

Gesprek met Christian Metz

'Ik heb nooit gedacht dat de semiologie de grote massa in vuur en vlam zou zetten'

Wat we jou al sinds lange tijd wilden vragen, is waar eigenlijk je interesse voor de filmtheorie vandaan komt.

Op een dag zijn twee elementen, die beide met mijn jeugd verbonden zijn, bij elkaar gekomen. Enerzijds ben ik vanaf mijn vijftiende of zestiende jaar een filmgek. Ten tijde van Frankrijks bevrijding was ik al lid van een filmclub in de kleine provincieplaats in Zuid-Frankrijk waar ik opgegroeid ben. Anderzijds ben ik me, onder invloed van mijn vader die docent Duits was, zeer vroeg voor taalkunde gaan interesseren. Mijn vader was van Duitse oorsprong en ik ben tweetalig opgevoed. Later heb ik het echter verleerd Duits te spreken, dat heeft met oedipale factoren te maken. Mijn vader gaf me boeken over taalkunde te lezen, vooral Meillet en Vendryes, en ik was geheel en al gefascineerd. In feite zijn dergelijke boeken voor een jong iemand makkelijker te begrijpen dan literatuur, dan een Marcel Proust bijvoorbeeld. Ik had dus destijds twee gebieden waarin ik sterk geïnteresseerd was, maar die bleven in mijn hoofd lang gescheiden. En op een goede dag, ongeveer op dertigjarige leeftijd, heb ik mijn theoretische neiging met mijn filmliefde in verband gebracht. En toen ik eenmaal begonnen ben met mijn eigen teksten te schrijven, is de invloed van Roland Barthes zeer belangrijk voor mij geworden, vooral de manier waarop hij met mensen omging.

In Frankrijk spreekt men vandaag de dag eerder van filmtheorie dan van filmsemiologie. Het Cerisy-colloquium in 1990 droeg de titel 'Christian Metz en de filmtheorie'. Zijn filmtheorie en filmsemiologie synoniemen?

Het zijn zeker geen synoniemen. De filmsemiologie is slechts een van de theoretische invalshoeken die men kan kiezen. Maar die twee benamingen waren in de jaren zestig en zeventig in Frankrijk zo goed

Oorspronkelijk: 'Ich habe nie gedacht, dass die Semiologie die Massen begeistern würde', in het Zwitserse tijdschrift *Filmbulletin* 2/1990. Vertaling: Paul Verstraten.



Christian Metz (foto: Gerard Verschooten)

als synoniem, aangezien de filmsemiologie in de theorie domineerde. Dat is nu niet meer het geval: de semiologie heeft benaderingen ontwikkeld die tot theoretische werken in andere richtingen geleid hebben. We hebben vandaag de dag vele theoretische aanpakken die niet-semiologisch zijn. En dat is ook heel goed.

Waardoor kenmerkt de semiologische aanpak zich?

Allereerst door de bijzondere aandacht die de semiologie aan de film-significant geeft. Ze onderscheidt zich vooral van andere methodes door het feit dat ze, alvorens zich te interesseren voor de intrige, de psychologie van de personages, de weergave van een sociaal milieu in een film, de aard en wijze waarop beeld en geluid in een film gebruikt worden, onderzoekt: de montage, de decoupage, de camerabewegingen, enzovoort. Semiologie betekent voor mij vooral een analyse van de significant in de betekenis van Barthes (waarschijnlijk de enige persoon aan wie ik, in geestelijk opzicht, rekenschap wil afleggen). Vervolgens komen daar nog twee andere, ondergeschikte kenmerken bij: een bereidheid om de taalkunde en haar kennis te zien als een wetenschap van de significant, en een openheid naar de psychoanalyse toe, aangezien deze (zoals Lacan het op zijn gek-geniale manier gezegd heeft) een overpeinzing van de significant inhoudt of (hij had het ook zo kunnen zeggen) zelfs is.

Wij zouden de semiologische aanpak wetenschappelijk willen noemen.

Ben jij het daarmee eens?

Ik gebruik het woord 'wetenschappelijk' niet graag. Enerzijds zou dat vooronderstellen dat de semiologie een reeds verwezenlijkte wetenschap is en dat is niet het geval (dat geldt trouwens voor alle menswetenschappen). Anderzijds kan het argument van wetenschappelijkheid misbruikt worden om een dogmatische, normatieve druk van een school of van een intellectuele dictatuur te rechtvaardigen. Daarom houd ik niet zo van het woord 'wetenschappelijk'. Maar het spreekt voor zich dat de semiologische benadering zich kenmerkt door een streven naar wetenschappelijkheid. Persoonlijk spreek ik liever van een houding, een inspanning tot nauwkeurigheid.

Wat betekent dat concreet, een 'inspanning tot nauwkeurigheid'?

Dat je bij elke stap die je maakt, duidelijk bent. Zo kun je bijvoorbeeld een zeer gewaagde hypothese opstellen mits je je daarvan bewust bent en het ook zegt. Dat houdt voor mij een morele houding in de wetenschappelijke omgang in: dat je meningsverschillen op een zakelijke

wijze uitvecht, zonder persoonlijk te worden, en ook dat je de namen en bronnen waarop je een beroep doet, aangeeft. Daar komt nog bij dat je, in de letterlijke betekenis van het woord, een idee uit-denkt, ten einde denkt, met de grootst mogelijke coherentie. Wat mijzelf betreft: ik ben altijd jarenlang doorgegaan op een 'idee', aan de enunciatie in de film werk ik nu al vier jaar en ik ben er nog lang niet klaar mee.

Voor ons hoort bij een inspanning tot nauwkeurigheid in wetenschappelijke arbeid ook dat je een terminologie ontwikkelt.

In de praktijk ben ik tegen een terminologie die moeilijker te begrijpen is dan de behandelde stof. Maar het spreekt voor zich dat je gedwongen bent je observaties te benoemen, want zonder het woord bestaat het fenomeen niet: wanneer de term 'voice-over' niet zou bestaan, zou men ook niet de verschillende manifestaties van een dergelijke stem kunnen onderzoeken.

Naar de bioscoop gaan en film theoretisch onderzoeken: is dat van hetzelfde laken een pak?

Ja natuurlijk! Met het verschil dat je in het ene geval consumeert, geniet en waarneemt, en in het andere geval de film vervolgens analyseert. In feite is het zoals in het leven: je gaat met je minnaar naar bed en daarna analyseer je zijn karakter; een soort verlenging van het genot.

Om nogmaals terug te komen op het onderscheid in de verschillende manieren van aanpak: welke aspecten van de film of de cinema onderzoekt de semiologie en welke dimensies moeten door andere disciplines te lijf worden gegaan?

In mijn ogen kan de semiologie al datgene verklaren wat Saussure 'interne analyse' noemt, dat wil zeggen de filmconstructie, de vorm van de significant, de vorm van de signifié. Kortom, alles wat met de interne structuur te maken heeft. Maar de semiologie, zoals ik haar zie, is een 'bescheiden' wetenschap, die bij lange na niet alle dimensies bestrijkt: de filmgeschiedenis bijvoorbeeld moet met geschiedkundige methoden onderzocht worden. De filmgeschiedenis lijkt mij een van de meest wezenlijke benaderingen om de 'uiterlijke' aspecten van een film te onderzoeken, zoals de relatie tussen film en maatschappij op een bepaald moment. Wat heeft het te betekenen dat de Franse communistische partij in 1936 een film van Jean Renoir financierde? Verder ook de betekenis van de economische factoren van de filmindus-

trie: de geldomloop is een uiterst gecompliceerde zaak, de filmindustrie functioneert anders dan andere industrietakken. In Frankrijk werkt René Bonnel op dit gebied, in de vs Douglas Gomery.

Dan zou ik ook nog de psychoanalytische aanpak willen vermelden. Hier kunnen we twee tendensen onderscheiden: een extern onderzoek dat zich met de psychoanalyse van de personages, de intrige van de film en de auteur bezighoudt en zo iets kan vertellen over de sociale betekenis van de film (zoals dit ook in de literatuurwetenschap gebeurt); en een andere richting, die ik zelf gekozen heb (en ik ben niet de enige daarin): de psychoanalyse van de institutie cinema, dat wil zeggen van de camera, de projector, de zaal, het doek, van het gehele dispositief, van de Machine Film. Deze richting is verwant aan de semiologie, want het is de psychoanalyse van de 'code' en in zoverre maakt ze deel uit van de interne studie. In de jaren zeventig heb ik, samen met Jean-Louis Baudry, stappen in deze richting ondernomen. Nu wordt ze in Frankrijk minder toegepast. Marc Vernet werkt bijvoorbeeld nog wel in die richting, maar het zijn vooral de feministische filmtheoretici in Engeland en Amerika die een formidabele prestatie verrichten en die soms beide mogelijkheden van een toepassing der psychoanalyse op de film combineren.

Er is nog een andere, niet noodzakelijk theoretische en semiologische bezigheid: de filmanalyse. Zou je daarover iets willen zeggen?

De filmische tekstanalyse, zoals men ook wel zegt, onderzoekt in het ideale geval elk shot van de film. In Frankrijk begonnen ongeveer op hetzelfde moment Marie-Claire Ropars en Raymond Bellour de film op die wijze te analyseren. Marie-Claire Ropars oriënteerde zich steeds meer op teksten van Derrida, terwijl Raymond Bellour zich in verregaande mate liet inspireren door de filmsemiologie. In Frankrijk is de filmische tekstanalyse sinds de jaren zeventig een wijdverbreid fenomeen geworden. In feite werkt ze met/aan dezelfde vragen als de filmtheorie. In *Langage et cinéma* zei ik dat men alle codes van een film kan bestuderen (de filmanalyse) of één code in meerdere films (de filmtheorie). In grote lijnen ben ik vandaag de dag nog steeds dezelfde mening toegedaan. In mijn huidige onderzoek heb ik gedurende meerdere sessies in mijn seminar gesproken over het 'subjectieve shot' in zijn verschillende vormen. Daarbij ga ik uit van de theoretische mogelijkheden in de zin van een logische berekening, om dan verschillende concrete filmsequenties op de subjectieve shots te analyseren. Voor mij vormen de films een corpus waarin ik naar voorbeelden vis – maar ook een 'corps' (lichaam) waarvan ik hou. Ik ben een abstract iemand,

ik werk graag met concepten. Wanneer ik van een concrete film uitga, ben ik verlamd. Mijn filmliefde kan zich op die manier niet uitleven. Maar eigenlijk gaat het bij de theoretische en analytische bezigheid om hetzelfde. Ik geloof dat men vaak de verschillen te zeer benadrukt, de een kan niet zonder de ander. Een voorbeeld van de verstrengeling van deze beide bezigheden is de opmerkelijke studie van Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*. Jammer genoeg is daar geen vervolg op gekomen. Het was zijn bedoeling filmsociologie door tekstanalyse te onderbouwen.

Kun je zeggen dat de semiologie een interdisciplinaire aanpak vooronderstelt?

Men heeft het wel vaak over interdisciplinaire aanpak, maar in de praktijk is die niet eenvoudig te verwezenlijken; alleen al om de noodzakelijke financiering te realiseren. Ik ben zelf nogal sceptisch. Voor mij is een interdisciplinaire aanpak alleen mogelijk wanneer de onderzoeker heel goed onderlegd is op minstens twee gebieden, anders heeft de discussie op een zeer oppervlakkig niveau plaats. Maar de semiologie op zich is natuurlijk een interdisciplinaire aangelegenheid, aangezien ze opgebouwd is uit minstens drie heterogene kennisvelden: de taalkunde, de filmtheorie en de psychoanalyse.

Jouw werk karakteriseert zich door een uiteenzetting met de taalkunde en de psychoanalyse. Waarom eigenlijk? En waar liggen de overeenkomsten, welke relatie hebben ze met film?

Ik begin met de laatste vraag. Er is geen bijzondere relatie tot film. Het zijn twee disciplines die met alles een relatie hebben, niet alleen met film, maar ook met literatuur, schilderkunst en met het dagelijks leven. Wat ze gemeenschappelijk hebben is dit: het zijn beide disciplines die zich voor de betekenis als zodanig interesseren. Natuurlijk hebben alle disciplines met betekenis te maken, maar ze zijn de enige (waarbij er rekening mee gehouden moet worden dat de psychoanalyse in eigenlijke zin geen wetenschap is) die zich met de betekenis van betekenis bezighouden. Ze zijn dus, ondanks alle uiterlijke schijn, zeer nauw met elkaar verbonden. De taalkunde – met ontwikkelingen in de retorica en de narratologie – dekt de secundaire processen (in de betekenis van Freud), de psychoanalyse de ‘primaire’ processen.

Zou men er eigenlijk niet aan moeten denken de filmsemiologie uit te breiden tot een algemene theorie van audiovisuele middelen?

Ik geloof dat dat absoluut noodzakelijk is, gezien de ontwikkeling van

onze maatschappij. Ik zou eraan willen toevoegen dat een semiologie van het audiovisuele of van de stripverhalen kan profiteren van een filmsemiologie. Om de verschillen duidelijk te maken, kan het onderzoek in het filmveld zeer behulpzaam zijn (de filmtheorie bestaat reeds en is dus ook meer ontwikkeld, want ondanks alle verschillen zijn er ook veel overeenkomsten).

Sinds vier jaar werk je nu aan een nieuw onderwerp: de film-enunciatie.

Wat moeten we onder enunciatie verstaan en waarin liggen de verschillen en overeenkomsten tussen de talige en de filmische enunciatie?

Ik begin met de tweede vraag. Er is een fundamenteel verschil. Wat de talige enunciatie betreft denken we meteen aan een gesprekssituatie, zoals Benveniste en Jakobson die onderzocht hebben. In een gesprek hebben we deiktische (aanwijzende) woorden. Er zijn er vele, maar de belangrijkste zijn 'ik' en 'jij'. Ze houden een echte uitwisseling van de spreekrollen in, iemand wordt, al naar gelang de situatie, met 'ik' of 'jij' aangeduid. En wat gezegd wordt heeft invloed op het verloop van het gesprek, dat daardoor steeds opnieuw geprogrammeerd wordt. In oppositie daarmee staan alle geprefabriceerde werken zoals de roman, de film, het schilderij. Hier kan deze herprogrammering niet plaatsvinden: een toeschouwer kan de film een draak vinden, maar desalniettemin loopt die af zoals hij gemaakt is. En een uitwisseling van beide polen is ook niet mogelijk. De enunciatie heeft betrekking op de daad, het abstracte proces dat de waar te nemen tekst produceert: elke tekst heeft een productieproces dat woorden of beelden voortbrengt. Zo vooronderstelt de énoncé de daad van de enunciatie, van de productie daarvan. De énoncé kan men in oppositie brengen met de enunciatie. Als Jan zegt 'Peter is gekomen', dan is Jan het subject van de enunciatie, Peter het subject van de énoncé. Met deze problematiek houden de pragmatiek, de narratologie en de taalkunde zich bezig. Als we bijvoorbeeld een roman van Jules Verne lezen, dan is de persoon van Jules Verne tijdens het lezen van de roman niet aanwezig, en toch is er een kracht die de evenementen in gang zet, een productie (ja, ik bedoel productie, want ik ben een materialist) die tot de lezer spreekt, anders zou de lezer de roman niet lezen. Maar de lezer heeft geen 'overkant', geen partner met wie hij spreken kan. Natuurlijk heeft Jules Verne, materieel gezien, dit boek geschreven, maar op symbolisch niveau is hij daar niet de producent van, want het symbolische, het sociale vindt nu plaats: op het moment van het lezen door de lezer ontstaat de enunciatie in de geprefabriceerde werken. Dat geldt ook voor film; hier manifesteert de enunciatie zich op het

moment dat iemand de film ziet en zonder dat hij invloed kan hebben op de énoncé. De enunciatie drukt zich in de situatie van een levendige uitwisseling vooral uit via de deiktische woorden, in geprefabriceerde werken laat deze zich in de metatalige kentekens terugvinden: we hebben alleen nog het discours dat zich als zodanig laat kennen doordat het naar zichzelf verwijst. Dit gebeurt door een autoreferentiële plooiing die vele vormen kan aannemen.

Hoe kun je die meta-talige kentekens in een film herkennen?

De enunciatie laat sporen achter, maar is in wezen met de film versmolten en draagt de tekst. Zo kunnen we eigenlijk alleen maar een klein deel van de enunciatie direct waarnemen. De taalkundigen noemen dergelijke sporen 'merktekens'. Om misverstanden te voorkomen spreek ik liever van 'configuraties'. In het Frans wordt 'merkteken' te sterk met een klein, geïsoleerd detail geassocieerd, dat zich ergens in een hoekje van het beeld zou bevinden. 'Configuratie' lijkt mij meer gepast, want vaak laat de enunciatie zich kenmerken door de totale organisatie van een shot, laten we zeggen in zijn krachtlijnen. Er zijn echter ook voorbeelden die het woord merkteken rechtvaardigen, zoals de fade op zwart of de overvloeier, kortom iedere localiseerbare interpunctie in de film. Maar in het subjectieve shot bijvoorbeeld hebben we geen localiseerbare merktekens: want waardoor ontstaat het subjectieve shot? Dat ontstaat door de krachtlijnen van de totale opname, de oriëntatie van het beeld door de blik van een personage.

Kun je nog een paar concrete voorbeelden geven?

Ik zou meer dan honderd configuraties kunnen opsommen. Ik kan ze een beetje groeperen, zij het ook provisorisch. Een eerste groep heeft betrekking op alles wat samenhangt met een 'aanspreken' van de toeschouwer: het aanspreken via een blik in de camera; als voice-in, wanneer de persoon in beeld tot ons spreekt (en hier kunnen we nog een onderscheid maken tussen een zwak en een sterk aanspreken, dat wil zeggen met of zonder gebruik van de tweede persoon); als voice-off en als schriftelijk toespreken (via een tussentitel bijvoorbeeld). Want alles wat op het beeld als zodanig (als rechthoek) of op het doek als zodanig wijst (een venster, schilderij, spiegel enzovoort), maar ook de film-in-de-film met zijn ontelbare verschijningsvormen, dat zijn allemaal configuraties bij uitstek voor de reflexiviteit van de film. Een andere groep heeft betrekking op alle momenten waarop het dispositief van de cinema getoond wordt: het tonen van een camera, een projector. De

avant-gardistische cinema werkt(e) vaak zo, om de film als film te ken-
tekenen. En verder dat wat Michel Chion als subjectief geluid aan-
duidt, maar ook de 'Ik-stem' die haar eigen ervaringen via een voice-
over vertelt. Ook dat wat Francesco Casetti het 'objectief-irreële'
beeld noemt en wat ik zelf liever 'objectief-georiënteerd' zou willen
noemen: dat zijn sterk gemarkeerde configuraties in een film die men
niet aan een persoon kan toedichten (brutale montage, markant
gekadreerde beelden, vogel- en kikvorsperspectief, de 'op hol gesla-
gen' camera).

*Waarin verschilt de enunciatietheorie van een verteltheorie? Anders gesteld:
waarin verschillen 'typische enunciatie-vormen' van 'typische
vertelvormen'?*

Die twee begrippen dekken elkaar natuurlijk niet, want een ver-
haal/verteltheorie kan men natuurlijk alleen op narratieve werken
toepassen. Maar in narratieve werken overlappen die twee elkaar,
want hier bestaat de enunciatie uit verhalen/vertellen. Men onder-
scheidt het vertellen van de enunciatie volgens twee criteria. Een eer-
ste criterium betreft het geval wanneer een werk niet-narratief is, zoals
bepaalde documentaires of eerder nog bepaalde experimentele films
(ik denk aan de film van Peter Gidal waarin we 45 minuten lang een
zwart doek getoond wordt); we hebben hier toch wel degelijk met
een enunciatie te maken. Een tweede criterium onderscheidt volgens
een bepaalde traditie bij geschreven teksten tussen fenomenen die tot
het taalsysteem behoren (personen, tijden, werkwoorden) en die dus
meer met de enunciatie te maken hebben, en de kunst en de techniek
van het schrijven (de keuze van een point-of-view, de aan- of afwe-
zigheid van een expliciete verteller, de tijd waarin het verhaal verteld
wordt) die eerder met de vertelvorm in engere zin te maken hebben.
Als we echter de zaak van dichterbij bekijken, wordt het gecompli-
ceerder, aangezien de schrijver zich ook van taal bedient om de roman
te schrijven. Zo kunnen de vertelvormen alleen door het gebruik van
talige middelen verwezenlijkt worden (de werkwoordstijden, de bij-
woorden, het gebruik van 'ik', of 'hij'/'zij'/'het' enz.). Maar in princi-
pe kan men deze beide criteria (onder)scheiden. Laten we terugkeren
naar de film. Wanneer we met een narratieve film te maken hebben,
gaat het om een werk dat niet op een taal gebouwd is (de film is geen
'langue', taalsysteem). Het 'vertellen' creëert in de film de discursieve
configuraties en zo ook de enunciatie. Anderzijds is de enunciatie er
alleen mee bezig een verhaal te vertellen. Kortom, de enunciatie
wordt een vertelling, de vertelling een enunciatie. Maar alleen in dit

geval. In de niet-talige werken komt het vertellen dus overeen met de enunciatie. De enunciatie is echter een omvangrijker begrip want het heeft ook betrekking op niet-narratieve werken.

Wanneer alle beelden, zoals jij zegt, een enunciatie omvatten, dan is er dus geen beeld dat neutraal of objectief is. En toch spreek je of spreken anderen van een neutrale beeldconfiguratie.

Het essentiële kenmerk van een neutraal beeld is dat het in de werkelijkheid niet bestaat, want elke opname vooronderstelt een keuze uit bepaalde parameters. Maar wanneer je een beeld wilt definiëren, dan kom je er niet onderuit het te definiëren in relatie tot een neutraal beeld. Het neutrale beeld is echter een mythe en als zodanig te vergelijken met de *o* in de wiskunde. Iedere configuratie kan slechts als afwijking van een niet-gekenmerkt, mythisch en precies punt begrepen worden. Wanneer men de voice-over als iets apart en bijzonders ziet, dan betekent dat toch dat de 'voice-in' als het normale, het neutrale gezien wordt. Hetzelfde geldt voor de blik in de camera, die altijd als een merkteken van de enunciatie opgevat wordt. Dat betekent dat men het als on-gekenmerkt, neutraler ervaart wanneer een personage niet in de camera kijkt. Desalniettemin herkent een filmamateur wel degelijk een neutraal beeld, dat in dit geval historisch bepaald is en in relatie tot een tijdperk en genre gedefinieerd is. Nemen we het einde van een klassieke western: onze held, driekwart profiel, rijdt in de richting van een stenen heuvel, en off-screen horen we een man zingen. Anders kan het niet zijn. Dat is een neutraal beeld. Een vrouwenstem op deze plaats zou de configuratie helemaal doen veranderen, zou ze kenmerken. In deze betekenis is het neutrale een conventie in betrekking tot een land, een tijdperk, een genre. Empirisch gezien bestaat het neutrale beeld niet.

Maar wanneer een Hollywoodfilm probeert zijn beelden niet als zodanig te kenmerken, dan kun je toch zeggen dat daarmee een bepaalde aanspraak op neutraliteit of, zoals men ook zegt, transparantie gemaakt wordt?

Ja, maar deze transparantie is geen objectief concept. Deze ontstaat als subjectieve indruk bij de toeschouwer en is in dit opzicht zeer betekenisvol, ook wanneer het in feite om een valse indruk gaat. Maar het is waar dat de transparantie als een doel door bepaalde cineasten, door een bepaalde cinema nagestreefd wordt. Maar dit doel kan, zoals David Bordwell aangetoond heeft, nooit bereikt worden. En zoals hij eveneens heeft laten zien, werd deze transparantie ook niet door alle klassieke Hollywoodfilms nagestreefd.

Geloof je anderzijds in de mogelijkheid van de 'Verfremdung', wanneer men bijvoorbeeld het dispositief in een film toont?

De 'Verfremdungs'-effecten zijn eveneens merktekens van de enunciatie. Maar ik denk dat de toeschouwer ze vaak 'diëgetiseert', fictionaliseert, dat wil zeggen dat hij er een betekenis aan geeft op het niveau van het verhaal, want het verlangen naar verhalen is sterker. Om daadwerkelijk te vervreemden moet de gehele structuur van de film op vervreemding gericht zijn. Het is onvoldoende alleen maar een camera te tonen.

Een zeer algemene vraag om mee te eindigen: toen jij in de jaren zestig met de filmsemiologie begon, waren de filmwetenschappen nog nauwelijks ontwikkeld. In de tussentijd is de beweging veel breder geworden en heeft zich in verschillende richtingen ontwikkeld. Maar toch vragen wij ons af of de semiologische denkwijze nog steeds niet te zeer tot de universiteit beperkt blijft.

Het klopt dat de semiologie zich vooral op de universiteit ontwikkeld heeft. Maar bepaalde aspecten van de semiologie, zoals een sterkere aandacht voor de significant of de structuur van teksten, worden door voormalige studenten op verschillende werkerterreinen over de hele wereld uitgedragen. Het aantal oplagen en vertalingen van mijn boeken lijken me voor het bereik der vakliteratuur behoorlijk hoog (*L'usage et cinéma* en *Le signifiant imaginaire* hebben een oplage van 15.000 overschreden en met de vertalingen de 100.000). Dat betekent dat de semiologie zich niet alleen tot de universiteit beperkt. Maar jullie hebben gelijk, die band met de universiteit is sterk en – zou ik eraan willen toevoegen – begrijpelijk en normaal, zoals dat bij alle moeilijke en gespecialiseerde vakgebieden te constateren valt (ik denk bijvoorbeeld aan de kristallografie).

Anderzijds volstaat het voor mij, wanneer slechts een paar ideeën van een boek dat ik geschreven heb, in de hoofden van de lezers blijven hangen. Dat is heel normaal, aangezien iedere communicatie ook een zeer groot informatieverlies betekent. Ik heb nooit gedacht dat de semiologie een heel vergaande en letterlijke verbreding zou vinden. Ik heb ook nooit de lust gehad om semiologen te fabriceren. Mijn doel was de mensen meer gevoelig te maken voor de constructie van de film, voor dat wat ik de filmsignificant noem. Dat heeft ook met de invloed van Barthes te maken.

Een ander (deel)antwoord op jullie vraag is misschien ook dat de wetenschap die de transparantie van de filmsignificant in twijfel trekt, die het 'werktuig' (de taal, het beeld, enz.) waarmee we een dagelijkse

omgang hebben, tot onderwerp van haar onderzoek maakt en het demonteert, altijd onpopulair zal zijn: wie wil dat zijn lievelingsspeelgoed kapot gemaakt wordt? Een dergelijke wetenschap is gedoemd weerstand op te roepen. Wanneer je de mensen zegt: kijk hoe deze film, die transparant wil zijn en jullie zulke mooie verhaaltjes vertelt, in feite gemerkt is door zijn daad der enunciatie (door zijn produktie, door zijn ideologie), dan jaag je de mensen tegen je in het harnas. Deze weerstand heeft met de weerstand van de film zelf te maken. En daarom heb ik nooit gedacht dat de semiologie de grote massa in vuur en vlam zou zetten.