancora con Bataille⁸, comunità che si danno oltre il momento razicoinante, che si aprono all'imprevisto e alla morte. In questo senso per entrambi gli autori il teatro è uno spazio malato, legato alla malattia come forza propulsiva, al male non inteso come forma morale ma piuttosto come propellente a partire dal quale lo spazio comunitario si costituisce. Il teatro del sangue e il teatro della crudeltà sono due esperienze che aprono alla costituzione di un immaginario teatrale come uno spazio aperto, aperto al contagio, alla malattia e alla rivolta: "Questa rivolta è quella del Male contro il Bene [...] non possiamo che essere *l'impossibile* e la morte." (Bataille, 1987:19). D'altro canto nell'ultimo periodo della propria riflessione, a partire da quello che Marco de Marinis ha denominato 2° teatro della crudeltà (De Marinis, 1999), l'autore francese sembra ripensare gli assetti teorici del proprio teatro proprio a partire dalla categoria di sangue; nei giorni di internamento nel manicomio di Rodez l'autore francese utilizza la metafora del sangue per ripensare profondamente il corpo e ripartire da esso, e dalla messa in discussione della sua anatomia. Il teatro diventa uno spazio traumaturgico dove il sangue è espressione di un ripensamento dell'anatomia umana che giungerà alla nota formulazione di *corpo senza organi* (Artaud, 2000), lo spazio teatrale del "teatro del sangue" diventa una "scena-crogiolo in cui si rifanno i corpi, per calpestio di ossa, membra e sillabe" (De Marinis, 1999: 78).

⁸ Sulla questione delle comunità acefale in Bataille si veda (Esposito, 1998; Galletti, 2015).

1.2 La mimica del sangue: il teatro di Origien e *Mysterien* e la violenza esorcizzata

Se Emmel ed Artaud teorizzano un teatro nel quale la crudeltà ed il sangue fungano da motore per la costituzione dell'evento scenico e da ultimo come spazio entro il quale si esperisce un prototipo di comunità, un altro artista pensa allo spazio scenico come uno spazio in cui esperire le "forze primordiali" e in cui il sangue sia al centro della scena come motore dell'evento performativo: Hermann Nitsch. Tra i più importanti esponenti dell'azionismo viennese Nitsch a partire dalla fine degli anni sessanta mette in scena alcune performance che denomina *Origien-Mysterien-Theater*.

L'om Theater è un modello di performance che si basa sulla scia di quanto pensato da René Girard (Girard, 1980), sull'idea che punto di partenza del legame tra evento scenico e comunità si basi sulla messa in scena della violenza intorno ad un capro espiatorio. Il sangue in questo processo è l'elemento primordiale, il "colore" intenso che definisce il lavoro dell'artista austriaco. Nitsch dunque si lega all'immaginario delineato da Emmel e da Artaud per mettere in scena veri e propri rituali in cui la violenza non sia semplicemente rappresentata ma venga presentata in tutto il suo furore. Nei rituali dell'om theater vengono macellati animali, il corpo dei performer ricoperti di sangue e poi asciugati con lunghi lenzuoli bianchi che successivamente vengono esposti; il sangue diventa l'elemento predominante e simbolico della violenza: "IO SONO IL PITTORE che MACELLA E CACCIA PER VOI L'ANIMALE [...] scavo con entrambe le MANI NELLA CARNE UMIDA DI SANGUE DELLE SUE INTERIORA E MACCHIO IL MIO CAMICE CON FECI SANGUE E COLPA" (Nitsch 2008: 11), il motore attraverso il quale il processo di trasformazione e costruzione del rituale teatrale e di conseguenze la comunità si compie (Nitsch, 2008, 2010); i lenzuoli che vengono esposti vengono definiti in questo senso "pittura rosso sangue". Nella costruzione scenica di Nitsch la pittura quindi diventa il momento finale di una complessa dialettica rituale in cui il rito inscena la violenza per immunizzarsi da essa (Esposito, 2002). Seguendo la logica girardiana⁹ il rito nitschiano spinge tutta la violenza su di un unico elemento per fare in modo che essa venga stigmatizzata dalla società. Nell'om theater la fondazione della comunità teatrale passa attraverso il delitto e il sangue che definiscono il campo entro il quale tale comunità trova il proprio *munus* (Esposito, 1998)¹⁰. Nelle pratiche nitschiane la pittura assume due diversi significati: uno memoriale, che funge da momento documentale dell'evento scenico e uno più profondo che potremmo definire performativo, essa si lega all'elemento performativo che ogni pittura sembra occultare *ab origine*, ne mostra il movimento. In questo senso il ricorso all'elemento negativo, alla violenza e al male



⁹ È lo stesso Girard studiando il meccanismo mimetico del desiderio a legare la propria teoria a logiche teatrali: (Girard, 1980, 1983; 1987, 1994). In questo senso è lo stesso autore a mostrare come la propria teoria funzioni all'interno del teatro di William Shakespeare (Girard, 1998).

¹⁰ Come ha notato Lorenzo Mango tale pratica ha come scopo quello di risalire fino alle radici del teatro occidentale: "Nitsch si muove lungo questa linea della tradizione occidentale del tragico e tenta di risalirla a ritroso, di recuperarne la matrice archetipica, quella che precede la storia e la differenziazione culturale." (Mango, 2011)

nel teatro di Nitsch è legato ad una logica salvifica: “mete che l’om theater e quindi la mia pittura si propongono di conseguire: 1. La pittura può svilupparsi fino a diventare una liturgia dipinta, una via di meditazione liturgica che richiede l’affermazione della vita; 2 attraverso l’om theater si deve creare una festa di resurrezione per l’esistenza; 3. Ogni discesa nel perverso e nel disgustoso avviene nel senso di un salvifico rendere coscienti.” (Nitsch, 2008: 14). In questo spazio simbolico Nitsch definisce un immaginario in cui il sangue e il delitto sono tappe di espiazione, il male viene utilizzato per un complesso percorso salvifico in un l’attore è al centro di una liturgia fatta di eccessi e violenza:

l’attore sceso nell’eccesso, disceso estaticamente, macchia e cosparge la superficie del dipinto il più spontaneamente possibile e guidato dai propri stati di intensità e eccitamento. Spesso ancor più spontaneamente di quanto si riesca a fare sulla superficie del dipinto, l’intensità si stende sul CAMICE. Esso viene automaticamente macchiato, insudiciato, sporcato, toccato, imbrattato, cosperso, spruzzato di sangue (colore rosso) (Nitsch, 2008: 11).

Nell’om theater avviene una sorta di ribaltamento laddove per la pittura tradizionale è la tela ad essere centrale per la “messa in scena” e il camice è soltanto uno strumento del pittore che non entra mai all’interno dell’orizzonte del quadro nel lavoro di Nitsch è il camice ad essere centrale per la struttura liturgica della propria pittura. Il camice diventa lo spazio dove il sangue si raggruma, dove il fluire dell’evento trova il proprio cicatrizzarsi, il performer diventa il sacerdote che apre alla liturgia del teatro e ne mostra il funzionamento. Il camice diventa uno spazio simbolico nel quale l’immaginario salvifico e sacrificale del teatro del sangue nitschiano si addensa: “camice della terapia, camice della trasudazione del sangue, camice della paura (camice del flagello): sangue rappreso, sangue acido, sangue infetto, sangue in putrefazione, sangue arterioso chiaro ossigenato, sangue venoso povero di ossigeno” (Nitsch, 2008: 15). Nell’om theater il male inteso come violento momento fondativo del teatro stesso, oltre ad essere il momento di immunizzazione (Esposito, 2002) della violenza, che viene introiettata in forma rituale all’interno della comunità al fine di relegarla nell’ordine della rappresentazione, è anche il momento necessario senza il quale non è possibile giungere a forme di redenzione comunitaria. Nel teatro dell’artista viennese avviene un continuo scambio di ruoli tra attore e spettatore che diventano co-soggetti (Fisher-Lichte, 2014) dell’azione scenica, tale logica è ben visibile in *Aktion 135* (2012) che l’artista propone alla Biennale de l’Avana del 2012 nella quale gli spettatori vengono invitati a prendere parte alla sanguinaria e truculenta azione di smembramento di una mucca e l’artista si siede su di una sedia a guardare tale azione. Il rapporto soggetto-oggetto viene messo da parte, o meglio, viene posto in un movimento di oscillazione continua, in cui gli spettatori diventano continuamente attori costringendo i performer al ruolo di spettatore.

Il teatro del sangue di Nitsch inscena un immaginario fatto di mutilazioni e violenza che serve come motore per l’evento drammatico, lo modella, gli dà forma; una macchina liturgica che mette in moto una pittura che è sempre



azione (δράμα) in uno spazio in cui la violenza dell'azione diventa germinativa di processi comunitari.



FIG. 1 - *Aktion 135* @ Fondazione Morra.



FIG. 2 - *Aktion 135* @ Fondazione Morra.



1.3 *L'estasi del sangue: Jan Fabre*

Sino a partire dagli anni '70 del Novecento il lavoro dell'artista belga Jan Fabre si è concentrato sull'esplorazione dei fluidi corporali e in particolare sul sangue. Nel lavoro di Fabre, preliminarmente, il sangue ha una duplice funzione: da un lato ha una funzione materica, cioè viene utilizzato come vero e proprio materiale per la composizione di opere pittoriche e sceniche, e dall'altro in forma simbolica, come metafora del flusso vitale che Fabre prova a restituire alla realtà dell'opera: "Alla fine degli anni '70 ho iniziato a disegnare usando il mio stesso sangue, cosa che ancora mi capita. Ho utilizzato molti fluidi corporali, come le lacrime, lo sperma, le urine; mi sono poi concentrato sulla pelle e sullo scheletro. È un processo organico, che ho condotto passo passo, gradualmente" (Fabre, 2011). Il teatro dell'artista belga è un teatro aperto alla contaminazione, un teatro che guarda alla danza, alle arti visive, come spazi di riposizionamento delle arti performative. Nell'estetica di Fabre il sangue ha una funzione determinante costituendo sia il sostrato sul quale il teatro si fonda sia il modello formale nel quale le singole opere si collocano. Dunque il pensiero di Fabre sul sangue è un pensiero evolutivo che, lungi da avere la funzione di shock nel pubblico, ha come base l'immaginario dei corpi aperti e sanguinolenti della pittura fiamminga:

Quando ero un giovane artista, e per la prima volta sono stato a Bruges a vedere i pittori fiamminghi, sono rimasto folgorato dal potere che emanavano i corpi rappresentati: stimate, flagellazioni, corpi aperti, ferite. Sono tornato a casa e ho fatto la mia prima performance col sangue, era il 1977. Come artista avevo

trovato – e trovo tuttora – un senso profondo nella tradizione, ma il punto di partenza doveva essere il mio stesso corpo. Usare il sangue non è mai stata dunque la ricerca di uno shock. Questo percorso è arrivato al teatro nel 1980, e da allora sto tentando di trasmetterlo ai miei attori e danzatori (Fabre, 2011).

Il sangue viene inserito in una complessa macchina scenica nella quale l'artista belga prova a far dialogare il teatro con l'immaginario prodotto dagli altri media. Uno dei meccanismi attraverso il quale Fabre prova ad avvicinare la pratica teatrale alle pratiche dei media elettronici e digitali è legata ad un particolare utilizzo del principio della ripetizione. Tale ripetizione di costituisce a partire dall'idea che essa, prima di essere alla base delle varie forme mediali, a teatro trova diverse modalità di utilizzo che aprono ai modelli di libertà: "la ripetizione è il tempo visibile strutturato, in modo visivo" (Fabre, 2008: 265). La ripetizione è un modo per consentire al tempo di diventare parte visibile dello spettacolo, è un modello che, per l'artista belga, è atto a tenere insieme l'immaginario teatrale performativo con quello mediale e quello delle arti visive. In questo senso il teatro del sangue di Fabre si nutre dell'immaginario pittorico e mediale provando a ricompone i contorni in immagini e figure sensibili nelle quali tale immaginario si condensa, tale meccanismo ha alla base il principio della ripetizione in quanto grazie ad essa il regista sceglie le immagini e i gesti, le parole e le forme sceniche. C'è in Fabre una sorta di dialettica tra forme dell'immaginario e forme della scena, come se le seconde, attraverso il meccanismo della ripetizione, accolgano le prime e le rimodellino seguendo le esigenze sceniche: "Credo nel potere della ripetizione mimetica: copiare un gesto senza alcuna modifica fisica. L'accumulo e la fine della mimesi sono anche la sua scomparsa." (Fabre, 2008: 265).

Lo spettacolo dove forse si condensa maggiormente l'immaginario sanguinolento di Fabre e che può essere utilizzato come una sorta di summa del proprio teatro del sangue è *Je suis sang (Conte de fées médiéval)* (2001) messo in scena al festival di Avignone del 2001. Come accade per sua intera idea di teatro del sangue per Fabre il campo di indagine non è tanto, o almeno non soltanto, un'indagine storica sulla violenza medioevale, che pure è presente, quanto un'indagine sulla condizione biologica dell'uomo. In tale condizione biologica il sangue diventa uno sfondo ineludibile: "l'uomo è fatto di sangue e al sangue appartiene" (Fabre, 2010: 45). Lo spettacolo di Fabre indaga il corpo a partire dalle diverse modalità attraverso cui questo si manifesta nel corpo umano, dal sangue mestruale al sangue della dissezione dei corpi che due dottori/ciarlatani compiono sulla scena fino alla violenza del sangue generato dalla guerra:

Je suis sang esplora il sangue in quanto materia prima del corpo, il sangue come combustibile del corpo, il sangue che può bollire in un eccesso di violenza e di passione, il sangue sporco che può essere rigettato o che dev'essere purificato. Il sangue pulsante del nuovo che vuole nascere. Il sangue lento che si coagula e muore. Il sangue antico di una razza umana in via d'estinzione. Ma anche il sangue vecchio che è stato versato in questo luogo: le mura di Palais des Papes che si illuminano bruscamente di rosso." (Van den Dries, 2010: 36).





FIG. 3 - *Je suis Sang* @ Cristophe Raynaud de Lage – Festival d'Avignon.

Il sangue quindi è simbolo di infezione, di un teatro che agisce sull'estasi e sulla possibilità, attraverso di esso, di raggiungere l'estasi con la violenza. A differenza del teatro di Nitsch, non ha una funzione esorcizzante, ma una funzione catartica. Per entrambi gli artisti il teatro è un rito di purificazione, la differenza fondamentale è che nel teatro di Fabre non c'è valore sacrificale ma un continuo processo di ripensamento del *bios* alla luce della vita animale¹¹. Il male e il sangue nel teatro di Fabre sono momenti necessari per giungere ad una forma orgiastica di comunità:

La catarsi è un principio molto importante per me. Lo spettatore è messo a confronto con i momenti più oscuri della storia dell'umanità, dal dolore all'orrore estremi e questo confronto con la sofferenza profonda purifica il suo cuore. Nelle mie messinscene, cerco proprio questo, lancio un'offensiva al pubblico, lo porto in viaggio, mostrandogli gli aspetti umani che ha dimenticato o respinto, faccio appello alla sua violenza, ai suoi sogni, al suo desiderio. Il teatro allora agisce come la peste, così come viene descritta da Artaud, per analogia a Sant'Agostino, che definiva il teatro un'epidemia di peste, da sradicare a tutti i costi (Fabre, 2008: 266).

¹¹ Per una prima analisi della funzione della vita animale sulla scena da parte di Jan Fabre si veda: (Fabre, 1996, 2014; Orozco and Parker-Starbuck, 2015, Van den Dries, 2011)



FIG. 4 - Je suis Sang @ Cristophe Raynaud de Lage – Festival d'Avignon.

2. La rappresentazione del male: la malattia e il mostruoso

Alla fine del paragrafo precedente Jan Fabre, sulla scorta di quanto teorizzato all'inizio del secolo scorso da Antonin Artaud, apre al teatro come luogo di malattia e d'infezione. Luogo nel quale rappresentare la decadenza del corpo, forse perché a differenza di altri media il teatro non rappresenta semplicemente il corpo ma lo *presenta* in tutta la sua finitezza e caducità, quasi disarmato di fronte al proprio essere mortale.

La riflessione sulla natura di alcune delle icone del male nel teatro contemporaneo, dopo aver guardato al teatro del sangue e alla funzione che in esso ha la violenza, si chiude intorno alla funzione della malattia come spazio di elaborazione del male fisico e biologico, e come spazio simbolico nel quale ripensare i fondamenti del corpo e la propria radice finita. La parola malattia ha la stessa radice della parola male dal quale deriva ed indica un'alterazione sia fisica che degli affetti inerente al corpo umano. Il teatro come spazio di elaborazione simbolica, soprattutto a partire dal novecento si è interrogato sulla natura del corpo e sulle sue alterazioni¹², fino a mostrarne le modificazioni e la derive. Se Artaud apre al ripensamento dello spazio teatrale come spazio della malattia, dove questa essenzialmente viene pensata nella doppia valenza, di appetito di vita e rischio della

¹² In questa direzione si vedano gli studi di Petra Kuppers (Kuppers, 2003, 2007, 2014).

morte, il teatro contemporaneo pensa la malattia come luogo necessario dell'esposizione e del rischio, come luogo simbolico a partire dal quale ripensare i fondamenti del corpo e la sua evoluzione biologica. Come ha notato Linda Kauffman, in un testo oggi pionieristico, il teatro contemporaneo rappresenta il corpo malato in tutta la sua dissolutezza, lo mette in relazione con tutto l'immaginario medico che i media contemporanei (serie tv, cinema, letteratura ecc. ecc.) (Kauffman, 1998: 13) mostrano, pensando il corpo come un campo di battaglia, uno spazio in cui le forze biologiche e tecnologiche giocano una partita, al cui centro c'è il tentativo di portare il corpo umano oltre i propri limiti biologici: "The body is simultaneously evidence of and material witness to the process of metamorphosis mapped here. That metamorphosis is the result of radical innovations in science, medicine, and technology, but the specialists responsible for these innovations seldom analyze their larger implications" (Kauffman, 1998: 14).

2.1 Le radici della malattia: Romeo Castellucci e la Societas Raffaello Sanzio

Nel 1997 la compagnia cesenate Societas Raffaello Sanzio mette in scena il *Giulio Cesare* (1997) di Shakespeare; lo spettacolo è un vero e proprio studio sul corpo malato. Gli attori sono affetti da alcune patologie anche gravi, per esempio anoressia e obesità (Castellucci, 2007; Castellucci Guidi Castellucci, 1999) sino ad un attore soggetto a laringectomia a cui dunque è stata esportata la laringe e che riesce a proferire solo alcune parole attraverso un piccolo buco all'altezza del collo. Lo spettacolo mostra come il corpo-malato, che si incrocia con la malattia, rappresenti un'altra modalità di costruzione del corpo attoriale contemporaneo. Il corpo malato mostrato da Castellucci è un corpo tecnico in cui la malattia deve sempre fare i conti con un processo di medicalizzazione. In questo spazio il regista utilizza una sonda per uso medico per mostrare la laringe nel momento della fonazione. Tale operazione ha un doppio scopo: da un lato mostra la medicalizzazione del corpo malato che è un corpo sempre soggetto alla tecnica e dall'altro mostra il corpo della voce. Mostrare il corpo della voce ha per Castellucci la funzione, fondamentale nel suo teatro, di mostrare ciò che si dà ai limiti del visibile. Enrico Pitozzi proprio rispetto al lavoro di Castellucci mostra un doppio regime dell'immagine:

Da un lato il teatro del colore, vale a dire quella sensibilità che orienta la scrittura della luce e la organizza in una logica cromatica; dall'altro l'immagine acustica, quando il suono si manifesta in tutta la sua potenza drammaturgica. Possiamo parlare di una dimensione fotologica del teatro che si riassume in una grammatica dello sguardo che fa del colore il veicolo non solo di sensazioni ottico-visive, ma termiche, tattili, acustiche e perfino olfattivo-gustative (Pitozzi, 2015: 115).

Nel *Giulio Cesare* tale doppio regime dell'immagine apre ad una doppia incarnazione: da un lato la voce dell'attore viene estroflessa e incarnata nelle immagini che la sonda manda in scena dandole uno statuto visibile, dall'altra il corpo dell'attore laringectomizzato mostra il corpo malato in tutta la sua pesantezza



inscenando un corpo sbilenco quasi negato ma allo stesso tempo estremamente presente sulla scena; un corpo in disfacimento che apre ad una condizione di medicalizzazione da un lato e di presentazione del dolore dall'altro. Nel 2015 Castellucci decide di lavorare ad una rimessa in scena dello stesso spettacolo che non è una vera e propria ripresa in quanto il regista cesenate riprende soltanto tre monologhi dalla complessa struttura dello spettacolo originario che prevedeva la divisione in due atti:

All'attore è chiesto di utilizzare un endoscopio che passa attraverso le narici e arriva fino alla gola, in modo tale da indagare il meccanismo – ma più precisamente la meccanica – della voce. Si vedono le corde vocali palpitare nel momento stesso in cui la voce si rende udibile.

Il secondo è un monologo muto, fatto di gesti. È il monologo del vecchio Giulio Cesare, che in questo caso fin dall'inizio appare già come "vittima". Ma è anche un monologo fatto di rumori, che si sprigionano assieme al gesto. Il terzo monologo è quello vittorioso di Marcantonio, il discorso celeberrimo in cui attraverso l'uso della retorica – una retorica più sofisticata di quella di Bruto – riesce a imporsi e a vincere. Ecco allora che l'attore del monologo utilizza una tecnica del tutto particolare per proferire parola, poiché l'attore è laringectomizzato ed è dunque costretto ad usare una tecnica fonatoria differente, una voce esofagea. È una voce molto legata all'idea di ferita – in questo senso vittoriosa (Castellucci, 2016).



Insomma nel rimetterlo in scena Castellucci da un lato recupera la doppiezza del corpo della voce attraverso l'utilizzo dell'endoscopio medico, dall'altro il corpo medicalizzato viene mostrato come un corpo medium di cui si mostrano i presupposti ontologici e di codice. Inoltre nel terzo monologo il corpo malato, mutilato, laringectomizzato viene esposto in tutte le sue possibilità comunicative, invertendone i codici Castellucci ci mostra un corpo malato che è sempre un corpo medicalizzato; questa dialettica è decisiva per comprendere il significato del corpo malato in scena che è sempre posto su di una soglia tra malattia e medicalizzazione, la soglia che per Petra Kupperts è una cicatrice – *scar* – che apre ad una doppia dinamica dello sguardo spettatoriale che si interseca tra attrazione e repulsione:

The scar is also an image: it holds strong connotations of social violence, of outsider status, of negativity. And yet, mysteriously, it holds the gaze—the scar incites the look, invites the narrative, fuels the story, and anchors it back into (some version of) bodies, time, and space. Creative practices at the site of the scar can play with the mechanisms of repulsion and attraction, self and other, identity and production of difference (Kupperts, 2006: 1).



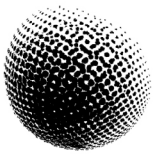
FIG. 5 - Giulio Cesare. *Pezzi staccati* @ Romaeuropa Festival.

D'altronde il lavoro di Castellucci è sempre attento alle logiche del corpo malato come per l'allestimento di *Orfeo e Euridice* (2014) dove protagonista dello spettacolo è una ragazza in coma vigile¹³ o ancora nel tanto discusso *Sul concetto di volto del figlio di Dio* (2012) in cui la scena è inondata da un'enorme riproduzione del Cristo Benedicente di Antonello da Messina. Lo spettacolo mette in scena in uno spazio asettico un letto e un piccolo divanetto; una stanza di una casa in cui un figlio si prende cura del padre malato; il padre viene cambiato spesso dal figlio e l'immobilità lo costringe ad usare un pannolone per i bisogni corporali che a poco a poco inondano la scena. Il corpo che Castellucci mette in scena è un corpo aperto, in cui la malattia rappresenta un radicale rovesciamento di ciò che un corpo può fare. A questo punto Castellucci sembra suggerirci che l'aumento del corpo determinato dai nuovi media implica una fenditura in cui il corpo bio-tecnologico diventa corpo medicalizzato, un corpo esposto alla malattia e al disfacimento.

¹³ In *Orfeo e Euridice* (2014) Romeo Castellucci sceglie di proiettare in diretta le immagini di una paziente in coma vigile, Karin Anna Giselbrecht, che dal proprio letto di ospedale ascolta attraverso delle cuffie la musica che proviene dal teatro. Il proprio doppio digitale diviene così parte dell'architettura della scena e allo stesso tempo essendo ascoltatore privilegiato dell'opera lirica diviene di essa co-soggetto. Per una disamina completa dello spettacolo si veda (Heidegger, 2014; Monteverdi, 2014).

Epilogo?

Chiaramente quello del *teatro del sangue* e del *teatro della malattia* sono solo due dei possibili plessi semantici in cui si esplicitano figure del male e il rapporto che il teatro intrattiene con le rappresentazioni del male. Tali plessi semantici si costituiscono e si determinano in maniera intermediale cioè si muovono da un media all'altro e si aprono sempre a diverse connotazioni. In questo spazio una sociologia dell'immaginario deve indagare tali plessi semantici per collocarli all'interno del rapporto tra teoria dell'immaginario e scienze sociali. In questo rapporto il teatro assume una sua centralità in quanto esso rappresentando gli altri media (Bolter and Grusin, 1998) si costituisce come uno spazio in cui la natura di tali figure si pone su di un doppio piano: da un lato esse sono punte di un più complesso magma dell'immaginario e dall'altro diventano figure simboliche attraverso le quali studiare la costituzione e lo sviluppo dei rapporti sociali.



Bibliography

- Abruzzese A. (2001), *L'Intelligenza del mondo, fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Milano, Meltemi.
- Abruzzese A. (2008), *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Roma, Sossella.
- Abruzzese A. (2011), *Il crepuscolo dei barbari*, Roma, Sossella.
- Abruzzese A. (2017), *Il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa*, Milano, Meltemi.
- Amendola, A. (2006), *Frammenti d'immagine. Scene, schermi e video per una sociologia della sperimentazione*, Napoli, Liguori.
- Amendola A, Del Gaudio, V. (2017) *Teatro e immaginari digitali. Saggi di sociologia dello spettacolo multimediale*, Salerno. I gechi.
- Artaud A. (1968), *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
- Artioli U. (2005), *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Bari, Laterza.
- Auden W. H. (2006) *Lezioni su Shakespeare*, Milano, Adelphi.
- Balló J., Perez X., *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Barcellona, Anagrama.
- Bataille G. (1978), *L'esperienza interiore*, Bari, Dedalo.
- Bataille G. (1987), *La letteratura e il male*, Milano, SE.
- Bay-Cheng S., Parker-Starbuck J., Saltz D., (a cura di) (2015), *Performance and media: Taxonomies for a changing field*, Ann Arbor, University of Michigan.
- Bay-Cheng S., Kattenbelt C., Lavender A., Nelson R., (a cura di) (2010), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University press.
- Bene C. (2002), Riccardo III, in Deleuze, G., Bene, C., *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet: 11-82.
- Bene C. Dotto G. (1998), *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani.
- Bradley A. (1964), *La tragedia di Shakespeare*, Milano, Garzanti.



Vincenzo Del Gaudio
Sulle tracce di Riccardo

Calbi M. (2013), *Spectral Shakespeares. Media Adaptations in the Twenty-First Century*, New York, Palgrave.

Castellucci R. (2007), *Epitaph*, Milano, Ubulibri.

Castellucci R. Guidi C. Castellucci C. (1999), *Epopea della polvere. Il teatro della societas Raffaello Sanzio*, Milano, Ubulibri.

Castellucci R. (2016) *La meccanica della retorica. Intervista a Romeo Castellucci*, from <http://www.minimaetmoralia.it/wp/la-meccanica-della-retorica-intervista-a-romeo-castellucci-attorno-ai-pezzi-staccati-del-giulio-cesare/> (ultima consultazione 20/04/2017).

De Marinis M. (1999), *La danza alla rovescia di Artaud*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebro.

Deleuze G. (2002), "Un manifesto di meno", in Deleuze G., Bene C., *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet: 85-113.

Deriu F. (2013), *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le lettere, 2013.

Durkeim É. (1962), *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Edizioni Comunità.

Dixon S. (2007), *Digital performance*, Cambridge, MIT press.

Donà M. (2006), *Tutto per nulla. La filosofia di William Shakespeare*, Milano, Bompiani.

Emmel F. (1924), *Das Ekstatische Theater*, Prien, Kampmann & Schnabel.

Esposito R. (1998), *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi.

Esposito R. (2002), *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi.

Fabre J. (1996), *Arti & insetti & teatri*, Genova, Costa e Nolan.

Fabre J. (2008), Conversazione con Jan Fabre, in Van den Dries, L. (2008), *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su di un processo di creazione*, Milano, Ubulibri: 259-296.

Fabre J. (2011), *Teatro*, Milano, Ubulibri.



Vincenzo Del Gaudio
Sulle tracce di Riccardo

- Fabre J. (2011), *Conversazione con Jan Fabre*, from <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/97/il-potere-del-corpo-vulnerabile-conversazione-con-jan-fabre.html> (ultima consultazione 20/04/2017).
- Fabre J. (2014), *Stigmata. Actions & Performances 1976 - 2013*, Milano, Skira.
- Fisher-Lichte E. (2005) *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*, London New York, Routledge.
- Fisher-Lichte E. (2014), *Estetica del performativo*, Milano, Carocci.
- Fisher-Lichte E. (2014a), *Dionysus Resurrected Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, West Sussex, John Wiley & Sons Ltd.
- Frezza G. (1995), *La macchina del mito tra film e fumetti*, Scandicci, La Nuova Italia.
- Frezza G. (2015), *Figure dell'immaginario. Mutazioni del cinema dall'analogico al digitale*, Cava de' Tirreni, Areablu.
- Galletti M. (2015), *La comunità "impossibile" di Georges Bataille*, Torino, Kaplan.
- Gemini L. (2003), *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, Franco Angeli.
- Giannachi G. (2004), *Virtual theatres. An introduction*, London-New York, Routledge.
- Giannachi G. (2007), *The Politics of New Media Theatre*, London-New York, Routledge.
- Giannachi G., S. Benford (2011), *Performing Mixed reality*, Cambridge-London, MIT press.
- Girard R. (1980), *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi.
- Girard R. (1983), *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi.
- Girard R. (1987), *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi.
- Girard R. (1994), *L'antica via degli empi*, Milano, Adelphi.
- Girard R. (1998), *Shakespeare o il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano.
- Heidegger G. (2014), *Incontro con Romeo Castellucci Conversazione sulla regia di Orfeo ed Euridice di Gluck*, from <http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/incontro-con-romeo-castellucci> (ultima consultazione 20/04/2017).



Vincenzo Del Gaudio
Sulle tracce di Riccardo

Kauffmann L. (1998), *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkley, University of California press.

Klossowski P. (1995, "Senza titolo" in Bene, C. (1995), *Opere*, Milano, Bompiani: 1528-1531.

Knott J. (1964), *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli.

Kuppers P. (2003), *Disability and Contemporary Performance Bodies on Edge*, New York, London, Routledge.

Kuppers P. (2007), *The Scar of Visibility #1 medical performances and contemporary art*, Minneapolis London, University of Minnesota press.

Kuppers P. (2014), *Studying Disability Arts and Culture: An Introduction*, New York, Palgrave.

Mac Ginn C. (2008), *Shakespeare filosofo. Il significato nascosto nella sua opera*, Roma, Fazi.

Mango L. (2011), "Il Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch", in *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, anno I, n. 1, aprile 2011, pp. 15-43.

Monteverdi A.M. (2011), *Nuovi media nuovo teatro*, Milano, Franco Angeli.

Monteverdi A.M. (2014), L'Orfeo di Castellucci. Musica celestiale per un angelo in coma vigile, *Rumor(s)cena 25 giugno 2014*, from <http://www.rumorscena.com/25/06/2014/orfeo-di-castellucci-musica-celestiale-per-un-angelo-in-coma-vigile> (ultima consultazione 20/04/2014).

Nitsch H. (2008), *Museo Nitsch Napoli*, Napoli, Edizioni Morra.

Nitsch H. (2010), *Essere. Teorie dell'Origien Mysterien Theaters*, Napoli, Edizioni Morra.

Orozco L., Parker-Starbuck J. (2013), *Performing Animality Animals in Performance Practices*, New York, Palgrave.

Pizzo A. (2013), *Neodrammatico digitale: Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University press.



Vincenzo Del Gaudio
Sulle tracce di Riccardo

Pitozzi E. (2015), "Estendere il visibile: la logica del suono e del colore", in P. Di Matteo, (2015) *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Napoli, Cronopio: 115-126.

Ragone G. (2015), "Radici delle sociologie dell'immaginario", *Mediascape journal*, n.4: 63-75.

Ricciardi F. (2011), *Shakespeare filosofo dell'essere. L'influenza del poeta drammaturgo sul mondo moderno e contemporaneo*, Milano, Mimesis.

Salter C. (2010), *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MIT press.

Schechner R. (2011), *Performance studies. An introduction*, London-New York, Routledge.

Shakespeare W. (1986), *Riccardo III*, Milano, Rizzoli.

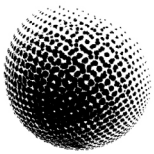
Turner V. (1986), *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino.

Turner V. (1993), *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino.

Turner V. (2014), *Antropologia dell'esperienza*, Bologna, il Mulino.

Van den Dries L. (2008), *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su di un processo di creazione*, Milano, Ubulibri.

Van den Dries L. (2011), "L'Animalité dans l'oeuvre de Jan Fabre", in S. Parault (2011), *L'Homme en Animal sur scène et au cinéma*, Nanterre, Esitions du Jongleur.



Tra serve and volley: l'immaginario eroico di Stefan Edberg

Vincenzo Del Gaudio

Università degli Studi di Salerno Paolo Diana

Paolo Diana

diana@unisa@gmail.com

Università degli Studi di Salerno



Abstract

Between serve and volley: the hero imaginary of Stefan Edberg.

This work intends to investigate the figure of Stefan Edberg from two perspectives: on the one hand the icon of Edberg within the sporting imagery in relation with the hero mythology, and on the other, starting from the particular development of the Serve and volley, as it can make us understand tennis in a mediological key. This analysis must therefore take into account the technical-tactical characteristics of Edberg's game and the relationships that the Swedish tennis player has had with the media who have built the character (Marchesini 2016). The purpose of the article is to trace the particular heroic substance of Edberg suspended between the shine of the classical hero and the duplicity of the modern hero. This heroic substance is investigated also starting from the figure that the media have built of the Swedish tennis player.

Keywords

Stefan Edberg | Serve and Volley | Medial Imaginary | Tennis Imaginary | Sport Hero

Judit: Non hai visto che ho lasciato la bicicletta appoggiata alla quercia?
Allan: sì, ho visto
Judit: e cosa significa?
Allan: Significa... che vuoi che venga a giocare a tennis.

Bergman (1958)

1. Prima di servizio: breve premessa¹

Lavorare intorno alla sostanza eroica di Stefan Edberg è quanto meno complesso. Il tennista svedese è stato tra i più particolari e vincenti attori del circuito ATP tra il 1983 e il 1996, 10 anni in cui Edberg ha vinto 6 titoli del grande slam oltre ad un enorme numero di finali, un bronzo olimpico e 4 coppe Davis con la nazionale svedese. Nonostante non sia possibile classificarlo come un perdente sicuramente non è tra i tennisti più vincenti di sempre. Allora perché il suo tennis è entrato tanto prepotentemente all'interno dell'immaginario sportivo del gioco e non solo? Il tema delle modalità e delle condizioni attraverso cui sia possibile pensare Edberg e il suo tennis in chiave eroica deve per forza di cose partire dall'analisi tecnica del suo gioco per capire perché esso è rimasto tanto a lungo e in maniera tanto persistente nell'immaginario tennistico. Tale analisi deve essere portata avanti con gli strumenti della nascente sociologia del tennis (Probert, Crespo 2015, Smith 2010, Lake 2015, Magnani, 2011) e della sociologia dello sport in generale, con un occhio particolare a quegli studiosi che hanno messo il tennis al centro del discorso sociologico-sportivo (Delaney, Madigan, 2015; Bourdieu, 1988; Martelli, Porro 2013; Porro, 2001; Lo Verde 2014; Sugden, Tommlison, 2002). D'altro canto il tema della figura dell'eroe oltre a toccare questioni relative alla sociologia dello sport tocca da vicino i temi legati alla sociologia dell'immaginario e in particolare quella branca della sociologia dell'immaginario che si è occupata principalmente di studiare le figure dell'immaginario all'interno dell'universo mediale contemporaneo (Abruzzese, 2001, 2008 e 2011; Ragone, 2015; Grassi, 2005). Insomma studiare i motivi che spingono la figura del tennista svedese all'interno di un universo eroico significa tenere presente una complessità strutturale. Tale complessità deve fare i conti innanzitutto con una posizione sicuramente minoritaria del tennis all'interno dell'immaginario sportivo rispetto alla dominanza di altri sport nonché con il fatto che Edberg rispetto ad altri tennisti ha determinato meno un'epoca; si pensi a questo proposito alla pervasività della figura di Roger Federer tanto bene narrata e studiata dallo scrittore americano David Foster Wallace (1996 e 2012). D'altro canto però il tennis di Edberg e il suo modello di tennista ha avuto un'importanza fondamentale sia tecnica: basti pensare a come nel 2013, quando in quello che sembra essere un momento di declino per Roger Federer, il tennista svizzero chiamò proprio come Edberg come allenatore per rinnovare il proprio tennis, che simbolico-iconica: basti pensare che il tennista svedese ha vinto per cinque anni di fila lo Sportsmanship award il premio come giocatore più



¹ L'articolo è stato concepito da entrambi gli autori i paragrafi 1-4-5 sono stati scritti da Vincenzo Del Gaudio i paragrafi 2 e 3 da Paolo Diana.

corretto del circuito, che dal 1996, anno del suo ritiro porta il suo nome e che il suo famigerato servizio è diventato il logo ufficiale dell'ATP.

2. Il tennis, i media e la rivoluzione della "scuola svedese"

Gli anni in cui Edberg comincia a giocare a tennis sono gli anni in cui il tennis sta diventando un fenomeno di massa. Legato da sempre a logiche di consumo aristocratiche tra la fine degli anni sessanta e la metà degli anni ottanta, anni in cui Edberg si sta formando come giocatore, il tennis diventa sempre più uno spettacolo popolare. In particolare, come ha notato Tignor, «nessuno sport è stato tanto rivoluzionato dalla televisione quanto il tennis» (Tignor, 2017: 30). Il tennis sembra essere perfetto per la televisione, la sua logica di gioco è basata sulla velocità degli scambi e sulla possibilità di produrre un punto decisivo in pratica ad ogni scambio. Ciò esalta i nuovi modelli spettacolari di fruizione legati alla logica televisiva. Tanto è vero che la prima trasmissione a colori della Bbc fu proprio la finale di Wimbledon del singolare maschile. In questi anni, in cui il tennista svedese si sta formando, un altro importante evento mediatico sarà decisivo per la formazione del suo immaginario: la diretta del tiebreak della finale di Wimbledon del 1980 tra Borg e McEnroe (Clerici, 2017). Fino a pochi anni prima, al ventennio precedente, era pressoché impossibile guardare una partita di tennis in diretta, «alla plebe era concesso di lanciare solo furtive occhiate dentro la torre d'avorio del tennis» (Tignor, 2017: 30).

È il periodo nel quale si rafforza e si impone la pattuglia di tennisti svedesi - Wilander, Nyström, Svensson, Järryd, Pernfors - che, seguendo il capostipite della scuola Björn Borg, impongono nel circuito ATP un tipo di gioco basato sulla regolarità, sulla resistenza e sulla grande solidità da fondo campo e sui colpi di rimbalzo. Questo tipo di gioco trova la sua origine nei primi anni degli anni settanta e trova la massima espressione proprio nel gioco di Björn Borg che, attraverso i suoi innumerevoli successi, manda in archivio il tennis elegante e di attacco che si era imposto a partire dal secondo dopo guerra. È anche il periodo in cui inizia una spasmodica ricerca sui materiali (racchette, palline, ecc.) che porterà ad un sostanziale aumento della velocità del gioco e ad una sua sempre crescente spettacolarizzazione. Borg e il suo tennis in quegli anni rappresentano per la Svezia un elemento di discussione e riflessione dal quale partire per affrontare questioni delicate come lo sport e la politica, l'etica delle tasse e la lealtà dell'individuo verso la collettività². Mentre Borg cominciava a vincere nel circuito professionistico imponendo il suo gioco la Svezia aveva scelto con Olof Palme la via della socialdemocrazia e del suo welfare state (Rampini, 2010), dei Folkhem e della crescita produttiva sostenibile:

² A questo proposito, per Borg, la decisione di trasferirsi a Monaco per motivi fiscali significò perdere il proprio status di idolo dello sport. Il tennista aveva dato inizio a un rapporto più complicato con il suo Paese: l'adorazione e la profonda ammirazione nei suoi confronti cambiarono proprio per la sua sfida ad un sistema sociale fondato su determinati e coesivi valori.



Björn aveva basato il proprio gioco sulla semplicità e sul controllo. Era questo che aveva imparato davanti al muro garage, i pensieri che avevano il suo modo di comportarsi: tenere la palla in gioco abbastanza a lungo, conquistare il punto. La sicurezza non era soltanto il motto di Björn, ma un prodotto svedese di successo che aveva trasformato costruttori di automobili e industrie di ferramenta in imprese miliardarie; era la scuola di pensiero sulla quale si reggeva l'intero sistema dello stato sociale (Holm, Roosvald, 2016: 116).

In questi anni, quindi l'immaginario degli svedesi si modella sul tennis e suoi eroi. In questo spazio Edberg trova la sua posizione cominciando a modellare il proprio tennis in maniera contrastiva rispetto ai cardini della scuola svedese: il giovane Edberg, convinto da Percy Rosberg, abbandona la presa a due mani convinto di favorire in questo modo le sue spiccate doti offensive; è lo stesso Edberg successivamente ad ironizzare su questo momento della sua crescita tecnica: «Non mi pare giusto che voi giornalisti parliate sempre di noi chiamandoci gli svedesi. Siamo tutti diversi, il nostro è un paese lungo come l'Italia. Non credo di avere molto in comune con un tipo come Mats Wilander: ho addirittura abbandonato il rovescio a due mani per non somigliargli» (Edberg, 2009).

È questo un momento decisivo nella crescita tecnica e tattica del tennista: da quel momento, il rovescio e la volée di rovescio divengono i suoi colpi migliori e nel 1983, all'età di 17 anni, per la prima volta nella storia del tennis vince il Grande Slam, i quattro principali tornei mondiali, nella categoria Juniores³.

Il cambiamento indotto da Rosberg può essere un momento definito rivoluzionario, specialmente in un paese come la Svezia che, come detto, aveva condensato la sua passione per il tennis attorno a un totem come Borg all'ombra del quale altri campioni stavano crescendo seguendo il suo modello tecnico-tattico fatto soprattutto di determinazione, regolarità da fondo campo e rovescio bimanuale.

Edberg irrompe con il suo tennis spettacolare, audace e spericolato sempre giocato in attacco, a dispetto della superficie e in qualsiasi situazione di punteggio. Per tanti il suo rovescio sia in *back* per il *chip and charge*, sia piatto che in top, e naturalmente il suo *serve and volley*, giocato anche sulla seconda palla di servizio, rimangono gesti di pura poesia. «I successi atletici, come quelli degli eroi e degli dèi greci, sono il raggiungimento momentaneo della perfetta forma – come se ci fosse, nascosto agli occhi mortali, un modo perfetto per eseguire un gioco, e improvvisamente un giocatore o una squadra lo scovano e ne forniscono furtivamente una dimostrazione terrena. Una grande giocata è una rivelazione. La tenda della vita ordinaria si apre, e la perfezione lampeggia per un istante davanti agli occhi» (Novak, 1976). In altri termini il tennis di Edberg si nutre essenzialmente della logica mediatica del tennis, si modella su di un tennis il cui immaginario è essenzialmente televisivo e questo farà del suo



³ Interessante a questo proposito è ciò che è accaduto durante la semifinale dello USA Open juniores. Dopo un servizio folgorante dell'allora giovane svedese la pallina colpì all'inguine Richard Wertheim che cadde, battette la testa e dopo un coma di cinque giorni morì. L'episodio segnò non solo la carriera ma anche l'approccio al campo del giovane Stefan che da allora acuì la già presente tendenza alla correttezza (Grasso 2011).

tennis un tennis perfetto per la televisione e per la produzione del corpo eroico di Edberg stesso, sospeso tra il tennista e l'icona culturale disseminata nei media.

3. Volée: l'immaginario eroico di Stefan Edberg

La questione della sostanza eroica di Edberg non può, a nostro avviso, trascendere dalle condizioni storico culturali nella quale essa si manifesta e, come abbiamo visto nel primo paragrafo, in particolare essa va messa in relazione con la "scuola svedese" da un lato e dall'altro con le modalità attraverso cui si determina l'immaginario di uno degli avversari di Edberg e cioè John McEnroe. Il primo passo da compiere per determinare la sostanza eroica di Edberg è quello di analizzare il suo tennis. Edberg è un esteta della racchetta e amante del gioco, ed è proprio intorno a tale questione che si determina una prima differenza con McEnroe; in un celebre saggio il sociologo e filosofo francese Roger Callois distingue quattro modalità di darsi del gioco: Agon, Alea, Mimicry, Ilinx (Callois, 2000). Il tennis è Agon cioè competizione, agone, come in generale vale per tutto lo sport moderno, e tale principio viene incarnato perfettamente da McEnroe che intende il tennis come un evento legato principalmente alla vittoria e non tanto alle forme per ottenerla. Per Edberg il tennis non può essere solo Agon quanto piuttosto esso ha anche una componente di Mimicry cioè una componente legata alla simulazione, al travestimento, a qualcosa di quasi teatrale, fatto di rituali che determinano la produzione di senso. Per Edberg non basta vincere ma bisogna vincere rispettando tali rituali. McEnroe intende il tennis come una sorta di guerra simulata attraverso cui sopraffare l'avversario⁴, il tennis è *polemos*, relazione polemica (Cacciari, 1994), per Edberg invece il contendere è strettamente legato alla bellezza estetica del gesto, alla ricerca della sua perfezione. Seguendo il mitologo ungherese Károly Kerényi l'eroe greco ha una doppiezza di significato intrinseca che lo lega da un lato agli déi e dall'altro nella forma omerica dell'heros che significa principalmente: «uomo nobile» (Kerényi, 1963: 19). La figura dell'eroe inoltre ha come funzione quella di portare «un insegnamento filosofico al genere umano» (Kerényi 1963:18). Kerényi mostra come il mitologema dell'eroe implica una sorta di splendore che è legato alla sua natura mortale sempre radicata nello splendore delle luce divina che ne illumina il cammino: «la luce del divino che cade sulla figura dell'eroe è stranamente mescolata all'ombra della mortalità. Ne deriva un carattere mitologico, il carattere di un essere speciale, al quale appartiene almeno una storia: il racconto che riguarda quello e nessun altro Eroe» (Kerényi, 1963: 19). A questo proposito decisiva è la lettura di Edgar Morin il quale, dalla metà degli anni sessanta del Novecento, intraprende un lavoro decisivo per comprendere la natura eroica al tempo dei media. Infatti Morin chiarisce che il cinema è lo spazio dell'immaginario diventato lo spazio entro cui si riscrive la sostanza eroica. Tale sostanza è inevitabilmente una sostanza "di massa":



⁴ Fondamentale è la formulazione che del gioco da Andre Agassi per il quale il tennis lungi dall'essere uno sport senza contatto è principalmente contatto mediato dalla pallina (Agassi, 2011)

Eroicizzati e divinizzati, i divi sono qualcosa di più che oggetti di ammirazione: sono anche oggetto di culto. Intorno a loro si sviluppa una religione embrionale. Questa religione diffonde in tutto il mondo i suoi fermenti: nessuno che frequenti le sale buie può dirsi veramente ateo, ma tra le folle cinematografiche si può isolare la tribù dei fedeli, portatori di reliquie e dediti al culto, i fanatici o fans (Morin, 1963: 71).

Se i divi in quanto eroi di massa sono al centro di una "religione embrionale", una sorta di religione civile, tanto da essere eroicizzati, allo stesso modo quando lo sport diventa spettacolo di massa produce nuovi modelli eroico-divistici. In più, in un saggio coevo a quello sui *divi* Morin mostra come la sostanza mitologica del divo non si produce solo all'interno del cinema: "I divi sono presenti in tutti i settori della cultura di massa... Mettono in comunicazione i tre universi - quello dell'immaginario, quello dell'informazione, e quello dei consigli, delle esortazioni e delle norme. Concentrano in sé i poteri mitologici e i poteri pratici della cultura di massa" (Morin, 2005: 148). Quindi la produzione eroica sportiva passa attraverso il modello di produzione mitologica che Roland Barthes ha mostrato nella suo *Mythologies* cioè attraverso una struttura comunicativa che produce una sorta di mitologia mediale, una mediologia popolare che si su in sistema di segni; per Barthes la questione mitologica non è tanto rintracciabile all'interno del contenuto quanto una questione formale, cioè la produzione mitopoietica ha a che fare con le forme che una società produce e nel quale si rispecchia (Barthes, 1994). Questo significa che, seguendo i ragionamenti di Morin e Barthes, la fondazione della sostanza eroica passa attraverso la mediatizzazione dello sport che rende lo sport spettacolo di massa e questo punto è evidentemente decisivo per la produzione della sostanza eroica sia di Edberg che di McEnroe. Inoltre è importante, per capire il modello eroico di Edberg, tenere presente un'altra importante questione: l'Edberg tennista, a differenza di McEnroe, vive una sorta di conciliazione tra il personaggio pubblico e la luminescenza del suo tennis. Eberg non urla, non sbraita e non dice parolacce o sfascia racchette, rimane schivo educato e il sguardo è imperturbabile, come l'eroe greco è mosso da un ideale. Se per McEnroe e per Borg il loro spazio di costruzione si concilia con lo spirito dominate di un tennis sempre più fisico e muscolare legato all'immaginario di un corpo sempre più performante, il tennis di Edberg sembra un ritorno quasi anacronistico al tennis classico. Per McEnroe e Borg il tennis è una battaglia che si traduce non soltanto in una battaglia contro gli avversari ma soprattutto con se stessi: «Non credo di aver mai provato un sentimento simile nei confronti del tennis. Non vedevo l'ora di giocare, ma la partita in sé era una costante battaglia contro due avversari: l'altro giocatore e me stesso» (McEnroe, 2013: 36). Per Edberg il tennis, e in particolare il suo tennis, è un modo per aderire il più possibile ai propri ideali e a se stesso. Edberg è un eroe solare, non tellurico, il cui unico scopo è quello di aderire sempre al proprio tennis che è un tennis ideale. Seguendo le determinazioni di Kerényi il tennis di Edberg fa di lui, l'heros, l'eroe, in quanto capace di gesta straordinarie, il suo tennis è un tennis dispendioso e tecnicamente complesso da giocare e si oppone all'idea ordinaria del gioco per la quale l'importante è vincere. Quindi potremmo definire la figura di Edberg





come quella di un eroe classico, lucente, il cui tennis splendente non è rivolto alla mera utilità quanto alla perfezione del gesto tecnico e alla produzione di bellezza. D'altro canto il suo tennis è essenzialmente il tennis delle origini, un tennis tecnico piuttosto che fisico. Edberg è un eroe classico anche nella misura in cui il mitologema dell'eroe in Grecia è radicalmente connesso allo sport e in particolare alle prestazioni sportive e come ha notato Richard Crepeau esso si sostanzializza in alcune importanti figure dello sport moderno (Crepeau, 1981). Proprio in quanto legata al mitologema dell'eroe classico la sostanza eroica di Edberg si oppone alla sostanza eroica di McEnroe e dello stesso Borg che a differenza del tennista di Västervik sono eroi problematici, divisi e lacerati da contrasti interiori, posti in situazioni di irrisolta tensione e conflittualità: Potremmo definire Borg e McEnroe i tipici eroi moderni, lacerati dal dubbio come Amleto, ed è il dubbio il motore del loro agire-non agire. Se l'eroe classico ha in sé la lucentezza della fede, e Edberg ha fede nel proprio tennis, ha fede nel fatto che vincere significa non soltanto prevalere sull'avversario ma più profondamente imporre il proprio immaginario tennistico, per l'eroe moderno, per Amleto, vincere implica una mancanza di fede in qualcosa di esterno al proprio io. Amleto come ha notato Turgeniev: «vive interamente per se stesso» (Turgeniev, 2004: 41), come Borg e McEnroe che sono pieni di dubbi e non credono che in loro stessi. Infine per comprendere a pieno la sostanza eroica di Edberg è utile la differenziazione che fa Joshua Shuart tra eroe e eroe sportivo mettendo in relazione questi termini con il concetto di celebrità:

HERO: distinguished person, admired for their ability, bravery or noble qualities and worthy of emulation.

CELEBRITY famous person

SPORTS HERO status given to one who succeeds in sport and reaffirms the American value structure

SPORTS ANTI-HERO athlete who does not affirm the predominant value system in American society

CELEBRITY ENDORSER well-known person used in advertisements, whose function it is to sell products (Shuart, 2007: 13)

Per Shuart laddove l'eroe viene definito dalle proprie abilità e dal proprio coraggio o nobiltà, l'ero sportivo viene definito dalle proprie vittorie. Shuart⁵ inoltre definisce due modelli di eroi sportivi, quelli che affermano i valori dominanti della società e quelli che se ne discostano (gli antieroi). Edberg prima di essere un eroe sportivo è un eroe *tout court* nel senso che al centro della propria figura troviamo valori come la nobiltà e la correttezza, in aggiunta è un eroe sportivo in quanto è sicuramente simbolo di valori condivisi che rappresentano valori positivi per la società. Le figure Borg e McEnroe invece sono più ambigue: se da un lato essi rappresentano la perfetta incarnazione dell'eroe moderno legato alla crescente preformatività del corpo come strumento di perfezione e dunque incarnano i valori corporei della società moderna, dall'altro entrambi vivono sempre un rapporto conflittuale con tali valori che li porta

⁵ Il discorso di Shuart si concentra sulla società americana ma a nostro avviso può essere agilmente esteso.

spesso sia in campo che fuori a trasgredire alle regole di quella stessa società. Per motivi diversi sia Borg che McEnroe sono sia degli eroi che degli anti-eroi, d'altronde l'eroe moderno è l'eroe del conflitto e della contraddizione.

4. Dritto: Edberg come supereroe

La carriera di Stefan Edberg ci ha mostrato come il modello eroico da cui partire è legato ad una doppia valenza: da un lato il suo avvicinarsi, almeno dal punto di vista della costruzione dell'immaginario, all'eroe classico che si trova a dover fare i conti con l'epoca moderna e i suoi eroi e dall'altro esso si trova a dover fare i conti con la sostanziale inattualità di questo stesso modello eroico. Tale modello in prima istanza viene a configurarsi non soltanto dal modo attraverso cui la figura di Edberg va definendosi nell'immaginario, bensì esso viene veicolato principalmente dal suo tennis. Il tennis di Edberg è un tennis senza compromessi, un tennis senza dubbi, la cui principale caratteristica è quella di andare alla spasmodica ricerca del gesto ideale, del gesto perfetto, che si configura a partire dalla tensione tra utile e bello, tra dimensione estetica e dimensione pratica del gioco. Edberg vuole vincere, ed ha vinto abbastanza in carriera, ma vincere non è l'unico scopo del suo gioco, vincere per Edberg significa farlo attraverso il proprio gioco, la propria idea di gioco che è legata ad un gioco tanto bello e spettacolare quanto dispendioso. Partendo dagli studi sul fumetto e in particolare gli studi di sociologia del fumetto (Frezza, 1978, 1995, 1999, 2017; Brancato, 1994, 2008; Pellitteri, 1998) è possibile pensare ad un'altra dimensione dell'essere eroico da mettere in relazione con la figura che il tennista svedese incarna all'interno dell'immaginario: la figura del supereroe (Baio, 2006; Zehr 2008; Nevins 2017; Greene, Roddy, 2015). È chiaro che la figura del supereroe, a partire dall'inizio del secolo scorso, pur avendo una tradizione molto lunga nella storia del pensiero occidentale (Nevins, 2017), assume una grande centralità che non può essere chiusa solo all'interno dello spazio del medium del fumetto bensì essa apre ad una vera e propria colonizzazione intermediale e transmediale che abbraccia cinema, televisione, fumetto e videogiochi (Tirino, 2018; Jenkins, 2006). Seguendo il ragionamento di Gino Frezza sono tre le fasi di produzione dal punto di vista dell'immaginario del supereroe dello «sdoppiamento, della doppia identità e della mutazione» (Frezza, 1995: 11). In questo orizzonte il primo momento, che viene fatto coincidere dall'autore con il momento legato al fumetto delle origini, ci troviamo di fronte al mito dell'eroe che apre ad una sorta di percorso circolare a partire dal quale ci troviamo di fronte ad «un individualità eppure scissa dell'eroe» (Frezza, 1995: 11) per cui l'eroe non vive un vero e proprio sdoppiamento. Lo sdoppiamento si concretizza in una seconda fase che si aprirebbe 1938 con la nascita di Superman, in particolare tale sdoppiamento determina una sorta di potenziamento del corpo in chiave tecnologica. Questo implica una nuova configurazione del corpo eroico che si gioca a partire dall'immortalità del corpo del supereroe e il suo alterego che si prende carico di tutto il residuo mortale che viene espulso dal mitologema eroico. In questa seconda fase lo sdoppiamento è anche uno sdoppiamento simbolico determinato dalla differenziazione del corpo





mediate il costume che apre a due diverse costruzioni dell'identità distinte e divergenti tra loro, quella eroica e quella quotidiana. Il terzo momento è legato alla mutazione del corpo, non ci troviamo più di fronte ad una scissione ma ad una vera e propria mutazione. È chiaro che il ragionamento di Frezza è inserito all'interno del universo dei comics e che quindi il suo nucleo fondante non può essere spostato all'interno di un'altra serie di ragionamenti, inoltre l'autore mette in relazione il supereroe con l'eroe tecnologico (Frezza, 2013: 87-114) figura che nel caso di Edberg deve essere messa in campo con cautela considerato il fatto che in linea di principio il tennis nasce all'alba del secolo scorso e che proprio in quanto legato allo sviluppo tecnologico dei materiali, oltre ad essere in sé uno sport tecnico legato a protesi meccaniche del corpo, lega i propri eroi in generale alla figura di un eroe tecnologico. È chiaro quindi che non è possibile pensare Edberg come un vero e proprio supereroe ma allo stesso, a nostro avviso, a partire dal mitologema del supereroe è possibile fare luce su di un altro aspetto simbolico molto importante dell'essenza eroica di Edberg. Il tennista svedese vive un vero e proprio sdoppiamento determinato anch'esso da un costume, la tenuta da gioco. Il freddo svedese riservato e poco avvezzo alla comunicazione pubblica in campo incarna un modello di tennis estremo e dispendioso. Infatti il suo tennis, come un novello supereroe, è legato ad una sorta di superpotere, un unico colpo sul quale fondare il proprio successo: il serve and volley. Tale colpo è legato ad una modalità di intendere lo spazio del gioco: l'avversario diventa ininfluenza come sono ininfluenti le diverse condizioni esterne (atmosferiche, di superficie ecc. ecc.). Il tennis di Edberg è sempre alla ricerca di una riduzione dello spazio e soprattutto una riduzione del tempo, il serve and volley ha come caratteristica principale quella di chiudere il punto nel più breve tempo possibile, con un massimo di tre colpi. Per l'Edberg eroe tennistico tutto il vissuto e il quotidiano non conta, il serve and volley rappresenta una sorta di *epochè* che sospende il modello del tennis vigente, ne sovverte le regole, è l'unico colpo, il superpotere, a partire dal quale cercare la vittoria. In questi termini possiamo parlare di un Edberg antiquotidiano che indossando il costume, la tenuta da gioco, diventa l'eroe del serve and volley. Il "potere" del serve and volley però non è infallibile e la sua efficacia, seguendo il tennis dello svedese, non è determinata dall'avversario contro cui si gioca, ma da se stesso, dalla precisione del gesto e dalla coordinazione tra il corpo e la mente che spingono la precisione del gesto ai limiti estremi. Inoltre il serve and volley è legato profondamente alla sostanza mediale dell'evento tennistico. La spettacolarità del serve and volley ha a che fare con la sostanza mediale del tennis di Edberg. Il tennis di Edberg è fortemente legato alla costruzione mediatica dell'evento sportivo. Tale costruzione si basa sulla spettacolarità dell'attimo che, come ha notato, Gumbrecht, l'evento sportivo è legato indissolubilmente ad alcune categorie estetiche (Gumbrecht, 2015). In particolare il tennis di Edberg è essenzialmente legato alla riproducibilità dell'immagine tecnica. La spettacolarità e la velocità del serve and volley si sposa perfettamente con le esigenze del mezzo televisivo. Se l'evento è legato alla sua natura non ripetibile e caduca, lo schema del tennis di Edberg è per definizione paradossale, ripeter il gesto all'infinito, renderlo perfetto e spettacolare: il tennis di Edberg produce l'Edberg personaggio.



Nelle sue *Mythologies* Roland Barthes mostra come l'evento sportivo sia derivato direttamente da quello teatrale e come la sua spettacolarità produca nuovi modelli mitici. In cosa secondo Barthes lo sport si avvicina al teatro? Secondo il semiologo francese lo sport produce la stessa funzione di sospensione del quotidiana tipica dell'evento scenico (Barthes, 1994). Barthes comprende, come Morin, che a produrre queste nuove mitologie sono i media con la loro pervasività, d'altronde i nuovi eroi sono anche i supereroi dei fumetti. Il tennis di Edberg è profondamente mediale e la sua figura è essenzialmente prodotta dai media e dalla televisione in particolare, tanto è vero che il tennista svedese verrà ingaggiato per una serie importante di pubblicità, tutte giocate sul personaggio mediatico. Nei termini teatrali il tennis di Edberg si pone sul crinale tra evento dal vivo ed evento mediato mostrando come la televisione possa produrre particolari forme di *Liveness* (Auaslander, 1999). Il tennis di Edberg è un tennis utopico, è legato all'idea che solo compiendo il gesto alla perfezione esso possa generare bellezza, l'utopia sta nell'idea che tale bellezza, se essa è vera bellezza, generi anche le vittorie. D'altronde, sulla scorta di quanto detto da Barthes sulla sostanziale assonanza tra l'evento sportivo e quello scenico, Carmelo Bene aveva intuito che il tennis di Edberg fosse accostabile al grande teatro proprio per la sua natura extramondana (Ortega y Gasset 2006; Amendola, Del Gaudio, 2018): «Edberg essendo il tennis non può giocare a tennis e gioca addormentato, e infatti si addormenta come i cavalli, Stefan Edberg. È straordinario» (Ponzetta, 2005: 20). Nel suo gioco quasi addormentato, che si dimentica di avversari e di superfici alla ricerca del gesto ideale, del gesto perfetto che deve essere anche, per forza di cose, vincente, Bene vede l'esatta essenza del tennis di Edberg, la ricerca di una posizione nello spazio del gioco che ne sovverta le regole, che ne determini una sorta di buco nero in cui il gioco stesso viene risucchiato. Dunque il corpo di Edberg non può essere considerato come quello di un supereroe in quanto esso rimane ancorato irrimediabilmente alla sua caducità ma allo stesso tempo è il suo tennis a determinarne la doppiezza, il doppio registro: «Se dal punto di vista tecnico-tattico rappresentava un'eccezione rispetto alla scuola svedese [...] il suo comportamento in campo era degno della migliore tradizione scandinava: non protestava con gli arbitri, non insultava gli avversari, non si produceva in scenate e non drammatizzava le sconfitte» (Farro, 2005: 49), che apre al mitologema supereroico che è aperto allo sdoppiamento dell'identità e che al centro ha lo sviluppo di poteri extraquotidiani mediante i quali aprire verso una dimensione extramondana rispetto alle regole stesse del gioco del tennis.

5. Rovescio: Edberg e l'immaginario mediale

Ho seguito regole semplici: rimanere fedeli a se stessi, accogliere solo persone prudenti nel tuo ambiente e pensarci bene prima di dire qualcosa (Edberg, 2010)

In questa intervista del 2010 che il tennista svedese rilascia al giornalista Tim Böseler di *Tennismagazin* Edberg torna a ragionare a distanza di anni dal suo ritiro intorno alla sua carriera e al suo modo di intendere il tennis. Tale carriera è legata



indissolubilmente alla figura dell'eroe classico che si ritaglia il proprio spazio a partire dalla propria idea alla quale rimane fedele. Nel ripercorrere le tappe del suo gioco il tennista segnala tre principi a partire dai quali tale carriera si è sviluppata: rimanere fedeli a se stessi, accogliere poche persone nel proprio ambiente e pensarci bene prima di parlare. Queste tre regole riassumono tre caratteristiche fondamentali non dell'Edberg giocatore, dell'eroe appunto, quanto dell'Edberg personaggio (Marchesini, 2016). La prima e la seconda regola sono legata alla presa di coscienza della doppiatezza del proprio statuto corporeo che apre ad una doppia funzione identitaria, l'eroe e il personaggio appunto, la terza regola determina il rapporto che lo svedese ha sempre tenuto con i media, un rapporto fatto di rare interviste, spesso schivo e poco appariscente. D'altro canto i media, come ha notato Hugh O'Donnell, nel raccontare il personaggio di Edberg hanno contribuito a creare una sorta di stereotipo dello svedese freddo e senza emozioni, legato a una «collness and clinical rationality» (O'Donnell, 1994: 347), stereotipo che secondo O'Donnell nasce con un altro tennista svedese, Bjorn Borg e che vede nella narrazione delle gesta di Edberg il suo compimento. Proprio a partire da tale stereotipo nascono le espressioni spesso usate dai media europei di "the Swedish ice block" coniato dal giornale tedesco *Bild* il 6 luglio del 1991, o "Swedish iceberg" usato da *Sovetsky sport*. Insomma se nel racconto delle gesta di Edberg da un lato i media, soprattutto quelli europei, aprivano allo stereotipo dell'eroe freddo e calcolatore, del taciturno eroe nordico, dall'altro è il rapporto spesso scostante di Edberg stesso a favorire tale stereotipo. Stereotipo che è al centro della pubblicità prodotta da Adidas negli anni in cui l'azienda tedesca fa del tennista (Duffy, Hoover, 2004) una vera e propria *Celebrity Endorsers* (Shanklin, Miciak, 1996), trasformando l'atleta in una vera e propria icona culturale (Holt, 2004; Heyer, 2012). La pubblicità del 1989 diretta Mehdi Norowzian mostra Edberg in quello che sembra essere un campo sa squash dato il parquet e che però è diviso da una rete da tennis. Dall'altra parte nessun avversario solo un muro contro il quale il tennista scaglia le sue palline. In questo primo momento la pubblicità mette in scena il tennis di Edberg, quel tennis eroico, senza dubbi né domande; un modello di gioco in cui l'avversario non conta, può essere inanimato, un muro per l'appunto, in cui la superficie è inessenziale, un parquet, superficie assolutamente inusuale per il tennis. Insomma Adidas racconta l'eroico Swedish iceberg chiuso tra le quattro mura del suo tennis celebrato. I movimenti del tennista sono sincopati, velocissimi, sembrano quasi macchinici e innaturali. C'è uno stacco con Edberg seduto su di una panchina che prova a spiegare il motivo per cui ha scelto il tennis pur avendo molte «eccitanti opzioni di carriera»; la scena successiva mostra il tennista prima in un futuristico studio da optometrista e poi impegnato a testare lampadine alla catena di montaggio in una fabbrica dal vago sentore distopico, i capelli elettrizzati e i movimenti ripetitivi sembrano indicare l'alienazione che il tennista vive nel compiere tale operazione. Successivamente Edberg è catapultato in su di un palco di una sorta di cabaret di inizio secolo intento a suonare il trombone con atmosfere che sembrano avvicinare il tutto ad un film di Méliès, infine il tennista che salta su di una serie di letti in una fabbrica che ricorda Tempi moderni di Charlie Chaplin. La scena torna al campo, nello spazio iniziale, con Edberg che continua imperterrito a giocare il muro, la pubblicità si conclude con il



tennista che pronuncia la frase "It's a job" spiegando come il tennis per lui apparentemente sia un lavoro come un altro. È chiaro che all'interno dell'immaginario dei media la pubblicità di Adidas sembra, pur in modo scherzoso, confermare lo stereotipo dell'atleta razionale e freddo, quasi una macchina che gioca a tennis perché è il suo lavoro. Ancora più interessante per le nostre analisi è la pubblicità che Panasonic produce nel 1990 per il mercato giapponese, mercato in cui il tennista in quegli anni diventa una vera e propria star (Feinstein, 1992). Nella pubblicità di Panasonic si vede Edberg provare il suo proverbiale servizio prima facendo volare via il cappello dell'arbitro di sedia per poi al secondo servizio provocare un cratere nel campo da gioco blu elettrico e al terzo servizio distrugge una telecamera, al quarto buca la rete e distrugge il muro dietro il quale gli spettatori stanno guardando, al quinto buca le corde della racchetta, la pallina gli finisce in testa e ride. La macchina da presa di avvicina in un mezzo piano Edberg mostra sorridente il bicipite del braccio destro la macchina fa un primo piano sul bicipite che d'improvviso si apre mostrando una serie di ingranaggi e leve meccaniche azionati dalle pile Panasonic tolte le quali il tennista rimane paralizzato nella stessa posizione sorridente. Tale pubblicità ci mostra come l'immaginario dell'uomo freddo e calcolatore, del distaccato eroe svedese, sia messo in relazione con la produzione meccanica (immaginario già presente in forma minore nella pubblicità di Adidas). Il corpo dell'eroe viene mostrato come un vero e proprio corpo tecnologico, che nella sua doppiezza vive lo spaesamento che ogni eroe tecnologico vive. Insomma nell'immaginario mediale la scarsa apertura di Edberg nei confronti dei media e la sua riservatezza da stereotipo legato al popolo svedese diventa un marchio che lega l'eroe all'universo tecnologico e delle macchine. La riservatezza diventa sinonimo di calcolo e tale calcolo viene messo in relazione con l'universo delle macchine. Edberg da pezzo di ghiaccio, da Swedish Iceberg, diventa un robot alimentato a batterie che alla fine della pubblicità viene spostato a braccia da due inservienti in quanto senza batterie rimane immobile, paralizzato e senza vita. Infine in una brevissima pubblicità di appena ventisette secondi diretta da Kristoffer Davidsson nel 2017 dove è ancora Adidas a raccontare il tennista svedese. Il campo da squash delle prima pubblicità è diventato un campo da tennis che è in un magazzino industriale, una sorta di capannone, il tennista si avvicina al campo, apre la sacca con le racchette, e comincia a giocare, non viene mai inquadrato l'altro lato del campo tanto che sembra che Edberg stia ancora una volta giocando da solo, i movimenti sono fluidi e molto meno sincopati della prima pubblicità, il tennista sembra più rilassato, meno nevrotico rispetto alla pubblicità del 1989, fino a giocare un dritto incrociato che presumibilmente va a segno. La pubblicità si chiude su di un primo piano di Edberg che guarda in macchina rilassato e sorridente, la tensione della prima pubblicità lascia posto ad una sorta di serenità interiore probabilmente perché finita l'epopea dell'eroe sportivo, con il suo ritiro, resta il personaggio che ha riscritto la propria figura non più legata indissolubilmente al suo tennis sfrontato e senza dubbi.

Bibliography

- Abruzzese A. (2001), *L'Intelligenza del mondo, fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Roma, Meltemi
- Abruzzese A. (2008), *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Roma, Sossella.
- Abruzzese A. (2011), *Il crepuscolo dei barbari*, Roma, Sossella.
- Amendola A., Del Gaudio V. (2018), *Teatri e immaginari digitali*, Salerno, I gechi.
- Auslander P. (1999), *Liveness Performance in a Mediatized Culture*, London and New York, Routledge.
- Baio I. (2006), *Supereroi TM: araldica e simbologia dai miti classici a Superman e The Authority*, Latina, Tunué.
- Barthes R. (1994), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- Brancato S. (1994), *Fumetti: guida ai comics nel sistema dei media*, Roma, Datanews.
- Brancato S. (a cura di) (2008), *Il secolo del fumetto: lo spettacolo a strisce nella società italiana*, Latina, Tunué.
- Bourdieu P. (1988), "Program for a Sociology of Sport", *Human Kinetics Journal*, 5:2, 153-161.
- Cacciari M. (1994), *Geo-filosofia dell'Europa*, Milano, Adelphi.
- Callois R. (2000), *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani.
- Clerici G. (2017), *Il lungo poema di Wimbledon*, «la Repubblica» 11/07/2017 from : http://www.repubblica.it/sport/tennis/2017/10/11/news/il_lungo_poema_di_wimbledon_quel_tie-break_di_borg_e_mcenroe-177958631/ (ultima consultazione 12/05/2018).
- Crepeau R. (1981), "Sport, Heroes and Myth", *Journal of Sport and Social Issues*, 5:1, 23-31.
- Delaney T., Madigan T., (2015), *Sociology of sport: an introduction*, Jefferson, McFarland.
- Duffy N., Hooper J. (2003), *Passion Branding: Harnessing the Power of Emotion to Build Strong Brands*, West Sussex, Wiley.



Edberg S. (2009), *Intervista*, riportata in Clerici, G., *Edberg-Wilander, "rivali" svedesi Quei due gentiluomini al Masters*, from: <http://www.repubblica.it/2009/05/rubriche/racconti-di-sport/clerici-svedesi/clerici-svedesi.html> (ultima consultazione 12/05/2018)

Farro P. (2005), *Il tennis è un grattacielo. Storie in punta di racchetta*, Roma, Effepi.

Feinstein J. (1992), *Hard Courts Real Life on the Professional Tennis Tours*, New York, Villard.

Foster Wallace D. (2012), *Infinite jest*, Torino Einaudi.

Foster Wallace D. (2012), *Il tennis come esperienza religiosa*, Torino, Einaudi.

Frezza G. (1978), *L'immagine innocente: cinema e fumetto americano delle origini: da Swinnerton a Feininger*, Roma, Napoleone.

Frezza G. (1995), *La macchina del mito: tra film e fumetto*, Firenze, La Nuova Italia.

Frezza G. (1999), *Fumetti, anime del visibile*, Roma, Meltemi.

Frezza, G. (2013), *Dissolvenze: mutazioni del cinema*, Latina, Tunué.

Frezza G. (2017), *Nuvole mutanti: scritture visive e immaginario dei fumetti*, Milano, Meltemi.

Grassi V. (2006), *Introduzione alla sociologia dell'immaginario. Per una comprensione della vita quotidiana*, Roma, Guerini e Associati.

Grasso J. (2011), *Historical Dictionary of Tennis*, Toronto, The Scarecrow press.

Greene D. Roddy, K. (2015), *Grant Morrison and the Superhero Renaissance*, Jefferson, McFarland & Company.

Gumbrecht H. U. (2015), *In lode della bellezza atletica*, Roma, Sossella.

Heyer P. (2012), *Titanic Century: Media, Myth, and the Making of a Cultural Icon*, Santa Barbara, Praeger.

Holm M., Roosvald U. (2016), *Björn Borg and the Super-Swedes: Stefan Edberg, Mats Wilander, and the Golden Era of Tennis*, New York, Skyhorse Publishing.



Holt D. (2004), *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*, Boston, Harvard University press.

Kerényi K. (1967), *Gli eroi della Grecia*, Milano, Il saggiatore.

Lake R., J. (2015), *A Social History of tennis in Britain*, New York, Routledge.

Lo Verde M. (2014), *Sociologia dello sport e del tempo libero*, Bologna, Il Mulino.

Magnani C. (2011), *Filosofia del tennis: profilo ideologico del tennis moderno*, Milano, Mimesis.

Martelli S., Porro N. (2013), *Manuale di sociologia dello sport e dell'attività fisica*, Milano, Franco Angeli.

McEnroe J. (2013), *Non puoi dire sul serio*, Roma, Piemme.

Morin E. (1963), *I divi*, Milano, Mondadori

Morin E. (2005), *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi.

Nevins J. (2017), *The Evolution of the Costumed Avenger The 4,000-Year History of the Superhero*, Santa Barbara, Praeger.

Marchesini D. (2016), *Eroi dello sport. Storie di atleti, vittorie, sconfitte*, Bologna, Il Mulino.

O' Donnell H. (1994), "Mapping the Mythical: A Geopolitics of National Sporting Stereotypes", *Discourse & Society*, 5:3, pp. 345-380.

Ortega y Gasset J. (2006), *Idea del teatro Medusa*, Milano.

Pellitteri M. (1998), *Sense of comics: la grafica dei cinque sensi del fumetto*, Roma, Castelveccchi.

Ponzetta F. (2006), *Carmelo Bene al Costanzo Show: «Occhio zombie che stasera vi spacco il cervello»*, Roma, Jubal.

Porro N. (2001), *Lineamenti di sociologia dello sport*, Milano, Carocci.

Probert A., Crespo M. (2015), "Sociology of tennis: research on socialisation, participation and retirement of tennis players", *ITF Coaching and Sport Science Review*, 65 (23), 19 – 20



Ragone G. (2015), "Radici delle sociologie dell'immaginario", *Mediascape journal*, n.4: 63-75

Rampini A. (2010) *Lo stato sociale*, Bologna, archetipo libri.

Shanklin W., Miciak A. (1997), "Selecting Sports Personalities as Celebrity Endorsers", *Journal of Promotion Management*, 4:1, 1-11.

Smith E., *Sociology of sport and social theory*, New York, Human Kinetics.

Sugden J., Tommlison A. (2002), *Power Games: A Critical Sociology of Sport*, London and New York, Routledge.

Tignor S. (2017), *Borg and McEnroe. Due rivali che hanno fatto la storia del tennis*, Milano, HarperCollins.

Tirino M. (2018), "Nuvole e pixel. Per una lettura sociologica del fumetto sperimentale contemporaneo", in Bifulco, L., Santoro, A., *Sguardi dalle scienze sociali*, Santa Maria Capuavetere, Funes/Ipermedium.

Turginiev I. (2002), *Amleto e Don Chisciotte*, Genova, Il melangolo.

Shuart J. (2007), "Heroes in sport: assessing celebrity endorser effectiveness", *International Journal of Sports Marketing and Sponsorship*, 8:2, 11-25.

Zehr P. (2008), *Becoming Batman: The Possibility of a Superhero*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press.



Davvero può esistere un nuovo spirito scientifico?

Vincenzo Del Gaudio
Università degli Studi di Salerno

Abstract

Can be a new scientific spirit?

This paper intends to start from the recent reprint of the "new scientific spirit" of the French philosopher Gaston Bachelard. The questions we ask of the text are linked to the sociology of the imaginary and to the sociology of the media. To investigate the new scientific spirit means to highlight what innovative it contains and what still today can be useful both for the disciplinary fields from which we have decided to investigate the text, and for the question we have decided to be the central question of investigate: can there be a new scientific spirit?

Keywords

Bachelard | Nuovo Spirito Scientifico | Sociologia dell'immaginario |
Sociologia dei media

1. Cosa può essere utile al sociologo dell'immaginario del nuovo spirito scientifico?

La ripubblicazione in Italia, a distanza di quarant'anni dall'ultima edizione italiana, del libretto *Il nuovo spirito scientifico* pubblicato la prima volta nel 1934 ad opera del filosofo francese Gaston Bachelard, per Mimesis edizioni e curata da Aurosa Allison impone una serie di domande.

La prima domanda è sull'attualità del pensiero del filosofo francese, sulla possibilità di leggere le posizioni del pensiero bachelardiano, soprattutto rispetto alla questione scientifica, alla luce delle logiche della scienza contemporanea, la seconda è di natura futuribile ed implica la possibilità di ripensare tali logiche alla luce delle posizioni contenute nel libretto di Bachelard e soprattutto provare a capire se e a quali condizioni sia possibile oggi pensare ad un nuovo spirito scientifico chiaramente differente da quello che descriveva Bachelard nel 1934 ma che risponde alle stesse esigenze che muovono il filosofo francese alla stesura del testo, cioè una possibile teoria dello spirito scientifico alla luce non soltanto delle scoperte e innovazioni tecnico-scientifiche bensì anche alla luce dei cambiamenti sociali e culturali che da un lato le determinano e dall'altro sono da esse determinate. Prima di rispondere a queste domande però dobbiamo fare un passo indietro e provare a districare i fili contenuti nel testo di Bachelard al fine di provare a capire cosa può essere utile alla sociologia dell'immaginario, intesa come quella disciplina che studia i processi di produzione e sviluppo dell'immaginario sociale, e cosa altresì può essere utile al sociologo dei processi culturali, dalla cassetta degli attrezzi forgiata dal pensatore francese. Insomma bisogna provare a capire se, pur non essendo un testo specificamente rivolto allo studio dell'immaginario sociale il nuovo spirito scientifico può dirci qualcosa su di esso e può fornirci utili strumenti per il suo studio.

È utile chiarire subito che il nuovo spirito scientifico è un testo che può essere collocato all'interno del primo periodo della riflessione bachelardiana che si occupa principalmente dei cardini della conoscenza, dei suoi modelli epistemologici e da ultimo delle strutture logico formali alla base dello spirito scientifico moderno. Non ci troviamo ancora all'interno del secondo periodo della riflessione del pensatore francese dove l'oggetto di studio diventa a tutti gli effetti l'immaginario (a questo proposito la parola immaginario non compare mai per tutto il testo). Ma anche in questo testo ci sono alcune questioni fondamentali per lo studio sociale dell'immaginario che vanno approcciate sia in chiave sistematica che, soprattutto, in chiave fenomenica, ovvero sulla natura delle forme del pensiero e degli oggetti del mondo. Infatti sin dall'inizio del testo al pensatore francese è chiara la natura produttiva della conoscenza scientifica moderna e il suo intrinseco legame con le strutture sociali. Cioè a Bachelard è chiaro che la coscienza scientifica è figlia di un processo sempre aperto sul crinale del quale essa si sviluppa sempre sul piano sociale. Infatti per Bachelard l'oggettivazione al centro della dialettica propria del sistema moderno di produzione della conoscenza scientifica è sempre doppia, da un lato reale, cioè ha a che fare con oggetti fenomenologicamente definiti, e dall'altro



sociale, cioè si costituisce a partire dalle relazioni sociali che determinano la conoscenza:

Di fronte alla realtà più complessa, dal lato pittoresco, dal potere evocatore cercheremmo la conoscenza, se fossimo abbandonati a noi stessi: il mondo sarebbe la nostra rappresentazione. Al contrario, se fossimo abbandonati interamente alla società, cercheremmo la conoscenza dal lato generale, dell'utile e del convenuto: il mondo sarebbe la nostra convenzione. La verità scientifica è invero una predizione, o meglio, una predicazione. (Bachelard, 2018: 39)

Tale predizione, predicazione non può mai essere costituita a partire da una conoscenza meramente soggettiva, la sua caratteristica principale, quella di fungere da verifica ed esplicitarsi nel passaggio dal soggetto al progetto, la conoscenza scientifica insomma, si determina come parte integrante di un progetto: "La meditazione dell'oggetto attraverso il soggetto assume sempre, nel pensiero scientifico, la forma del progetto" (Bachelard, 2018: 40). L'epistemologia bachelardiana parte dalla possibilità di pensare alla conoscenza scientifica non come un dato, ma come un processo nel quale i dati sia sensibili che razionali sono solo una delle componenti della produzione del sapere che deve essere messo in un orizzonte sociale dato, ovvero deve interagire con i modelli attraverso cui si costituisce la società moderna. Detto in altri termini, la prima questione che Bachelard mette in campo rispetto dalla comprensione delle logiche del nuovo spirito scientifico è il fatto che il processo di verifica della conoscenza parte da un processo di validazione che si dipana attraverso una continua serie di rettifiche e che non può essere messo solo in relazione con i dati dell'esperienza ma anche e soprattutto con il piano sociale. A partire da questo processo l'idea bachelardiana della doppia cultura ovvero che la filosofia unifica all'interno del proprio campo di studio la cultura scientifica e la cultura poetica, intesi come due modi dello spirito di conoscere il mondo, è presente anche nel nuovo spirito scientifico. Tale idea si configura a partire da una complessa idea della dialettica che, come scrive Allison nell'introduzione alla nuova edizione italiana, è una dialettica "costruttiva e non discordante" (Allison, 2018: 10) e soprattutto è sempre attenta alle caratteristiche formali del pensiero. La dialettica che Bachelard mette in campo è una dialettica di natura formale, si concentra intorno alle forme e alla produzione delle forme. È uno strumento del pensiero che si concentra sulla natura formale non soltanto del pensiero e della scienza ma altresì degli oggetti del mondo. Per Bachelard quindi un nuovo spirito scientifico non può che fondarsi su un modello dialettico che indagli le forme del pensiero e gli oggetti del mondo. Insomma, rintracciare un nuovo spirito scientifico, o meglio la novità assoluta dello spirito scientifico moderno, significa, in prima istanza, comprendere la novità assoluta che esso mette in campo proprio nei termini di una nuova dialettica. Infatti Bachelard scrive: "Afferrare il pensiero scientifico contemporaneo nella sua dialettica, e mostrarne così l'essenziale novità, ecco il fine filosofico di questo libretto" (Bachelard, 2018: 41). Questa nuova dialettica, oltre ad essere una dialettica formale, nel senso che è attenta all'oggettivarsi nel pensiero nelle forme concrete della conoscenza, è un movimento che mostra l'incarnarsi nel "noumeno scientifico" del "fenomeno scientifico", cioè



mostra come la ragione scientifica si muove attraverso prove e rettifiche verso “una realizzazione effettiva del noumeno” (Bachelard, 2018: 40). Per tale ragione secondo Bachelard la fenomenologia scientifica è essenzialmente una fenomenotecnica intendendo con questo termine quel movimento tecnico-scientifico che tende a costruire “un mondo ad immagine della ragione” (Bachelard, 2018: 41). La dialettica della scienza moderna, secondo Bachelard, quindi, si costituisce a partire da un procedimento tecnico-tecnologico che tende a costruire il mondo in ragione dei processi razionali di produzione del sapere. Tale fenomenotecnica, essendo sempre legata ai caratteri della validazione e della prova, non può essere svincolata dal carattere sociale della prova stessa; riconoscere una fenomenotecnica significa mettersi sempre nelle condizioni di produrre una validazione della conoscenza che tenda verso l’oggettività solo che “l’oggettività non può essere staccata dai caratteri sociali della prova” (Bachelard, 2018: 40).

La fenomenotecnica, come strumento di conoscenza e produzione di conoscenza a partire dalla natura tecnico-scientifica dei fenomeni e degli oggetti del mondo, implica una serie di conseguenze sul piano dello studioso di scienze sociali e in particolare dello studioso di immaginario. In prima istanza dire che la fenomenotecnica si produce a partire da un’oggettivazione che avviene sempre sul piano sociale significa inquadrare il modello conoscitivo all’interno di quella “facoltà di simbolizzazione da cui tutte le paure, tutte le speranze e i loro frutti culturali zampillano continuamente dal milione e mezzo di anni circa che l’homo erectus si è innalzato sulla terra” (Durand, 1998) che per Durand rappresenta l’immaginario. La natura formale e allo stesso tempo sociale della conoscenza scientifica moderna, così come Bachelard ce la mostra, è intrinsecamente legata a quel movimento di produzione delle forme che è proprio della società moderna (Simmel, 1996); significa che se l’immaginario è lo spazio entro cui l’uomo simbolizza il mondo e se altresì l’oggettivazione della conoscenza avviene sul piano della produzione sociale di forme, che lungi dall’essere solo forme concrete sono sempre delle forme simboliche, allora l’oggettivazione della conoscenza scientifica che Bachelard ci mostra è sempre legata alle forme concrete dell’immaginario sociale. Non a caso lo studio della scienza moderna, quasi come se fosse consequenziale, porterà Bachelard a muoversi dallo studio delle discipline scientifiche allo studio dell’immaginario come spazio entro cui le discipline scientifiche si oggettivano e producono il loro spazio simbolico. Lo studio del nuovo spirito scientifico da parte di Bachelard quindi è decisivo per lo studioso sociale e dell’immaginario perché esso produce strumenti attraverso cui leggere il substrato immaginario del discorso scientifico.

2. Cosa può essere utile al sociologo dei media del nuovo spirito scientifico?

Se quindi l’impalcatura discorsiva eretta da Bachelard deve essere considerata uno spazio privilegiato entro cui il sociologo dell’immaginario può trovare degli



strumenti per produrre sempre nuovi modelli fenomenotecnici legati ai diversi aspetti dell'immaginario scientifico e, allo stesso tempo, la produzione di forme concrete entro cui l'immaginario si oggettiva è sempre più legata, nell'orizzonte contemporaneo, allo studio degli ambienti mediali (Montani, Checchi, Feyles, 2018), allora è possibile provare a capire se all'interno del discorso bachelardiano ci siano anche degli strumenti utili allo studioso dei media. In altre parole, se è quasi scontato che il pensiero di Bachelard sia intrinsecamente legato allo studio dell'immaginario, studio che è stato decisivo per l'evoluzione della poetica dello stesso filosofo francese, lo stesso non si può dire per il sociologo dei media e della comunicazione. Per prima cosa dobbiamo tenere presente il fatto che secondo Bachelard il nuovo modello scientifico determinato dalla scienza moderna è un modello dialettico nel senso che esso si basa su processi di rettifica che hanno come fulcro l'oggettivazione della conoscenza. Tale conoscenza è minata da alcuni ostacoli di natura epistemologica e il testo può essere considerato come una sorta di mappa che serve all'individuazione e alla rimozione di tali inciampi:



Gli ostacoli epistemologici, infatti, sono effetti d'inerzia della scienza o di regresso della ragione che si attarda nella conoscenza comune. Fattori che alimentano gli ostacoli epistemologici sono per Bachelard: l'immaginazione e il coinvolgimento soggettivo dello scienziato. Contro questo blocco della ragione è urgente, quindi, erigere una costruzione razionale attraverso una continua vigilanza, preservando la conoscenza da un soggettivismo non scientifico (Allison, 2018: 23).

Questi ostacoli sono lo spazio a partire da cui la dialettica si innesca e soprattutto l'oggettivazione razionale dell'esperienza della conoscenza scientifica passa attraverso un processo di incarnazione materiale. I principi e i concetti della filosofia della scienza bachelardiana si inseriscono in una complessa logica dialettica in cui la scienza moderna progredisce attraverso un movimento costruttivo, che progressivamente produce e costruisce i concetti e simbolizza gli oggetti del mondo. Insomma, per Bachelard, la conoscenza scientifica si produce attraverso un progetto che si manifesta come spazio di negoziazione tra i concetti e la loro validazione attraverso le fasi di rettifica e di oggettivazione. Questo significa mettere al centro del processo di produzione della scienza non soltanto il livello concettuale, che è alla base della scienza moderna, ma allo stesso tempo la materialità della scoperta scientifica, la materialità come modello sia di comunicazione che pedagogico della scienza. In altri termini Bachelard, in questo passaggio, sembra anticipare alcuni dei principi del materialismo digitale (Kittler, 1986; Parikka, 2012, 2015; Cubitt, 2014). Il materialismo digitale intende studiare le strutture materiali della tecnologia digitale. Paradigmatica a questo proposito è l'analisi che il mediologo e filosofo dei media tedesco Friedrich Kittler propone dell'opera di Wagner. Secondo Kittler infatti il musikdrama di Wagner deve essere inteso come uno dei primi mass media in senso moderno (Kittler, 2012) questo perché secondo il pensatore tedesco in Wagner avviene una importante focalizzazione di natura materiale intorno al canto. Per Kittler il fatto che Wagner si concentri sulla funzione fisiologica del canto, sul respiro come suo spazio materiale di produzione del sound (Kittler, 2012: 12), implica la

messa a fuoco del dramma wagneriano come spazio mediale. I media in questa prospettiva sarebbero tecnologie di incarnazione, di materializzazione, della conoscenza. In questa prospettiva ci sembra di poter dire che, anche se in forma assolutamente abbozzata, il pensiero che Bachelard esprime all'interno de il nuovo spirito scientifico contenga alcuni strumenti fondamentali per la messa a fuoco di un pensiero tecno-scientifico che si configuri come una fenomenotecnica, cioè come un pensiero che si concentri sul lato fenomenico del prodotto scientifico, non trascurando certo il lato noumenico e pensando al fenomeno come punto di partenza dello sviluppo della conoscenza scientifica. Se si analizza a questo proposito il primo capitolo del testo di Bachelard, quello in cui il filosofo francese mette sotto la lente d'ingrandimento teorica lo sviluppo delle geometrie non euclidee, in particolare gli statuti teorici del matematico russo Lobačevskij, si comprende il modo in cui il filosofo francese intende il movimento dialettico come spazio di produzione materiale della conoscenza. Infatti in questo capitolo Bachelard mostra come il progresso costruttivo delle geometrie non euclidee si basi esattamente sulla possibilità di rettifica e di modificazione dialettica della geometria euclidea. Insomma si tratta di mostrare il principio processuale della conoscenza scientifica in forma di immagine dialettica (l'immagine lobačevskijana di un universo geometrico non euclideo). Da ultimo quindi la conoscenza scientifica per Bachelard deve sempre tener conto delle condizioni materiali in cui si genera e da ultimo del valore comunicativo legato alla materialità delle prove e delle verifiche.



3. Davvero può esistere un nuovo spirito scientifico?

Infine è il momento di chiederci se sia possibile oggi ripensare ad un nuovo spirito scientifico a partire dalla filosofia della scienza che Bachelard abbozza ne il nuovo spirito scientifico. Abbiamo visto come, anche se forzando un poco il pensiero di Bachelard, sia possibile trovare alcuni strumenti utili sia per il sociologo della comunicazione che per il sociologo dei media. Adesso è il momento di chiedersi se la struttura dialettica della scienza moderna possa produrre una nuova simbolizzazione della scienza. Uno dei problemi principali della scienza contemporanea è il suo monoteismo (Marzo, 2006), cioè la tendenza ad essere centrata su di un unico paradigma. Già Kuhn in un famoso testo della metà del secolo scorso aveva mostrato come le rivoluzioni scientifiche siano figlie di fattori esterni alla scienza stessa e che abbiano all'interno delle strutture e dei paradigmi sociali e culturali un'importante àncora di senso (Kuhn, 2009). La questione del ripensare alla struttura dello spirito scientifico è stata posta a più livelli e su più piani dalla filosofia della scienza novecentesca; oggi a nostro avviso è interessante l'approccio bachelardiano perché non si limita alla critica del processo di produzione della scienza, ma, come detto, si concentra su una progressiva dialettica di produzione e simbolizzazione della conoscenza scientifica. Ancora una volta a nostro avviso è necessario ripetere l'enorme sforzo bachelardiano cioè quello di pensare ad un processo di produzione scientifica che tenga insieme due mondi che sembrano distaccati nonostante essi

siano chiaramente speculari, cioè il mondo delle scienze da laboratorio e quello delle scienze poetiche, parafrasando lo stesso Bachelard. Questi due mondi nella dialettica bachelardiana trovano uno spazio di intersezione e si legano vicendevolmente l'uno all'altro come modelli di produzione e simbolizzazione del mondo e degli oggetti del mondo. D'altra parte il testo si chiude non tanto sull'importanza del progresso scientifico inteso come telos della scienza, cioè come fine ultimo a cui l'intera fenomenotecnica deve tendere, ma piuttosto alla produzione della felicità. Bachelard sembra chiudere il proprio testo sulla figura poco scientifica della felicità in quanto in essa vede il modello attraverso cui la conoscenza incarna un nuovo spirito scientifico:

Ciascuno può d'altronde rivivere questi cambiamenti spirituali, ricordando la confusione e l'emozione prodotte nella cultura personale dalle nuove teorie; le quali esigono tanti sforzi da sembrare innaturali. Ma la natura naturante è attiva fin entro le nostre anime: un giorno ci si accorge d'aver compreso. A quale aspetto si riconosce a tutta prima il valore di quelle sintesi improvvisate? A una chiarezza indicibile che dà alla nostra ragione sicurezza e felicità. Questa felicità intellettuale è il segno principale del progresso (Bachelard, 2018: 151).

Insomma ogni mutamento dello spirito scientifico presuppone un cambiamento spirituale, questo cambiamento spirituale è strettamente legato alle immagini e agli oggetti del mondo che semantizziamo e che simbolizziamo, a quelle figure dell'immaginario (Frezza, 2016) che incarnano lo spirito del mondo, per dirla ancora con Bachelard. Dunque un nuovo spirito scientifico è possibile a patto di uno sforzo di riunificazione, di messa in comunicazione, di ambiti che oggi sembrano essere slegati tra loro, regioni dello spirito che hanno smesso di comunicare, spazi di intersezione tra produzione scientifica, immaginari sociali e simbolizzazione del mondo. Questo vuol dire, da ultimo, ascoltare il grido bachelardiano, ripensare la dialettica produttiva di un nuovo spirito scientifico alla luce delle separazioni attuali.



Vincenzo del Gaudio
Davvero può esistere un nuovo spirito scientifico?

Bibliography

- Allison A. (2018), "Prefazione" in Bachelard, G., *Il nuovo spirito scientifico*, Milano, Mimesis.
- Bachelard G. (2018), *Il nuovo spirito scientifico*, Milano, Mimesis.
- Cubitt S. (2014), *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge, The MIT Press.
- Durand G. (1998), "L'uomo religioso e i suoi simboli", J. Ribes (a cura di), *Trattato di antropologia del sacro*, Milano, Jaca Book.
- Durand G. (1976), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo.
- Kittler F. (1986), *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose.
- Kittler F. (2012), *Prepararsi alla venuta degli dei*, Milano, L'orma.
- Kuhn T. (2009), *La logica delle rivoluzioni scientifiche*, Torino Einaudi.
- Marzo P.L. (2006), *Le metamorfosi: natura, artificio e tecnica*, Milano, FrancoAngeli.
- Montani P., Checchi D., Feyles, M. (2018), *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano.
- Parikka J. (2012), *What is media archeology?*, Polity, Cambridge.
- Parikka J. (2015), *Geology of media*, Minneapolis, University Of Minnesota Press.
- Simmel G, (1996), *La metropoli e la vita spirito*, Armando, Milano.





IM@GO

A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY

