

Récits fictionnels sur l'art: une expérience de pensée intermédiale

- 1 John Dewey comparait notre compréhension des œuvres d'art à la relation d'amitié sous-tendue par l'effort de comprendre une personne avec laquelle nous sommes en relation. L'amitié n'est pas le résultat d'informations sur une autre personne. L'amitié ne peut exister sans l'imagination, qui nous apprend à voir avec ses yeux, entendre avec ses oreilles, et qui nous offre ainsi une réelle instruction. Les différents médiums¹ artistiques sont des moyens sensibles au travers desquels nous approchons le monde, et qui touchent non seulement notre imagination, mais aussi, à divers niveaux, notre perception. Les œuvres d'art, selon Dewey, sont les moyens les plus intimes de partager les arts de vivre au moyen de l'imagination², mais aussi de nos sens, puisque l'imagination s'élabore à partir d'éléments dérivés de perceptions sensorielles. Nous proposons d'explorer l'hypothèse selon laquelle cette forme d'amitié dirige l'écriture fictionnelle contemporaine vers d'autres arts, et conduit à travers le récit à un savoir issu de ce que nous nommerons une expérience de pensée intermédiale. Le recours au thème de l'art (personnage artiste, récit portant sur une œuvre d'art) dans certains récits de fiction contemporains semble témoigner de cette capacité de l'art à nous offrir "une échappée hors de nous-même et une identification de nous-même avec la beauté qui se trouve dans une pensée, une action ou une personne qui n'est pas la nôtre"³. S'il existe un savoir de l'art dans la fiction littéraire, peut-il être autre que celui d'une échappée hors de son propre domaine, par un détour dans un milieu qui lui est étranger et dont, en tentant de s'appropriier les formes, elle offre en même temps qu'elle reçoit en retour une compréhension nouvelle, comparable à celle dont jouirait une amitié ? Gageons donc que dans ce détour emprunté par le récit fictionnel s'instaurent des conditions d'intelligibilité dont le processus peut être apparenté à celui de l'amitié. Il s'agira de voir alors comment ce genre de récit révèle des possibilités qui contrastent avec nos conditions de vie réelles en s'adressant à l'expérience imaginaire et non au jugement préétabli⁴. S'il en est ainsi, le savoir émanant des récits fictionnels sur l'art serait alors avant tout un savoir pratique où sont nouées l'éthique et l'esthétique.
- 2 Mais avant même de s'interroger sur la nature de ce savoir, il convient sans doute de s'entendre sur son statut et sa fonction au sein de la fiction. Quel peut être en effet le statut d'un savoir médié par la fiction, par un discours littéraire et non scientifique ? De telles questions engagent celle de la portée épistémologique du discours de fiction et du statut de la connaissance dans le champ de la littérature, voire de celui que l'on accorde en général au savoir et à la connaissance. Elles occuperont la première partie de cette étude, où nous envisagerons l'hypothèse que la forme de connaissance à laquelle donnent accès les fictions littéraires s'apparente à ce que visent les philosophes lorsqu'ils font appel à des expériences de pensée. Quel est, par ailleurs, le statut d'un savoir qui ne se présente pas comme tel et ne se constitue pas lui-même en un savoir de l'art ? D'un savoir qui n'est pas le principal objet du récit fictionnel, voire son objet tout court ? On s'interrogera alors sur la possibilité de constituer en savoir ce qui ne se présente pas intentionnellement comme tel. À compter que l'on puisse le considérer comme un savoir, si celui-ci n'est pas l'objet même de la narration, quel est alors son statut au

sein de la fiction ? S'agit-il d'un savoir "médié" ou d'un savoir "médial" ? Pourrait-on parler à son sujet d'un savoir intermédiaire ? S'agit-il d'un savoir sur l'art, c'est-à-dire de ce que l'on peut savoir de l'art dans la fiction, ou d'un savoir de l'art, au sens de ce que l'art lui-même peut apporter comme savoir au sein de la fiction ? Ces questions feront l'objet de la seconde partie de cette étude et conduiront une interrogation sur les enjeux d'une médiation littéraire du savoir de l'art. Il va de soi qu'une réponse rigoureuse à chacune d'entre elles nous entraînerait bien au-delà des limites de cette étude. Nous nous contenterons d'esquisser quelques pistes de réflexion, en espérant qu'elles soient fertiles.

La portée épistémologique du discours de fiction en question

- 3 Les compétences mobilisées par la production et la compréhension de récits de fiction correspondent à notre capacité à imaginer certaines situations dans un cadre hypothétique. Ces compétences sont également à l'œuvre dans la production des expériences de pensée, qu'elles soient scientifiques, philosophiques ou littéraires. Une expérience de pensée est l'invention d'un cas fictif dans lequel on observe la modification possible d'un élément et les conséquences que peut engendrer la modification de cet élément sur le contexte dans lequel il évolue. Dans la mesure où la situation inventée n'a pas réellement cours, la fiction est nécessaire pour mettre en lumière la possibilité qu'elle renferme. Or une possibilité suffit parfois à montrer que le rapport que nous établissons entre les choses et que nous considérons comme essentiel et immuable est en fait contingent. L'une des qualités des expériences de pensée est, pourrait-on dire de manifester de façon ironique, au sens que Richard Rorty donne à ce mot⁵, la contingence de nos schémas de pensée. Les expériences de pensée ne justifient pas nos croyances de la même manière que les expériences exécutées. Ces dernières justifient les croyances en apportant une nouvelle information empirique. En revanche les expériences de pensée fonctionnent toujours avec des informations déjà connues qu'elles se contentent d'agencer de diverses manières dans un contexte nouveau. Les expériences de pensée sont des procédures discursives qui soulèvent une question ou répondent à une question. Les problèmes dont elles traitent doivent pouvoir se résoudre par un examen de notre langage et de nos concepts. Elles ont donc pour objectif un remaniement conceptuel et non de nouvelles connaissances empiriques. Le rôle méthodologique d'une expérience de pensée n'est donc pas de fournir un savoir direct sur le monde. En empruntant le détour de la fiction, le lecteur essaie en quelque sorte une situation fictionnelle et les possibilités qu'elle ouvre à la compréhension des schémas de pensée et d'action humains⁶.
- 4 Il semble toutefois étrange de penser que l'on puisse tirer une connaissance des œuvres de fiction, qui par définition ne réfèrent à rien. La question est de savoir ce que nous entendons ici par "connaissance". Peut-on réellement parler d'une connaissance au sens que nous donnons à celle des faits empiriques, ou bien a-t-on affaire à une connaissance d'un autre ordre ? Contrairement à ce que prétendent les partisans de l'axiome d'existence, selon lequel tout ce qui réfère doit exister, il est sans doute possible de formuler d'autres "vérités" que celles qui concernent les faits physiques. Selon Peirce, la signification d'un énoncé, sa validité, réside en dernière instance dans ses effets sur nos actions. La maxime pragmatiste de Peirce, "Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits

par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet"⁷, peut être appliquée au discours de fiction. Si les effets observables d'un concept appartiennent à notre conception de l'objet, un contexte fictionnel offre les conditions d'une analyse en termes observationnels. Quoique l'objet de notre conception soit fictionnel, rien ne nous empêche d'en envisager les effets pratiques. Dans le cadre de la fiction, la signification attribuée à des prédicats légitimement associés à un concept peut se prêter à une analyse en termes observationnels en raison de leurs effets pratiques présumés. Dans le cas d'une œuvre littéraire, et également dans celui des expériences de pensée, le contexte fictionnel offre précisément les conditions d'une analyse en termes observationnels. L'imbrication des éléments référentiels et des éléments non référentiels permet d'effectuer des inférences informatives particulières dont la validité dépend de l'ensemble des autres inférences que nous acceptons à travers nos usages du langage. L'enjeu n'est pas l'obtention de nouvelles données empiriques concernant les faits physiques, mais de nouvelles inférences relativement à nos usages conceptuels. Cela suppose bien entendu une conception de la connaissance et de la vérité basée non sur la relation externe des mots et du monde mais plutôt sur une notion comme l' "assertabilité garantie"⁸ qui, selon une conception faillibiliste et expérimentaliste de la connaissance, désigne une potentialité plutôt qu'une réalité.

- 5 S'il est donc douteux que les fictions littéraires puissent directement apporter une contribution à la connaissance au sens empiriste du terme, elles peuvent en revanche contribuer à une meilleure compréhension du monde. Les expériences de pensée littéraires ne sont pas des expériences de pensée parce qu'elles mimeraient la démarche scientifique et parviendraient à des résultats que nous pourrions qualifier de "scientifiques", mais parce qu'elles partagent avec les expériences de pensée scientifiques, grâce à leurs recours à des éléments fictionnels, la même fonction de réfraction, nous permettant de voir ce que nous ne saurions voir autrement. La littérature n'est pas le simple reflet d'un type de connaissance, dont elle rendrait l'accès plus digeste et agréable par son enrobage d'intrigue et de personnages. Elle procède elle-même, par ses propres voies, à un type d'expériences de pensée particulier débouchant sur un genre de connaissance différent de celui que proposent la philosophie ou les sciences – à moins qu'elle ne se prenne à jouer leur propre jeu de langage⁹.
- 6 Envisager une portée épistémologique des œuvres de fiction suppose donc de les situer dans le cadre d'une conception de la connaissance au sens large et non spécifiquement propositionnelle¹⁰, comme le suggérait Nelson Goodman :

Lorsque je soutiens que l'expérience esthétique est cognitive, je m'abstiens catégoriquement de l'identifier avec le conceptuel, le discursif, le linguistique. Sous le terme "cognitif" j'inclus tous les aspects de la connaissance et de la compréhension, de la discrimination perceptuelle par la reconnaissance des structures et le discernement émotif à l'inférence logique.¹¹

- 7 Qu'en est-il, de ce point de vue, du savoir de l'art au sein des fictions littéraires ? L'idée que celui-ci soit véhiculé par le biais d'expériences de pensée littéraires est une façon d'intégrer les éléments fictionnels à la connaissance. Mais le fait que ce savoir se présente dans le cadre institutionnel d'un domaine non scientifique – la littérature – et au travers d'œuvres relevant du genre fictionnel, semble éliminer a priori toute possibilité que ce savoir puisse se constituer en connaissance à la

manière dont le ferait un ouvrage critique d'art ou d'histoire de l'art. Quel est en effet le statut de ce qui est affirmé comme vrai ou réel dans la fiction ? Le fait que ces œuvres contiennent des éléments fictionnels suffit-il à les écarter du champ du savoir ? Les fictions littéraires ne sont-elles pas constituées d'une juxtaposition d'éléments référentiels et d'éléments non-référentiels ? C'est une thèse défendue notamment par Thomas Pavel. Selon lui, les œuvres fictionnelles mélangent le vrai et l'inventé à tel point qu'il devient difficile, voire inutile, d'envisager les effets référentiels de la fiction autrement que dans leur globalité¹². Une telle perspective tend à mettre en question la naturalité des frontières entre discours référentiel et discours de fiction. Elle permet d'inscrire les fictions dans le prolongement des pratiques référentielles et de considérer ces pratiques comme ayant elles-mêmes une part de créativité¹³. En ce qui concerne le savoir de l'art dans les fictions, il convient de souligner que celles-ci fonctionnent sous des régimes et avec des visées différentes de ceux des écrits d'histoire de l'art ou de critique d'art. Il faut rappeler l'importance des conditions pragmatiques dans lesquelles s'inscrivent chacun de ces discours permettant de les classer ou non parmi les discours à visée véridictive, indépendamment de la part de factualité ou de fictionnalité qui les compose. Si l'on s'en tient à une définition pragmatique de la fiction, rien ne nous empêche, donc, de considérer les fictions comme porteuses d'un savoir¹⁴.

Fictions littéraires sur l'art cinématographique: l'embrayage d'un médium sur l'autre

- 8 Outre les fictions littéraires faisant référence à une œuvre artistique ou à leur auteur, la question du savoir se pose dans le cas de fictions où l'écrivain semble vouloir tirer parti d'une expérience esthétique liée à un médium différent de celui qu'il a coutume d'utiliser. Nous voudrions nous pencher en particulier sur des fictions littéraires où l'expérience du cinéma¹⁵ se présente comme un gain de compréhension par rapport à celle que permet l'écriture, dans le sens où chacun des deux médiums s'enrichit de la fréquentation de l'autre. L'écriture et le cinéma sont bien deux médiums différents, même si la théorie littéraire et les media studies tendent encore aujourd'hui à étendre l'utilisation du terme "texte" à toutes sortes de contenus, même iconiques, pour en comprendre la signification et le fonctionnement¹⁶. Il est vrai par ailleurs que la lecture d'un texte de fiction fait appel, notamment, à l'activité imageante, qui est le processus cognitif par lequel nous nous représentons les lieux, les personnages, les situations, l'environnement perceptuel auxquels se réfère le texte, et qui nous permet également d'en combler les manques au gré et dans les limites de notre propre imagination. Toutefois, dans la réception des images cinématographique le travail de l'activité imageante est différent, car il doit composer à partir d'images et de sons déjà constitués. Nous n'avons parfois que le choix de détourner le regard devant la crudité de certaines images, dont les détails surpassent ceux que pourrait nous présenter notre imagination. Le thème musical des Parapluies de Cherbourg joue pour beaucoup dans l'émotion du spectateur devant la dernière scène du film de Jacques Demy. Au cinéma, l'activité imageante opère au niveau du hors-champ, stimulée par le jeu du cadrage des images, qui laisse par exemple volontairement dans l'ombre le visage de l'assassin. Un film est composé de texte, d'images et de sons, et sa façon de signifier ne se réduit à aucun de ces médiums¹⁷. La forme de connaissance à

laquelle donne accès un médium artistique diffère donc en fonction du canal au moyen duquel est transmise l'information. Pour comprendre le type de relation qu'entretiennent l'écriture et le cinéma, il importe de distinguer leur mode de manifestation (phonique, iconique et plastique, pour le cinéma ; phonique et graphique pour le texte littéraire) de leur mode de perception (auditif et visuel pour l'un comme pour l'autre). Bernard Vouilloux souligne la complication des rapports entre texte et image du fait qu'ils en appellent également et différemment au canal visuel¹⁸. Il remarque que les modes de manifestation et de perception ne peuvent être dissociés des modalités de fonctionnement. Cela laisse entendre que la façon dont seront mis en rapport les médiums littéraire et cinématographique, en modifiant leur fonctionnement, modifiera également le type d'information véhiculé. Bernard Vouilloux soutient que le verbal et le visuel sont l'un par rapport à l'autre "dans une relation de co-implication qui autorise chacun, tout en fonctionnant selon ses lois propres, à embrayer sur l'autre"¹⁹. Une telle conception des rapports du verbal et du visuel permet à la fois de comprendre et de justifier le recours des écrivains au cinéma comme moyen de démultiplier les possibilités de symbolisation dans un jeu d'interaction de ces médiums. La question reste de savoir de quelle façon ces deux médiums interagissent dans les fictions littéraires.

- 9 En ce qui concerne la question d'un savoir de l'art dans la fiction, nous pouvons dégager deux principaux types d'interaction entre littérature et cinéma, selon que l'on se place du point de vue du médium cinématographique lui-même ou du contenu sémantique qu'il véhicule. Si l'on situe l'interaction au niveau du médium, il s'agira alors de comprendre si les mécanismes d'écriture bénéficient d'un transfert de schème ou de processus appartenant à la forme cinématographique. Si l'on considère en revanche que l'interaction se produit au niveau des contenus sémantiques, on se demandera plutôt de quelle manière le contenu sémantique d'un film peut enrichir la fiction littéraire, ou encore dans quelle mesure le cinéma peut donner accès à un savoir que ne pourrait à elle seule donner l'écriture littéraire. Dans le premier cas, on pourra parler d'un savoir lié à une interaction entre les deux modes de symbolisation. Dans le second cas, le savoir dépendra de l'interaction des formes de présentation d'un contenu fictionnel. Mais ces deux types d'interaction apparaissent de façon assez évidente inextricablement liés, étant donné que, comme nous l'avons vu, le contenu sémantique dépend du mode de symbolisation. Quant aux rapports entre littérature et cinéma, il est intéressant de noter que nous avons généralement affaire à la mise en relation de deux formes fictionnelles. Nous avons montré comment la fiction littéraire peut véhiculer un savoir par la mise en œuvre d'expériences de pensée²⁰. De la même façon d'autres ont souligné le fonctionnement des fictions filmiques comme expériences de pensée²¹. Les limites de cette étude ne nous permettent pas de discuter de ce qui distingue une expérience de pensée littéraire d'une expérience de pensée cinématographique²². Nous voudrions toutefois montrer à travers quelques exemples comment certaines fictions littéraires présentent à l'œuvre le fonctionnement d'expériences de pensée cinématographiques dans le cadre d'expériences de pensée littéraires, livrant ainsi au lecteur l'expérience d'un savoir intermédiaire.

Une expérience de pensée intermédiaire

- 10 Nous nous tournerons pour ce faire vers des romans récents qui font explicitement référence à des œuvres cinématographiques réelles commentées par des personnages fictionnels ou des narrateurs dont l'identité n'est pas explicitement celle de l'auteur au sein de la fiction. Nous écartons délibérément, pour les besoins de notre argumentation, les essais et les fictions faisant référence à des œuvres artistiques ou des artistes imaginaires²³. Dans *Cinéma*²⁴, de Tanguy Viel, le narrateur est aux prises avec *Le Limier* (1972), film de Joseph Mankiewicz, qu'il visionne de façon obsessionnelle dans le but d'en obtenir une compréhension totale. Avec *Le Cinéma des familles*²⁵, Pierre Alféri offre la vision fantasmée par un regard d'enfant projetant sur sa propre famille les personnages et l'histoire de *La Nuit du chasseur* (1955) de Charles Laughton ; la narratrice de *Que font les rennes après Noël ?*²⁶ d'Olivia Rosenthal tente de comprendre les raisons pour lesquelles elle s'identifie au gorille dans *King Kong* (Cooper et Schoedsack, 1933) et à Irena Dubrovna, personnage de *La Féline* (1942) de Jacques Tourneur. Dans les récits qui composent *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*²⁷, chacun des narrateurs s'interroge sur le film qui a changé sa vie ; Nathalie Léger, dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*²⁸, présente une narratrice à laquelle on a confié la rédaction d'une notice sur *Wanda* (1970), unique film réalisé par Barbara Loden, dont les recherches dépassent cet objectif professionnel et se mêlent à sa propre vie dans un jeu multiple de projections et d'identifications d'elle-même et de sa propre mère au personnage du film, Wanda, à la réalisatrice et à la protagoniste du fait divers qui lui a inspiré ce film ; dernier exemple, c'est *Chaînes conjugales* (1949), autre film de Mankiewicz, qui est analysé dans le détail de la première à la dernière scène par Elsa Platte, personnage en proie à une crise conjugale dans le roman d'Alice Ferney, *Paradis Conjugal*²⁹. C'est sur ces deux derniers exemples que nous nous pencherons plus longuement.
- 11 Si chacun des ouvrages cités se rapporte bien à des œuvres cinématographiques existantes, il est intéressant de constater qu'il n'est pas nécessaire d'avoir vu les films auxquels ils font référence pour comprendre les textes, en saisir les enjeux et y trouver de l'intérêt. De ce point de vue, on peut supposer qu'il n'y aurait guère de différence si ces textes faisaient référence à des œuvres imaginaires. Le fait toutefois que nous sachions ces œuvres cinématographiques bien réelles a pour effet de créer entre les protagonistes de ces fictions et les lecteurs une sorte de communauté potentiellement capable de partager ces références culturelles et leurs effets à la fois éthiques et esthétiques. La possibilité que le lecteur ait accès au film et puisse éventuellement en vérifier l'analyse et la description renforce sans aucun doute sa participation intellectuelle et émotionnelle. Cela dit, une œuvre cinématographique imaginaire pourrait remplir une fonction égale, à condition toutefois de s'adosser à un ensemble de pratiques communes. Sans entrer dans le débat concernant l'utilité d'appliquer une théorie des mondes possibles à la fiction, on peut noter l'importance que David Lewis accorde à ces facteurs pragmatiques dans l'interprétation des œuvres de fiction. Selon lui, si ce qui se produit dans la fiction ne se passe pas dans ce monde-ci — ou, plus simplement, est imaginaire —, la plupart des lecteurs lisent “dans” la fiction ce qui n'y est pas explicitement mais qui provient à la fois du contenu explicite et du contexte factuel ou plus précisément des croyances — celles de l'auteur et de ses lecteurs présumés —

généralement prévalentes dans la communauté d'origine de la fiction³⁰. Par ailleurs, avoir vu les films sur lesquels portent ces œuvres, peut, comme toute référence culturelle ou intellectuelle connue, enrichir la lecture de nouvelles connections et, dans le cas du cinéma, doubler le texte d'un fond d'images filmiques, créant l'illusion d'une convergence du regard du protagoniste de l'œuvre de fiction et de celui du lecteur vers des images défilant sur un même écran, plus encore que ne peuvent le faire les descriptions des films présentes dans les textes.

12 Le fait donc qu'il soit assez indifférent à la compréhension et à la portée de ces textes que les films soient ou non connus des lecteurs laisse supposer qu'ils n'en sont pas le principal objet ou tout au moins – quand comme dans *Cinéma* ou *Paradis conjugal* ils occupent le centre de la narration et de l'attention du protagoniste – pas l'enjeu principal. Ces œuvres de fiction diffèrent en cela des essais sur l'art qui n'ont généralement d'autre projet que critique ou historique, voire conceptuel, mais en tout cas portant directement sur l'art lui-même. Dans ces œuvres, au contraire, le savoir véhiculé semble porter moins directement sur les œuvres cinématographiques citées que sur ce qu'elles peuvent comporter d'enseignements sur la vie du protagoniste lui-même. On y voit à l'œuvre le plus souvent, sous diverses formes, le processus de réception d'un film. Le savoir de l'art ici, plus que médié par la fiction, se fait pourrait-on dire "médiat" ou plus précisément "médiat", au sens où il suppose un message transmis dans un canal donné. Ces fictions littéraires mettent au jour un savoir des œuvres cinématographiques qui semble ne pouvoir opérer qu'à la faveur d'un détour : celui d'une expérience de pensée qui redéploie les images filmiques au sein d'une fiction en les resémantisant au travers de l'interprétation d'un ou plusieurs films portée par un personnage ou un narrateur spectateur. Elles montrent alors par le détour de la fiction ce que peut l'art cinématographique en tant que médium, à savoir, offrir au spectateur un dispositif de projection³¹ dans la double acception de ce terme, lui permettant de se situer dans des modes d'appréhension qui lui sont a priori étrangers³². C'est donc de la possibilité d'un déplacement, d'une projection hors de soi et de l'identification aux images en tant qu'intermédiaires ou milieu intermédiaire entre soi et le monde, que ces fictions littéraires portant sur une œuvre cinématographique permettent de faire l'expérience de pensée. Une telle expérience de pensée n'est à son tour possible qu'au moyen du déplacement vers l'extérieur de soi que permet la fiction littéraire.

13 *Paradis conjugal*, d'Alice Ferney se déroule au cours d'une soirée où Elsa Platte regarde pour la énième fois le DVD de *Chaînes conjugales* offert par son mari qui l'a prévenue la veille qu'il ne rentrerait pas dans une maison où sa femme voit le même film depuis trois mois et se désintéresse de sa vie de couple. Le rôle de ce film est important puisqu'il semble être le déclencheur de la crise de ce couple en même temps que le moyen de sa résolution. Ce soir-là, Elsa Platte regarde ce film en compagnie de ses deux enfants adolescents dont les commentaires offrent un contrepoint à sa propre analyse du film, soulignant la subjectivité des points de vue, en même temps que la possibilité d'un consensus interprétatif. Pourquoi Elsa Platte regarde-t-elle ce film ?

Ce qui nuit au bonheur tourmente l'attention, obsède, à la manière d'une douleur exquise qui polarise, emplit mais rapetisse, parce que rien d'autre n'est réfléchi. Elsa Platte pourrait dire : il arrive que je sois incapable de penser ailleurs que là où je souffre. Je ne peux pas penser à ne pas penser. Je ne peux que diriger ma pensée vers

autre chose. Voilà ce qu'elle fait en regardant ce film. Elle s'efforce de détourner son attention.³³

- 14 Elsa Platte prend le détour de l'œuvre cinématographique pour mettre à distance sa douleur, se projeter hors d'elle-même et se réfléchir dans les images, essayer de comprendre un geste, une expression corporelle, l'effet d'une phrase prononcée sur un visage. Elle va entrer dans l'œuvre de façon totale, en en faisant une analyse à la fois fine, détaillée et systématique, glissant du film à sa vie, le film lui offrant un miroir tendu vers sa situation conjugale à travers l'expérience des trois héroïnes en proie à la même inquiétude qu'elle ce soir-là : avec lequel de leur mari Addie Ross s'est-elle enfuie ? C'est bien sa propre situation qu'elle tente de comprendre à travers ce film, projetée hors d'elle-même dans la situation de chacun des personnages lui permettant de s'apercevoir en dehors de soi. L'image cinématographique a ceci de particulier qu'elle présente les traits changeants de la perception ordinaire – grâce à l'effet de mouvement et au couplage de l'image et du son –, à ceci près qu'elle ne nous met pas en contact avec des individus connectés à notre environnement, au contraire, la scène est complètement déconnectée de nos coordonnées spatio-temporelles³⁴. Et c'est bien l'expérience de cette perception déconnectée, permise par la projection mécanique du film, qui autorise le spectateur à une forme d'identification projective, au sens que la psychanalyse a donné à ce terme. Elsa Platte refuse d'admettre l'idée que son mari ne rentrera pas, de la même façon que chacune des héroïnes du film le refuse pour elle-même et s'interroge en même temps sur les raisons qui auraient poussé ce mari à la quitter. La situation de chacune de ces femmes étant égale à celle d'Elsa Platte, le mécanisme d'identification projective peut alors fonctionner à la perfection. Mais le film montre autre chose : il montre des personnages aux personnalités et aux comportements distincts placés sous le regard de leurs proches. Cela donne au spectateur qu'est Elsa Platte la possibilité de faire l'expérience de pensée de ce qui peut conduire un homme, en fonction de sa personnalité, de la relation qu'il entretient avec sa femme et de l'histoire de leur couple, à défaire son couple pour suivre une autre femme :

Elsa ne pouvait imaginer quelle force pousse un être à faire défection à sa vie et aux témoins de sa traversée, Suivre Addie Ross était comme se déraciner. Lequel des trois époux, Brad, George ou Porter, était-il capable de cela ? C'était le sujet du film : faire réfléchir le spectateur à cette question et lui montrer que les choses n'étaient pas si simples, qu'il ne parviendrait pas à discerner lequel des maris avait les forces et les raisons pour s'enfuir avec une autre.³⁵

- 15 Non seulement le film permet à Elsa Platte de projeter sur les personnages ce qu'elle refuse de voir en ce qui la concerne, mais la façon dont les personnages interagissent entre eux à l'écran lui donne les moyens de comprendre en retour les difficultés auxquelles elle est elle-même confrontée, l'amenant à réviser ses propres jugements et son mode d'agir :

Le film a suscité une immense rêverie. Elsa se compare, se critique, se projette. Qu'est-ce qu'elle jurera si Alexandre ouvre maintenant la porte et entre dans le salon où sa femme pleure ? Je jurerai d'être présente et femme et amante. Je jurerai de n'être pas seulement mère. À ces pensées on dirait que se ravive le désir de ce qui manque. Elle s'était étioyée, une renaissance la submerge.³⁶

- 16 C'est bien une expérience de pensée cinématographique que fait Elsa Platte, dans la mesure où ce sont toutes ses perceptions qui sont en jeu dans la réception de ce

film, tant dans l'analyse des images et de leur enchaînement que de l'écoute des émotions suscitées en elle par les scènes visionnées. On voit par exemple cette expérience de pensée à l'œuvre dans le passage suivant :

Pas tout à fait comme avant... fit-elle remarquer. Elle avait un sourire mystérieux. Il y a un petit changement, dit-elle. Mais elle n'alla pas plus loin. C'est vrai..., dit Brad, les mêmes, à une personne près. Et aussitôt il murmura : Dites-moi. Comment va Addie ? Elsa ne s'y était jamais trompée. Cette question était posée sur le ton anxieux, circonspect et fautif d'un amant qui a fait défection. Tout cet échange se passait très vite, d'une manière furtive, feutrée, comme si l'objet était brûlant, indécent, secret. Les mots furent effleurés, soufflés du bout des lèvres. Après qu'elle eut vu le film plusieurs fois, Elsa Platte jugea que ce moment était un chef-d'œuvre de clarté et de sous-entendus. Le passé devenait limpide : Brad et Addie formaient autrefois le troisième couple.³⁷

17 Cette expérience de pensée cinématographique se double d'une expérience de pensée littéraire mettant en scène les effets, d'un point de vue moral et psychique, que peut produire une œuvre cinématographique sur un narrateur spectateur. C'est cette forme de savoir, auquel est amenée Elsa Platte, que la fiction littéraire propose dans le détour par l'art cinématographique. Un savoir pourrait-on dire intermédiaire, au sens où le savoir du cinéma se déploie au sein même de la fiction littéraire par la distance qu'elle instaure entre le lecteur et le spectateur qu'il pourrait être de ce film.

18 *Supplément à la vie de Barbara Loden*, si l'on s'arrête sur la signification de ce titre, se présente comme une sorte de compensation ou de réparation à l'égard de Barbara Loden, actrice et réalisatrice au destin tragique, qui aura joué dans trois films et en aura réalisé un seul. Mais ce titre peut en même temps être compris comme une allusion au jeu de substitution ou de suppléance qui se produit entre la narratrice, sa propre mère, Wanda, qui est le personnage du film, la protagoniste du fait divers ayant inspiré ce film et Barbara Loden. La narratrice profondément touchée par le film et la vie de Barbara Loden, s'interroge sur les rapports que celle-ci entretient avec son personnage et par un effet de projection de la vie de Wanda sur celle de sa propre mère, elle se situe dans une relation en miroir avec la réalisatrice :

Résumons. Une femme contrefait une autre écrite par elle-même à partir d'une autre (ça on l'apprend plus tard), jouant autre chose qu'un simple rôle, jouant non pas son propre rôle, mais une projection de soi dans une autre interprétée par soi-même à partir d'une autre.³⁸

19 Le rapport du film au texte se présente sous la forme d'un montage sans raccords entre scènes du film et scènes de la vie de la narratrice, de telle façon qu'on ne sait pas toujours si l'on se situe dans une scène ou un plan du film, ou dans une scène du roman. Cette composition par juxtaposition conduit à une confusion des personnages entre eux et de leur identité en même temps qu'à leur mise en relation indirecte. Cette manière de juxtaposer les scènes dans le roman comme autant de plans ou de scènes filmiques isolés les uns des autres, force le lecteur à un travail de montage qui l'amène à passer sans cesse d'un univers à l'autre, de l'univers réel de la narratrice à celui fictionnel du film. Dans ce passage qu'effectue la narratrice, la distinction entre régime factuel et régime fictionnel tend à disparaître, brouillée par l'effet de la remémoration, comme le montrent ces deux extraits successifs :

Je me souviens de ma mère faisant des gestes absurdes, feints, traqués, dès que mon père était là. La panique qui marquait son visage. Et comme Wanda, cette fixité inquiète dans le regard, cette manière particulière de scruter le visage impassible de l'homme pour comprendre et anticiper.³⁹

Je revois le visage de Wanda dans la chambre d'hôtel, je revois son visage lorsqu'elle est devant le patron de l'atelier, quand il lui dit qu'elle est trop lente.⁴⁰

Dans l'extrait suivant, la narratrice fait allusion à un souvenir raconté par sa mère qui, comme Wanda, a perdu la garde de ses enfants, puis elle passe sans transition au personnage de Wanda dans une scène similaire du film :

À Cap 3000 elle a traîné pendant des heures, simplement traîné. De l'extérieur dit-elle, je devais avoir l'air d'une femme de médecin qui fait du shopping, de l'extérieur on ne voit rien du plus profond désespoir – on ne voit rien sur le visage de Wanda quand elle erre en ville, on ne voit que l'attente, on ne voit qu'une femme qui tue le temps.⁴¹

- 20 On voit ici à l'œuvre la relation de co-implication des deux médiums littéraire et cinématographique permettant à chacun d'embrayer sur l'autre. Le passage de la description d'un souvenir au souvenir d'une image filmique s'effectue par le biais de l'activité imageante qui opère dans la lecture. Ce sont les processus mêmes du médium cinématographique qui se trouvent co-impliqués dans ce texte et qui lui donnent les moyens de fonctionner comme une expérience de pensée. Ce que le lecteur expérimente ici est le phénomène, propre au cinéma, de déconnection de l'univers du spectateur de celui du film, rapporté à la déconnection de la narratrice du souvenir de sa mère, qu'elle ne peut comprendre qu'en l'imaginant, de l'extérieur. À travers l'enquête que la narratrice mène sur Wanda, Nathalie Léger propose au lecteur l'expérience d'un savoir intermédiaire, où l'image filmique informe le texte en exemplifiant une forme d'accès que nous pouvons avoir aux autres et à nous-même, par la "suppléance" des images, comme le montre de façon allégorique la dernière page du livre :

Par en-dessous, elle a regardé la piscine de Cap 3000, ce miracle figuratif qui avait fasciné les visiteurs à l'inauguration du centre commercial, elle a regardé les corps d'enfants plongeant avec une gaieté amortie (...) et elle a croisé le regard d'une femme qui nageait lentement au fond, là, si près d'elle, glissant et tâtonnant, scrutant par les hublots immenses comme si elle jetait un œil d'outre-tombe, regardant, cherchant ce qui était perdu, puis remontant, et revenant, souriant, remontant, fuyant très vite, et revenant.⁴²

**

- 21 Les récits fictionnels sur le cinéma donnent à expérimenter en imagination, et de la façon la plus intime, une forme particulière de connaissance des autres, de soi, et de ce qui motive nos actions, permise par le mécanisme de la projection cinématographique. La façon dont ce genre de récit emprunte le détour du médium cinématographique révèle les possibilités qu'il offre de fonctionner comme un opérateur au sein du texte littéraire. On y voit alors à l'œuvre le développement d'un processus expérimental où l'embrayage d'un médium sur l'autre permet au lecteur de faire ce que nous avons appelé une expérience de pensée intermédiaire.

Nancy Murzilli
Université de Gênes

NOTES

- ¹ Le sens que nous donnons ici au terme de médium impose l'emploi du pluriel "médiums" et non "médiàs". Voir sur ce point la distinction qu'établit Bernard Vouilloux entre "entre médium(s) (dont les dérivés sont *médial*, *intermédiaire*, *intermédialité*, qui devraient être pris exclusivement en ce sens) et média(s) (dont les dérivés sont *médiatique*, *intermédiatique*, *hypermédia* et *multimédia*)", "*Medea mediatrix*. Pascal Quignard et la figuralité du médium", *Le sujet et l'image: écrire avec l'art*, Elisa Bricco (dir.), Quod Libet, Roma, à paraître.
- ² John Dewey, *Art as Experience. Oeuvres Philosophiques III* (1934), trads J.-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica, G. Tiberghien, Tours, Publications de l'Université de Pau/Éd. Farrago, 2005, p. 385-386.
- ³ *Ibid.*, p. 398-399.
- ⁴ *Ibid.*, p. 396.
- ⁵ Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité* (1989), trad. P.-É. Dauzat, Paris, Armand Colin, 1993.
- ⁶ Voir sur ce point le chapitre intitulé "The Wheel of Virtue", dans le livre de Noël Carroll, *Art in Three Dimensions*, Oxford, Blackwell, 2010.
- ⁷ Charles Sanders Peirce, "Comment rendre nos idées claires", in *Pragmatisme et sciences normatives. Œuvres II*, Claudine Tiercelin et Pierre Thibaud (dir.), trad. J.-P. Cometti, P. Thibaud et C. Tiercelin, Paris, Éd. du Cerf, 2003, p. 248.
- ⁸ Sur le concept d'assertabilité garantie, voir John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête*, trad. G. Deledalle, Paris, PUF, 1993.
- ⁹ Il reste vrai toutefois que, la différence entre chacun de ces jeux de langages étant de degré plutôt que de nature, les frontières ne sont jamais strictes, et l'on trouve des cas limites que s'empressent de tirer à eux les théoriciens, comme le genre des fictions de Borges, la structure mathématique des jeux littéraires oulipiens, le roman philosophique, pour ne citer que quelques exemples.
- ¹⁰ La connaissance propositionnelle est le fait de savoir qu'une certaine proposition est vraie, par exemple, "savoir que la Terre est ronde".
- ¹¹ Nelson Goodman, *Of Mind and other Matters*, Cambridge MA, Harvard UP, 1984, p. 84, notre traduction.
- ¹² Sur les différences entre approches internalistes – selon lesquelles il existe des marqueurs de fictionnalité – et approches externalistes de la fiction – selon lesquelles il n'existe aucun moyen sûr de déterminer la fictionnalité d'un message – et l'idée que ces approches ne s'excluent pas nécessairement les unes les autres, voir Olivier Caïra, *Définir la fiction*, Paris, Éd. EHESS, 2011, p. 91-99 et p. 179-227.
- ¹³ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 1988, p. 39.
- ¹⁴ Nous renvoyons sur ce point au chapitre 3 du livre d'Olivier Caïra, *op. cit.*, p. 69-107. Si l'on adopte une définition de la fiction en termes pragmatiques, à savoir une instruction pouvant être interprétée comme un message du type "Ceci est une fiction", les frontières entre fiction et réalité restent alors soumises aux conditions pragmatiques dans lesquelles le discours se trouve impliqué.
- ¹⁵ Partant du fait que le cinéma est considéré comme l'un des neuf arts (le 7^e) dans la classification des arts stabilisée au XX^e siècle, nous ne soulèverons pas la question de savoir si le cinéma est un art. Nous renvoyons au pages que E. Terrone consacre à cette question (*Filosofia del film*, Roma, Carroci Editore, 2014, p. 109-111).
- ¹⁶ Olivier Caïra, *op. cit.*, p. 33-36, souligne, par exemple, la façon dont Käte Hamburger considère que "tout message cinématographique est traduisible en un texte". Elle compare en effet la situation du spectateur d'un film à celle d'un lecteur de roman, attribuant une fonction narrative à l'image en mouvement sans distinguer ce que voit le spectateur de ce que peut lire le lecteur : "Le spectateur est en même temps dans la situation d'un lecteur de roman en ce sens que tout ce qu'il voit dans le film, il pourrait au même titre le lire dans un roman". Pourtant, dans le cinéma, "nombre d'effets fictionnels ne sont pas d'ordre langagier", l'effet de scènes de cinéma où est distinctement montrée une atteinte à l'intégrité du corps humain ont généralement un impact physique et émotionnel beaucoup plus fort que la description de la même scène dans un livre.
- ¹⁷ Voir sur cette question l'étude d'Enrico Terrone, *op. cit.*, où il remarque notamment que la plupart des théoriciens qui se sont intéressés à la signification des images cinématographiques (G. Currie, N. Carroll, B. Gaut) tendent à appliquer des théories de l'image fixe au cas des images en mouvement sans développer une théorie de la signification propre à ce type d'images, cf. p. 50-51.
- ¹⁸ Sur la distinction entre les deux processus de réception visuelle que sont la lecture d'un texte et la perception d'une image et la difficulté d'appliquer métaphoriquement la notion de lecture au déchiffrement des images, nous renvoyons à la belle étude de Bernard Vouilloux, "Lire, voir. La complication du verbal et du visuel", *Revue Textimage, Varia 3*, hiver 2013 [en ligne] http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux.pdf
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 15.
- ²⁰ Voir également Nancy Murzilli, "La possibilisation du monde. Littérature et expérience de pensée", *Critique*, n°682, éd. de Minuit, Paris, mars 2004, p. 219-234, et "La vie comme un roman. Sur la fiction

-
- littéraire et les expériences de pensée”, *La Licorne*, n° 88, Rennes, PUR, 2009, p. 225-240.
- ²¹ Thomas E. Wartenberg, *Thinking on Screen: Film as Philosophy*, London-New York, Routledge, 2007.
- ²² À notre connaissance, cette question reste encore entièrement à défricher.
- ²³ Pour une recension des œuvres littéraires dont le sujet est l’art, voir la base de données intitulée “Écriture et art” établie par le groupe de l’ARGEÇ dans le cadre du PRIN sur “le sujet et l’art dans la prose française contemporaine” : http://www.argec.it/roman_art. Cette base de données répertorie les ouvrages où le rapport entre l’écriture en prose et toutes les formes artistiques est thématiqué, développé et questionné.
- ²⁴ Paris, Éd. de Minuit, 1999.
- ²⁵ Éd. P.O.L., 1999.
- ²⁶ Éd. Verticales, 2010.
- ²⁷ Éd. Verticales, 2012.
- ²⁸ Éd. P.O.L., 2012.
- ²⁹ Paris, Éd. Albin Michel, 2008; Arles, Éd. Actes Sud, 2010.
- ³⁰ David Lewis, “Truth in fiction” (1978), in *Philosophical Papers*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 261-280. Voir également Nancy Murzilli, “De l’usage des mondes possibles en théorie de la fiction”, dans *La philosophie de David Lewis*, sous la dir. de Yann Schmitt, *Klesis*, [En ligne], mis en ligne le 29 décembre 2012, consulté le 15 mars 2014. URL : <http://www.revue-klesis.org/pdf/Klesis-Lewis-13-Murzilli.pdf>
- ³¹ Sur la double acception du mécanisme de projection, voir Stanley Cavell, *La Projection du monde* [1971], trad. Christian Fournier, Paris, Belin, 1999. Voir également Th. Wartenberg, *op. cit.*, sur l’idée que les films projettent à l’écran des questions philosophiques qui se sont auparavant constituées dans le langage.
- ³² Dans *La vie sensible*, trad. Martin Rueff, Paris, Éd. Rivages, 2010, Emanuele Coccia propose une définition du médium qui semble appropriée au processus qui se trouve en jeu ici. Il évoque la nécessité d’un intermédiaire du fait que, dit-il “C’est toujours à l’extérieur d’elle-même qu’une chose est expérimentable : chaque chose ne devient sensible que dans le corps intermédiaire qui se trouve entre l’objet et le sujet”. Ce corps intermédiaire, qu’il nomme médium, est constitué d’images et sa définition peut s’appliquer bien entendu au médium artistique en général, dont le médium cinématographique. La faculté qui nous permet de nous identifier à une image, à commencer par l’image de notre corps dans le miroir, relève de la faculté mimétique ou d’identification, puisque ce qui rend toute identification possible est la capacité d’une forme à exister ailleurs que dans le lieu où elle se trouve à l’origine.
- ³³ Alice Ferney, *op. cit.*, p. 20.
- ³⁴ Voir la définition du film proposée par Noël Carroll comme visualisation d’une scène déconnectée du spectateur (*detached display*) dans *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge UP, 1996, p. 70.
- ³⁵ Alice Ferney, *op. cit.*, p. 134.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 368.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 144.
- ³⁸ Nathalie Léger, *op. cit.*, p. 82.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 56.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 79.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 44.
- ⁴² *Ibid.*, p. 150.