

Rimediazioni

Immagini interattive

a cura di

Tiziana Migliore

Contributi di

Daniele Barbieri

Pierluigi Basso Fossali

Denis Bertrand

Anne Beyaert–Geslin

José Luis Caivano

Marion Colas–Blaise

Lucia Corrain

Nicola Dusi

Ruggero Eugeni

Paolo Fabbri

Jacques Fontanille

Yves Jeanneret

François Jost

Jean–Marie Klinkenberg

Anita Macauda

Gianfranco Marrone

Tiziana Migliore

Isabella Pezzini

Alfredo Tenoch Cid Jurado

Alessandro Zinna



Copyright © MMXVI
Aracne editrice int.le S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Quarto Negroni, 15
00040 Ariccia (RM)
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-XXXX-X

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2016

Gastronomie et nostalgie

GIANFRANCO MARRONE

Cet article portera sur deux questions: (i) la transposition de l'opposition conceptuelle « plastique/figuratif » de la dimension visuelle à celle du goût ; (ii) la passion de la nostalgie face aux processus de figurativisation de l'expérience gustative, et son évaluation par la critique gastronomique. Pour en discuter, on travaillera sur la ré-médiation cinématographique du discours gastronomique pourvoyée par le film d'animation *Ratatouille*, et en particulier sur la *saisie esthétique* qui y est présente. Ainsi, la question sémiotique de la double médiation visuelle (et, en général, figurative) nous sera utile non seulement en soi, à savoir en tant que *fait de norme* plutôt que *d'écart*, mais aussi comme terrain privilégié pour discuter une question sur laquelle la science de la signification a encore beaucoup de travail à faire. Je pense au problème du goût en tant qu'élément essentiel de cette « coalescence des sensations » de laquelle parlait Greimas (1987) dans *De l'imperfection* – tentative de repenser l'idée phénoménologique de la primauté de la synesthésie en termes d'articulation formelle syntagmatique, à savoir narrative et discursive, de l'expérience sensorielle comme lieu de production du sens humain et social. La discussion de ces questions passera, comme d'habitude en sémiotique, par un *Gedankenexperiment*, une expérience de pensée comme celle des sciences dites dures, qui se manifestera pour nous avec une brève analyse d'un fragment textuel et sa contextualisation – contextualisation – discursive.

1. La coalescence de sensations

On se souviendra que Greimas (1987) avait lancé un programme de recherche très précis et très compliqué au même moment: celui d'*éteindre l'idée de la séparation, et de l'entrelacement, de plastique et figuratif du domaine du visuel à celui des toutes les sensations du corps*. L'analyse des textes de Tournier, Calvino, Rilke, Tanizachi et Cortázar (qui occupe la première partie du livre) avait posé le problème de l'explication du phénomène, nouveau pour la sémiotique, appelé *saisie esthétique*, cet « autre état de choses » qui arrive « soudain » : « ni beau, ni bon ni vrai, mais tout cela à la fois », cette « fracture de la vie » qui est « cognitivement insaisissable » et qui est, « après coup », « susceptible de toutes interprétations » (Greimas 1987 : 72). Pour ce faire, Greimas propose de travailler sur la perception en générale de la même manière qu'en sémiotique visuelle :

Si la sémiotique visuelle réussit, tant bien que mal, à proposer une interprétation cohérente de la double lecture – iconisante et plastique – des objets du monde, encore faut-il, pour rendre compte du fait esthétique, éteindre ce genre d'analyses, en les généralisant, à l'ensemble de canaux sensoriels (ivi: 77-78)

C'est pour cela qu'écrit encore Greimas :

La figurativité n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entr'ouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. Les humeurs du sujet retrouvent alors l'immanence du sensible (ivi: 78)

Il y aurait donc une sorte d'analogie semi-symbolique d'ordre véridictoire entre le figuratif et le plastique, d'un côté, et paraître et être, de l'autre.

L'explication de cette idée se trouve dans deux principes posés dans l'article sur la sémiotique plastique et figurative de Greimas (1984): (i) le figuratif et le plastique ne sont pas le plan de l'expression et celui du contenu de l'image, mais deux langages différents et autonomes (chacun donc avec son expression et son contenu) ; (ii) le plastique, en conséquence, est quelque chose qui arrive, s'il ar-

rive, *après* le figuratif, lorsqu'on va réussir à mettre entre parenthèses la « grille de lecture », d'ordre sémantique, du monde, pour révéler d'autres articulations possibles de la matière visuelle, liées aux catégories eidétiques, topologiques, chromatiques etc.

Il faudrait donc retrouver pour ces autres domaines sensoriels quelque chose d'analogue à ces deux langages figuratifs et plastiques que l'on a retrouvé dans l'image, avec la même hiérarchie: (i) *avant* le figuratif, réglé par des *Gestalten* culturels liées aussi à la langue verbale (et donc *dicibles*) ; et (ii) *après* le plastique, qui, en faisant une sorte d'*epoché* de cette « grille de lecture », offre la possibilité à d'autres articulations de la matière sensorielle, et donc à d'autres significations (en quelque sorte, donc, *indicibles* par la langue –voire dans certaines transpositions métalinguistiques qui essaient de les décrire).

A ce propos Greimas fait, justement, l'exemple de l'odeur :

Le parfum de l'œillet et le parfum de la rose sont bien, dans un premier temps, identifiables comme des métonymies de l'œillet et de la rose : il ne se distinguent pas, de par le mode de leur formation, des gestalten visuelles lues par quelqu'un qui s'y connaît un peu en fleurs. Encore faut-il que des harmonies parfumées, cachées sous ces appellations d'origine, dévoilent au sujet leurs coalescences et leur correspondances pour le guider, par des fascinations atroces et exaltantes, vers des nouvelles significations que procure(nt) une conjonction intime, absorbante avec le sacré, charnelle et spirituelle à la fois. (Greimas 1987 : 78)

D'où la notion de *saisie esthétique*, qui ne rend pas seulement compte ici de cette sorte d' « éblouissement heureux » que les philosophes utilisent pour métaphoriser la réception artistique (ou, si l'on veut, esthétique), mais d'un procès très précis qui transforme le sujet en profondeur (à savoir, au niveau des méta-valeurs) : non pas sur la dimension narrative mais sur celle, justement, de la nature sensorielle. En d'autres termes, la saisie esthétique n'est pas un événement *ponctuel*, puisqu'il s'agit d'une organisation syntagmatique orientée à des moments très divers, où le plastique sensoriel surgit, à condition de faire disparaître préalablement le figuratif. Il s'agit donc d'un *procès* qui double la cognition et la constitution même de la subjectivité énonciative (en suspendant les formes discursives de l'espace, du

temps et des acteurs), pour faire surgir « un autre état de choses », un autre sens qui n'est pas un simple changement d'isotopie mais une véritable fracture dans la vie quotidienne – si l'on veut, une *distanciation* plus sklovskienne que brechtienne – pour provoquer, après coup, un arrière-goût de nostalgie et un sens d'imperfection.

On peut synthétiser ce procès de la saisie esthétique en y individuant des étapes presque canoniques :

1	2	3	4	5	6
perception standardisée par la grille de lecture <i>(figuratif)</i>	rupture des schémas perceptifs, mise entre parenthèse de la cognition et de la discursivité	émergence du sensible 'pur' <i>(plastique)</i>	entrevue d'un nouveau état des choses	retour à la cognition, au discours, et à la perception standardisée, mais avec un arrière-goût de nostalgie et un sens d'imperfection	sujet qui se trouve transformé au niveau des valences

2. Goûteux et savoureux

Ainsi, en travaillant sur une sémiotique du goût, j'avais ailleurs proposé (Marrone 2014) de bien distinguer deux niveaux de signification internes, deux langages différentes : (i) le premier, qu'on peut appeler le *goûteux* (qui correspond au figuratif) ; (ii) le deuxième, qu'on pourra à sa fois appeler – avec toute l'arbitraire du métalangage de la description sémiotique – le *savoureux* (qui correspond au plastique). En anglais j'ai proposé les termes *tasty* et *flavourful*, en italien *gustoso* et *saporito*. De quoi s'agit-il ?

Le *goûteux* est un système de signification qui s'instaure grâce à une reconnaissance des figures du monde déjà culturalisées et dicibles par la langue verbale. C'est ainsi que, en goûtant quelque chose, on est porté quasi naturellement à dire : « oui, il s'agit d'un plat du chef de ce restaurant là, d'une viande du Limousin, d'un vin de Bourgogne

etc. » – avec des compétences variables à partir des spécialisations éventuelles du sujet qui est là à manger et à boire. Il s’agit donc d’un processus qui va du sensoriel au cognitif et à sa traduction linguistique.

Le *savoureux* est le moment où, une fois mise entre parenthèses le travail intellectuel, c’est-à-dire le savoir préalable sur le goût, on va percevoir – *s’il y en a* – des *contrastés* des saveurs, des températures, des consistances etc. (toutes dimensions spécifiques de la cuisine, encore à classer par l’analyse sémiotique), qui sont susceptibles de produire des significations nouvelles par des codifications de type semi-symbolique. Il y a donc, à ce moment, la prise en charge des qualités sensibles de la matière alimentaire pour des buts, par exemple, gastronomiques ou identitaires. Il y a, bien sûr, la possibilité de verbaliser aussi ce niveau de perception gustative, mais avec des langages spécialisés – où l’exemple le plus évident est celui des experts en dégustation de vin. En général, comme dans la saisie esthétique de Greimas, le *savoureux* consiste en une *inversion actantielle* : l’objet devient sujet et va envahir le sujet, qui devient objet à sa fois. Ce n’est pas l’idée habituelle, dans le discours sur la nourriture, de l’incorporation (avec toutes ses conséquences anthropologiques et philosophiques), mais d’une véritable changement de l’ordre syntactique et actantiel. Comme quand on déclare : « ce plat-là m’a conquis ! ». Une *expérience* alors, mais dans le sens hégélien de l’*Erfahrung*, pas dans celui trivial du marketing d’aujourd’hui.

3. Goût et nostalgie

La chose est pour nous encore plus intéressante si l’on constate que, dans le discours ordinaire et médiatique d’aujourd’hui sur la cuisine et la gastronomie, la question de la nostalgie est de plus en plus évoquée. Les “histoires de vie” des critiques et des chefs, des bloggeurs et des journalistes, des héros de la télévision culinaire ou des personnages de plusieurs films gastronomiques, mais aussi des gens communs, amateurs ou simples gloutons, sont pleins de souvenirs du passé, de l’enfance, du pays natal, une sorte de *temps perdu généralisé* – avec la *madeleine d’ordonnance* – qui pose la question très générale des tradi-

tions culinaires dans une dimension fort personnelle, subjective, individualisée. Dimensions personnelles et histoires de vie où émerge presque toujours la figure, mythique et pathétique en même temps, de la grand-mère – plus rarement de la mère, mais en tout cas fort âgée. Là où on avait, jusqu’au dernières décennies du siècle passé, une association obstinée entre nourriture et érôs, plaisirs gastronomiques et plaisirs sexuels, il y a aujourd’hui une régression extraordinaire vers l’intimité plus triviale. Le corps ancien et sage de la grand mère – qui cuisine les “choses simples” et “sincères” de l’enfance – a pris lieu du corps érotique de l’amant sur lequel goûter les derniers préparations exclusives d’un chef étoilé de la restauration parisienne.

Ainsi, par exemple, dans le film *Les saveurs du palais* (2012) le Président François Mitterrand demande à cette femme du Périgord qui vient travailler dans les cuisines de l’Elysée de préparer des plats comme les faisait sa grand-mère. A la même manière dans le roman de Muriel Barbery *Une gourmandise* (2000), le critique gastronomique Arthens, arrivé à la fin de ses jours, s’interroge sur la saveur parfaite éprouvée dans toute sa vie, et la retrouve dans la viande en sauce de sa « première cuisinière de prédilection », c’est-à-dire sa grand-mère :

Aussi loin que remontent mes souvenirs, j’ai toujours aimé manger. Je ne saurais dire avec précision quelles furent mes premières extases gastronomiques mais l’identité de ma première cuisinière de prédilection, ma grand-mère, ne laisse pas subsister beaucoup de doutes à ce sujet. Au menu des festivités, il y eut donc de la viande en sauce, des pommes de terre dans la sauce et de quoi saucer tout ça. Je ne jamais su par la suite si c’était mon enfance ou les ragoûts que je ne parvenais à revivre mais plus jamais je n’ai dégusté plus avidement – oxymore dont je suis spécialiste – qu’à la table de ma grand-mère des patates gorgées de sauce, petites épongés délectables. Serait-elle, cette sensation oubliée qui affleure dans ma poitrine ? (Barbery 2000 : 17)

Arthens vit donc dans cet oxymore, en laissant entendre que la gourmandise en soi – péché capital mais aussi extrême raffinement de coutumes – se cache en cela : une contradiction irrésolue entre la familiarité et l’expertise, la tradition et la haute cuisine, la mémoire de l’enfance et la culture, qui se traduit (à un niveau épistémologique plus général) dans l’opposition, maintenue active comme dans un terme complexe, entre langage, d’un côté, et goût, de l’autre, savoir et

saveur, dicible et indicible – sans jamais arriver à suspecter, comme l’aurait fait n’importe quel lecteur de Merleau-Ponty, que le deuxième est la condition de possibilité du premier. Voilà, bien confectionnée, l’idée acceptée de la gourmandise de masse.

Or, si on relit le texte de Greimas (1986) sur la nostalgie “française”, on trouve des réponses partielles à ce phénomène socio-sémiotique qui va associer – thématiquement et narrativement – goût et nostalgie.

On se souviendra que dans cet article Greimas, en analysant la définition du *Petit Robert* de /nostalgie/, remarque qu’il s’agit d’une passion ambivalente : passion du corps aussi que de l’âme ; mais surtout passion dysphorique et euphorique au même temps ; où l’objet de valeur est indéterminé ; et le temps passé devient temps en général. Pour Greimas (*op. cit.*), la définition du dictionnaire permet de distinguer trois niveaux sémantiques de la nostalgie. Aussi bien pour la première des définitions :

- Etat de dépérissement et de langueur
 - causé par le regret obsédant
 - du pays natal, du lieu où l’on a longtemps vécu

que pour la seconde :

- Mélancolique
 - regret
 - d’une chose révolue ou de ce qu’on n’a pas connu

Greimas fait remarquer que, dans ces définitions, la nostalgie n’est pas un état d’âme, mais un procès au même temps indéterminé et compliqué, c’est-à-dire « un enchaînement d’états et d’opérations entre eux », où les trois paliers sont mis en relation hiérarchique avec des présuppositions, l’une avec l’autre.

Particulièrement, en ce qui concerne notre discours, il faut rappeler que :

1. Le dépérissement, le langueur et la mélancolie sont à interpréter comme des *états d’âme* qui dérivent d’une *passion du corps*. Les parasyonymes de « dépérissement » sont clairs à ce propos : « affaiblissement », « amaigrissement », « anémie », « épuisement ». Ainsi, se

constitue un champs sémantique où domine une sorte de “diminution” physique, et donc un passage graduel, aspectualisé (par /durativité/ et /detensivité/) de la vie à la mort. Ce ne sera pas un hasard si les antonymes de « langueur », remarque Greimas (*ibidem*), sont : « animation », « activité », « ardeur », « chaleur », « force », « vie »... Et pour nous qui sommes en train de discuter sur la relation entre goût et nostalgie, il est étonnant de retrouver toutes ces métaphorisations relatives au corps, à l'alimentation et à la faim. Mais le goût, on le verra, n'est pas du tout le besoin de manger, fonction nutritive, mais exactement le contraire : un plaisir ambigu qui est ouverture au monde et au futur, comme la suite du procès nostalgique le démontrera...

2. En ce qui concerne le deuxième palier – celui du « regret » parfois « obsédant » – on est en présence d'un *état de conscience* et d'un *état douloureux*.

2a. L'*état de conscience* met en place un sujet métacognitif, qui connaît sa propre cognition relative lors de la perte de l'objet de valeur (le « pays natal » etc.) « avec lequel il était précédemment conjoint », où domine non pas la spatialité (comme dans toutes les définitions traditionnelles – médicales et littéraires – de la nostalgie) mais la temporalité : à savoir le passage entre le passé (où on avait une conjonction) et le présent (ou il y a une disjonction). Et c'est justement cette conscience de la perte qui procure une certaine *dysphorie*.

2b. Plus intéressant l'*état douloureux*, qui, en intensifiant la dysphorie, produit un passage du *sujet d'état* à un véritable *sujet du faire* « doté de la modalité du pouvoir, mais non programmé en vue de la récupération de l'objet de valeur » ; le *regret obsédant* a en fait un caractère actif (« tourmente », « s'impose », « torture » etc.). Ainsi le sujet de la passion, d'un côté, se dédouble et, de l'autre, instaure dans le procès narratif une dimension thymique autonome qui permet, justement, ce passage du *sujet d'état* au *sujet du faire*.

3. Le troisième palier sémantique de la définition dictionnairelle est finalement celui relatif à l'objet de valeur, ou mieux à son *simulacre* dans la conscience du sujet métacognitif. Greimas remarque que l'objet de valeur du nostalgique est « à la fois complexe et vague ». Si, en fait, dans la première définition, qui parle du « pays natal » ou « du lieu où l'on a longtemps vécu » sont possiblement à l'œuvre des figurativisations relativement précises (paysages familiers, personnes ai-

mées, moments des bonheurs...), en ce qui concerne la seconde on retrouve des isotopies étiques et esthétiques. Ici l'objet de valeurs est (i) « une chose révolue » (donc *accomplie*), (ii) ou aussi « ce qu'on n'a pas connu » (donc seulement *imaginaire*, voulue mais jamais possédée). Pas plus des lieux, donc, mais seulement un problème imaginaire qui concerne le temps.

Un examen plus attentif du /regret/ peut aider à mieux comprendre ce passage : qu'est-ce que, en fait, un *regret* ? Il s'agit d' « un état moralement douloureux d'avoir fait ou de n'avoir pas fait (quelque chose) dans le passé ». On a donc *un objet de valeur qui est un programme narratif*, accompli ou pas. S'il est accompli, l'isotopie est éthique : sont à l'oeuvre, probablement, un *remords* (« regret accompagné de honte ») ou un *repentir* (« désir d'expiation et de réparation »), ou en tous cas une impuissance à réactiver le PN d'autrefois. S'il n'est pas accompli – c'est-à-dire si l'objet du nostalgique est quelque chose de jamais connu – on a à faire à l'imaginaire et à la rêverie, donc avec une isotopie qui n'est plus éthique mais *esthétique* :

Ce genre de PN – présent dans la dernière définition de 'nostalgie' sous forme de notation succincte de 'désir insatisfait' – comporte une connotation euphorique : le sujet du vouloir, ayant un projet de vie et un programme d'action esquissé, se trouve dans un état d'attente heureuse. Le programme euphorique, tout en butant contre le *non-pouvoir* et le *non-savoir* de la conjonction avec l'objet de valeur souhaité, garde toutefois le trace de la bonheur entrevue et manifeste, dans la formulation d'un 'regret mélancolique', le terme complexe 'euphorie + dysphorie' on se conjuguent le désir revivifié, l'impuissance la réalisation et la douleur d'inachèvement. (Greimas 1986 : 9)

De ce point de vue, en conclut Greimas, on obtient une « suspension du lien temporel qui l'attache au passé » (en d'autres termes, le nostalgie est telle en général, quand même et toujours), et une indétermination de l'objet de valeur, qui « devient susceptible de recevoir des investissements axiologiques quelconques ». La nostalgie devient ainsi, comme le disait Saint-Exupéry, « le désir d'on ne sait quoi », ou, comme le disait Hugo à propos de la mélancolie, « le bonheur d'être tristes ». Le sujet de la passion, en tous cas, « jouit d'une certaine liberté dans le choix des valeurs dont il nourrira son imaginaire ».

A son tour Vladimir Jankélévitch (1974) s’est occupé – plus que de la nostalgie “en soi” – de ses conséquences syntagmatiques, voire narratives, c’est-à-dire de ce que Greimas (1983) – non pas à propos la nostalgie, mais de la colère – appela, son “en aval”. Qu’est-ce qu’il arrive lorsque le nostalgique vise à récupérer un objet valorisé, par exemple, en retournant dans le lieu aimé ? Il y a une petite catastrophe, psychologique et valorielle : le temps a changé l’endroit, aussi bien que les personnes qui y sont restées : quand Ulysse retourne à Ithaque, Pénélope n’est plus la même ! C’est la raison pour laquelle – selon Jankélévitch, qui confirme ici l’analyse de Greimas – la nostalgie n’est pas, justement, le mal du pays, mais le sentiment de l’irréversibilité du temps. Le nostalgique vit la dyscrasie entre le présent (où se pose un manque absolument flou) et le passé (où il y avait de la présence seulement probable d’un objet aimé), conduisant à une autre situation comparative, celle entre le passé imaginé et le futur encore à vivre. La nostalgie se définit donc comme une *passion du futur*.

4. Rat/atouille

Allons, enfin, à *Ratatouille*, film d’animation très connu de Disney/Pixar, où est mise en œuvre une caricature très subtile du monde de la gastronomie française, du point de vue de la culture américaine, bien sûr. L’histoire est connue : si dans beaucoup de film récents la narration culinaire conduit à une polémique interculturelle (*le Festin de Babette*, *Soul Kitchen*, *Big Night*, *Cous Cous* etc.), ici la lutte entre les dispositifs culinaires est carrément celle entre humains et non-humains, où le non-humain est ici l’être plus dégoûtant qui existe : à savoir le rat (d’où le jeu de mots du titre : rat/atouille). C’est donc de l’étranger, du plus lointain possible, du dégoût en tant que tel, qu’arrive la bonne nouvelle pour le destin de la cuisine contemporaine : avec une agréable ratatouille – plat traditionnel français par définition – il est aussi possible faire de la grande cuisine.

Dans ce film, la dichotomie entre *gouâteux* et *savoureux* se retrouve dans la distinction entre les deux Antisujets de l’histoire. D’un côté, Skinner (nom extrêmement significatif : comme le psychologue américain et ses terribles expériences scientifiques sur les rats) est

l'Antisujet sur le plan des valeurs : il va vendre le brand du restaurant de Gusteau à une entreprise de fast food, tout en reniant la tradition de la haute cuisine française – poursuivie de toute façons par le rat Rémy, expert en cuisine. De l'autre côté se trouve le personnage d'Anton Ego, un critique gastronomique très dur, qui n'est pas intéressé à la dispute entre valeurs culinaires, mais entre méta-valeurs. Il est *l'Antisujet sur le plan des valences*. C'est ainsi que, si au début de l'histoire il nie l'idée – qui est en quelque sorte le “message” du film – selon laquelle *n'importe qui peut cuisiner*, à la fin du film même il dit tout à fait le contraire : « *anyone can cook* ». Comme dans les mythes lévi-straussiens, le contenu inversé est nié dans la syntagmatique de l'histoire par le contenu posé.

D'où vient cette transformation cognitive et valorielle aussi profonde ? Si l'on regarde le film non pas du point de vue du protagoniste, c'est-à-dire du rat, mais de l'antagoniste, le critique Ego, le lieu textuel de la transformation est très clair. Il s'agit exactement d'une saisie esthétique, ou, si l'on veut, d'une catharsis, où le critique va goûter – mais on devrait dire, plus exactement, qu'il va savourer – la ratatouille préparée par Rémy (sans connaître en avance l'identité du chef).

Revoyons donc cette petite scène très célèbre dans laquelle Ego mange la ratatouille de Rémy, où on retrouvera aussi la question de la nostalgie. Il s'agit de presque 45 secondes de film au cours desquelles beaucoup de choses se passent. Avant tout, il y a très clairement à l'œuvre une distinction radicale. D'un côté Skinner, héros du goûteux, qui reconnaît dans ce plat-là quelque chose avec une physionomie et un nom (« *Ratatouille, they must be joking !* »), ne pouvant pas faire partie de la haute cuisine d'un restaurant comme celui du vieux Gusteau. De l'autre Ego, héros du savoureux, qui ne se pose pas de tels problèmes, lui étant à la recherche, comme il l'a annoncé par avance au serveur, d'une « perspective » nouvelle, c'est-à-dire d'une façon originale de penser la nourriture et surtout la cuisine, au delà des oppositions entre tradition et expérimentation, populaire et artistique, familiale et sociale, chez-soi et restaurant.

En tous cas, pourtant, au moment de commencer à manger, Ego tient dans une main (la droite) un stylo, et dans l'autre (la gauche) une fourchette. Il a ces objets bien étroits dans les doigts, prêts à entrer en

action. Mais, bien sûr, le stylo et la fourchette n'ont pas la même valeur. Le fait même qu'ils soient présentés ensemble, à cette table de restaurant, transforme la table même en quelque chose d'autre : un bureau. Par conséquence, l'acte de manger, d'utiliser la fourchette, est subordonné à celui d'écrire : on ne mange pas en soi, pour le plaisir de goûter, mais pour en parler, en écrire, pour en donner une évaluation – possiblement négative. Si le goût est donc, comme tout le monde le sait, en même temps plaisir et jugement, perception et interprétation, ici la balance pèse pour le second terme de la relation. Le goût de Ego est tout à fait abstrait, intellectualisé, rationalisé.

La tension générale monte aussi pour cela. Et à cet instant minuscule où le critique transporte la fourchette à sa bouche, observé en silence par tous les présents, la bande sonore s'arrête aussi. D'où le passage immédiat au gros plan. Pour des instants de silence très longs et très intenses, il n'y a plus ni l'espace du restaurant, ni les gens, ni Ego, ni même la ratatouille, mais seulement une bouche ouverte qui va recevoir, par la fourchette, un petit morceau de nourriture. Non plus homme ou nourriture, en tant qu'acteurs narratifs et figures du monde bien définis, mais un morceau du corps (devenu actant Objet) qui va recevoir un morceau du monde (devenu Sujet). C'est l'acte pur de manger, qui va rééquilibrer la balance du goût. En effaçant les valeurs sociales négatives qui ont été toujours à l'œuvre. Il n'y a plus le terrible critique gastronomique mais sa bouche, ou peut-être une bouche quelconque. Il n'y a plus le plat/œuvre à juger mais une bouchée colorée.

Et c'est ici que commence le flash-back : débrayage temporel et spatial sur la dimension pragmatique de la narration ; suite du récit sur la dimension cognitive, passionnelle et sensorielle. Il est évident en fait que *le flash back joue ici le rôle sémiotique de figurativiser le goût*, manifestation textuelle de la saveur de la ratatouille mangée par Ego. Le souvenir qui va être mis en scène est le goût comme tel, un goût, pourrait-on dire, qui, en abandonnant la dimension du goûteux pour aborder celle du savoureux, retrouve le temps et la mémoire, l'enfance et les affections familiales.

Ainsi, Ego écarquille les yeux en regardant la caméra, c'est-à-dire l'énonciataire, dans une *interpellation* filmique typique ; ce qui va arriver ne sera pas seulement une affaire à la troisième personne (ou

non-personne) se disant objective, mais quelque chose qui est à nous : c'est de nous que le film parle, c'est notre goût qui est raconté à ce moment précis, très bref et très important; la coïncidence fatale entre saveur et savoir, corps et culture, goût et mémoire, est toujours une question en même temps subjective et collective, intime et sociale, au-delà des rôles thématiques stéréotypés (le critique, le chef, le serveur...) et des luttes de pouvoir (Skinner vs Linguini) et du marché (Gusteau vs Skinner). L'égoïsme – ou égotisme – de Ego, devient ici, sans doute, une subjectivité diffuse, avec des valeurs sociales bien réparties.

C'est au moment partagé de la première "dégustation" de la ratatouille qu'Ego est être projeté *en avant* (pas en arrière), avec un bruit de fond, comme celui d'un vaisseau spatial, vers un autre monde. Survient alors un petit enfant, sur la seuil de la maison, très semblable dans sa physiognomonie à notre critique. Derrière lui, un vélo avec une roue tordue, encore en mouvement. Il est tombé du vélo. Il pleure. Mais avec une musique nouvelle, douce et sereine, qui l'accompagne. Comment est-il, ce petit enfant ? Heureux, insouciant, joyeux? Pas du tout ! Bien au contraire : il est triste, malheureux, solitaire. Exactement comme son avatar dans le futur, le sombre, l'isolé, le critique gastronomique Anton Ego. Il a l'air toujours en peine, déplacé, mal à l'aise. En somme, *tout le contraire d'une enfance heureuse, d'un âge d'or !*

Et voilà qu'arrive sa maman pour le consoler, pour l'aider, comme toujours ! (La scène, du point de vue de ce que Genette appellerait la fréquence, a une nature très clairement itérative, typique, à l'imparfait). Elle jette un regard compatissant sur le petit enfant, qui conserve son habituelle expression affligée. Et voilà *encore une fois* une caresse, un sourire, une portion de ratatouille...

Le petit enfant, assis à la table de la cuisine, se tourne vers sa maman pour la remercier, esquisse un sourire à son tour, mais son expression est encore triste, mécontente. Il saisit sa cuillère, et en porte une cuillerée à sa bouche. L'expression du visage semble enfin changer, et devenir joyeuse, mais la caméra est maintenant fixée directement sur ses yeux, et voilà le *flash forward*, l'embrayage spatio-temporel, pour retourner au critique, avec la même poussée en avant et le même bruit de vaisseau spatial. Et le voilà revenu Ego, assis au res-

taurant, qui nous regarde encore, avec une expression surprise et perplexe en même temps, comme en imaginant quelque chose de flou, d'indéterminé, de peu clair.

Quand l'histoire revient au présent, la balance du goût pend maintenant de l'autre côté, celui du plaisir et de la mémoire, du corps et de ses sensations immédiates. La main qui tenait l'instrument pour écrire n'a plus de force, le stylo tombe au plafond, sans plus aucune fonction sociale. Ego a encore un regard absent, perdu parmi les souvenirs du passé et sans aucun doute, dirait le *Petit Robert* de Greimas, vers quelque chose qui n'a jamais eu lieu... Mais une idée passe dans sa tête, quelque chose de très important : un plaisir retrouvé, une passion nouvelle, un système de valeurs perdu et retrouvé... En fait, il regarde la ratatouille dans son assiette et commence à manger avec goût et plaisir, avec une certaine accélération, mais avec une jouissance imprévue. Il n'a pas que perdu son stylo, et donc la capacité d'écrire ses évaluations gastronomiques, mais le langage tout entier. Il ne parle pas, mais se limite à lancer des gémissements de plaisir, presque des soupirs pour son goût retrouvé – ou, probablement, trouvé pour la première fois....

Les jeux sont faits. La catharsis est arrivée, et terminée : il est un autre. Non seulement en ce qui concerne sa sanction pour ce restaurant là, ou de son chef, mais, bien plus en général, pour son opinion de la gastronomie, de la cuisine, du goût en tant que tel. Toute la scène a eu lieu en silence absolu, sans langage ; mais quand il sait qui est l'auteur de la ratatouille, et retourne chez lui pour écrire son article, il est en pleine marée verbale, comme à récupérer, *après coup*, toute sa compétence langagière, intellectuelle, gastronomique, philosophique. Le langage, qui avait été aboli au moment du plaisir gustatif "pur", retrouve tout sa puissance communicative.

Le texte de l'article d'Ego est une confession publique. C'est là que le critique reconnaît que *n'importe qui peut cuisiner*, en niant ses idées gastronomiques initiales (« *both the meal and its maker have challenges my preconceptions about fine cooking* »). Mais il déclare aussi que son expérience savoureuse chez Gusteau a été « le neuf absolu » qui a lui « fait ébranler les fondements de son être » (« *they have rocked my core* »).

De quoi s'agit-il, donc, dans cette formidable petite scène d'un film de masse ? On l'a dit : une saisie esthétique qui est une parfaite catharsis. Pas dans le sens, plus trivial, d'une purification des passions; mais dans celui, plus précis, d'une totale transformation du sujet qui, en sortant de soi même, se retrouve à la fin fortifié, amélioré, en tous cas fort différent (Gadamer, à propos de la catharsis tragique, parlait de « continuité avec soi-même »).

Et cette transformation, come le disait Greimas (1987), passe par une *epoché* des *Gestalten* du figuratif, de la grille de lecture cognitive, et pour une successive épiphanie inattendue du plastique, du sensoriel "pur". C'est-à-dire qu'elle passe pour une expérience esthétique, ou esthésique, qui est ici d'ordre culinaire : au-delà du goûteux on retrouve le savoureux, petite catharsis qui, on l'a dit, arrive à « ébranler les fondements de l'être du sujet », à modifier, pas seulement ses idées sur la gastronomie (valeurs), mais ses préconceptions sur la cuisine et ses acteurs (méta-valeurs). A partir de cet instant, comme on le verra à la fin du film, Ego ne sera plus un critique gastronomique sombre, triste et solitaire, mais un citoyen quelconque qui va déjeuner dans toutes les brasseries de Paris pour goûter la cuisine sincère de la tradition...

Cependant, comment tout cela est-il arrivé ? En goûtant la ratatouille similaire à celle de sa mère, Ego a retrouvé le bonheur de son enfance? Non, pas tout à fait. Il n'était pas bienheureux, alors. On l'a vu. Il était triste, sombre, et il l'est resté pendant toute sa vie, jusqu'à l'arrivée de la ratatouille (sans nom) de Rémy.

D'un côté, le saveur et le souvenir se sont métaphorisés dans la douceur de la caresse de la mère qui donnait sa soupe à son fils toujours mécontent ; il y a comme une superposition entre l'expérience du saveur et celle du souvenir : le flashback est la figurativisation du goût, qu'il remplit de musique, d'affects, de tendresse, c'est-à-dire d'un sens que le langage verbal ne saurait dire à sa manière... La scène dit donc le lieu commun de l'indicibilité du goût, au niveau de l'énoncé (en savourant la ratatouille Ego perd son stylo et commence à gémir), en la niant toutefois au niveau de l'énonciation (la dimension cognitive du souvenir double la dimension pragmatique du manger).

De l'autre côté c'est comme si les deux tristesses, celle de l'enfant et celle du critique, face aux plaisirs du goût, face aux deux moments

de jouissance franchement éprouvés, se renverseraient (exactement comme dans la catharsis classique) dans leur contraire : dans une sorte de joie floue, indistincte, indicible. Mais tout a fait réelle. Du reste, on le sait bien, la catharsis est constituée de deux moments : l'identification et le renversement, la sortie hors-de-soi et le changement profond de son propre être. C'est ainsi que la tristesse devient bonheur, une capacité d'apprécier les véritables saveurs de la table, mais aussi, bien plus en général, une bienveillance vers les autres, une ouverture vers le monde, la préfiguration du futur.

D'où l'idée, peut-être généralisable, que le goût n'est pas la projection en arrière vers un âge d'or perdu, vers une enfance insouciante et heureuse à retrouver dans le moment rapide d'une sensation impalpable ; c'est plutôt un aller-en-avant, comme la figurativisation du débrayage et de l'embrayage du film, vers un ailleurs encore à préciser, pour se retrouver, et savoir se renouveler, savoir se découvrir différents. Au delà de la madeleine proustienne désormais stéréotypée et massifiée, cette petite scène est sans aucun doute un chef d'œuvre d'esthétique gastronomique, philosophique, et sémiotique. Elle fait de la théorie avec ses propres moyens : ceux de la ré-médiation cinématographique de l'expérience gustative et de son interprétation critique.

On a donc bien abandonné l'idéologie selon laquelle manger bien c'est retrouver l'enfance heureuse. Et avec cela on a pris les distances de la réinterprétation scientiste, aujourd'hui très à la mode, pour laquelle le goût est un retour à l'enfance parce qu'il est expérience originale, naturelle, biologique, précédente aux organisations sociales et culturelles, et donc partout égal et toujours admissible (comme si l'enfance était hors de la culture !). On s'est en revanche approché, presque involontairement, de la question de la nostalgie. On sait en fait, maintenant, qu'Anton Ego serait d'accord, après coup, avec Hugo et Greimas – pour lesquels, on l'a dit, la nostalgie est le bonheur d'être tristes. Tristesse et bonheur ensemble, l'une cause et effet de l'autre. Exactement comme pour Ego qui, en se rappelant de son enfance, récupère le sentiment de son malheur existentiel, et, qui par la voie gustative, en est heureux. Il a compris, grâce à la rat/atouille, que pour se retrouver et se transformer il est nécessaire d'exécuter ce double mouvement qui va en arrière et en avant en même temps. C'est pour cela qu'il vit cette nostalgie du futur.

Références bibliographiques

BARBERY M., *Une gourmandise*, Gallimard, Paris 2000.

GREIMAS A.J., « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques – Documents*, VI, 60, 1984.

———, *Du sens II*, Seuil, Paris 1983.

———, « De la nostalgie », *Actes sémiotiques – Bulletin*, XI, 39, 1986.

———, *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux 1987.

JANKELEVITCH V., *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974.

MARRONE G., *The Invention of the Text*, Mimesis international, Milan 2014.