

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

70 | 2013
varia

Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique ?

Christian Metz: Is there a semiological approach to aesthetics? (unpublished document)

Martin Lefebvre et Christian Metz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4737>

DOI : 10.4000/1895.4737

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 154-167

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Martin Lefebvre et Christian Metz, « Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4737> ; DOI : 10.4000/1895.4737

Existe-t-il une approche sémiotique
de l'esthétique ?

À cette question, mon réponse va
représenter par un long discours mon
qui occupera les 3/4 de mon temps de parole, et qui
est inévitable étant donné la complexité du problème.

En fait, ce ne sera pas une réponse de
normand, car dans ma conclusion je dirai très
nettement, quelle esthétique peut participer à l'approche
sémiotique et à quelle autre esthétique la
sémiotique ne peut opposer qu'un refus.

Je laisserai entièrement de côté la sémiotique informati-
nelle. — D'autre part, ce que j'appellerai
"la sémiotique" signifiera : la sémiotique telle
que je la comprends personnellement.

À proprement parler, la qualité esthétique d'une œuvre,
ce n'est pas sa construction, son organisation, ni ses
thèmes, ni même son style, ni, plus généralement,
rien de ce qui, dans cette œuvre, peut être analysé.

La qualité esthétique, au sens strict, c'est
uniquement ce coefficient spécifique et global
au nom duquel l'œuvre peut être déclarée
"belle" par certains, "laide" ou "manquée"
ou "plate" par d'autres. Or, ce coefficient,
c'est précisément le seul aspect de l'œuvre

Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique?

par Christian Metz

Présentation

Ce texte inédit est la transcription d'un manuscrit trouvé dans le fonds Christian Metz de la Bibliothèque du film à la Cinémathèque française (ms. CM1436). Je remercie vivement M. Michael Metz de m'y avoir donné accès.

Il s'agit d'une conférence que Metz a prononcée le 3 mai 1971 (soit un mois après l'impression de son livre *Langage et cinéma* aux éditions Larousse et quatre mois après la soutenance de son doctorat d'État) lors d'un stage ICAV organisé au Château de la Brangélie (près de Vanxains dans le Périgord) par le Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie de Bordeaux. Metz y présentera également une autre conférence intitulée « Didactique et esthétique ». Il reprendra ensuite ce texte dans son séminaire à l'École pratique des hautes études pendant l'année 1972-1973.

Cette conférence est une des rares interventions de Metz, après son grand article programmatique de 1964, « Le Cinéma: langue ou langage? » et sa section sur l'expressivité, à prendre directement pour objet des problèmes esthétiques. L'angle d'attaque est celui des relations qu'entretiennent la sémiologie et l'esthétique. Avec son grand souci didactique habituel, Metz montre d'abord comment l'une et l'autre se fondent sur des projets totalement contradictoires qui rendent difficile, voire presque impossible, leur arrimage: la sémiologie est une science qui porte sur des objets (textes et codes) et vise l'universalité et l'objectivité; l'esthétique ne concerne que le sujet du jugement de valeur et ne peut donc être une science (on entend ici un vague écho de la troisième *Critique* de Kant). Sa visée universalisante est alors le pur produit d'un travail de légitimation culturelle, voire de naturalisation de la culture. Jamais la sémiologie ne pourra donc trancher – ni même discuter – le jugement de valeur. Tout au plus pourrait-elle étudier (avec la sociologie, l'anthropologie et les autres sciences sociales) les raisons qui poussent quelqu'un à juger qu'un objet est « beau ».

Le mot « idéologie » n'est jamais prononcé dans cette conférence, mais c'est pourtant bien ce dont il s'agit en grande partie. L'esthétique traditionnelle, notamment lorsqu'elle est enseignée (par exemple, dans la classe de lettres) est présentée ici comme une forme de combat culturel qui vise à imposer des normes de goût. Or, note Metz, « former *un* goût, c'est mutiler le goût ». La sémiologie est d'autant plus étrangère à cette entreprise que sa propre visée est de « démonter » les codes du fait même qu'elle les étudie. Car le propre du code, explique Metz, est de se naturaliser, de fonctionner sans se faire remarquer en tant que code (c'est-à-dire, du point de vue de la théorie de l'information, d'assurer la bonne livraison du message). Mais voilà, écrit Metz, « la sémiologie est forcément *contre* les codes. Il ne s'agit pas de nier qu'elle *étudie* les codes, mais c'est *justement pour ça* qu'elle est contre. Car le fonctionnement normal (culturellement) des codes comporte qu'ils ne soient pas étudiés. Pour que leurs effets s'exercent, il est nécessaire qu'ils restent plus ou moins ignorés. Donc, les étudier c'est

forcément les *démasquer*». On sent ici l'influence de Roland Barthes et de Jean-François Lyotard (ce dernier, d'ailleurs, sera expressément mentionné).

On voit donc Metz s'élever contre les hiérarchies culturelles et surtout s'en prendre au jeu culturel de l'*establishment*, la sémiologie apparaissant un peu comme un outil dans l'atelier de la contre-culture (mai 68 n'est pas loin!). Mais cela le conduit à s'interroger sur le type de produit esthétique que la sémiologie pourrait potentiellement *cautionner* ou *endosser*. Si l'on sent Metz hésitant à répondre (« Est-ce que les œuvres que la sémiologie pourrait cautionner ne seraient pas, à un certain niveau, des œuvres qu'on ne pourrait pas aimer? », demande-t-il, comme s'il se tâtait, alors qu'on le sait fervent amateur du cinéma classique, romanesque), on voit aussi arriver dans son travail la psychanalyse, et ce, pour une des premières fois (l'article « Trucage et cinéma » dans le tome II des *Essais sur la signification au cinéma* date de la même époque). Se trace alors un chemin qui conduit directement au *Signifiant imaginaire* et peut-être aussi jusqu'à l'*Énonciation impersonnelle*, et sur lequel on rencontrera à la fois la relation d'objet du sémiologue au film, mais aussi le plaisir et la perversion de démasquer les codes (et donc, en un sens, le fait d'aller voir du côté de l'énonciation plutôt que celui de l'énoncé – ou mieux: de voir l'énonciation dans l'énoncé).

Martin Lefebvre

Cet inédit est publié grâce à une subvention du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

NB. Dans la transcription qui suit du manuscrit autographe, on a complété les formules et mots abrégés (bp pour beaucoup; c-à-d pour c'est-à-dire; par ex. pour par exemple, etc.) et rétabli dans le cours du texte les corrections et ajouts marginaux dont l'emplacement est toujours indiqué par une flèche. Les mots soulignés dans le manuscrit apparaissent ici en italique. Les fac-similés joints à cette transcription permettent de se rendre compte des particularités d'écriture et de composition du texte.

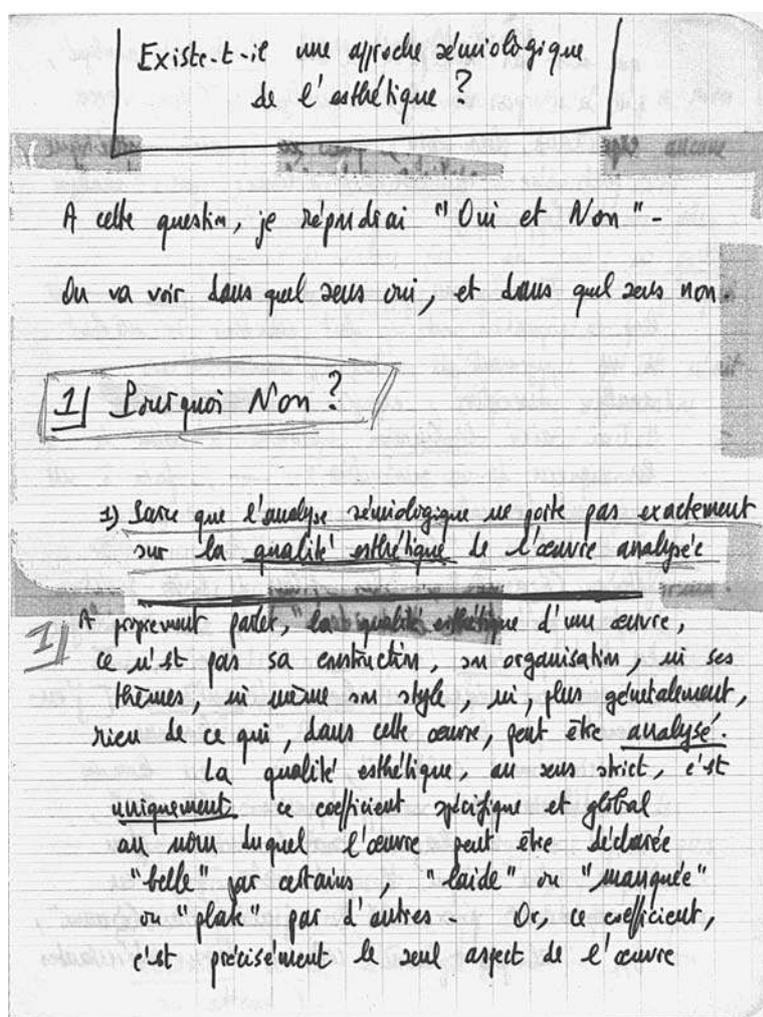
Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique?

À cette question, mon exposé va répondre par un long *Oui et non*, qui occupera les $\frac{3}{4}$ de mon temps de parole, et qui est inévitable étant donné la complexité du problème.

Pourtant, ce ne sera pas une réponse de Normand, car dans ma conclusion je dirai très nettement à *quelle esthétique* peut participer l'approche sémiologique, et à quelle *autre* esthétique la sémiologie ne peut *apposer qu'un refus*.

Je laisserai entièrement de côté la sémiologie informationnelle. D'autre part, ce que j'appellerai « la sémiologie » signifiera: la sémiologie telle que je la comprends personnellement.

1) À proprement parler, la qualité esthétique d'une œuvre, ce n'est pas sa construction, son organisation, ni ses thèmes, ni même son style, ni, plus généralement, rien de ce qui, dans cette œuvre, peut être *analysé*.



Manuscrit de
Christian Metz.
Coll. Cinéma-
thèque française
- Fonds Metz
(ms. CM1436).

La qualité esthétique, au sens strict, c'est *uniquement* ce coefficient spécifique et global au nom duquel l'œuvre peut être déclarée « belle » par certains, « laide » ou « manquée » ou « plate » par d'autres. Or, ce coefficient, c'est précisément le seul aspect de l'œuvre [...]

[le manuscrit s'arrête ici et reprend sur une nouvelle page. M. L.]

Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique ?

À cette question, je répondrai « Oui et Non ». On va voir dans quel sens oui, et dans quel sens non.

1) Pourquoi Non ?



Bronenosec Potemkin (Le Cuirassé Potemkine) (Sergueï M. Eisenstein, 1925). Coll. Cinémathèque suisse.

Parce que l'analyse sémiologique ne porte pas exactement sur la qualité esthétique de l'œuvre analysée

À proprement parler, la qualité esthétique d'une œuvre, ce n'est pas sa construction, son organisation, ni ses thèmes, ni même son style, ni, plus généralement, rien de ce qui, dans cette œuvre, peut être analysé.

La qualité esthétique, au sens strict, c'est *uniquement* ce coefficient spécifique et global au nom duquel l'œuvre peut être déclarée « belle » par certains, « laide » ou « manquée » ou « plate » par d'autres. Or, ce coefficient, c'est précisément le seul aspect de l'œuvre qui n'est pas susceptible d'être *directement* analysé, qui n'est pas un objet d'analyse. (On verra cependant, plus loin, que la qualité esthétique peut être *indirectement* éclairée par l'analyse sémiologique).

Face à un jugement de valeur *pur* – car beaucoup de propositions sont en fait mixtes, et mêlent à un jugement de valeur l'amorce d'une analyse descriptive; exemple: « J'ai aimé *le Cuirassé Potemkine* à cause de la rigueur de sa construction » –, face à un jugement de valeur pur, asséné sous forme brutale (« Ce livre est idiot », « Je déteste Cézanne », « Les films de Robbe-Grillet sont prétentieux et vides »), le



Glissements progressifs du plaisir (Alain Robbe-Grillet, 1973). Coll. Cinémathèque française.

sémiologue *en tant que tel* n'a rien à dire. Il ne peut que réagir *en homme de culture* [j'entends par là : non pas « en homme supérieurement cultivé », mais « en homme conditionné par son appartenance culturelle », c'est-à-dire en se plaçant sur le même plan que celui à qui il fait écho], en répondant, par exemple, « Moi, j'aime bien Cézanne », ou « il y a tout de même certaines choses intéressantes dans les films de Robbe-Grillet. »

2) Donc, à un jugement de valeur pur, il n'y a rien à répondre, car ce jugement n'ébauche aucune analyse au sujet de laquelle on pourrait avoir une *discussion de fait*. Mais il y a même plus : le jugement de valeur pur, au fond, *ne porte même pas sur l'œuvre jugée* (et c'est pourquoi la sémiologie ne peut pas le discuter directement, ce qui n'implique pas qu'elle n'ait rien à en dire). C'est une affirmation du locuteur qui est relative à lui-même : à travers sa réaction à l'œuvre, il entend affirmer sa personnalité, ses goûts, montrer quel genre d'homme il est : *c'est de lui qu'il nous parle*. Il se livre à une affirmation de soi, avec tout ce que ça emporte de volonté de puissance, d'agressivité, de tendresse et d'approbation pathétiques pour soi-même, de coïncidence de soi à soi.

3) Conclusion provisoire : sur le terrain des jugements de valeur, la sémiologie ne peut pas intervenir directement. Ceci implique notamment qu'il y a deux choses qu'il ne faut pas *attendre* de la sémiologie (alors que parfois on les attend) :

1. qu'elle fournisse une liste nominative des belles œuvres et des œuvres manquées, une sorte de *palmarès*. (C'est une forme d'activité qui, socialement, existe, par exemple dans certains journaux littéraires, et qui probablement répond à une fonction profonde, qu'elle ignore elle-même, de régulation des tensions, d'abréaction minimum des agressivités selon des formes socialement admises : c'est proprement *le jeu culturel*, la vie de la culture. Mais cette fonction n'est pas celle de la sémiologie). On a ici la distinction du *culturel* et de l'*opératoire* (= scientifique).

2. qu'elle nous dise *pourquoi* est belle une œuvre généralement jugée belle (et même jugée belle par le sémiologue qui l'a analysée).

Lorsque l'analyse est terminée, et même si elle a été très minutieuse, l'analyste n'a toujours pas répondu *directement*, à aucun moment, au « pourquoi » de sa beauté. Il a pu simplement indiquer des sortes de *présomptions indirectes* dont l'étude deviendrait *capitale* dans une esthétique rénovée (= par exemple : rigueur de la construction, subtilité inhabituelle dans le maniement des codes, accord très étroit entre le plan du contenu et le plan de l'expression, critères informationnels de l'originalité, etc.). Mais ce ne sont pas des arguments *contraignants* : leur lecture ne fait pas changer d'avis celui que l'œuvre a laissé froid ; chez l'analyste lui-même, la réaction favorable à l'œuvre, comme chez tout le monde, s'est établie avant même que l'analyse soit commencée. Ce n'est pas l'analyste qui a motivé la réaction favorable, c'est très souvent l'inverse.

4) En effet, il est fréquent que l'on cherche des *raisons* au goût que l'on a eu pour une œuvre. Mais on les cherche après coup, pas besoin de rationalisation. Et on n'est jamais sûr que ces raisons soient des *causes*. Car pour tenir les vraies causes, c'est *deux choses* qu'il faudrait avoir analysées : l'œuvre elle-même, certes, mais aussi l'homme qui l'a trouvée belle. Le goût est par définition une *rencontre* : rencontre doublement sociale : entre une œuvre, c'est-à-dire un *texte social*, et un individu, c'est-à-dire un *acteur social*. (Rencontre *analytique* aussi = accomplissement de désir + préservation d'un minimum de défenses. Mais je laisserai ça de côté pour aujourd'hui.) Si les jugements de goût varient, c'est parce que les tendances socio-culturelles (= les forces sociales) sont multiples : il peut arriver que ce soit les mêmes qui viennent à l'expression dans une œuvre donnée, et qui sont dominantes chez un individu donné ; il peut arriver que ce ne soit pas les mêmes (sans compter tous les cas intermédiaires).

On peut donc dire que la variabilité des jugements de goût tient à la variabilité du *rapport* entre les tendances culturelles dominantes dans une œuvre et les tendances culturelles dominantes chez un individu.

5) Or, en face de ces deux facteurs distincts, la sémiologie est *très inégalement armée*. L'étude *interne* de l'œuvre, immanente (= son analyse structurale) constitue, par définition, le domaine de la sémiologie, sa visée. Pour cela, elle a des méthodes, de l'entraînement, pour ainsi dire. C'est une étude des *textes* (ainsi que de leurs *codes* immanents).

En revanche, l'étude des acteurs sociaux (et des tendances culturelles dominantes chez eux) échappe à la sémiologie, du moins dans sa définition classique : la sémiologie n'étudie pas directement les

hommes, mais les *discours* (et notamment les œuvres). Elle étudie le message et non point le récepteur : c'est bien pourquoi elle est désarmée lorsque, ayant analysé un film, elle tombe sur un enfant qui dit « Moi, je ne l'ai pas aimé ». Comme cette affirmation concerne autant (et plus) l'enfant que le film, la sémiologie ne peut que se tourner vers la sociologie ou la psycho-pédagogie, qui pourront rendre compte de la réaction de l'enfant.

Certes, on pourrait imaginer une sorte de *seconde sémiologie*, une *sémiologie du goût*, qui serait en fait très liée à la sociologie (qui ne serait peut-être rien d'autre qu'une sémiologisation des méthodes de la sociologie des cultures) et qui aurait son mot à dire quant aux réactions des récepteurs. Mais cette sémiologie n'existe pas, alors que celle qui étudie les textes existe un peu plus.

6) Par suite de tout cela, devant le coefficient esthétique de l'œuvre, devant ce phénomène de rencontre *inter-sociale* entre le texte et l'homme (rencontre qui provoque le jugement de goût, rencontre qui *est* proprement le phénomène esthétique), la sémiologie comme telle n'a rien à dire. Entendons : *rien qui consiste à son tour en un jugement de goût*, rien par quoi la sémiologie *prolongerait* le phénomène esthétique, en ferait elle-même partie.

Mais il y a plus que cela : *si elle avait quelque chose à dire, ce quelque chose, en un sens, ne pourrait qu'être anti-esthétique.*

Supposons en effet – et cette supposition se réalisera peut-être progressivement – que la sémiologie (et aussi les autres sciences humaines : sociologie, histoire, etc.) soit plus avancée et qu'elle puisse rendre compte dans tous ses détails de ce phénomène de rencontre qu'est le coefficient proprement esthétique (c'est-à-dire qu'elle puisse montrer de façon minutieuse que les codes culturels en usage dans telle œuvre coïncident, ou ne coïncident pas, avec les codes culturels dominants chez un individu) –, eh bien, dans ce cas, la sémiologie aurait *expliqué* le jugement de goût, le phénomène esthétique, mais par là-même l'aurait *contesté* et se serait placée en-dehors de lui, sur un autre terrain que justement il refuse. La sémiologie aurait dit *pourquoi* telle personne (ou tel groupe social) juge telle œuvre belle alors que d'autres la jugent laide –, mais n'aurait toujours pas dit *si elle est belle ou laide* ; aux amateurs de palmarès, elle n'aurait toujours rien répondu.

En d'autres termes, la sémiologie, justement parce qu'elle *étudie* la culture, ne peut pas *jouer le jeu culturel* : elle l'observe et reste en-dehors. Car le propre de toute attitude culturelle, c'est d'ignorer qu'elle est culturelle, de se vouloir naturelle, d'imaginer qu'elle pose des valeurs *absolues* qui seraient valables pour l'humanité entière, par-delà les différences de lieu (= géographiques), de temps (= histoire), de civilisation, de classe sociale. Lorsque l'acteur social dit qu'un film est beau, il entend bel et bien affirmer sa beauté absolue : *ce qui l'intéresserait*, c'est de connaître le pourquoi de cette beauté absolue, et non pas le pourquoi de son opinion quant à cette beauté absolue. S'il hésite quant au jugement à porter sur le film, c'est encore quant à l'évaluation de cette beauté absolue qu'il hésite : il voudrait qu'on lui en dise le degré exact, et non le pourquoi de son hésitation.

Par rapport à l'attitude culturelle normale – qui est exactement le contraire de l'attitude scientifique –, la sémiologie est condamnée à donner des réponses *déceptives*, profondément frustrantes, des réponses qui ne peuvent jamais offrir à l'acteur social cette *justification* et cette *bonne conscience* qu'il recherche, pour pouvoir conserver ses goûts tout en étant sûr que ce sont les meilleurs. La sémiologie ne pourra jamais dire à personne qu'il a *raison* ou tort d'avoir tel ou tel goût.

Sans rapport à l'attitude culturelle normale
 — qui est exactement le contraire de l'attitude
 scientifique —, la sémiologie est condamnée
 à donner des réponses déceptives, profonde-
 ment frustrantes, des réponses qui ne
 peuvent jamais offrir à l'acteur social
 cette justification et cette bonne conscience
 qu'il recherche, pour pouvoir conserver
 ses goûts tout en étant sûr que ce
 sont les meilleurs — la sémiologie ne
 pourra jamais dire à personne qu'il a
raison ou tort d'avoir tel ou tel goût.

Manuscrit de Christian Metz. Coll. Cinémathèque française – Fonds Metz (ms. CM1436).

L'apport de la sémiologie ne peut cesser d'avoir cette allure involontairement agressive, et ne peut commencer à être accueilli sans contre-agressivité que par des acteurs sociaux qui ont commencé à prendre leurs distances par rapport à cette sorte d'ethnocentrisme, d'absence totale du sens de l'altérité, de coïncidence opaque avec ses propres goûts, qu'est l'attitude culturelle ordinaire (qui est notamment celle de beaucoup de gens dits cultivés, au sens de la pédagogie traditionnelle).

7) Un exemple : la sémiologie ne saurait en aucun cas cautionner les *études de lettres* sous leur forme traditionnelle en France. Il s'agit d'une opération que l'on baptise volontiers : « former le goût et la sensibilité des enfants ». Or, l'éducation traditionnelle ne forme absolument pas le goût, mais le déforme, l'appauvrit et le mutile (notamment en matière esthétique). En effet, qu'est-ce que ce serait, former le goût ? De toutes façons, on ne peut pas le former directement : si on affirme à un enfant : « Ceci est beau », et si l'enfant ne *sent* pas ainsi, il n'existe aucun moyen *direct* de changer son goût. Donc, former le goût serait en tout état de cause une tâche indirecte et *médiatisée* (exigeant un contact prolongé avec les œuvres dont on a pour but de développer le goût) —, tâche indirecte mais qui pourrait être passionnante s'il s'agissait d'*élargir* le goût, de l'enrichir, de *briser le cercle de la clôture culturelle*, et par conséquent de favoriser le contact de l'élève avec des œuvres socio-culturellement *diverses*. Former le goût, ce serait former *les* goûts. Inversement, former *un* goût, c'est mutiler le goût. C'est renforcer encore plus les tendances culturelles dominantes, c'est resserrer encore plus la clôture culturelle, l'illusion

(qui n'est déjà que trop le propre de la société) que *sa* culture est *la* culture, que *son* beau est *le* beau. Or, c'est ce que fait la classe de lettres traditionnelle, où l'on enseigne à considérer comme belles un tout petit nombre d'œuvres choisies arbitrairement (par exemple les « classiques ») et qui sont douées de *légitimité sociale* (= il est légitime de les trouver belles, du moins dans notre société) –, alors que les romans policiers, ou la science-fiction, ou la littérature dite « populaire » sont des *objets esthétiques illégitimes*.

Pourtant, en réalité, ce sont des objets esthétiques tout autant que les tragédies de Racine : il ne s'agit même pas de dire qu'ils sont *aussi beaux* (car ce serait alors, simplement, un *autre goût*), il s'agit de dire qu'ils sont *au même degré des objets esthétiques*, c'est-à-dire au même degré susceptibles de provoquer des jugements de goût, d'être estimés beaux ou laids.

L'étude des lettres sous sa forme traditionnelle est très précisément une *activité culturelle* (c'est-à-dire non-scientifique) : c'est l'effort d'une certaine tendance, d'une certaine forme de goût (actuellement dominante) pour se développer, pour gagner du terrain, faire de nouveaux adeptes. Elle s'inscrit donc dans la *lutte des tendances esthétiques les unes contre les autres*, lutte qui constitue la situation normale et permanente dans l'histoire de la culture. Elle ne contient en elle aucun effort pour *comprendre* la culture, pour l'analyser, pour en démontrer le mécanisme, car elle en fait elle-même partie : elle est le contraire même d'une science.

Sur ce point, on peut donc dire que jouer le jeu culturel et jouer le jeu sémiologique sont deux attitudes incompatibles, et qu'il faut choisir (c'est pourquoi le plan Rouchette a tant d'ennemis¹). En cherchant à comprendre *les cultures* (*les esthétiques, les goûts*), le sémiologue est forcément amené à se placer pour ainsi dire en-dehors de la sienne (ou en tout cas, toujours de nouveau, il essaye), et par là-même il refuse *la culture, l'esthétique, le goût*. Au contraire, chaque culture, chaque esthétique, chaque goût est un phénomène qui tend par définition à se présenter comme *la culture, l'esthétique, le goût*. Du seul fait qu'une culture existe, elle nie les autres. La définition même du fait culturel, c'est d'être un *particularisme nié*, aveugle à soi, et qui se prend pour universel. Et inversement, du seul fait que la sémiologie se développe, existe, elle est amenée par sa visée la plus fondamentale à détecter toujours davantage les particularismes (c'est-à-dire les codes) sous les discours à valeur soi-disant universelle.

Conclusion

Je vais essayer, maintenant, de répondre à la question qui servait de titre à cet exposé : « Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique ? »

Par rapport à l'esthétique traditionnelle (= pure fonction culturelle), la réponse est *Non* : il n'existe pas d'approche sémiologique de cette esthétique-là, il n'en existe qu'une *contestation radicale* par la sémiologie.

1. Plan pour la rénovation de l'enseignement du français à l'école élémentaire mis au point entre 1964 et 1969 (et entré en application en 1971) par Marcel Rouchette, inspecteur général, à partir de la prise en compte de la linguistique, la théorie de la communication et la psychologie dans le but d'« adapter les savoirs à enseigner aux nouveaux publics ». (M. L.)

Par rapport à ce qui me paraît être l'esthétique véritable, la réponse est *Oui*: la sémiologie – pas toute seule, mais avec les autres sciences humaines: sociologie des cultures, psycho-pédagogie, histoire des idées – peut apporter beaucoup à cette esthétique-là.

Il s'agirait d'une esthétique *non-normative*, pour qui le Beau serait un fait social, et les variations du Beau un fait historique. Elle déboucherait sur une *pédagogie pratique* dont le seul but serait de développer au maximum, chez l'élève, le sens des différences culturelles, de préparer son esprit à accueillir le plus de Beaux possibles, de *le rendre fraternel à l'altérité esthétique* (alors que toute la société lui apprend le contraire).

Au lieu de jouer le jeu culturel, cette esthétique jouerait le jeu scientifique. Elle étudierait les *objets esthétiques* les plus divers (et pas seulement les œuvres d'art officielles), avec pour but d'analyser leur structure interne (laquelle est un fait objectif donnant prise à des affirmations contrôlables), sans décréter si ces objets sont beaux ou pas.

L'esthétique, en somme, ne consisterait plus à légiférer quant au Beau, mais à pratiquer l'analyse structurale *d'une certaine sorte d'objets*: ceux qui sont susceptibles d'être jugés beaux ou laids par les sujets sociaux.

Conclusion: quelle est la seule esthétique que la sémiologie (éventuellement élargie) pourrait cautionner?

Ici, je vais parler de choses que j'entrevois à peine, et le coefficient de *tremblé* de mon « exposé » va augmenter encore.

Ce serait une esthétique de l'*illégitimation culturelle* et de l'*inaccomplissement du désir* (cf. Lyotard).

En un certain sens, la sémiologie est forcément *contre* les codes. Il ne s'agit pas de nier qu'elle *étudie* les codes, mais c'est *justement pour ça* qu'elle est contre. Car le fonctionnement normal (culturellement) des codes comporte qu'ils ne soient étudiés. Pour que leurs effets s'exercent, il est nécessaire qu'ils restent plus ou moins ignorés. Donc, les étudier c'est forcément les *démasquer*.

C'est ce qui explique, par exemple, la formidable résistance que les cinéastes opposent à la sémiologie du cinéma. Étant donné que mon entreprise a toujours été menée sans agressivité apparente (cf. le ton de mes livres, de mes exposés devant des publics non-sémiologiques), j'ai mis très longtemps à comprendre – et encore plus longtemps à accepter – que l'attitude sémiologique, à un certain niveau, *est* une agression objective contre la bonne conscience du code, et que l'absence du ton polémique n'y change rien.

En somme, *ce* que la sémiologie ne peut pas cautionner, c'est le fonctionnement *normal* (= occulté) du code. Il en résulte (quelles que soient les complexités dans le détail) que si la sémiologie cautionne un jour une esthétique, ce sera une esthétique de l'exhibition du code, et par conséquent de l'illégitimation de l'œuvre.

Ici, le parallélisme me semble frappant avec l'entreprise analytique (dans ses meilleurs aspects). Il ne suffit pas de dire que la psychanalyse « étudie » le fonctionnement psychique. Dans la mesure où ledit fonctionnement repose pour une part fondamentale sur le refoulement et le leurre, la psychanalyse (en traquant ce refoulement et ce leurre) est fatalement amenée à prendre position, d'une certaine façon, *contre* le fonctionnement psychique. Toute analyse se construit *à partir* des assertions du patient, mais *contre* elles.

La question = "J'ai aimé versus c'est beau"
 [Christian ~~Metz~~ Kuntzel]

- La différence entre les deux, c'est que
 "J'ai aimé" est analysable, alors
 que "c'est beau" ne l'est pas,
 ou ne le serait que dans une
 esthétique entièrement renouvelée.

- En revanche, je persiste à croire que
 j'ai eu raison de mettre sur le
 même plan ces deux énoncés en tant
qu'énoncés de la part du
 spectateur.

Il me semble que le spectateur
 qui a aimé ne peut pas s'empêcher
 de penser ou de dire que c'est beau

ça fait partie de l'auto-adhésivité qui
relie pathétiquement le sujet à sa propre
structure affective - Il ne peut pas
s'empêcher de magnifier, d'auto-orchestrer
cette rencontre qui est le "J'ai aimé",
en la posant sur un plan de
valeur absolue ("C'est beau"), par
une phénoméne de surestimation de
l'objet.

ça renvoie à ce type caractériel,
si fréquent, qui ne peut ~~pas~~ éprouver
pleinement le plaisir d'une rencontre
amoureuse que, en se faisant
croire qu'elle durera toute la vie
(alors que ceci est précisément le
point qu'on ne saura qu'après).

Que veut dire cela une fois replacé sur le terrain des œuvres? Tout film met en jeu *effectivement* des processus primaires (par exemple condensation et déplacement), mais normalement ils restent ignorés (du cinéaste comme du public). Et c'est *pour cela* (cf. Lyotard) qu'ils peuvent accomplir le désir (pas le *réaliser*, l'accomplir hallucinatoirement).

Or, il est clair qu'une sémiologie élargie serait amenée à continuer jusqu'à un certain point un film qui *prendrait comme sujet, comme but* l'exhibition analytique de la façon dont fonctionnent la condensation et le déplacement. Mais, par là-même ce film serait fatalement décevant, mobiliserait les défenses, le désir viendrait y trouver son inaccomplissement (*sauf* dans la mesure où une partie de l'énergie libidinale est *réellement* passée du côté d'un désir de démasquer, d'un désir de savoir, c'est-à-dire finalement d'un *voyeurisme assumé*, d'une attitude qui serait à la fois la perversion et son contraire; or, établir en chacun de nous une telle économie n'est pas une entreprise simple).

En d'autres termes, le problème qui me paraît le plus difficile, celui sur lequel tout volontarisme idéologique (ou optimisme précipité) me paraît le plus déplacé, le problème sur lequel mon attitude serait la plus profondément *suspensive* et *d'attente*, c'est la question suivante :

Est-ce que les œuvres que la sémiologie pourrait cautionner ne seraient pas, à un certain niveau, des œuvres qu'on ne pourrait pas aimer?

Ça pose tout le problème de la *relation d'objet* entre le sémiologue et les textes qu'il étudie.

La question : « J'ai aimé *versus* C'est beau » [Thierry Kuntzel]

[Metz discute ici une question posée par Thierry Kuntzel, vraisemblablement lors de la présentation de l'exposé à son séminaire. M. L.]

– La différence entre les deux, c'est que « J'ai aimé » est analysable, alors que « C'est beau » ne l'est pas, ou ne le serait que dans une esthétique entièrement renouvelée.

– En revanche, je persiste à croire que j'ai eu raison de mettre sur le même plan ces deux énoncés *en tant qu'énonciations* de la part du spectateur.

Il me semble que le spectateur qui a aimé *ne peut pas s'empêcher* de penser ou de dire que c'est beau. Ça fait partie de l'auto-adhésivité qui relie pathétiquement le spectateur à sa propre structure affective. Il ne peut pas s'empêcher de magnifier, d'auto-orchestrer cette *rencontre* qu'est le « J'ai aimé », en la posant sur un plan de valeur absolue (« C'est beau »), par un phénomène de surestimation de l'objet.

Ça ressemble à ce type caractériel, si fréquent, qui ne peut éprouver pleinement le plaisir d'une rencontre amoureuse *que* en se faisant croire qu'elle durera toute la vie (alors que ceci est précisément le point qu'on ne saura qu'après).

Transcription du manuscrit autographe par Kester Dyer et Martin Lefebvre (Concordia University).