

Article

« Théorie, mon beau souci »

Martin Lefebvre

Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 17, n°2-3, 2007, p. 143-192.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/016754ar>

DOI: 10.7202/016754ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Théorie, mon beau souci¹

Martin Lefebvre

RÉSUMÉ

L'interprétation des films a fait l'objet de plusieurs critiques ces dernières années de la part du mouvement cognitiviste en études cinématographiques. Selon d'aucuns, les énoncés interprétatifs seraient dépourvus de sens. Cet article cherche à démontrer le contraire en faisant appel à la philosophie pragmatique et sémiotique de Charles S. Peirce. L'argumentaire se divise en deux parties. La première porte sur le pragmatisme de Peirce et explique pourquoi toute théorie est inférentielle et interprétative. L'auteur distingue entre les méthodes pragmatique et scientifique, puis étudie le rôle que joue l'habitude pour pallier le dualisme qui oppose l'esprit et la matière. Enfin, il est question du réalisme et de la doctrine peircéenne du sens commun critique. La seconde partie de l'article examine certaines idées qui ont récemment dominé les débats sur l'interprétation en études cinématographiques et littéraires. Plus particulièrement, l'auteur s'interroge sur la critique de l'interprétation élaborée par David Bordwell et la façon dont elle se fonde sur des principes à la fois sceptiques et nominalistes empruntés au théoricien de la littérature Stanley Fish. Il montre comment la distinction bordwellienne entre *compréhension* et *interprétation* repose sur le rôle que joue, au cinéma, la perception sensorielle, puis critique cette distinction en faisant appel à l'empirisme peircéen, dont l'une des particularités est de ne pas se réduire au sensualisme. Pour Peirce, en effet, la perception se déploie de façon continue entre le monde extérieur et le monde intérieur. Suit un bref commentaire sur les travaux d'Umberto Eco quant à la distinction entre interprétation et surinterprétation qui conduit l'auteur à considérer le rôle du vague dans l'entreprise interprétative ainsi qu'à traiter des problèmes que soulèvent la visée et la pertinence des interprétations lorsque celles-ci sont définies *à partir de tout ce qui s'impose à notre esprit au contact direct — ou même indirect — d'un film*. Enfin, l'auteur conclut que l'interprétation d'un film relève d'un processus de croissance rationnel des signes — y compris des signes esthétiques.

For English abstract, see end of article.

Je commencerai avec une définition *sémiotique* de ce qu'est une théorie au sens moderne, scientifique du terme. Dans sa plus simple conception, *une théorie est une représentation d'une interprétation*. Il serait peut-être plus simple encore de traduire cet énoncé et de dire qu'une théorie est une conception qui s'exprime de manière *inférentielle*. Bien que les deux formulations soient synonymes, l'avantage de la première pour mon propos est de bien mettre en évidence la dimension sémiotique, c'est-à-dire *représentative* et *interprétative*, de ce qu'il convient d'appeler « théorie ». L'histoire de la réflexion scientifique illustre qu'il existe de nombreuses façons de concevoir l'inférence scientifique, selon, par exemple, que l'on met l'accent sur l'aspect syntaxique et axiomatique (École de Vienne, Popper) ou encore sur l'aspect sémantique (Van Fraassen) des théories. Toutes ces conceptions partagent néanmoins la définition inférentielle de la « théorie ». La conception adoptée ici, nous allons le voir, est *pragmatique* au sens conféré à ce terme par le philosophe américain Charles S. Peirce, père de la sémiotique et du pragmatisme².

I. Théorie et interprétation : pour une perspective pragmatique

La méthode pragmatique

Il existe selon Peirce trois grandes classes d'inférences : l'abduction, l'induction et la déduction. Les trois participent à l'édifice de la science, dont la finalité est de mettre au jour les *lois* ou, mieux encore, les *habitudes* de l'univers. Une théorie scientifique est donc une conception susceptible de s'exprimer de façon abductive, inductive et déductive, *mais dont le point de départ est d'être une abduction, c'est-à-dire une inférence qui permet la formulation d'une hypothèse*. L'induction et la déduction ne sont en fait que des opérations réalisées sur l'hypothèse.

Toute inférence porte évidemment sur un objet, voire *représente* cet objet. C'est d'ailleurs ce que Peirce, dans sa classification des signes, nomme un *argument*³. La spécificité de cette classe de signes consiste à *représenter, en plus de son objet, les conséquents de cette représentation ou conception de l'objet*, soit ce

que Peirce nomme *l'interprétant* (ou *les interprétants*) du signe. C'est en ce sens que je définissais plus tôt une théorie en termes sémiotiques comme une représentation d'une interprétation : cela signifie qu'une théorie représente son objet en relation avec ses interprétants, et ce, *en conjecturant la façon dont l'objet en question interprète une règle ou une habitude*⁴. L'interprétant, apport crucial de Peirce à la théorie du signe, est le point de rencontre entre sa sémiotique et son pragmatisme. Voyons cela d'un peu plus près.

Le pragmatisme a été élaboré comme méthode de clarification des concepts. Cette méthode est entièrement compatible avec la méthode de l'enquête scientifique, bien qu'elle soit distincte de cette dernière. La tâche philosophique du pragmatisme est de distinguer les conceptions fallacieuses ou dépourvues de sens des conceptions ou hypothèses susceptibles d'être vraies. La méthode se résume d'abord à une maxime émise par Peirce (W 3, p. 365), en français, en 1878 : « 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. » Le corrélat de cette maxime est que l'essence d'une chose se trouve dans ses propriétés dispositionnelles observables telles que celles-ci peuvent être représentées (c'est-à-dire *généralisées*) dans une hypothèse qui se révèle vraie. Nous verrons à la fin de cette section comment le rapport entre la maxime et son corrélat implique un lien étroit entre le monde et son interprétabilité.

Entendu qu'une conception est un signe et que l'objet de la conception est l'objet *général* de ce signe (c'est-à-dire la classe d'objets que le signe représente), la maxime pragmatique laisse entendre que le sens d'une conception réside dans ses effets pratiques. Par « effets pratiques », Peirce entend des effets observables et donc susceptibles d'être corroborés par l'expérience. En gros, l'abduction infère qu'un cas — soit les effets pratiques propres à une classe d'objets — serait, si l'hypothèse s'avère exacte, l'effet d'une règle régissant le comportement des objets de cette classe. Par exemple, l'hypothèse de la dureté des diamants nous porte à croire qu'un des effets pratiques de ce minimal serait d'offrir une très grande résistance. Par conséquent, il

sera possible d'envisager son utilisation dans des enclumes ou divers outils de coupe — dont des scalpels (autre effet pratique : la constitution carbonique du diamant en fait un outil biocompatible, non toxique). Du point de vue scientifique, savoir ce qu'est un diamant, avoir une idée claire de ce que signifie ce concept, c'est connaître les *habitudes* des diamants (par exemple leur très grande résistance) et les conséquents de telles habitudes (par exemple utiliser les diamants comme outil de coupe) : *c'est savoir ce à quoi nous devrions nous attendre d'un objet dont nous faisons l'hypothèse que c'est un diamant*, à supposer que l'hypothèse se révèle vraie.

Selon Peirce, toute conception ou toute hypothèse qui serait dépourvue d'effets pratiques est, par le fait même, dépourvue de sens. De surcroît, si les objets de deux énoncés ou deux hypothèses produisent les mêmes effets pratiques, il s'agit d'une seule et même conception.

Méthode pragmatique et méthode scientifique

L'exemple du diamant montre bien la compatibilité du pragmatisme avec les enjeux de la méthode scientifique et sa finalité. Notamment, l'utilisation d'un diamant pour fabriquer un outil de coupe suppose non seulement notre *conception* de sa possible dureté, mais également notre *croyance* en ce qui serait susceptible de se produire lors d'un tel usage. Il s'agit alors de mettre au jour les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception, c'est-à-dire les habitudes de ces objets (par exemple la dureté des diamants), de façon à éventuellement *fixer la croyance* et, par conséquent, notre disposition à agir, et ce, par la meilleure — c'est-à-dire la plus rationnelle — des méthodes qui soit, nommément la méthode scientifique.

Pour l'essentiel, cette méthode consiste à émettre une hypothèse ou une théorie par rapport à un ou à plusieurs phénomènes, à déduire de celle-ci les conséquences ou les effets pratiques qui pourraient se produire le cas échéant, puis à vérifier expérimentalement, cas par cas, si nos attentes quant aux habitudes possibles de l'objet de notre conception se confirment. La science, en somme, vise la connaissance de *ce qui*

serait le cas à supposer qu'une hypothèse soit vraie. C'est pourquoi on peut dire, en termes proprement sémiotiques, que la science vise la représentation des interprétants d'une représentation.

Mais il faut faire bien attention de ne pas confondre la *méthode pragmatique* et la *méthode scientifique*, et ce, malgré le rapport étroit et la complémentarité qui existent entre les deux. Dans sa maxime, nous l'avons vu, Peirce écrit clairement que la méthode pragmatique nous enjoint de « *considérer* quels sont les effets pratiques que nous *pensons* pouvoir être produits par l'objet de notre conception » et non de *vérifier* ces effets — ce qui relève plutôt de la méthode scientifique pour fixer la croyance. En outre, alors que la méthode scientifique allie abduction, induction et déduction, Peirce explique à de nombreuses reprises que le pragmatisme doit être entendu comme une *logique de l'abduction*. En effet, la maxime pragmatique n'a pas pour but d'établir la vérité d'une hypothèse, mais plutôt de statuer sur sa recevabilité en tant qu'hypothèse (CP 5.196). Et Peirce ajoute : « [...] it allows any flight of imagination, provided this imagination ultimately alights upon a possible practical effect; and thus many hypotheses may seem at first glance to be excluded by the pragmatistical maxim that are not really so excluded » (5.197). L'enjeu de la distinction entre méthode pragmatique et méthode scientifique est donc de taille : pour le pragmatiste, la valeur d'une hypothèse ne dépend pas de sa vérification, mais de sa *vérifiabilité*, c'est-à-dire de la façon dont, en tant que conception d'un objet, elle engage des effets pratiques, soit une forme d'*expérience* possible relativement à cet objet.

Si pragmatisme et connaissance sont si intimement liés, toutefois, c'est bien parce que la logique de l'abduction sert de fondement à toute l'entreprise de la science et de la connaissance. Car que cherche principalement le scientifique — le naturaliste, par exemple — par ses hypothèses, ses théories, puis par l'expérimentation, si ce n'est de dévoiler et de mettre au jour les *effets pratiques* ou les *habitudes* de la nature, auxquelles il confère souvent (et par un léger abus de langage) le titre de *lois* de la nature ? Mais on peut se demander pourquoi il convient à

une hypothèse d'envisager les effets pratiques de son objet — effets dont le pragmatiste suppose qu'ils permettent l'élucidation de notre conception de l'objet — sous l'angle de l'*habitude*. C'est d'abord parce que l'objet d'une conception et donc, partant, d'une hypothèse, doit par définition être entendu dans sa *généralité*, c'est-à-dire en tant que *classe d'objets* dont les effets ont une *régularité* et non comme une occurrence singulière dont les effets ne sauraient être que le fruit du pur hasard. Or, les habitudes, comme les lois, sont des généraux qui se distribuent sur une quantité indéfinie ou un *continuum* d'occurrences. Reste que la question demeure : pourquoi parler d'*habitude* plutôt que de *loi* ?

L'habitude : contre le dualisme de l'esprit et de la matière

En effet, il peut sembler curieux de laisser entendre, comme je l'ai fait plus haut, que la dureté est une « habitude » des diamants. L'habitude est plus souvent envisagée comme une propriété de l'esprit et non comme une propriété de la matière. Or, toute la philosophie de Peirce vise à démontrer qu'il n'y a pas de distinction qualitative fondamentale entre l'esprit et la matière, et que cette dernière est simplement un *esprit affaibli* (« matter is effete mind » [CP 6.25]), c'est-à-dire un esprit ayant perdu une grande partie de sa *plasticité*. Ce sont initialement des considérations sur l'irréversibilité de nombreux phénomènes physiques — réactions chimiques, croissance de l'entropie (deuxième loi de la thermodynamique), croissance et évolution des formes organiques, loi des grands nombres, etc. —, phénomènes pour lesquels la mécanique classique n'offre aucune explication, qui ont conduit Peirce à développer une conception « mentaliste » et stochastique (bien que téléologique) de la matière et de son évolution. L'*exemplum* parfait de l'irréversibilité et de la non-conservation est le phénomène de la *croissance* dans toutes ses manifestations. Or, pour Peirce toute croissance est synonyme d'une *prise d'habitude* (« habit-taking ») et donc soumise à la fois au hasard et à la loi de l'habitude, qu'il nomme également *loi de l'esprit*. Ainsi, dans sa « métaphysique scientifique » — ou cosmologie —, Peirce envisage l'univers et son évolution dans les termes de ces trois catégories : Première, et,

Deuxième et Troisième⁵. Pour résumer, il y aurait dans le monde trois éléments actifs : en premier, le hasard ; en deuxième, la loi ; et en troisième, la propension à prendre des habitudes (« *habit-taking* » [W 6, p. 208]). Si la « *habit-taking* » est troisième, c'est parce qu'elle assure la médiation entre un univers gouverné entièrement par le hasard dans un passé infiniment lointain et, à l'autre extrémité, dans un avenir infiniment éloigné, un univers entièrement déterminé par la loi — soit un univers complètement gouverné par le travail de la raison, mais où la *raison* elle-même, c'est-à-dire où *l'habitude toujours plus autocontrôlée de prendre des habitudes*, est nécessairement absente. C'est dans l'espace qui se déploie entre ces deux points infiniment éloignés, donc, que se manifeste la loi (l'habitude) de l'esprit. La loi — en tant que règle *absolue* cette fois — consiste simplement en une habitude qui a perdu toute plasticité et que le hasard ne peut plus influencer, un état analogue, somme toute, à la mort (CP 8.317). Or, puisque la tendance à développer des habitudes occupe un espace situé entre deux points asymptotiques, il est impossible, souligne Peirce, d'envisager quelque moment précis du passé où elle soit absente, tout comme il est impossible d'envisager quelque moment précis de l'avenir où le hasard serait entièrement absent. L'habitude, en somme, n'est jamais exacte ou universelle, elle consiste plutôt en une tendance à l'exactitude.

En définitive, on dira que le pragmatisme suppose que nous reconnaissons qu'en faisant l'expérience d'un objet nous faisons l'expérience de ses habitudes — et ce, même si dans certains cas c'est sans le savoir ou sans en avoir conscience. Par « habitude », il faut donc entendre une tendance par rapport à la distribution de prédicats ou de qualités (par exemple la dureté) sur une quantité indéfinie d'occurrences d'un objet formant un *continuum* (par exemple la classe des diamants). Or, cette distribution ne saurait être ni parfaite ni exacte, comme l'illustre l'exemple de la théorie cinétique des gaz : il existe des écarts plus ou moins grands dans la distribution des molécules qui sont imputables à la présence du hasard et de la spontanéité dans l'univers. C'est pourquoi la conception peircéenne de l'habitude doit nous apparaître comme une courbe normale — bien que

croissante en termes absolus — de distribution. Qui plus est, Peirce concevait une telle tendance comme ayant le pouvoir d'*agir* sur les occurrences qui la manifestent, non pas à la manière brute d'une force déterministe ou d'une *cause efficiente*, mais plutôt comme une *cause finale*, au sens d'Aristote. En termes généraux, l'effet de la cause finale est de rendre plus probable qu'auparavant une classe de phénomènes dont le hasard a déjà assuré une première manifestation. L'habitude, en somme, doit être entendue comme une *visée* (« *purpose* »), laquelle possède également sa propre visée⁶. C'est en partie ce qui lui confère une qualité mentale.

Réalisme et sens commun

Nous sommes ici au cœur du pragmatisme mais également du *réalisme* de Peirce. En reconnaissant la dimension mentale de la matière (même si elle est affaiblie), Peirce évite les pires écueils nominalistes de l'empirisme (Berkeley, Hume) pour qui les généraux ne sont pas réels parce qu'ils n'ont pas d'existence hors de la conscience qui les crée et ne sont donc pas contraints par la réalité comme le sont les sensations. Ce point de vue, on le sait, conduit tout droit au scepticisme. En revanche, Peirce prend bien soin de différencier *existence* et *réalité*. Alors que l'existence est le propre de ce qui est actuel ou réactif, et participe en cela à la catégorie peircéenne de la Deuxièmeté, la réalité est composée des trois univers : l'univers continu des possibilités (univers de la Premièreté, ou de la généralité négative ou indifférenciée), l'univers différentiel des singularités et de l'actualité (univers de la Deuxièmeté), l'univers continu des généraux (univers de la Troisièmeté, ou de la généralité positive). L'erreur nominaliste consiste donc à vouloir limiter la réalité à l'univers de la Deuxièmeté, à l'existence et à la singularité, et notamment à exclure de son domaine ce qui appartient à l'esprit et à la généralité. La conséquence est le dualisme : dès lors, tout ce qui relève de l'esprit ne peut constituer une réalité indépendante. La réponse peircéenne est de reconnaître que la réalité n'a pas à être indépendante de l'esprit en général, mais seulement, pourrait-on dire, des singularités ou des manifestations du *hasard* au sein même de la pensée — soit des pures possibilités de généralisa-

tion qui ne se généralisent jamais : « [...] reality is independent, not necessarily of thought in general, but only of what you or I or any finite number of men may think about it » (CP 5.408). Bien entendu, nous sommes incapables de distinguer par avance entre ce qui est réel et ce qui ne constitue qu'une possibilité de généralisation qui ne se généralise jamais, telle une erreur ou une fausse hypothèse. Par exemple, comment savoir — à n'importe quel moment donné, et ce, sans information supplémentaire — si une variation au sein d'une courbe normale de distribution constitue une « mauvaise hypothèse » ou marque plutôt l'émergence d'un changement d'habitude ou une croissance ? C'est en ce sens qu'il faut comprendre Peirce lorsqu'il écrit : « The opinion which is fated to be ultimately agreed to by all who investigate, is what we mean by the truth, and the object represented in this opinion is the real. That is the way I would explain reality » (CP 5.407). Théoriquement, donc, toute occurrence, toute possibilité de généralisation doit être prise en considération ; mais, comme nous allons le voir, ce que Peirce nomme le « sens commun critique » nous invite à faire appel à un principe d'économie. (En gros : il est possible de faire parfois des conjectures informées afin de nous aider à distinguer entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas ; comme toutes les conjectures, toutefois, celles-ci sont éminemment faillibles.)

Enfin, c'est précisément parce qu'elle n'est pas indépendante de l'esprit que la réalité est connaissable et que l'activité théorique est possible et souhaitable, du moins d'un point de vue épistémique. Comme le souligne Peirce dans une définition du terme « théorie » : « Every fact involves an element supplied by the mind, which if not, properly speaking, theory, is analogous to theory » (entrée « Theory », BDPP, p. 694). En outre, la *représentabilité* du monde consiste d'une part en son *interprétabilité* dans des phénomènes (par exemple les diamants qui sont susceptibles d'interpréter avec plus ou moins de variation la « règle » de dureté et de s'inscrire dans la courbe normative de cette habitude, alors même qu'ils sont « attirés » par elle comme finalité) et, d'autre part, dans le fait que cette relation d'interprétabilité est telle — étant donné sa nature mentale ou générale — qu'il est possible de se la représenter (c'est-à-dire l'interpréter ou la

traduire) dans un signe, dans une hypothèse. *C'est pourquoi nos hypothèses sont susceptibles d'être justes et aussi, à proprement parler, pourquoi on ne peut élucider la nature du monde — sa réalité — que par les signes.*

Nous venons de voir en quoi la présence d'un *continuum* unissant le monde et la pensée, la matière et l'esprit, clôt la brèche entretenue par le dualisme entre l'intelligible et le sensible, et rend possible la justesse de nos hypothèses (et ce, sans avoir recours, comme chez Kant, à la *Ding-an-sich* inconnaissable). Mais cela n'explique pas pour autant le succès, aussi partiel soit-il, de nos hypothèses, pas plus d'ailleurs que ne l'expliquerait le seul hasard. Comment alors interpréter notre tendance à conjecturer, à théoriser, la vérité ou, du moins, ce qui tend à s'en approcher, et ce, tant dans le domaine scientifique que dans les aspects plus « pratiques » de la vie quotidienne ? En de nombreux endroits, mais notamment dans une conférence de novembre 1903 intitulée « How to Theorize » (reproduite partiellement dans CP 5.590-5.604), Peirce laisse entendre que la seule explication logique est de considérer que nos hypothèses sont en quelque sorte « attirées » par la réalité, à la manière dont il a été dit plus tôt que les phénomènes sont « attirés » par la courbe normale — l'habitude — qui distribue les prédicats des occurrences d'une classe. Il existe entre la réalité et nous une *sympathie* — celle qui unit les différents points d'un *continuum* — qui s'exprime par notre tendance (ou habitude) à conjecturer la vérité au-delà de ce que permettrait le hasard : « Certain uniformities, that is to say, certain general ideas of action, prevail throughout the universe, and the reasoning mind is [it]self a product of this universe. These same laws are thus, by logical necessity, incorporated in [man's] own being » (5.603). *La vérité, pour le pragmatisme peircéen, doit donc être entendue comme un rapport normal entre nos représentations (nos théories) et la réalité.* Pour le dire simplement, la vérité est la meilleure hypothèse ou croyance possible ; envisagée sur un axe expérientiel infini, c'est l'hypothèse qui résisterait à — se distribuerait sur — toutes les expériences ou toutes les observations possibles.

D'après Peirce, la continuité qui existe entre la matière et l'esprit favorise une sorte de discernement instinctif (« *instinctive*

insight » [5.604]) ou de « lumière naturelle » (Galilée), selon laquelle nos hypothèses collectives tendent vers la vérité, c'est-à-dire qu'elles tendent dans leur ensemble à être attirées — de façon croissante ou évolutive — par la réalité : plus la tendance croîtra, plus la sympathie entre les deux sera grande, et plus nos abductions gagneront en vérité. Une telle tendance, dont l'effet constitue une véritable cause finale, manifeste ce que nous pouvons appeler la *dimension esthétique de l'activité théorique (ou logique)* — suivant l'acception particulière que Peirce donne à ce terme : est esthétique ou admirable (au sens du grec « καλοῦς ») ce qui réalise une finalité elle-même admirable en soi, c'est-à-dire quelque chose d'idéal indépendamment de toute raison. Or, la seule chose qui puisse répondre à ce critère est la raison elle-même. Il ne s'agit pas, cependant, de la raison comme faculté. Il s'agit plutôt de considérer ce qui se régularise dans l'idée de la raison, c'est-à-dire son essence même, laquelle consiste à se trouver dans un état de constante ascendance (« *incipiency* »), état qu'on peut décrire comme *l'habitude jamais pleinement réalisée qu'à l'univers d'acquérir — de façon de plus en plus contrôlée, de plus en plus indépendante du hasard — des habitudes ; de croître concrètement en raisonnabilité*. Seule cette qualité est admirable ; elle apparaît sous les traits tantôt de la croissance des lois de l'univers, tantôt de la croissance de nos théories, dont la tâche consiste à la fois à manifester et à représenter cet idéal.

Au plan logique ou épistémique, notre tâche consiste alors à adopter une perspective ou un (self-)contrôle critique en regard de notre pensée — usage des signes, théorisation — et de sa finalité. Or, c'est bien ce que favorisent à la fois la méthode pragmatique et la méthode scientifique, mais aussi ce que Peirce nomme « le sens commun critique ». Cette dernière « doctrine » est le produit d'une réfutation du cartésianisme et constitue un effort pour synthétiser des notions propres à la philosophie du sens commun (Reid et la philosophie écossaise) et au criticisme (le kantisme) — deux traditions philosophiques dont on a souvent dit qu'elles sont incompatibles. D'une part, donc, Peirce croyait qu'il est impossible d'établir des principes premiers sur une base rigoureusement scientifique. Par conséquent, notre

théorisation repose la plupart du temps sur des présupposés ou des croyances-habitudes — ces présupposés forment ce qu'on pourrait appeler « l'arrière-plan » de notre pensée — qui sont indubitables tant et aussi longtemps qu'aucune raison n'existe pour les mettre en doute. D'autre part, néanmoins, Peirce croyait que cet « arrière-plan » est faillible et souvent constitué d'idées vagues susceptibles de déterminations — susceptibles d'être exposées à l'épreuve de l'expérience et au doute, c'est-à-dire à la méthode scientifique — au fur et à mesure que progressent l'enquête et la connaissance, et que d'autres croyances-habitudes entrent en relation avec elles. Pour Peirce, cet « arrière-plan » acritique s'offre à nous à la manière d'idées innées et puise dans le sens commun, voire dans la sagesse commune, de l'humanité, et c'est pourquoi il requiert le respect du scientifique (5.523). Il s'agit ni plus ni moins d'hypothèses qui n'ont pas été soumises aux rigueurs — c'est-à-dire *au contrôle toujours plus grand* — de la vérification scientifique (5.511).

Or, on ne saurait dire que les conceptions du sens commun se révèlent toutes fausses dès lors qu'elles sont soumises aux protocoles de la méthode pragmatique et de la méthode scientifique, loin de là. Peirce croyait même que ces conceptions étaient relativement stables dans l'histoire de l'humanité. Le pragmatisme et la méthode scientifique permettent principalement de déterminer et de généraliser nos hypothèses de façon à *clarifier* et à *vérifier* nos conceptions — y compris les présupposés qui forment « l'arrière-plan » de ces méthodes. C'est que, contrairement aux conceptions générales qui sont entièrement déterminées (ou définies) par l'inclusion (théorique) de toutes les occurrences d'une classe, les conceptions vagues du sens commun échappent à la vérifiabilité tant qu'elles ne sont ni déterminées ni définies — en cela, elles sont analogues à nos perceptions. Déterminer et généraliser (positivement) ces conceptions, c'est donc assurer leur croissance, c'est-à-dire les rapprocher de la vérité et, donc, les rendre à la fois plus admirables (esthétiques) et plus rationnelles encore.

Le processus cosmologique discuté plus tôt, qui conduit du hasard à la nécessité, trouve donc son parallèle dans la vie des signes et dans l'évolution de la connaissance qui conduit du

vague (indéfini) à la *généralité positive* (défini). Cela signifie qu'aucun signe ne peut être exempt de *vagueur* (« *vagueness* ») et que la généralité, la déterminabilité absolue de la représentation du monde — c'est-à-dire la *vérité absolue* ou, comme le dit Peirce, « l'entéléchie de l'Univers de l'être » (EP 2, p. 304) — constitue également un point asymptotique duquel nous avons tendance à nous rapprocher.

Le pragmatisme — cette logique de l'abduction dont parle Peirce — suppose donc que nous ayons confiance en notre instinct et en nos croyances-habitudes acritiques, entendu qu'ils sont faillibles, mais aussi susceptibles de croître en rationalité et de se généraliser par l'épreuve de l'expérience et par la critique des moyens mis en œuvre pour réaliser collectivement notre accession normative à la vérité. L'économie de la science, en somme, repose (entre autres) sur la croissance de notre instinct, de notre habitude à conjecturer (« abduire ») la vérité, car c'est là que se trouve la source première de nos hypothèses, de nos théories.

II. Le problème de l'interprétation et la théorie du cinéma

Le but de la première section était de démontrer la nature *interprétative* des théories, au sens scientifique du terme. En effet, si toute théorie s'appuie sur une hypothèse, toute hypothèse doit commencer par *interpréter* un fait. Comme on l'a vu, cela suppose concevoir ou représenter ce fait (ou plutôt les qualités qu'il manifeste) comme *interprétant* d'une conception. Si l'on suppose l'hypothèse vraie, la nature du fait en question s'expliquerait alors par sa participation à la classe des effets pratiques (les habitudes) propres à l'objet (général) de notre conception. C'est un trait spécifique du pragmatisme que d'utiliser ce critère pour distinguer une hypothèse sensée d'une pseudo-hypothèse. Pour ceux que la terminologie sémiotique intéresse, on dira qu'interpréter (ou théoriser), c'est commencer par voir un fait comme s'il s'agissait d'une *réplique indexicale d'un symbole*.

Dans la présente section, nous allons examiner l'intérêt que peut avoir cette conception pour une discipline comme les études cinématographiques et, en particulier, pour l'interprétation des films.

Dans un marché intellectuel déjà passablement saturé par des herméneutiques textuelles et des théories de l'interprétation de toutes sortes, il convient en effet de se demander ce qu'apporte une perspective pragmatique. Or, justement, le pragmatisme n'est ni une herméneutique textuelle ni une théorie de l'interprétation (du moins, au sens conventionnel du terme en sciences humaines). Nous l'avons vu, *c'est une entreprise de clarification des concepts*. Ce que dit simplement le pragmatisme, c'est qu'un concept qui ne réagit pas à la réalité ne saurait espérer la représenter.

Pour réfléchir aux avantages d'une telle conception quant à l'interprétation des films, nous allons commencer par considérer quelques apories des théories de l'interprétation aujourd'hui.

Bordwell, Fish et la perception

Ceux qui connaissent les travaux de David Bordwell savent qu'il promeut une conception *formaliste* dans ses projets théoriques, tel celui d'une « poétique historique du cinéma », qui s'oppose à une conception *interprétative* ou *herméneutique* de la recherche en études cinématographiques. De surcroît, Bordwell, qui établit une distinction entre « compréhension » et « interprétation », laisse entendre que seul le premier terme, la « compréhension », est susceptible de faire l'objet d'hypothèses « scientifiques » (c'est-à-dire susceptibles d'être vraies). Dans *Making Meaning*, il montre, page après page, comment les herméneutes du cinéma ne font que se livrer à des exercices rhétoriques vides qui mettent au jour, non pas une vérité (ou des énoncés susceptibles d'être vrais), mais des significations qui seraient déterminées *à l'avance* par différents modèles théoriques et par des pratiques interprétatives conventionnelles. En un sens, *Making Meaning* se veut une sorte de « démystification » des pratiques d'« interprétation ». Bordwell examine comment les interprètes cherchent à « situer » un lieu d'émergence du sens dans un film, quels réseaux sémantiques ils favorisent selon les différentes époques, quelles stratégies ils utilisent pour « accrocher » (« *map* ») des significations sur les éléments filmiques et ce qu'ils doivent présupposer comme propriétés des films pour y arriver, puis, enfin, de quelles stratégies rhétoriques ils usent pour

convaincre leurs lecteurs. Mais le plus étonnant dans toute cette entreprise, peut-être, c'est que jamais Bordwell n'envisage la possibilité qu'une seule des interprétations qu'il examine puisse s'avérer — non pas juste — mais *justifiable*, pas plus d'ailleurs qu'il n'aborde le fait que les interprètes croient que leurs interprétations possèdent une aptitude à la vérité. Le fait que Bordwell ne croie pas que les énoncés interprétatifs possèdent d'aptitude à la vérité explique sans doute cet aspect de sa démarche. Quoi qu'il en soit, le résultat affiche un relativisme et un scepticisme à l'endroit de l'interprétation qui semblent reprendre le constat auquel était arrivé, quelques années plus tôt, le théoricien de la littérature Stanley Fish (1989). Ce dernier est un néopragmatiste⁷ dont les idées s'apparentent à celles du philosophe américain Richard Rorty. Le constat en question, bien connu, est celui des « communautés interprétatives ». Adopter la perspective de Fish, c'est voir l'entreprise interprétative comme une sorte de « solipsisme de groupe ». Il n'y a plus de « vérité » de l'interprétation mais plutôt une quantité indéfinissable de points de vue, et toute interprétation est *toujours déjà* réglée par des schèmes interprétatifs ; à l'« extérieur » de ces schèmes, on ne pourra trouver que les schèmes des autres communautés interprétatives. Le résultat — pour quiconque croirait encore en la possibilité de la vérité — est que toute interprétation est une sorte de *chimère, d'hallucination ou d'aveuglement méthodique*, c'est-à-dire qu'elle est produite uniquement par l'adoption d'une méthode critique ou d'une perspective théorique, laquelle construit littéralement son objet d'analyse.

Devant ce relativisme, il n'est peut-être pas étonnant que Bordwell nous demande de ne pas interpréter ! Car Bordwell n'est pas un relativiste et son scepticisme est malgré tout plus circonstanciel et moins robuste que celui de Fish. Le recours, chez lui, aux principes de la science empirique et à la psychologie cognitive, montre bien que — *contra* Fish et Rorty — ce dernier n'a pas abandonné l'idée de la vérité, ni celle d'une réalité indépendante. Mais pourquoi alors — c'est-à-dire sur quelles bases — faire appel à l'argument sceptique du relativisme par rapport à l'« interprétation » des films ? Mieux encore :

pourquoi négliger d'infliger le même traitement à la « compréhension » des films? Ce qui est clair, c'est que cette démarche à « double vitesse » ne saurait être valide pour Fish, pour qui la « compréhension » est tout aussi déterminée (tout aussi « interprétative ») que la plus freudienne des interprétations, et ce, même si on peut supposer sa communauté interprétative plus vaste. Mais passons sous silence, pour le moment, la réponse à la question et concentrons-nous sur une difficulté que soulève cette perspective qui réunit, ne serait-ce que pour un moment, Fish et Bordwell.

Fish (1980, p. 319) (comme Rorty, d'ailleurs) se défend bien d'être un relativiste ou un sceptique. Selon lui, personne ne peut être relativiste :

[...] while relativism is a position one can entertain, it is not a position one can occupy. No one can be a relativist, because no one can achieve the distance from his own beliefs and assumptions which would result in their being no more authoritative *for him* than the beliefs and assumptions held by others, or, for that matter, the beliefs and assumptions he himself used to hold. The fear that in a world of indifferently authorized norms and values the individual is without a basis for action is groundless because no one is indifferent to the norms and values that enable his consciousness. It is in the name of personally held (in fact they are doing the holding) norms and values that the individual acts and argues, and he does so with the full confidence that attends belief. When his beliefs change, the norms and values to which he once gave unthinking assent will have been demoted to the status of opinions and become the object of an analytical and critical attention ; but that attention will itself be enabled by a new set of norms and values that are, for the time being, as unexamined and undoubted as those they displace.

On remarquera ici une certaine parenté avec le sens commun critique de Peirce. En effet, tout comme Peirce, Fish souligne qu'on ne saurait feindre de douter. Il souligne aussi que nos conceptions ne peuvent jamais être totalement « neutres » et qu'elles s'imbriquent dans diverses croyances. L'enquête, en somme, doit bien commencer « quelque part », et ce lieu est toujours *déjà* informé par d'autres conceptions, par des hypothèses ou des théories. Mais la ressemblance s'arrête là. Car

l'erreur de Fish (ou de Rorty) consiste à croire qu'aucune de ces croyances et aucune des conceptions qu'elles permettent d'élaborer n'entretiennent (voire ne peuvent entretenir) de rapport à la *réalité*, car cette dernière, somme toute, n'existe pas.

Dans le passage cité, Fish mentionne le changement de croyance d'un individu, mais n'arrive jamais à l'expliquer. L'hypothèse est que le lecteur *construit* le texte en référence à des croyances purement arbitraires (et sans conséquence). Le dilemme qui se pose alors est le suivant : si la réalité est une fiction et si le texte n'est en définitive que le produit des croyances du lecteur, qu'est-ce qui pourrait bien pousser un interprète à changer sa croyance (sa communauté interprétative) ? Lorsque Fish (1989) s'attaque enfin à la question, il se rend bien compte de la difficulté. Mais le seul exemple qu'il trouve à offrir pour expliquer le passage d'une communauté interprétative à une autre est celui d'un étudiant qui change de croyance en adoptant le point de vue de son professeur (nul autre que Fish, en l'occurrence). Il en tire la règle suivante :

But in any of these circumstances it would still be the case that change, in the form of the reconsideration of received opinion, would be prompted by a suggestion that came from a source assumed in advance to be, if not authoritative, at least weighty (p. 146).

C'est, en quelque sorte, l'argument (ou la méthode) d'autorité⁸. Cette réponse, bien entendu, est insatisfaisante.

Imaginons simplement que l'étudiant de Fish suive en même temps deux séminaires avec deux prestigieux professeurs dont les interprétations littéraires sont contradictoires et vont à l'encontre des croyances de l'étudiant. Si l'on suit la règle de Fish, on se demande bien comment l'étudiant choisirait sa « nouvelle » croyance. Il pourrait tirer à pile ou face, mais à ce compte, pourquoi ne pas conserver sa vieille croyance ? Par ailleurs, l'argument d'autorité ne saurait fonctionner à long terme que s'il était adopté universellement en regard d'un domaine où *il n'y a pas de réalité* ou, du moins, *pas d'expérience, à représenter*. Impossible, donc, dans le scénario que propose Fish, d'expliquer pourquoi un individu (ou un groupe) serait conduit à *changer* sa

croyance. Bien entendu, il ne s'agit pas de nier qu'un argument puisse semer un doute par rapport à une croyance ou encore que l'argument d'autorité puisse parfois fonctionner. Peirce, qui a étudié la question de la fixation de la croyance, le reconnaissait lui-même :

[...] it [the method of authority] has over and over again worked the most majestic results. The mere structures of stone which it has caused to be put together—in Siam, for example, in Egypt, and in Europe—have many of them a sublimity hardly more than rivaled by the greatest works of Nature (W 3, p. 251).

Mais un tel argument, je le répète, ne peut fonctionner à *long terme* et surtout pas dans un marché d'idées aussi foisonnant que celui de la théorie critique. Enfin, comme le souligne Peirce, en matière d'authentiques croyances, la seule chose qui puisse, avec le temps, faire émerger le doute et produire un changement de croyance est l'*expérience*, la *réalité*.

On peut maintenant revenir à la position *ambiguë* de Bordwell. L'ambiguïté, on l'a vu, réside dans le fait qu'il adopte une perspective sceptique voisine de celle qu'a développée Fish, mais *uniquement* pour l'« interprétation » et non pour la « compréhension ». Bordwell reconnaît pourtant que l'assignation du sens littéral par le spectateur fait appel à un vaste répertoire de savoirs préalables. Pourquoi alors ne pas étendre la même analyse à la « compréhension » ? Sans doute est-ce en partie parce que cette dernière ne repose pas, selon Bordwell, sur des savoirs « spécialisés » ou sur des doctrines (la psychanalyse, le marxisme ou encore une théorie sur la culture, par exemple) mais plutôt, vraisemblablement, sur le sens commun⁹. Mais à cela s'ajoute peut-être une cause supplémentaire, comme nous allons le voir.

Making Meaning, explique Bordwell, est un livre qui porte exclusivement sur l'« interprétation » ; le lecteur qui cherche à en savoir plus sur la « compréhension » est tout simplement renvoyé à *Narration in the Fiction Film*¹⁰ : « The theory I advance in *Narration in the Fiction Film* attends to the perceptual and cognitive aspects of film viewing. » Au plan épistémique, on peut se demander si la principale différence entre les objets dont traitent ces deux volumes ne se résume pas tout simplement au

rôle central octroyé à la perception dans *Narration in the Fiction Film*. Dès lors, ce serait la *spécificité perceptive* ou *sensorielle* du cinéma qui permettrait de sauver la « compréhension » filmique de la critique réservée à l'« interprétation ». En somme, pour Bordwell, la « compréhension » filmique (et l'énoncé de ses résultats) serait seule détentrice d'une valeur épistémique — vérifiabilité ou réfutabilité — du fait qu'elle porte sur la perception sensorielle (et la signification « littérale » de ses résultats), et ce, même si cette dernière est envisagée dans une perspective cognitive. À supposer que ce soit effectivement le cas, le naturalisme de Bordwell aurait une forte saveur néopositiviste. Or, aux yeux du pragmatiste, la position de Bordwell l'expose à une double critique : d'abord, de ne pas manifester un réalisme suffisamment robuste ; ensuite, d'avoir recours à une conception réductionniste de la perception. En fait, cette position illustre comment deux perspectives épistémologiques contradictoires à plusieurs égards peuvent néanmoins se rejoindre lorsque l'ennemi à abattre est l'interprétation, soit le nominalisme et l'empirisme positiviste.

Selon Fish et Bordwell, l'interprétation n'est qu'une « simple » histoire de « mots » ou de conventions rhétoriques. Pour Bordwell, cela revient à dire qu'elle est dominée par des processus cognitifs descendants (« *top down* ») (et qu'elle n'est pas assez attentive à la perception). Pour le nominaliste, *s'il n'y a pas de vérité à l'interprétation, c'est qu'il n'y a pas de réalité qui serait indépendante de l'esprit qui la crée*. Mais cette aporie s'appuie sur une conception de la réalité que ne partage pas le pragmatisme. Pour ce dernier, nous l'avons vu, la réalité comprend tout ce qui appartient aux trois catégories (Premièreté, Deuxièreté et Troisièreté), mais c'est la Troisièreté, c'est-à-dire la catégorie des signes et de la continuité, de l'habitude et de l'esprit qui cimente les trois *univers* catégoriels. *À ce titre, on ne saurait penser la réalité sans relation aucune avec l'esprit*. C'est d'ailleurs l'erreur qui conduit le nominalisme à supposer que les lois ou les habitudes ne sont « *que de simples* » signes — c'est-à-dire des signes évidés, amputés de toute force et de toute conséquence (CP 8.30). L'égarement « post-structuraliste » ou « post-moderniste » d'un Fish (et d'un Rorty) — auquel se joint presque malgré lui Bordwell —

consiste donc à croire qu'il n'y a pas de réalité parce qu'il n'y a que des signes. Or ces signes, dès qu'ils ont des conséquences normales, des interprétants normaux *partageables* et donc *indépendants de toute conscience individuelle* — c'est-à-dire dans la mesure où ils ne sont pas des langages privés au sens de Wittgenstein — *constituent le tissu même de la réalité*. Cela signifie donc qu'il n'y a aucune raison pour douter de notre capacité à représenter la réalité d'un film à partir de conceptions — de signes — que nous possédons déjà, dès lors que ces conceptions peuvent faire l'épreuve de l'expérience — ce qui suppose que nous ne soyons pas « aveuglés » par des conceptions (théories, hypothèses) sans conséquence.

Ensuite, Peirce montre qu'il est possible d'être empiriste sans être positiviste (ou néopositiviste) et d'adopter une épistémologie expérientielle qui ne se réduit pas au *sensualisme*.

Comme c'est le cas chez les empiristes classiques, il n'y a rien qui ne puisse être à l'esprit pour Peirce qui ne soit d'abord perçu. Mais il faut bien comprendre la nature de la perception chez lui. On peut d'abord la décrire comme une rencontre *potentielle* avec ce qui est « *autre* », ce qui n'est pas « *soi* ». La perception est *duelle* et tombe à ce titre sous le couvert de la catégorie de la Deuxièmeté. Mais elle est également acritique, car il y a en elle une *compulsion* que nous ne pouvons pas contrôler : nous n'avons pas le choix de *percevoir* ce que nous percevons et pas le choix non plus de *croire* en notre jugement perceptif, du moins tant qu'aucune *expérience* ou qu'aucun *argument* ne vient justifier un doute le concernant. C'est à ce moment seulement que nous pourrions déterminer s'il s'agit bien d'une perception ou d'une « hallucination ». Il en est ainsi de la perception sensorielle. *Mais il en est de même également pour d'autres formes, non sensorielles, de « perceptions », c'est-à-dire d'autres formes de compulsions, d'expériences possibles de la réalité.* Un bon exemple de perception non sensorielle se trouve dans le raisonnement mathématique. Il est habituel en philosophie de distinguer entre jugement analytique (ou axiomatique) et jugement synthétique. Pour l'empirisme classique, les énoncés mathématiques, en vertu de leur caractère axiomatique, sont *sensés*, et ce, même s'ils ne portent pas sur le monde sensible et

ne peuvent, par conséquent, être réfutés par aucune forme d'expérience sensorielle. Peirce, toutefois, refuse d'adopter cette distinction. Selon lui, les énoncés mathématiques réagissent à une *force*, à une *compulsion*, et sont *expérientiels*, bien qu'ils n'aient pas pour objet le monde sensible. Ainsi, même s'il fait appel à des constructions entièrement hypothétiques et imaginaires, le raisonnement mathématique n'en repose pas moins sur une forme d'observation ou d'expérience, c'est-à-dire sur des *faits*, sur une *réalité* — ou, du moins, sur quelque chose qui joue le même rôle que la réalité relativement à l'enquête et possède la même fonction «évidentiaire» (cf. CP 5.567).

Pour le pragmatiste, la science et la connaissance sont d'abord et avant tout une affaire de perception, selon l'acception large que Peirce donne à ce terme. C'est pourquoi, en un sens, toutes nos perceptions, même les plus banales, sont d'intérêt «scientifique» (7.186). La méthode scientifique, on le sait, consiste alors à vérifier (réfuter) nos perceptions, lesquelles sont autant de petites (ou de grandes) théories, autant d'*abductions* portant sur la réalité (ou, pour le dire en termes sémiotiques, sur un objet). Comme le souligne Peirce: «[...] the abductive faculty, by which we divine the secrets of nature, is, as we may say, a shading off, a gradation of that which in its highest perfection we call perception» (EP 2, p. 224).

Au plan phénoménologique (ou *phanéroskopique*), c'est la catégorie duelle ou réactive de la Deuxièmeté qui domine au sein de l'expérience perceptive. Mais cela ne signifie pas que la Premièreté ou la Troisièmeté en soient absentes. L'observation mathématique dont il était question plus tôt illustre que nous sommes capables de percevoir des *possibilités*, des *qualités*, indépendamment de toute existence sensorielle d'objets. Mais qui plus est, pour Peirce, tout jugement perceptif (y compris ceux qui sont issus de la perception sensorielle de choses *existantes*) constitue une hypothèse sur la réalité d'une ou de plusieurs qualités, sur le fait qu'elles ne soient pas une projection de notre conscience dans le monde, contrairement à ce que disent parfois ceux qui envisagent de tels problèmes depuis la psychologie et non la logique. C'est que, du point de vue logique, les qualités soient des «*possibles*»; cela signifie qu'elles

n'ont pas besoin d'être *actualisées* pour être réelles. En outre, le simple fait qu'elles soient des possibles et, par conséquent, *indépendantes* de tout esprit où elles pourraient s'incarner, assure leur *réalité*. Qu'il s'agisse d'une perception sensorielle, d'un rêve, d'une hallucination, ou encore d'une formule mathématique ou d'un raisonnement logique, tout ce qui est présent à l'esprit doit l'être par l'entremise d'une *qualité de sentiment* (« *quality of feeling* »), le sentiment étant le mode d'être *indifférencié* de la qualité à la conscience¹¹. Or, les qualités de sentiments, une fois actualisées dans nos jugements perceptifs, sont les premières prémisses du raisonnement ; elles sont en quelque sorte les prédicats essentiels — les icônes (selon la terminologie sémiotique de Peirce) — de tout ce qui apparaît à l'esprit *en tant que tel*. Enfin, la Troisième est également présente dans toute perception, ce qui est normal puisqu'elle constitue le principal élément de la réalité. Par exemple, tout jugement perceptif étant susceptible de s'énoncer dans une proposition (par exemple « cette table est jaune », « ce diamant est dur ») constitue une hypothèse portant sur un *continuum* temporel réunissant (*généralisant*) une quantité infinitésimale de « points » ou de « moments » qualitatifs discrets. Pour le dire simplement : la loi de la nature (l'habitude) qui assure la dureté des diamants comme *continuum* est *perceptible* dans le *continuum* même de ma perception de cette qualité. Cette qualité apparaît à ma conscience comme qualité de sentiment *via* l'abduction (acritique) du jugement perceptif que ce dernier porte sur un objet imaginaire ou sur un objet existant qu'il généralise alors plus ou moins. Bien entendu, ce n'est pas parce que quelque chose apparaît à ma conscience que j'en ai une *conscience claire*. Ma perception peut être confuse ou vague, à tel point d'ailleurs qu'une qualité de sentiment — ou une habitude de sentiment — échappe complètement à mon attention. Ma perception peut également être en proie à des effets du hasard, comme le rêve ou l'hallucination, par exemple. Du côté des « sciences spéciales » (médecine, chimie, physique, astronomie, etc.), mes instruments perceptifs (imagerie médicale, microscopes, télescopes, etc.) ne seront peut-être pas suffisamment puissants ou correctement calibrés. Mais quoi qu'il en soit, vu ce qui a été dit déjà du rapport intime qui existe entre l'abduction

et la perception, il est clair que toute découverte scientifique peut être envisagée comme une solution à un problème de perception. Les découvertes révolutionnaires, quant à elles, s'offrent comme des transformations profondes dans nos habitudes perceptives.

En somme, pour le pragmatiste, la perception s'étend de façon *continue* du monde « externe » aux entités abstraites du monde « interne », au monde des signes et des idées, de la mémoire et de l'imagination, des rêves et des hallucinations (cf. CP 7.438). La réalité, quant à elle, concerne les perceptions positives, celles qui, contrairement au rêve ou à l'hallucination, persistent ou résistent à d'autres perceptions, à d'autres expériences susceptibles de les réfuter, mais qui sont néanmoins irréductibles à la seule expérience sensorielle (7.623).

Par conséquent, la réalité perceptible d'un film sera beaucoup plus vaste que sa dimension sensorielle ou, encore, que ce que Bordwell nomme son sens « littéral ». Cette réalité est susceptible d'englober *tout ce qui s'impose à nous en regardant un film, sans que nous puissions initialement le contrôler* — mais également tout ce qui, à son sujet, s'impose à nous dans l'imagination *avant* de l'avoir visionné (par exemple en lisant des critiques du film, en voyant sa bande-annonce, etc.) et tout ce qui s'impose à nous dans la mémoire et dans l'imagination *après* l'avoir regardé (par exemple lorsque nous y réfléchissons, lorsque nous lisons des études à son sujet, etc.). Pour le dire autrement, tout ce qui s'impose à nos sens et à notre esprit — sentiments, idées — est le produit d'une inférence possédant une *aptitude à la vérité*, dans la mesure où elle a pour objet la réalité. Comme tout ce qui se donne à l'esprit, ces phénomènes — ce sont d'abord des *qualités de sentiments* — exhibent une tendance à s'organiser, à se connecter et à se hiérarchiser en *habitudes de sentiments*, en *idées*, et à se lier avec d'autres sentiments et d'autres habitudes de sentiments de façon à renforcer des habitudes ou encore à croître et à se déterminer davantage de manière indéfinie dans de multiples directions et dans de nouvelles habitudes. Certaines de ces relations peuvent être initialement imputables au hasard, mais selon les principes de la loi de l'esprit de Peirce, elles peuvent acquérir rapidement un parcours inférentiel « habitudinal ». Cette croissance nous permet alors de contrôler certaines

prémises de nos inférences hypothétiques et, comme nous le verrons plus loin, d'en vérifier certaines conclusions.

J'appelle donc *interprétation* toute activité mentale d'un spectateur qui a pour objet un film (tout ce qui se *détermine* par lui et, indirectement, *par ses propres déterminations*) dans la mesure où cette activité perceptive est déclenchée au contact d'un film et manifeste une *conséquence* (ou *interprétance*), laquelle est susceptible à son tour de manifester inférentiellement des conséquences de plus en plus contrôlées — habituelles ou normales — au sein d'une série indéfinie d'interprétances. Il s'agit en quelque sorte d'une rencontre ou d'un amalgame entre deux signes, deux symboles — le film et le spectateur¹², ayant chacun leurs déterminations multiples — de façon à former un argument.

Cette conception peut surprendre pour plusieurs raisons, dont une, et non la moindre, est qu'elle paraît beaucoup plus vaste que ce que l'on entend habituellement par « interprétation » au cinéma. Ce qu'il faut saisir toutefois, c'est qu'il s'agit là d'une conséquence directe d'une conception *logique*, c'est-à-dire inférentielle et pragmatique, de l'esprit et de la représentation (du signe ou de la *sémiosis*) — conception dont la version psychologique serait une forme non réductionniste d'associationnisme — *et qui situe un film et son spectateur, de même que leur rencontre, au sein d'un vaste continuum de signes.*

La question du vague

Nous avons vu que pour Peirce, la signification d'un signe réside dans ses effets pratiques ou ses interprétants, c'est-à-dire dans ses effets perceptibles — au sens large du terme, lequel inclut évidemment la perception sensorielle. Or, le passage du signe à ses interprétants doit être vu comme un processus inférentiel, et tout signe qui représente d'emblée ses interprétants — que ce soit à titre de possible, d'existant ou de nécessité — sera un argument. Il ne s'agit pas d'affirmer que tout signe constitue un *argument* (l'argument, je le rappelle, n'est qu'une des dix classes de signes), mais plutôt que tout signe peut participer à un argument¹³. Par ailleurs, si la perception repose sur un argument incontrôlable (sa conclusion s'impose à nous indépendamment de notre volonté, et

ce, même si elle fait appel à des savoirs préalables), il s'agit aussi, à titre d'hypothèse, d'un argument (relativement) *vague*.

Nous savons que nos théories, hypothèses ou interprétations sont toujours des signes plus ou moins vagues, au mieux des approximations. Un des buts de la méthode scientifique consiste à les aiguïser du mieux possible en vertu des visées de l'enquête. Mais aucun signe ne peut être déterminé de façon absolue, du fait même qu'il n'existe pas d'atome logique et que toute singularité — tout « point singulier » — n'est en réalité qu'une « pseudo-singularité » susceptible d'être divisée de façon infinitésimale (CP 3.93). Le vague, cependant, n'est pas un « défaut » de la représentation. Ainsi, à l'évidence, le recours à des définitions infinies nuirait à l'usage des signes (par exemple demander à quelqu'un de fermer une porte en définissant à l'infini la porte en question, ou encore le concept de porte, rendrait impossible l'effectuation de la tâche visée par l'utilisation du signe). La gestion du vague et de la détermination se règle en général en fonction des contextes d'usage des signes et des visées de la *sémiosis*. La conversation entre deux individus, par exemple, est souvent très vague sans que la compréhension n'en souffre pour autant. Je dis à quelqu'un « dépose la boîte sur la table » et selon le contexte (il n'y a qu'une seule table dans la pièce), la personne à qui je m'adresse inférera qu'il s'agit de la table qui se trouve devant nous et non de n'importe quelle autre table dans l'univers — et si des difficultés interprétatives surviennent, elle pourra me demander de préciser ma pensée.

Or, dans le cas d'un film (ou d'une œuvre d'art), la *vagueur* réside précisément dans l'absence d'un contexte d'usage (ce que Peirce nomme un *univers de discours*) très strict et réglé d'avance qui permettrait au signe de prévoir tous ses interprétants en vue de son « usage » (c'est un des traits qui distingue la spectature d'un film ou la lecture d'un roman de la communication ordinaire entre deux individus). Il ne saurait en être autrement étant donné la nature *esthétique* de cet usage. À ce titre, j'ai montré ailleurs comment, pour Peirce, l'expérience esthétique repose sur la conscience de la « représentationalité » d'un signe¹⁴. Peirce, en outre, compare l'univers à une œuvre d'art :

The Universe as an argument is necessarily a great work of art, a great poem—for every fine argument is a poem and a symphony—just as every true poem is a sound argument. But let us compare it rather with a painting—with an impressionist seashore piece—then every Quality in a premiss is one of the elementary colored particles of the Painting; they are all meant to go together to make up the intended Quality that belongs to the whole as whole. That total effect is beyond our ken; but we can appreciate in some measure the resultant Quality of parts of the whole—which Qualities result from the combinations of elementary Qualities that belong to the premisses (EP 2, p. 194).

Peirce conçoit l'univers comme la croissance d'un esprit dont la tendance à développer des habitudes se manifeste par l'évolution des habitudes ou des lois de la physique et de la nature. L'univers, en somme, est une idée qui s'incarne rationnellement alors même qu'elle grandit en variété et en complexité. Si l'univers comme argument peut être comparé à une œuvre d'art en vertu de son caractère sémiotique, c'est parce que les qualités de l'œuvre, comme celles de l'univers, requièrent de s'incarner à travers des interprétants. La contemplation esthétique — Peirce en parle comme d'un *sentiment raisonnable* — est le premier pas vers cette incarnation. *Ce sentiment raisonnable est une idée attirant vers elle — d'abord par sympathie, c'est-à-dire grâce au principe même de l'abduction — différentes qualités de sentiments de l'œuvre, différentes perceptions. C'est une première interprétation d'une œuvre d'art, soit une idée vague qui va chercher à se déterminer ensuite à travers différents interprétants, alors que nous interprétons l'œuvre en fonction d'univers de discours jugés pertinents. Il s'ensuit qu'interpréter une œuvre d'art consiste à assurer la croissance de qualités de sentiments dans des habitudes de sentiments (des idées), dans l'espoir de « réaliser » l'œuvre concrètement.*

Bien entendu, plus une interprétation d'un film se développe ou se détermine, plus elle implique *qu'il y ait du contexte* — un film n'est pas un objet qui existerait coupé du monde, de la société, de la culture (de l'art), de l'imaginaire, de l'histoire et de leurs institutions (pas plus que son spectateur, par ailleurs)! Mais ce qu'on appelle « société », « culture », « imaginaire » ou « histoire » (et leurs représentations dans divers discours, diffé-

rentes hypothèses ou théories) peuvent être mobilisés de façons bien différentes dans l'interprétation d'un film — ce qui suppose, encore une fois, la présence du vague. Ce qu'il faut reconnaître, par conséquent, c'est que le contexte se construit (ou se spécifie) partiellement dans l'interprétation elle-même, c'est-à-dire alors même que le spectateur émet des hypothèses et associe — par similarité ou par contiguïté (*cf.* CP 7.388-7.467) — à différents objets (ou classes d'objets) ce qui est perçu par les sens et par l'esprit (c'est-à-dire par l'entremise des signes, des habitudes). Pour chaque interprétation, un univers de discours s'impose ou finit par s'imposer du fait même de l'interprétation (dans certains cas, il peut y en avoir plusieurs). Cette situation explique, en partie, à la fois la force «évidentiaire» avec laquelle nos interprétations s'imposent à nous *et* la multiplicité possible des interprétations d'un film (ou de tout autre objet esthétique).

Par ailleurs, même si elles s'imposent à nous, nos interprétations sont souvent confuses et vagues initialement (elles peuvent se révéler fausses après enquête), et il convient de chercher à les affiner et à les vérifier du mieux possible. L'almanach a beau m'informer qu'un événement important aura lieu ce mois-ci, je ne sais pas à quel objet il fait référence : ce pourrait être à peu près n'importe quel événement, pourvu qu'il possède les «qualités» d'être important et d'avoir lieu pendant ce mois. Par conséquent, un décès, une tornade, un redoux exceptionnel, un mariage et bien d'autres choses encore pourront tous servir à déterminer la représentation vague de l'almanach. Un tel signe est évidemment difficile à falsifier. Un signe vague offre des qualités sans toutefois déterminer l'objet de celles-ci relativement à une visée ou à un usage (CP 5.505). Un film narratif, bien entendu, n'est jamais *absolument* vague. Les images et les sons ont une certaine détermination pour la perception sensorielle, et le mouvement avant du récit est un phénomène temporel de détermination (un objet, une référence prend forme), sans compter sa *déterminabilité* au sein des différents contextes extrafilmiques mentionnés plus haut. Mais de nombreux phénomènes restent relativement indéterminés et *c'est alors la perception du spectateur — ce qui s'impose à lui par associations inférentielles — qui offre (ou spécifie) un contexte et une*

détermination. Pour reprendre notre exemple, c'est un peu comme si le spectateur était conduit (par une mise en contexte du signe) à faire l'hypothèse (incontrôlable) que l'événement représenté par l'almanach est un décès et non une tornade ou un mariage. Mais voilà, comment pourrait-on vérifier ou réfuter une telle hypothèse, une telle perception ? Par exemple, comment pourrait-on vérifier ou réfuter que la présence des tours du World Trade Center à l'arrière-plan du plan final de *Munich* (Spielberg, 2005) représente l'idée qu'il existe une continuité — voire une causalité — entre les événements racontés dans ce film et ceux du 11 septembre 2001 ou, encore, vérifier que l'arrestation préventive des meurtriers dans *Minority Report* (Spielberg, 2002), c'est-à-dire *avant* qu'ils ne commettent de délit, représente l'état d'esprit des Américains en matière de politique étrangère à l'aube de l'invasion de l'Irak, seulement neuf mois après la sortie du film ? Et qu'en est-il, enfin, de ma perception que la plus célèbre scène de l'histoire du cinéma — ce que sur un plan (narratif) j'identifie comme le meurtre sous la douche de *Psycho* (Hitchcock, 1960) — a pour objet, sur un autre plan (imaginaire), une figure alimentaire et sexuelle¹⁵ ?

Visée et pertinence

Nous touchons ici, sans doute, à la question la plus importante de la théorie de l'interprétation. Elle a donné lieu à des réponses diverses chez des auteurs comme H. G. Gadamer, E. D. Hirsch, W. Iser, J. Margolis, U. Eco et beaucoup d'autres encore. Ces réponses, pourrait-on dire, offrent toutes des stratégies de gestion du vague. Faute d'espace, je n'en considérerai brièvement qu'une seule, soit celle d'Umberto Eco (1990 ; 1992 ; 1992a), dont la visée est de nous permettre de distinguer entre « interprétation » et « surinterprétation ».

Une telle distinction, explique Eco, est aujourd'hui nécessaire, car nous vivons à une époque où l'interprète — ayant, pour ainsi dire, fait disparaître l'auteur — semble avoir acquis à son tour tous les droits sur la production du sens. À ce titre, Eco cible le mouvement du « *reader-response criticism* », auquel on peut associer Stanley Fish — du moins, dans sa version la plus radicale. Mais Eco s'en prend également à certaines stratégies

interprétatives, notamment à celles qui sont associées à la déconstruction telle que pratiquée surtout par les membres de l'école de Yale. Les « lectures » ainsi produites, selon Eco, constituent des interprétations « paranoïaques » à la recherche d'une sorte de « secret » hermétique continuellement différé. Elles sont comparables à un jeu qui conduirait du mot « *peg* » au mot « *Platon* » :

One is reminded of that game that consists in shifting from one term (say, *peg*) to another (say, *Plato*) in no more than six steps. If the game allows for every possible connection (be it metaphorical, metonymical, phonetic, or other) one can always win. Let us try: Peg—pig—bristle—brush—Mannerism—Idea—Plato (Eco 1990, p. 27)¹⁶.

C'est pour éviter ce genre de « dérive » — selon laquelle toute association est possible — qu'Eco envisage de restreindre l'interprétation à ce qu'il nomme l'*intentio operis*, laquelle sert alors de critère de réfutation. Selon Eco, en somme, diverses interprétations — diverses hypothèses — peuvent être candidates pour rendre compte de la signification d'un texte, à condition qu'elles portent sur ce que l'*auteur modèle* aurait pu chercher à dire, et ce, à partir des « traces » laissées par cette intention dans le texte. Le schéma proposé est celui d'une pseudo-communication entre un auteur modèle et un lecteur modèle.

De surcroît, explique Eco, les conjectures du lecteur quant à l'intention de l'auteur modèle doivent être encadrées par deux principes, sans quoi on risquerait de verser dans la surinterprétation : l'interprétation doit porter sur l'encyclopédie de référence de l'auteur modèle (mais sur ce plan, il n'y a plus de distinction entre l'auteur modèle et l'auteur empirique !) et elle doit prendre pour acquis qu'un texte forme un tout cohérent — plus une interprétation permet d'expliquer un grand nombre de « faits » au sein d'un texte, plus elle gagne en vraisemblance. À ce compte, explique Eco (1992a p. 68-69), quiconque interpréterait cette strophe d'un poème de Wordsworth (*Daffodils*) : « A poet could not but be gay » comme une référence à l'homosexualité aurait tort du fait que, dans l'encyclopédie du début du

XIX^e siècle, le terme anglais « gay » n'a aucune connotation sexuelle. Il serait donc possible, selon ces critères, de réfuter des interprétations au sens où la scientificité d'une hypothèse (Eco invoque ici Popper) réside dans sa réfutabilité.

On voit rapidement certains avantages offerts par la proposition d'Eco : d'abord, elle laisse le lecteur libre de configurer le sens d'un texte, mais à l'intérieur d'un cadre relativement bien déterminé ; ensuite, elle évite le piège d'une détermination du sens à partir de l'intention de l'auteur empirique, mais postule une conception de l'intention qui, grâce au concept d'encyclopédie, englobe ce que ce dernier (de même que le lecteur empirique à qui l'ouvrage était destiné) *aurait pu savoir* ; enfin, elle offre la possibilité, non pas de vérifier les interprétations, mais d'en réfuter un certain nombre.

Malgré tout, du point de vue pragmatique, cette conception est incomplète et ne peut être acceptée telle quelle. Le reproche principal qu'on peut lui faire, sans doute, est de défendre une idée trop restreinte du champ expérientiel d'une œuvre. La restriction, toutefois, n'est plus liée à la perception sensorielle — comme chez Bordwell —, mais à la dimension historiographique de l'interprétation. Eco, en somme, réduit l'interprétation à un exercice de nature purement historiographique. La tâche interprétative du lecteur consiste alors à recouvrer la part de l'encyclopédie mise à contribution dans un texte, c'est-à-dire à recouvrer le contexte de l'œuvre, et ce, de façon à réduire sa part de vague. Interpréter un texte, en ce sens, revient à mettre au jour ce que le texte « *voulait dire* » ou « *aurait pu vouloir dire* » pour ses contemporains. Mais, du coup, c'est aussi présumer l'objet du texte (au sens sémiotique du terme) et les possibilités d'interprétation comme *déjà* circonscrits. Cette conception suppose que la visée sémiotique de tout texte (voire même de tout signe) — esthétique ou autre — est *communicationnelle*.

Or, la communication — au sens shanonien ou jakobsonien du terme, auquel Eco reste attaché — met en jeu une visée relativement limitée et circonscrite de l'usage des signes, et il n'est pas nécessaire, ni même souhaitable, de généraliser ce modèle à toute forme de *sémiosis*. De nombreux phénomènes sémiotiques — notamment du côté de cet « esprit affaibli »

qu'est la nature — ne sont pas communicationnels, du moins, au sens des théories classiques de l'« encodage » et du « décodage ». Certes, la *sémiosis* suppose habituellement qu'un objet *détermine* sa représentation, mais puisque tout signe représente son objet de manière relativement vague, l'objet du signe est toujours susceptible de se déterminer davantage et de croître. Pour Peirce, d'ailleurs, l'objet de tous les signes — c'est-à-dire le *complexus* des trois univers mentionnés plus tôt, soit l'ensemble de la réalité — participe d'un processus de croissance qui, on l'a vu, conduit du vague absolu à la détermination absolue. Mais cela signifie aussi que la réalité elle-même croît : tout laisse croire, soutient Peirce, que l'évolution de l'univers conduit à un accroissement de la complexité et de la diversité alors même qu'elle réduit la part du hasard dans l'univers grâce à la prise d'habitudes. Si l'on prend au sérieux l'idée de Peirce de comparer l'univers à une œuvre d'art, il faut également prendre au sérieux que la signification d'une œuvre d'art n'est pas quelque chose qui se recouvre dans l'encyclopédie d'une époque : c'est plutôt quelque chose qui peut croître et se diversifier, se déterminer *et* se complexifier d'interprétation en interprétation, d'époque en époque, de spectateur en spectateur. En revanche, ce qui se recouvre — dans l'encyclopédie d'une époque, par exemple —, c'est une *partie* seulement de l'objet du signe (sans le lecteur-spectateur l'argument ou « signe-amalgame » est incomplet) dans un état plus ou moins grand de *vagueur*. Pour Peirce, la croissance des signes correspond à la croissance de nos hypothèses sur la réalité. En somme, l'intérêt que nous avons aujourd'hui encore à lire Shakespeare ou à regarder un film muet n'est pas uniquement celui d'un historien des idées (ou des formes), de sorte qu'interpréter un texte ou un film, c'est beaucoup plus que tenter de recouvrer ce que l'œuvre était susceptible de signifier dans son contexte d'origine. C'est pourquoi, en ce qui concerne une œuvre « ancienne » — à partir du moment où nous sommes capables d'identifier les signes (par exemple savoir à quel signe nous avons affaire lorsque le mot « gay » apparaît dans un texte rédigé en anglais, et à ce titre Eco à raison, bien entendu) —, *l'interprétation que nous en avons aujourd'hui n'en reste pas moins une hypothèse sur un effet possible*

de l'œuvre, sur sa réalité. (Toute conception contraire risquerait de nous conduire vers l'incommensurable historique ou culturel et donc vers le solipsisme des « communautés interprétatives », c'est-à-dire vers le nominalisme extrême de Fish ou de Rorty.)

Si le champ expérientiel d'une œuvre est plus vaste que celui qu'offre la perception sensorielle, ce dernier ne saurait non plus se réduire à l'hypothèse d'une quelconque intention originelle, qu'il s'agisse de l'intention de l'auteur ou de la prétendue *intentio operis*. Il ne s'agit pas, bien entendu, de dire qu'Eco a tout à fait tort, mais sa position est susceptible de nous conduire à repousser arbitrairement et inutilement des hypothèses qui sont *rationnelles* et *qui ont une aptitude à la vérité*.

Le problème qui se pose à la théorie de l'interprétation, on le voit bien maintenant, est celui de la *visée* et de la *pertinence*. Si l'on reprend l'exemple du diamant utilisé dans la première partie, il est clair que ce qui intéresse le naturaliste, ce sont les qualités physiques de ce dernier, comme sa dureté ou ses propriétés électromagnétiques, par exemple. Pourtant, élucider — de façon générale — notre conception d'un diamant, ce n'est pas *seulement* savoir qu'il peut être utilisé dans des outils de coupe, c'est également savoir que les diamants ont une grande valeur marchande, qu'ils sont utilisés comme bijoux et qu'ils ornent souvent les alliances. Ces dernières « qualités » du diamant ne sont pas des qualités naturelles, mais *acquises* (par l'entremise des habitudes, des pratiques culturelles) ; elles ont néanmoins des conséquences bien réelles, tout aussi réelles et concrètes que ses qualités naturelles : il n'est qu'à considérer l'économie de certains pays d'Afrique producteurs de diamants ou encore les effets du marché illicite des diamants. Étudier les propriétés des diamants ne signifie donc pas la même chose pour le géologue et pour l'anthropologue, leurs études n'ont pas les mêmes visées, les mêmes méthodes, elles ne s'intéressent pas aux mêmes marques ou indices, et pourtant elles cherchent toutes les deux à cerner notre conception des diamants. Dans le cas du géologue, il s'agit d'étudier les habitudes des diamants, tandis que dans celui de l'anthropologue il s'agit plutôt d'analyser, non pas les habitudes des diamants en tant que tels, mais les *habitudes culturelles* que nous développons envers ce que nous *croyons* être des diamants.

À ce titre, le problème qui se pose à la théorie de l'interprétation, dans un domaine comme les études cinématographiques (ou littéraires), c'est bien celui de sa *finalité*: quelles dimensions de l'expérience filmique, quelles habitudes, faut-il mettre au jour ?

L'idée de définir l'interprétation *à partir de tout ce qui s'impose à notre esprit au contact direct — ou même indirect — d'un film*, consiste à offrir une conception maximale de la perception d'un film et de sa croissance possible en tant que signe. Mais cela ne signifie pas que ces perceptions résisteront toutes à l'enquête, ni même qu'elles possèdent toutes une égale pertinence pour les études cinématographiques comme discipline universitaire. D'abord, il faut reconnaître l'impossibilité pratique d'une tâche qui consisterait à considérer *tout* ce qui s'impose à nous sans que nous puissions le contrôler avant le film, en le regardant ou, encore, en y réfléchissant après l'avoir vu. Ensuite, il faut également reconnaître que les études cinématographiques — comme les études littéraires ou les études sur l'art — privilégient certaines façons de connaître la réalité d'un film (ou d'un roman, ou d'un tableau ; cf. Lefebvre 2003). Par exemple, si l'on considère qu'un des effets d'un film, qu'une de ses qualités, est de nous permettre de voir et d'identifier un vaste ensemble d'objets photographiés, il est évident que, envisagée en elle-même, chacune des hypothèses perceptives portant sur ces objets — la majorité est inconsciente — offre très peu d'intérêt pour les études cinématographiques, du moins en ce qui concerne nos attentes institutionnelles quant à l'interprétation des films. En effet, les études cinématographiques valorisent plutôt les hypothèses — éventuellement conscientes et contrôlables — visant à déterminer (c'est-à-dire à rendre moins vague) la dimension symbolique¹⁷ d'un film, afin d'y percevoir un argument susceptible d'« attirer » vers lui ou d'associer le plus grand nombre de perceptions (de qualités « individuelles », non associées) à titre d'interprétants. Plus simplement : les études cinématographiques valorisent les hypothèses susceptibles d'expliquer ou d'unifier le plus grand nombre de qualités d'un film. La perception qui sert à « fonder » l'hypothèse doit donc pouvoir se *justifier* grâce à une *argumentation* qui porte sur la façon dont elle se lie à d'autres perceptions : soit cette perception

« fondatrice » sert d'argument, auquel cas il faudra démontrer qu'elle sert à unifier un nombre plus ou moins important d'autres perceptions du film ; soit il faudra démontrer comment elle participe à une série plus ou moins vaste de perceptions dont la parenté conduit, par inférence associative, à une conception-perception plus générale. Dans les deux cas, il est entendu que l'aptitude à la vérité d'une hypothèse interprétative repose sur une expérience, une perception — et, à travers elle, une *série unifiée de perceptions* — susceptible de faire l'objet d'une enquête, d'une vérification. Cette série unifiée de perceptions forme donc un interprétant de notre conception interprétative.

Or, à la question qui consiste à déterminer si notre perception est susceptible d'être vraie, nous aurons grand avantage à suivre le conseil de Peirce et à laisser tomber toute conception métaphysique de la vérité. Est vraie toute perception dont nous ne doutons pas ; et puisque la perception est au-delà de tout contrôle (et, donc, de toute autocritique), celle-ci est initialement immunisée contre le doute et commence toujours son existence, pourrait-on dire, dans la vérité (CP 5.416). *Nous ne saurions donc douter, sans raison, de ce que nous percevons d'un film, de ce qui s'impose à nous, soit par les sens, soit par l'esprit* (et donc, en un sens, de ce que nous percevons de nous-même dans notre interprétation). Qu'il s'agisse de la compréhension du récit ou de la perception de significations symboliques (au sens usuel du terme) ou figurales (au sens où j'ai employé ce terme ailleurs ; cf. Lefebvre 1996 et 2005), l'interprétation d'un film s'appuie toujours sur une croyance. L'enjeu épistémique, pour les études cinématographiques, est de savoir si de telles croyances ont des chances de croître en rationalité, auquel cas on peut montrer qu'elles ont une *réelle persistance*. C'est pourquoi une des tâches de la science propre à ce qu'on pourrait appeler « l'économie de la recherche » est de déterminer des critères selon lesquels il serait possible de douter de nos perceptions, et ce, dans le but de rendre nos croyances plus rationnelles — et donc moins instinctives.

Par exemple, lorsque Eco critique les dérives associatives des lecteurs hermétiques, ce qu'il critique c'est la *vagueur* de leurs

hypothèses, le fait qu'elles ne sont pas suffisamment sensibles à l'expérience spécifique d'un texte (« one can always win », dit Eco [1990 p. 27]). En outre, la démonstration que *la même dérive pourrait être réalisée quel que soit l'élément lexical utilisé* (et même quel que soit le texte) devrait suffire à introduire le doute au sein de la croyance du lecteur en sa perception d'une règle ou d'un argument (la règle de dérivation ou d'association) dont son interprétation serait l'effet. *Cela ne signifie pas d'emblée, toutefois, que l'hypothèse soit fautive, mais seulement qu'en l'absence d'autres « conséquences » observables, il n'y a aucun moyen d'en juger.* Mais à supposer qu'une telle hypothèse interprétative vise à démontrer que l'auteur a « caché » un message dans son texte, d'autres « preuves accessoires » (ou extratextuelles) pourraient servir à la renforcer : aveu de l'auteur, présence connue de telles pratiques à l'époque où le texte a été rédigé, etc. Du coup, l'hypothèse gagnerait en raisonabilité en devenant réfutable, et ce, malgré la faiblesse de l'abduction de départ. Parler de la *visée d'une interprétation*, c'est considérer les moyens mis en œuvre pour la justifier, mais c'est aussi savoir quel *aspect* de la réalité d'un film (narratif, symbolique, etc.) celle-ci cherche à représenter.

Rationalité de l'interprétation

La *rationalité de l'interprétation* — car c'est bien de cela, en définitive, dont il s'agit ici — réside dans le fait que l'on doit être en mesure d'indiquer des faits ou d'apporter des arguments (c'est-à-dire des signes qui contiennent des représentations de faits) susceptibles de légitimer nos hypothèses ou nos croyances lorsque émerge un doute authentique à leur égard. Or, s'interroger quant à ce qui pourrait nous amener à douter d'une hypothèse, c'est également — pour le pragmatiste, du moins — se demander quelles devraient être les conséquences de notre conception d'un objet. D'une interprétation d'un film à l'autre, d'une visée interprétative à l'autre, il faut reconnaître que les faits ou les arguments pouvant justifier nos hypothèses interprétatives risquent de ne pas tous être de nature identique. Interpréter la présence d'une musique dans un film à partir de sa fonction narrative ou générique, ou à partir de sa capacité à évoquer des idées au moyen d'associations mentales, ne requiert

pas les mêmes justifications, les mêmes arguments. Sans doute gagnerait-on énormément à lire avec beaucoup d'attention de grandes quantités d'énoncés interprétatifs sur le cinéma afin d'étudier systématiquement quels types de faits pourraient conduire les auteurs de ces interprétations à douter de leurs hypothèses. Une chose est certaine toutefois: ce qui est observé vaguement comme pur possible dans une hypothèse et qui fait l'objet d'une enquête expérimentale dans une induction, *c'est un rapport habitudinal (général ou symbolique) dont chaque occurrence requiert une relation indiciaire avec l'habitude*. Par exemple, la vérité de notre conception concernant les diamants nécessiterait que l'habitude qu'ils ont d'être durs soit un indice de la résistance de chaque diamant. C'est par l'entremise des rapports existentiels que l'habitude acquiert son efficacité: «[...] the Conclusion is drawn in acknowledgment that the facts stated in the Premiss constitute an *Index* of the fact which it is thus compelled to acknowledge» (CP 2.96, je souligne). Cette part de réalité qui s'impose potentiellement (et souvent confusément) à nous dans le jugement perceptif et qui explique qu'une abduction puisse posséder une aptitude à la vérité, concerne donc une relation *indiciaire* entre les occurrences d'une classe d'objets et un *continuum* de qualités. Mais si cette réalité peut s'imposer à nous au sein de l'activité perceptive, et si elle est observable ensuite au sein de l'enquête inductive, c'est que la perception est elle-même un indice potentiel de la réalité (5.384).

Ce qui vaut ici pour les habitudes de la nature vaut également pour les habitudes « culturelles », c'est-à-dire les habitudes *acquises* par ce signe qu'est l'être humain et par le développement de sa pensée, et qui font l'objet d'études de sciences humaines.

Mais quel que soit le contenu de nos interprétations, quelle que soit la manière dont nous envisageons l'objet d'un film et justifions nos interprétations, *en l'interprétant nous émettons non seulement une hypothèse sur sa signification — sur sa façon d'être l'interprétant d'un ensemble de conceptions —, mais nous faisons de surcroît l'hypothèse normative que le film devrait être interprété de la manière dont nous l'interprétons*. C'est là, en un sens, une

simple conséquence de notre *croyance* en notre interprétation. *Cela revient cependant à concevoir notre interprétation comme un interprétant normal du film ; et notre rencontre avec lui comme l'argument dont notre interprétation est un interprétant normal.* Du coup, interpréter, c'est faire l'hypothèse que notre hypothèse (notre interprétation) est une conséquence inférentielle de cette rencontre, qu'elle participe, pourrait-on dire, d'une habitude d'interprétation. Cette croyance, bien entendu, est faillible ; mais ce qui la rend rationnelle ce sont ses *effets pratiques*. Car, à supposer vraie notre hypothèse, nous serions en droit de nous attendre à ce que d'autres spectateurs puissent partager, avec plus ou moins de précision, notre interprétation. C'est pourquoi une interprétation qu'on ne pourrait partager ne saurait être qu'une « erreur » (ou bien un effet du « hasard », c'est-à-dire un accident). Pour celui qui l'interprète, le film n'est donc plus un objet singulier confiné à son existence *hic et nunc*, mais un *signe*, c'est-à-dire un objet général susceptible de s'interpréter dans d'autres signes, lesquels — dès lors qu'ils sont déterminés par le film et par sa rencontre avec le spectateur (ainsi que leurs déterminations respectives) — constituent ce qu'on pourrait appeler la réalité du film (ou, mieux, la réalité de la rencontre de ces deux signes que sont le film et le spectateur) : ce qui s'impose au spectateur sans qu'il puisse initialement le contrôler.

En somme, l'interprétation d'un film joue sur *deux plans* de rationalisation à la fois. En premier lieu (*plan 1*), l'interprète, lorsqu'il rend publique son interprétation, peut tenter de la justifier. Par exemple, il peut chercher à montrer que sa conception, son hypothèse ou théorie (laquelle consiste à voir le film comme l'interprétant de diverses conceptions, formes de vie, etc.), permet d'unifier un ensemble de qualités du film, *qualités qui constituent dès lors les interprétants de sa conception*. Cette rationalisation est *interne* à la discipline des études cinématographiques et participe de « l'arrière-plan » du sens commun (de la) critique ; elle est fondée sur une croyance pratique (dont l'exécution peut mettre en jeu diverses croyances pratiques et théoriques). Mais du coup (*plan 2*), l'interprète fait également l'hypothèse que sa conception elle-même est un effet normal (et, en un sens, un effet indirect de tout ce dont le film et son

spectateur sont les interprétants). Ce qui permet de réunir ces deux plans (ou deux *sémiosis*), c'est à la fois le caractère public ou partageable de la première hypothèse et sa manière d'unifier différentes qualités du film ; mais surtout, en dernière analyse, le fait de pouvoir partager objectivement une perception (par conséquent : une perception pourrait s'avérer juste même si les normes disciplinaires pour la légitimer sont fausses, mais à ce titre nous n'aurions pas — encore — les moyens de la justifier, de la rationaliser).

Cette conception pragmatique et sémiotique de l'interprétation peut donner l'impression de se heurter à au moins deux obstacles importants : le problème de « l'originalité » des interprétations en études cinématographiques et le foisonnement des interprétations multiples et des conflits interprétatifs. *Ces deux questions, nous allons le voir, touchent à la problématique du vague.*

De façon générale, on s'attend des herméneutes du cinéma qu'ils offrent constamment des interprétations inédites. Il y aurait peu d'intérêt disciplinaire à faire une étude dont le but serait d'éprouver l'interprétation d'un film produite par quelqu'un d'autre afin de démontrer qu'elle « résiste » bien à l'expérience. De même, pour reprendre le fil d'une idée esquissée plus tôt, il y aurait peu d'intérêt aujourd'hui envers une « interprétation » qui se contenterait de nommer-identifier les objets perçus ou se limiterait à résumer le récit d'un film. En un sens, on pourrait croire que les études cinématographiques sont plus intéressées par l'exploration abductive de la réalité filmique que par son exploration inductive, de sorte que la part de l'instinct reste considérable (au *plan 2*), et ce, malgré les efforts méthodologiques de justification qui peuvent être déployés pour soutenir une interprétation et rendre plus rationnelle notre croyance (au *plan 1*). Cela dit, chaque fois qu'une interprétation est logique pour un autre interprète que celui qui en est la source, chaque fois qu'une interprétation produite par quelqu'un d'autre « colle » — ne serait-ce qu'en partie — à notre expérience d'un film ou réussit à nous convaincre, ou, au contraire, chaque fois qu'une interprétation résiste à l'expérience d'un spectateur, une sorte d'induction a lieu (aux *plans 1 et 2*). *Mais contrairement*

aux sciences naturelles, les études cinématographiques ne possèdent pas de protocole strict pour régir cette forme d'induction dont la fonction consiste à vérifier la relation entre le continuum des qualités d'un film et le continuum des interprétations. Cela ne signifie pas toutefois que l'induction ne fait pas son travail ; seulement, elle opère, pourrait-on dire, « sur le tas », c'est-à-dire de façon sauvage par l'intermédiaire d'un processus plus ou moins anarchique d'échanges, d'affinage et de confrontation d'idées, de débats, d'accords et de désaccords au sein de la communauté des herméneutes.

Dans certains cas, des interprétations déjà en circulation sont révisées, corrigées ou précisées — comme cela se produit dans les sciences — ; dans d'autres cas, les nouvelles hypothèses portent sur des aspects encore inexplorés ou précédemment jugés non pertinents de la réalité d'un film, de sorte qu'une nouvelle perception peut émerger dans la communauté critique (c'est ce qui s'est produit il y a quelques années avec le nouveau regard qu'on porte sur le cinéma des premiers temps ou encore avec l'arrivée des interprétations féministes, par exemple). Par ailleurs, nous savons qu'il n'existe pas de façons définies de représenter un objet et que c'est le *contexte d'usage* des signes — c'est-à-dire l'interprétation elle-même — qui permet leur détermination relativement à une visée. Or, la fonction esthétique d'un signe étant simplement de représenter sa « représentabilité » ou son « interprétabilité » — à savoir sa qualité de signe *qua* signe —, nous avons l'habitude culturelle de traiter l'œuvre d'art comme un signe relativement vague, c'est-à-dire sans visée prédéterminée (contrairement à la plupart des signes communicationnels), mais apte à se préciser par la mobilisation de différents contextes. Cela permet de multiplier les interprétations, la tâche de l'interprète consistant alors à mobiliser les contextes jugés pertinents qui permettent de déterminer la représentation filmique et de justifier sa perception (et de se déterminer lui-même, de surcroît).

Si l'interprète a raison, et si son interprétation est bel et bien un interprétant *normal* de sa rencontre avec le film (de ce qui se détermine par lui et en lui), il s'attend donc à ce que son interprétation soit partagée et que sa justification puisse convaincre

d'autres interprètes. Mais ce n'est pas toujours le cas. Par ailleurs, la quête de la nouveauté conduit parfois à des conflits interprétatifs. Ainsi, deux interprétations peuvent sembler parfaitement légitimes en raison du fait qu'elles reposent sur des « preuves discursives » ou « extrafilmiques », sur des arguments ou des justifications rationnels, et dans leur capacité à unifier un grand nombre de qualités d'un film, et ce, *bien qu'elles s'avèrent contradictoires*. Plusieurs écueils auxquels se heurte la théorie de l'interprétation tournent autour de ces questions, car il n'en faut pas moins pour alléguer qu'il n'y a tout simplement pas de réalité à interpréter — hormis la perception sensorielle du film ou sa « compréhension » —, que toutes nos interprétations ne sont que des chimères et qu'il n'y a donc pas de vérité possible en matière d'interprétation.

Évidemment, cette pensée peut donner le vertige à tous ceux — et ils sont nombreux — dont une part importante de l'activité professionnelle consiste à interpréter et à débattre de la signification des films. Le vertige découlerait du fait qu'on suppose leur comportement irrationnel, et leurs débats une sorte de conversation « métaphysique » sur des énoncés sans conséquences et dépourvus de sens. C'est évidemment une hypothèse que le sens commun — du moins, celui des interprètes en question — a de la difficulté à admettre ! En effet, pourquoi une communauté d'interprètes professionnels rédigerait-elle et publierait-elle des interprétations de films si ses membres n'avaient pas la moindre conviction que leurs hypothèses interprétatives étaient les meilleures qu'on puisse avoir et s'ils n'avaient pas quelque raison de croire que leurs arguments puissent convaincre ? Après tout, n'avons-nous pas la conviction, devant *notre* interprétation ou devant une interprétation qui réussit à nous convaincre, qu'un aspect de la réalité s'y trouve représenté ? En ce sens, le pragmatiste se montrera plus généreux envers la pensée et sera prêt à envisager que derrière les croyances, même les plus irrationnelles, on puisse trouver une parcelle de réalité, même si celle-ci s'exprime de façon entièrement *confuse* et *vague*. C'est pourquoi Peirce, bien qu'il partage en partie la critique du positivisme envers la métaphysique (« a puny, rickety, and scrofulous science » [CP 6.6]), croyait

malgré tout en la possibilité d'une « métaphysique scientifique » (5.423). Mais, faut-il le répéter, le respect du pragmatiste envers la pensée n'est pas une apologie de l'erreur puisque toutes nos croyances, on l'a vu, doivent être considérées comme *faillibles*.

Or, une première situation problématique — le rejet d'une interprétation, ou encore notre incapacité à convaincre d'autres spectateurs de ce que nous interprétons ou percevons —, peut s'expliquer de différentes façons sans mettre en péril pour autant la rationalité et l'aptitude à la vérité des inférences interprétatives en général. Notre interprétation pourrait d'abord être refusée parce qu'une interprétation alternative (intéressée par le même aspect et le même univers de réalité) explique un plus grand nombre de phénomènes. Ensuite, il est possible que nous soyons incapables de convaincre quelqu'un parce que notre perception, nos justifications ou nos arguments sont erronés ou trop vagues, ou encore parce que la visée de l'interprétation n'est pas claire. Peut-être que l'amalgame du film et du spectateur n'est pas réussi, de sorte que l'interprétation suit un parcours trop personnel. Enfin, il est effectivement des cas où il n'y a aucune « vérité en la matière » quant à ce que nous croyons percevoir, et donc aucune réalité à représenter. Notre perception aura alors le statut logique d'une hallucination ou d'un effet du hasard, soit l'équivalent d'une erreur pour laquelle il n'existe aucune objectivité (il n'y a alors aucun argument, aucune justification). Mais en soi, cette dernière situation ne constitue un problème pour une théorie de l'interprétation que si elle touche *toutes* les interprétations, auquel cas les seuls accords possibles entre interprètes seraient imputables au hasard. *Mais de toute évidence, il existe suffisamment d'accord chez les interprètes pour croire raisonnablement que ce n'est pas le cas.*

Si une conception pragmatiste de l'interprétation filmique peut rendre compte sans difficulté du foisonnement interprétatif susceptible de se déployer autour d'un film, qu'en est-il des interprétations contradictoires ?

Un bon exemple pourrait être celui des interprétations du film de K. Vidor, *Stella Dallas* (1937), produites par Linda Williams (1987 ; en français dans Burch 1993) et Stanley Cavell (1996 ; 2004). Dans les deux cas, les auteurs répondent aux

critères d'interprétation des études cinématographiques, leurs hypothèses respectives permettant notamment d'unifier de façon rationnelle un nombre considérable de qualités du film. Pour résumer, on peut dire que Williams cherche à démontrer que la contradiction inhérente sur laquelle se construit la position de l'héroïne du film, à savoir sa tentative d'être femme et d'être mère, se résorbe à la fin par l'effacement des deux rôles et par une image de sacrifice et de passivité devant la fenêtrée-écran où elle regarde, anonyme, le mariage de sa fille. En revanche, Cavell tente de prouver que le personnage ne joue pas un rôle passif dans ce scénario, et que la fin du film, loin de constituer un effacement, s'offre au contraire comme une affirmation de soi. Qu'en est-il donc, en définitive, du dernier plan du film : effacement de soi et plaisir dans le sacrifice (Williams) ou affirmation de soi et découverte du *cogito ergo sum* (Cavell) ? En supposant que l'enquête soit menée à terme (cette supposition est une vue de l'esprit) ou encore qu'aucune information supplémentaire ne puisse nous permettre de trancher en la matière, on voit mal, à première vue, comment ces deux interprétations contradictoires pourraient prétendre à la vérité, c'est-à-dire prétendre s'imposer toutes les deux comme « la meilleure croyance qui soit » de façon à résister au doute. En effet, à supposer que nous soyons incapables de décider en faveur de l'une ou de l'autre (quels critères invoquer ?), ne serait-ce pas là, en soi, une source de doute à l'égard des deux interprétations ?

Si l'on suppose que ce genre de contradiction est monnaie courante dans l'interprétation des films, certains critiques évoqueront évidemment les principes de bivalence et du tiers exclu pour montrer qu'il n'y a tout simplement pas de « vérité en la matière » dans bon nombre (toutes ?) de nos interprétations et qu'elles ne sont que des réactions purement subjectives à un film — voire des sophismes — soutenues par des exercices rhétoriques.

Pour contrer cette objection, nous pouvons faire appel à l'indétermination (relative) du signe esthétique dont il a été question plus haut. En effet, si Stella Dallas était une personne vivante, en chair et en os, nous pourrions toujours envisager une

recherche d'indices supplémentaires de façon à déterminer avec plus *d'assurance* la signification de ses actions. Mais même en l'absence de telles informations, il faut reconnaître que le film n'est pas *absolument indéterminé*. Par exemple, par rapport à cet aspect de la réalité du film que cherchent à interpréter Williams et Cavell, nul ne saurait prétendre que, dans le plan final, Stella est heureuse parce qu'elle a gagné à la loterie. Le fait qu'on puisse rejeter certaines interprétations alors que d'autres, même contradictoires, nous paraissent sensées, montre bien qu'on ne saurait renvoyer toutes nos interprétations au domaine des réactions « purement subjectives ». Après tout, même dans des domaines où l'on tient à la loi de la bivalence, on trouve potentiellement d'authentiques occurrences d'indétermination, ne serait-ce que parce que le vague est le corrélat de l'absence d'atomes logiques (qu'on pense, par exemple, à la dualité onde-particule en physique, où l'on soutient que la matière et la lumière présentent *simultanément* des propriétés d'onde et de particule). Il serait donc possible de résorber la contradiction et de soutenir qu'une des propriétés du film de Vidor est de donner droit de cité aux deux interprétations proposées par Williams et Cavell, l'une et l'autre étant alors aptes à faire office d'interprétants normaux du film (de la rencontre film-spectateur).

À ce titre, le fait de concevoir une œuvre comme une sorte de « canard-lapin » conceptuel, plutôt que de voir dans l'indétermination du signe esthétique un obstacle à la connaissance, met en lumière le fait que l'interprétation constitue *toujours* une occasion d'explorer la *réalité des possibles* d'un film, même si ceux-ci sont « restreints », en définitive, par les principes rationnels de justification et d'argumentation propres aux études cinématographiques — c'est-à-dire une exploration *raisonnable* des possibles. Si le film, comme œuvre d'art, est comparable à l'univers, il doit contenir une quantité indéfinie de possibles dont certains seulement trouveront à se manifester comme faits dans nos interprétations.

L'intérêt épistémique du vague, en somme, c'est de nous permettre *collectivement* d'engager différentes abductions pour tenter de déterminer un objet au moyen d'une généralisation

positive, et donc de faire travailler notre imagination, soit la source de toute nouvelle connaissance. (Je le répète : seront admises par l'institution des études cinématographiques les abductions, même contradictoires, susceptibles d'assurer la détermination d'un nombre plus ou moins important de qualités d'un film.) Mais comme je l'ai mentionné plus haut, il ne s'agit jamais du *vague absolu*. Il faut comprendre que toute enquête visant à légitimer notre perception, toute tentative cherchant à la rationaliser et à la justifier à titre d'interprétant normal d'un film, se fonde sur l'espoir *incitatif* à toute recherche et à toute entreprise épistémique rationnelle qu'il est possible d'immuniser notre croyance contre le doute (il s'agit du doute réel et non du doute feint de Descartes) en regard d'expériences possibles. Sans cet espoir il n'y aurait aucune raison de peiner sur une interprétation ou même d'en prendre connaissance. Or, relativement au vague absolu, à l'absence totale de différenciation, un tel espoir ne pourrait se légitimer. En revanche, nous savons qu'aucun existant n'est absolument vague, dans la mesure où sa nature est précisément de *réagir* à d'autres existants et de se déterminer dans ces réactions. Dans le cas de l'œuvre d'art, les relations entre les différentes qualités perçues de l'œuvre, puis entre l'œuvre, le spectateur et le monde (société, culture, imaginaire, histoire : tout ce dont le film est lui-même, et à de nombreux égards, l'interprétant, d'habitude) en rapport avec les principes (ou contraintes) disciplinaires de justification et d'argumentation, offrent un cadre pour le travail de l'imagination abductive, et l'exploration d'une détermination possible du vague par l'entremise des relations perceptives dont nous visons à établir autant que possible la normativité. Il serait donc faux de prétendre que nous ne pouvons rien apprendre des interprétations (potentiellement) contradictoires de Williams et de Cavell. En effet, même à supposer qu'il soit à tout jamais impossible de déterminer davantage le sens à donner au comportement de Stella Dallas de façon à atteindre éventuellement une conception rationnelle qui serait exempte de tout doute, nous *apprenons* malgré tout que le film est *tel* qu'il permet d'accommoder *au moins* deux hypothèses. Peut-être peut-il en accommoder davantage. En un sens, plus il admet d'hypothèses

sur ce sujet précis, plus on pourra dire que le film est vague à cet égard. Mais l'ensemble de ces hypothèses a également pour effet de déterminer ce qu'on pourrait appeler le *paradigme des interprétations possibles* selon ce que nos critères expérimentiels (il s'agit des types de justification admis par les études cinématographiques pour légitimer une interprétation) permettent de délimiter de la réalité. Mais cela n'est aucunement paradoxal si l'on reconnaît — comme Peirce — que nos conceptions connaissent différents *degrés d'indétermination*.

L'indétermination (toujours relative et jamais absolue) d'un film est précisément une invitation à l'exercice de l'imagination (plus ou moins créative, selon les cas) comme seul moyen de le connaître rationnellement et de légitimer la perception qu'on en a. D'interprétation en interprétation, et d'un contexte à un autre, ce processus est susceptible d'assurer en nous, rationnellement, la croissance en détermination d'une œuvre de même que l'accroissement de sa complexité et de sa diversité.

Conclusion

Dans ce qui précède, j'ai souligné le fait qu'il existe, en études cinématographiques (comme dans tout domaine où l'on vise des croyances vraies ou rationnelles), des principes (et des présupposés faillibles!) qui permettent de justifier par l'expérience (et de corriger ou de réfuter) certaines interprétations. Ces principes, qu'il a fallu un jour appliquer au cinéma (les films n'ont pas toujours été interprétés de la même manière et il conviendrait d'examiner *dans le détail* les conditions historiques qui ont présidé à la reconnaissance « institutionnelle » de leur interprétabilité), ont une longue histoire qui remonte aux sources antiques de l'herméneutique. Avec le temps, ils se sont transformés selon les différentes *visées* de l'interprétation, de l'interprétation des textes sacrés à celle des textes laïcs (chercher comment une œuvre est déterminée par un auteur ; par un mouvement social, culturel ou politique ; par des formes de vie ; comment elle influence son lecteur ; comment elle favorise l'imagination et la fécondation de la mémoire, etc.). Chaque fois, cependant, ce qui est recherché, c'est une croyance rationnelle et justifiable :

personne ne produit ou ne juge une interprétation par hasard, par un coup de dés — même lorsqu'il s'agit des « délires » et des « dérives » hermétiques dont parle Eco. Dès que des arguments, des justifications sont produits, un processus inductif est mis en marche qui permet de confronter une hypothèse interprétative, et une visée interprétative, à une forme d'expérience. On pourrait bien sûr se demander si ces principes justificatifs, si cette rationalité herméneutique permet de représenter l'ensemble du champ expérientiel *normal* du cinéma. Mais pour ce faire, il faudrait déjà avoir une raison de douter *véritablement* de son efficace.

Cela ne signifie pas que tous les énoncés d'interprétation feront l'objet de cette convergence vers la vérité — la courbe distributionnelle normale — dont parle Peirce. En de nombreuses occasions, il n'y a tout simplement pas de vérité « en la matière » : c'est peut-être le cas, on l'a vu, des interprétations produites par Williams et Cavell à propos de *Stella Dallas*. Mais la démarche n'est pas épistémiquement vide pour autant puisque les auteurs s'engagent alors à représenter rationnellement (selon les principes justificatifs des études cinématographiques) de *réelles possibilités* qui réfèrent au film, bien sûr, mais qui, à travers lui, nous parlent aussi du monde et de l'imaginaire humain (interpréter un film, c'est aussi, je le rappelle, interpréter ses propres déterminations et celles du monde). Selon les visées interprétatives, l'indétermination en herméneutique risque évidemment d'être plus grande que dans le domaine des sciences physiques où l'on est, et avec raison, plus concerné par l'univers des existants (de même que par les lois qui les régissent et dont ils assurent, en retour, le respect) que par l'univers des possibles. Mais cela ne devrait pas pour autant nous décourager de chercher la meilleure hypothèse qui soit (*même si cette dernière n'est qu'approximative*) : ainsi, même en supposant qu'il n'y ait pas d'entente possible, pas de courbe normale, quant à la meilleure interprétation (par rapport à une question ou à un objet spécifique — n'oublions pas qu'il y a une quantité indéfinissable d'objets dans un film et donc, théoriquement, une quantité indéfinissable d'interprétations vraies!), nous pouvons malgré tout espérer nous entendre sur un *faisceau* de possibilités

réelles, justifiables et raisonnables. En d'autres mots, nous pouvons nous attendre à ce que l'expérience que nous avons eue en tant qu'interprètes se répète chez d'autres interprètes. Car, ce qu'il faut reconnaître, en définitive, c'est qu'une représentation de l'univers de l'hypothétique suppose toujours l'usage de règles inférentielles qui sont l'expression même, consciente ou pas, de ce processus continu de la pensée que Peirce nomme « habitude ».

Concordia University

NOTES

1. Je tiens à remercier très vivement Roger Odin pour sa générosité, son grand professionnalisme et son aide précieuse dans la préparation de la version finale de cet article.

2. Les citations et les renvois à l'œuvre de Peirce suivent le modèle habituel: CP pour les *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (voir Peirce 1931-1935 pour les volumes 1 à 5, et Peirce 1958 pour les volumes 7 et 8), suivi du numéro de volume puis, après le point, du numéro de paragraphe; EP pour *The Essential Peirce* (voir Peirce 1998), suivi du numéro de volume et du numéro de page; W pour les *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition* (voir Peirce 1986), suivi du numéro du volume, puis du numéro de page; BDPP pour le *Baldwin Dictionary of Philosophy and Psychology* (voir Peirce 1901); MS suivi du numéro de manuscrit (selon la numérotation de R. Robin) pour les manuscrits de Peirce disponibles à la Houghton Library de la Harvard University et aussi sur microfilms (*The Charles S. Peirce Papers*, 1963-1966).

3. Peirce a offert plusieurs classifications des signes. Celle à laquelle je fais référence ici et tout au long de l'article a été produite en 1903 pour une série de conférences offertes à l'Institut Lowell et comprend dix classes de signes. Cf. « Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, As Far As They Are Determined » dans EP 2: 289-299.

4. C'est dans le même sens qu'on peut dire d'un musicien ou d'un acteur qu'il *interprète* une œuvre ou un rôle.

5. S'il est d'usage, depuis Gérard Deledalle, de traduire les termes « *Firstness* », « *Secondness* » et « *Thirdness* » par « Priméité », « Secondéité » et « Tiercéité », François Latraverse, dans « La représentation diagrammatique chez Peirce et Wittgenstein : quelques remarques sur une ressemblance de famille » (dans *Semiotica* [à paraître]) a montré que les termes « Premièreité », « Deuxièmeité » et « Troisièmeité » sont plus conformes à l'esprit peircéen : « Peirce ne parle pas de "primeness" (ce qu'on pourrait à la limite rendre par "priméité") mais de "firstness" [...], mot créé sur le radical *ordinaire* ("first") avec la terminaison *ordinaire* ("-ness"). Il en va de même pour la "deuxièmeité" [...] et de la "troisièmeité" [...]. Il existe par ailleurs un intéressant manuscrit (MS manuscrit 339), qui va de la page 240 à la page 243 du "Logic Notebook" et qui date des années 1904-1905, dans lequel Peirce se livre à des essais terminologiques aux fins de distinguer divers types de deuxièmeéité et où on voit apparaître les mots "primity" et "primality" pour marquer des deuxièmeéités de la premièreité, mots qui sont à l'oreille [...] voisins de ce qui a cours dans la communauté

francophone, mais qui ne désignent pas la catégorie dans sa généralité. Cela devrait suffire à restaurer l'éthique terminologique que mérite ce vocabulaire fondamental d'un auteur auquel il arrive que soit reproché l'usage d'un jargon abscons. Peirce ne s'est pas privé de créer des néologismes là où la chose lui semblait nécessaire ; dans ce cas, il a été d'un autre avis.» (C'est moi qui souligne.)

6. Sur la visée de l'habitude au sens général, voir Martin Lefebvre, « Peirce's Esthetics: A Taste for Signs in Art », dans *Transactions of the Charles S. Peirce Society* (à paraître en 2007).

7. Cette forme de pragmatisme, soulignons-le, n'a pratiquement rien à voir avec le pragmatisme de Peirce.

8. Après tout, le sous-titre de l'ouvrage où Fish (1980) développe l'hypothèse des communautés interprétatives, *Is There a Text in This Class?*, est : *The Authority of Interpretive Communities*.

9. Quelqu'un comme Fish ferait remarquer, avec raison, qu'il n'est pas rare que la doctrine d'une époque (par exemple l'héliocentrisme ou l'évolutionnisme) devienne le sens commun d'une autre.

10. Cf. note 26 du premier chapitre de *Making Meaning* (Bordwell 1989, p. 279).

11. Cela revient à dire qu'on ne peut distinguer la qualité « rouge » du sentiment « rouge », par exemple.

12. Peirce élabore une conception sémiotique du sujet. Voir l'excellente synthèse rédigée à ce propos par V. Colapietro (1989).

13. L'icône ou l'indice, par exemple, ne sont pas des arguments, mais tout argument nécessite au moins une icône et un indice. Cf. Lefebvre 2007.

14. Voir Martin Lefebvre, « Peirce's Esthetics: A Taste for Signs in Art », dans *Transactions of the Charles S. Peirce Society* (à paraître en 2007).

15. Pour cette interprétation de *Psycho*, cf. Lefebvre 1996.

16. Peter Bondanella (1997, p. 132) explique : « [...] *peg to pig* by sound ; *pig to bristle*, because pigs have bristles ; *bristle to brush* because Italian masters used pig bristles to make paint brushes ; *bristle to Mannerism*, because bristles used for paint brushes suggest an artistic movement made famous by great Italian painters ; *Mannerism to Idea*, because Mannerism employed a notion of *concetti* or abstract concepts and ideas in its artistic theory ; and finally *Idea to Plato*, since Plato is an idealist philosopher ».

17. Entendu cette fois au sens sémiotique du terme comme : « A symbol is defined as a sign which becomes such by virtue of the fact that it is interpreted as such » (EP 2 : 317).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bondanella 1997 : Peter Bondanella, *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Bordwell 1985 : David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell 1989 : David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Burch 1993 : Noël Burch (dir.), *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993.

Cavell 1996 : Stanley Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

- Cavell 2004** : Stanley Cavell, *City of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge, The Balknap Press of Harvard University Press, 2004.
- Colapietro 1989** : Vincent Colapietro, *Peirce's Approach to the Self*, Albany, SUNY Press, 1989.
- Eco 1990** : Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Eco 1992** : Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, Stefan Collini (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Eco 1992a** : Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- Fish 1980** : Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- Fish 1989** : Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Durham, Duke University Press, 1989.
- Lefebvre 1996** : Martin Lefebvre, *Psycho: de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Lefebvre 2003** : Martin Lefebvre, « "Ceci n'est pas une piperie" : bref propos sur la sémiotique et l'art de Magritte », dans *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 23, n^{os} 1-3, 2003, p. 185-200.
- Lefebvre 2005** : Martin Lefebvre, « Conspicuous Consumption: the Figure of the Serial Killer as Cannibal in the Age of Capitalism », dans *Theory, Culture and Society*, vol. 22, n^o 3, 2005, p. 43-62.
- Lefebvre 2007** : Martin Lefebvre, « The Art of Pointing: On Peirce, Indexicality, and Photographic Images », dans James Elkins (dir.), *Photography Theory: The Art Seminar*, New York, Routledge, 2007, p. 220-244.
- Peirce 1901** : Charles S. Peirce, entrée « Theory », dans James Mark Baldwin (dir.), *Baldwin's Dictionary of Philosophy and Psychology*, New York, The Macmillan Co., 1901.
- Peirce 1931-1935** : Charles S. Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 1-6, Charles Hartshorne et Paul Weiss (dir.), Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935.
- Peirce 1958** : Charles S. Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 7-8, Arthur Burks (dir.), Cambridge, Harvard University Press, 1958.
- Peirce 1986** : Charles S. Peirce, *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, vol. 3, Peirce Edition Project (dir.), Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- Peirce 1998** : Charles S. Peirce, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol. 2, Peirce Edition Project (dir.), Bloomington, Indiana University Press, 1998.
- Williams 1987** : Linda Williams, « "Something Else Besides a Mother:" *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama », dans Christine Gledhill (dir.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI, 1987.

ABSTRACT

Theory, My Fine Care Martin Lefebvre

In recent years, the practice of film interpretation has come under attack by cognitive film theorists. It is said that interpretive claims are not truth-apt and have no cognitive value. This essay contests this claim by calling on the pragmatic and semeiotic philosophy of Charles S. Peirce. The essay is divided into two parts.

The first part examines Peirce's pragmatism and the notion that theories are inescapably inferential and interpretive. The author distinguishes between the pragmatic and the scientific methods, examines the role of habit as a way to bridge the gap of mind/matter dualism, and considers Peirce's realism in the context of his critical common-sensism. The second section looks at some leading ideas in film/literary scholarship on interpretation. In particular, the author questions David Bordwell's critique of interpretive criticism and its reliance on skeptical and nominalist principles borrowed from Stanley Fish. It is shown how Bordwell's distinction between *comprehension* and *interpretation* in the cinema rests on the role played by sensory perception in the film experience. The distinction is criticized by adopting a form of empirism—that of Peirce—that is not limited by sensualism. Indeed, for Peirce, perception spreads continuously between the external and the inner worlds. A brief commentary on the work of Umberto Eco and the distinction between interpreting and overinterpreting then leads the author to consider the role of vagueness in interpretation and the problems raised by purpose and relevance of interpretation now defined as *all that compels the mind of the spectator through direct—or even indirect—contact with a film*. This turn opens up the issues of truth, rationality and normativity in interpretation. The paper concludes with the author arguing that film interpretation constitutes a process whereby signs—including aesthetic signs—can grow in rationality.