# *SUPPLÉMENT À LA VIE DE BARBARA LODEN* (NATHALIE LÉGER, 2012) OU DES PROJECTIONS NOMMÉES *WANDA*

Il y a d'abord un film : *Wanda* (Barbara Loden, 1970). Une femme inadaptée, ayant déserté mari et enfants, remerciée de son travail, errant seule dans une ville minière de Pennsylvanie, s'attache aux pas d'un homme qu'elle a rencontré par hasard, alors qu'il dévalisait un bar et qu'elle-même venait d'être dépouillée. Ils s'engagent dans une errance qui rapproche ces deux marginaux – lui bourru, elle soumise –, puis dans un projet de braquage qui tourne mal : arrivée en retard au point de rendez-vous, elle ne trouve que le corps de son compagnon abattu par la police. Elle se laisse ensuite réconforter par un jeune homme qui en profite pour tenter de la violer, mais elle réussit à s'échapper et trouve refuge dans un bar, au milieu de la bienveillante indifférence générale.

Ce récit rapide ne rend malheureusement pas justice à la saveur particulière, étrange et entêtante, du film de Barbara Loden. Il faudrait pouvoir évoquer la mise en scène dédramatisée et quasi burlesque du quiproquo sur lequel repose la première rencontre du couple, et qui semble incarner exactement l'amour selon Lacan – « donner ce que l'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas[1] » – : Wanda prend celui qu'elle appellera par la suite « Mr Dennis » pour le barman et, bouleversée par le vol dont elle vient d'être victime, l'interpelle et se raconte sans interruption, sans se rendre compte qu'il est en train de faire main basse sur la caisse et que le propriétaire gît ficelé et bâillonné derrière le comptoir. Il faudrait parvenir à restituer la douleur poignante et insignifiante de cette trajectoire de femme à la dérive, « à l'à-pic exact du malheur, […] un malheur fade qui a l'odeur d'un tissu à carreaux pendu aux fenêtres d'un café de province[2]. »

Or c'est précisément ce que parvient à faire le récit de Nathalie Léger. *Supplément à la vie de Barbara Loden* (POL, 2012) est né d'une commande qui a très vite dépassé les limites de l'exercice imposé : rédiger pour un dictionnaire de cinéma la notice d'une actrice, épouse du maître Elia Kazan et réalisatrice d'un seul film, dans lequel elle incarne l'héroïne éponyme. Trois éléments qui, faisant fond sur un déficit foncier de confiance et d'affirmation de soi, ont rendu problématique chez Barbara Loden la question de l'*auctoritas*. Or ce vacillement d'être, cette impossibilité à exister autrement que dans l'assentiment d'autrui exercent précisément une très forte emprise imaginaire sur Nathalie Léger. Elle se prend ainsi à mener une enquête où il s'agit autant de faire de Barbara Loden son/un sujet que de mettre au travail les analogies entre Wanda et sa propre mère ou elle-même : autant de femmes vacillant, ou s'étayant, dans leurs reflets réciproques. L'écriture consiste ainsi à organiser un dispositif de captation et réfraction vertigineuse de ces *projections* en chaîne, des femmes entre elles et du cinéma sur la littérature[3].

## Problématique *auctoritas*

[1] Jacques Lacan, *Séminaire* XII, *Problèmes cruciaux de la psychanalyse*, 17 mars 1965, non édité, retranscrit ici : http://www.valas.fr/IMG/pdf/S12_PROBLEMES.pdf, p. 362.

[2] Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, POL, 2012, p. 25.

[3] Pour la théorisation des rapports entre littérature et cinéma au prisme de la projection, voir Marie Martin, « La projection comme opérateur intermédiatique : positions et propositions » et Véronique Campan, « Métaphore, figure, dispositif », *La Licorne*, n° 116, 2015, p. 7-24 et p. 37-55.

La question de l'*auctoritas* interroge, au premier chef, la *paternité* d'une œuvre, et ce terme même, indexé au masculin, résume l'un des complexes face à l'autorité que noue le *Supplément à la vie de Barbara Loden* entre les hommes et les femmes d'une part, l'écriture et le jeu d'acteur d'autre part et, enfin, de manière plus ontologique, entre le texte et la vie, lorsque la difficulté de faire œuvre reconnue, pour une femme, rejoint son incapacité à valider sa propre existence à ses yeux et ceux des autres. Qui, en effet, pour se porter garant d'un film qui serait enfin, précisément, un acte pour celle qui, comme pierre de touche de son être, s'invente le pseudonyme de « Miss None[4] » (p. 69) ? « "Je n'étais rien. Je n'avais pas d'amis. Pas de talent. J'étais une ombre. […] J'ai traversé la vie comme une autiste, persuadée que je ne valais rien, incapable de savoir qui j'étais, allant de-ci de-là, sans dignité"[5]. » Entre l'autiste et l'artiste, une seule lettre d'écart, de même qu'entre l'actrice et l'autrice, version étymologiquement correcte de ce qu'on nomme aujourd'hui l'auteure : c'est aussi de ces jeux de mots et de lettres que se nourrit, sous la plume de Nathalie Léger, le vertige d'une *auctoritas* toujours asymptotique, toujours visée mais jamais totalement atteinte, surtout lorsque la figure intellectuellement reconnue du cinéaste est oblitérée par le corps réifié de la comédienne.

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, l'écrivaine fait en effet se répondre les doutes de Barbara Loden et son propre sentiment d'inadéquation (sans parler de ceux, qui les amplifient encore, de la mère de la narratrice et d'Alma Malone, qui a inspiré le personnage de Wanda). Mais elle les contrebalance aussi par autant de protestations féministes et de sursauts de révolte. Le mouvement de ce récit composé d'instantanés et de fragments pas totalement jointifs conserve ainsi un caractère suspendu. L'extrait de naissance de l'actrice que compose Nathalie Léger est à ce titre révélateur. « Barbara Loden est née en 1932, six ans après Marilyn Monroe, deux ans avant ma mère, la même année qu'Elizabeth Taylor, Delphine Seyrig et Sylvia Plath[6]. » Les femmes qui s'y côtoient, apparemment par le seul hasard de la chronologie, forment un condensé de toutes les postures ou facettes de femmes qu'incarne Barbara Loden aux yeux de Nathalie Léger, du corps sexuel sacrifié au désir masculin (Marilyn) à la chatte sur un toit brûlant qui aura eu non pas sept vies, mais sept maris (Liz), de la « suicidée de la société » patriarcale (Sylvia) à la pasionaria engagée aux côtés du MLF (Delphine) et, enfin, des icônes publiques à la figure la plus intime de la mère.

Ces tensions que le texte abrite en son sein sans les résoudre sont sans doute le meilleur moyen d'approcher le mystère particulier et la part d'universel d'une vie révolue, d'évoquer, par tâtonnements et repentirs, cet être qui s'est lui-même tendu de nombreux miroirs contradictoires, lui renvoyant une image, tantôt de soumission, tantôt d'affirmation de soi. Pour dire Barbara Loden, le choix de l'ambivalence et de la suspension, loin de toute autorité, prend parfois des formes indécidables, entre mise en garde, exhortation, déni, voire prétérition, comme ici :

> Le livre [*L'Arrangement* (Elia Kazan, 1967)] raconte le chemin très tortueux qui mène le héros à lui-même en passant par cette femme. Ralentissons. Bien que Kazan dise que "la vérité constitue la meilleure base pour la fiction", il n'y a aucune raison de prendre ce texte pour autre chose que ce qu'il est (un roman) ni de prendre Gwen pour celle qu'elle ne serait pas (Barbara). Il n'est pas non plus question d'aller chercher la vérité d'une femme dans le livre de son mari[7].

---

[4] Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, *op. cit.*, p. 69.

[5] *Ibid.*, p. 32.

[6] *Ibid.*, p. 17.

[7] *Ibid.*, p. 77.

Et, de même que, du couple formé par Kazan et Loden, la figure du cinéaste domine, y compris dans le texte de Nathalie Léger qui lui emprunte, comme une garantie d'exactitude, ses expressions – « Un crayon à la main, je lis les Mémoires d'Elia Kazan et je relève mot pour mot ce qu'il dit de Barbara Loden : elle est sauvage, originale, insolente et persifleuse ; […] elle voulait être indépendante, trouver sa propre voie[8] » –, de même la narratrice se met-elle en scène en train d'abriter sa quête obsessionnelle derrière le parfait cache-sexe qu'est l'autorité d'un homme, et même d'un homme de lettres aux ambitions et à l'ego démesurés :

> Pour éviter les trop nombreuses questions qui pourraient m'être posées sur la relation (aberrante selon certains) susceptible d'être établie entre la rédaction d'une simple notice et l'ampleur de mon enquête, j'explique à mes interlocuteurs que je mène des recherches documentaires pour le compte d'un écrivain qui rêve d'écrire un jour, s'il en a le temps, *la biographie définitive sur le sujet*[9].

Sans doute y a-t-il une bonne dose d'ironie, pour la narratrice, à se couler dans cette vision patriarcale des choses, à la miner de l'intérieur par une simple citation en style indirect libre. L'irréfragable assurance masculine confine au ridicule, comme c'est le cas lorsque Mr Dennis planifie le braquage à venir : « Il la reprend, c'est son plan à lui, c'est lui qui dirige la scène […][10]. » Sans faire droit aux hésitations de Wanda, il décompose les étapes du braquage en une liste absurdement détaillée et oublie le plus important, l'alarme à désarmer qui causera sa mort. Dans ce cas, l'ironie se fait tragique : si l'anti-héros ne bénéficie jamais de la noble grandeur du genre, il n'en suscite pas moins la pitié pour celui qui s'aveugle, s'entête absurdement, et ne trouve à s'affirmer qu'à faire preuve, envers Wanda, tantôt de brutalité, tantôt de paternalisme. Sa prétention à l'*auctoritas*, qui se voudrait performative, participe surtout d'un rejet du processus de réflexion qui lui semble difficile et hasardeux.

Inversement, Nathalie Léger produit un texte qui refuse la clôture et désavoue les attributions définitives, s'organisant davantage comme une rhapsodie de fragments qui donnent l'impression de se répéter, mais avec à chaque fois un excédent, un reste, ou bien du jeu. À qui l'autorité d'un récit dès lors qu'il se donne comme suspendu, entre deux postulations contraires, et donc potentiellement prolongé par chaque lecteur, ou interprété, comme on le dit d'une partition ?

## Empathie, identification, projection ?

Or ce fonctionnement textuel – solidaire du déni d'autorité fait à la femme, à l'actrice, à la cinéaste, et le renversant en fabrique créative – permet les projections multiples dont se compose *Supplément à la vie de Barbara Loden* : entre une œuvre et son interprète, entre les figures féminines du réel et de la fiction, entre le récit de Nathalie Léger et le film *Wanda*. Pour autant, pareille affirmation ne va pas sans poser quelques problèmes théoriques, en particulier sur l'emploi du terme « projection » : s'agit-il d'un simple jeu de mots, ou bien du nom d'un véritable travail poétique, qui opérerait à la jonction de l'écriture, du psychique (les émotions, conscientes ou non, suscitées par une œuvre), et du technologique (la manière dont se voit investi le dispositif même de la séance de cinéma) ? Pour le dire autrement, pourquoi choisir de subsumer sous la notion de projection un ensemble de traits et de figures du texte

---

[8] *Ibid.*, p. 54-55.

[9] *Ibid.*, p. 95. C'est moi qui souligne.

[10] *Ibid.*, p. 115.

qui pourraient peut-être relever d'autres phénomènes psychiques mobilisés par la relation esthétique, ou encore d'autres modalités intermédiatiques ?

La narratrice elle-même évoque, par exemple, les réponses émotionnelles que sont, dans la performance d'une actrice, l'empathie et la catharsis. Mais ces deux possibilités, qui engagent chacune une très longue histoire notionnelle, avec des points de contact et des différences, ne sont mobilisées qu'à une seule reprise et, à chaque fois, comme citations :

> Barbara a mis une perruque courte et vaporeuse de blonde peroxydée. Elle est Marilyn. En bon maître de l'Actors Studio, Kazan sait ce qu'il fait : "Je savais qu'il y avait des traits communs entre elles, des drames de l'enfance, une blessure identique." Elle est Marilyn […] "Le rôle de Maggie a été une vraie catharsis pour moi. C'était si proche, comme une chose évidente, ça a été très thérapeutique."[11]

> C'est Yoko qui a proposé d'accueillir Barbara Loden, "parce que j'ai de l'empathie pour elle". Barbara fait son entrée, blonde, svelte, rayonnante, elle parle de son film, elle dit que Wanda ne sait pas ce qu'elle veut, mais qu'elle sait ce qu'elle ne veut pas. […] Barbara joue consciencieusement son rôle de figurante […][12].

L' « empathie » autoproclamée de Yoko Ono est ainsi discréditée par le narcissisme de la chanteuse qui réduit l'actrice et cinéaste à faire tapisserie. Quant à la catharsis revendiquée par Barbara Loden après avoir incarné un avatar de Marilyn Monroe dans la pièce d'Arthur Miller *After the Fall*, elle relève tout autant de l'identification, comme l'indique la répétition de la phrase : « Elle est Marilyn[13]. »

L'un des principes d'élaboration du texte est de faire miroiter les figures féminines les unes dans les autres, au point que la narratrice puisse reconnaître, dans Wanda, sa créatrice Barbara Loden ou même sa mère à elle. On pourrait arguer que ce miroitement participe de l'identification dans laquelle, selon le *Vocabulaire de la psychanalyse*, « le sujet s'assimile à des personnes étrangères ou, inversement, assimile à lui-même des personnes, des êtres animés ou inanimés[14]. »

> À la revue *Madison Women's Media Collective*, 1971, qui l'interroge sur Wanda : "*It's like showing myself in a way that I was*". C'est comme me montrer moi-même comme j'étais. Je me souviens de ma mère faisant des gestes absurdes, feints, traqués, dès que mon père était là. La panique qui marquait son visage. Et comme Wanda, cette fixité inquiète dans le regard, cette manière particulière de scruter le visage impassible de l'homme pour comprendre et anticiper[15].

Ici, l'identification se ferait, au niveau rhétorique, par la comparaison, et au niveau mental, par la coïncidence des corps : jusqu'à la fusion dans le cas d'une actrice prêtant son apparence à un personnage, ou bien, dans le cas de la narratrice, par l'effet de surimpression voire d'hallucination qui engrène la mémoire involontaire.

L'identification en chaîne entre la cinéaste-actrice, son personnage et la mère de la narratrice finit par englober la biographe elle-même, à son tour tiraillée entre les deux postulations simultanées que sont l'exactitude de la reconstitution et la libre invention : « Délaissant la notice ou l'excédant malgré moi, j'ai cherché pendant plusieurs mois à

---

[11] *Ibid.*, p. 68-69.

[12] *Ibid.*, p. 46-47.

[13] *Ibid.*, p. 68-69.

[14] Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1992, p. 345.

[15] Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden, op. cit.*, p. 56.

reconstituer la vie de Barbara Loden, surtout dans ce moment où elle-même tentait, à partir de la vie d'une autre, d'inventer un personnage qui soit le plus proche d'elle-même. Wanda[16]. »

Et de même que cette identification peut aussi prendre, au niveau psychique, un tour plus négatif, non de l'ordre de la reconnaissance mais de l'annihilation de soi, de même est-ce une autre acception du mot « identifier », celle de distinguer pour catégoriser, qui, au niveau sémantique, est parfois mise au travail. L'étrange relation unissant Wanda et Mr Dennis donne ainsi lieu à un précipité de ces deux dimensions : d'une part la difficulté à déterminer la teneur de leur rapport, sinon par la quadruple négation des hypothèses les plus couramment identifiées en matière de sentiment amoureux, d'autre part l'impossibilité même pour un être d'affirmer son existence :

> Rien entre eux qui puisse se reconnaître aisément : ni convoitise, ni ardeur, ni échange, nulle offrande. Dans la chambre d'hôtel aux murs verts et aux rideaux à fleurs, autour du lit défait par la chaleur et l'incompréhension, s'organise la scène banale de l'humiliation, de la soumission, de la disparition sans bruit de soi dans l'autre[17].

Ce double glissement porte le doute, me semble-t-il, sur la capacité de la notion d'identification à rendre compte du principe qui gouverne le texte, et incite à interroger la pertinence de la projection dans la poétique de *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Le texte lui-même y incite en proférant le mot, à la fin d'un résumé qui, loin de satisfaire à la clarté attendue d'une identification-reconnaissance, joue de la répétition complexe des figures féminines, des images et des mots.

> Résumons. Une femme contrefait une autre écrite par elle-même à partir d'une autre (ça, on l'apprend plus tard), jouant autre chose qu'un simple rôle, jouant non pas son propre rôle, mais une *projection* de soi dans une autre interprétée par soi-même à partir d'une autre[18].

Pour autant, l'emploi explicite du terme pourrait n'être lui-même qu'imagé, ne pas correspondre à une définition rigoureuse de la projection, ni engager le fonctionnement du livre puisqu'il s'agit-là de décrire le rapport de Barbara Loden à Wanda.

Reprenons. Dans la projection, il y a, au moins, deux dimensions sémantiques probantes pour construire un modèle de poétique textuelle : le versant psychique, et le versant technique – ce dernier étant surtout pertinent, comme c'est le cas ici, lorsqu'on a affaire à un récit qui revendique une origine cinématographique et la met en scène. Du côté d'une définition psychanalytique utilisable dans le champ littéraire, voici la synthèse que donnent Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux : « Alors que l'identification opère sur un mode euphorique dans les deux directions (s'assimiler à autrui ou assimiler à soi) de la relation intersubjective ou de la relation entre un sujet et un objet, la projection présuppose une structure de méconnaissance et se développe dans une tonalité dysphorique[19]. » La « structure de méconnaissance » implique la part de refoulé que la projection manifeste en l'attribuant à autrui, quand la « tonalité dysphorique » vise la nature de ce refoulé, qui serait inavouable à soi-même parce que haïssable et honteux.

---

[16] *Ibid.*, p. 34.

[17] *Ibid.*, p. 49-50.

[18] *Ibid.*, p. 82. C'est moi qui souligne.

[19] Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, « Introduction », *Empathie et esthétique*, Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), Paris, Hermann, 2013, p. 9. La distinction proposée, pour avoir le mérite de la clarté, ne me semble pour autant pas totalement pertinente dans le cas ici étudié. La projection, lorsqu'elle se manifeste à l'origine de récits travaillés en leur cœur par les figures techniques et imaginaires du cinéma, bénéficie d'une aura davantage positive et paraît affronter moins la dysphorie que la hantise, c'est-à-dire l'interpellation d'un même que je crois autre, mais qui m'arrête et me fixe.

Transposer ce mécanisme subjectif en possible opérateur textuel implique de distinguer clairement les niveaux où la projection peut opérer. D'une part il y aurait la réponse inconsciente face à un récit qui façonnerait sa puissance d'impression et de rémanence : Barbara Loden découvrant le fait divers d'Alma Malone dans le journal, Nathalie Léger regardant le film *Wanda*. Or il est difficile d'assigner ce premier niveau, qu'on ne peut qu'inférer, à la seule identification : les points communs entre toutes ces femmes se reflétant les unes dans les autres ne sont pas plus de l'ordre de l'euphorie que de la honte, mais plutôt, précisément, de la tentation de s'effacer toujours plus devant l'autre jusqu'à s'y perdre.

Il y aurait d'autre part, dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, une projection concertée, rejouée comme outil poétique, tant au sens du dispositif technologique que du processus psychique (avec quelques aménagements tenant principalement à la nature d'artisanat majoritairement conscient de l'écriture). Car le fait même qu'il y ait un second niveau débouchant, chez Barbara Loden comme chez Nathalie Léger, sur la création d'une œuvre, paraît indiquer chez elles la nécessité d'un travail pour élaborer le choc de la rencontre d'Alma, dans un journal, et de Wanda, dans une salle de cinéma. Et donc quelque chose qui participerait moins de l'identification que de la projection : dans la première en effet, le sujet se focalise sur des ressemblances et se reconnaît, quand, dans la seconde, il transfère ailleurs l'inaperçu en soi et, s'y confrontant, se sent par cet étrange écran obscurément regardé.

En faveur de l'hypothèse projective, le texte de Nathalie Léger mobilise d'ailleurs à plusieurs reprises le rituel même d'une séance de cinéma, et certains traits emblématiques de son dispositif technique, comme dans cette évocation successive de trois des femmes du récit (la cinéaste, son personnage, la mère de la narratrice) comme passée par l'obturateur d'un projecteur : « La lumière s'allume. Je revois le visage de Barbara. La lumière s'éteint. Wanda se penche sur l'homme allongé à ses côtés et le regarde. La lumière s'allume. Une femme abandonnée marche seule dans un centre commercial. La lumière s'éteint[20]. »

## *« Welcome to the Psychic Theater[21] »*

Le fait même que la projection ne soit plus seulement une composante possible de la relation esthétique, mais une forme modélisante pour la création poétique entraîne nécessairement un remaniement notionnel. Au niveau psychologique, cette fois, ce qui agit dans la création consciente n'est plus tant la dénégation et la transposition sur l'autre d'un complexe honteux que l'interpellation d'un mystère et les pistes fantasmatiques d'élucidation qui composent le texte même. Ce mystère, quoi de mieux que le visage pour l'incarner et susciter une dynamique d'écran[22] ?

> On ne saura jamais d'où vient la blessure qui condamne Wanda à la désolation, on ne saura jamais quelle ancienne trahison ou quel abandon lointain l'ont plongée dans ce désarroi sans aspérité et sans partage, on ne saura pas non plus de quelle perte, de quelle absence, elle ne peut se consoler, on la prend comme on se prend soi-même, dans l'aveuglement et l'ignorance, et l'impossibilité de mettre un nom sur la tristesse d'exister. Son visage, le visage de Wanda, fermé, triste, obstiné[23].

---

[20] Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, *op. cit.*, p. 85-86.

[21] *Ibid.*, p. 141.

[22] Voir Stéphane Lojkine, *Image et subversion*, Paris, Jacqueline Chambon, 2005.

[23] Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, *op. cit.*, p. 41.

La figure de Wanda, et ce par quoi justement elle nous regarde, est tout entière condensée dans les traits d'un visage indéchiffrable : signe ambigu, surtout lorsqu'il est en abyme dans un miroir, modelé par le regard obtus que porte sur lui Wanda elle-même ou Mr Dennis :

> On les voit maintenant tous les deux dans le miroir se faisant face. Il la tient gravement, tendrement contre lui, comme s'il la désignait à elle-même, et, dans ce geste, comme s'il se constituait lui-même. Ils sont immobiles et silencieux. On peut penser qu'il la manipule, qu'il emploie la douceur pour mieux la contraindre, mais c'est aussi autre chose. Cette fois-ci, ils sont deux. C'est peut-être la ruse de la contrainte, mais c'est peut-être aussi l'amour, on ne peut pas savoir[24].

Signe pluriel car il est autant le visage de Wanda que celui de Barbara – et c'est là que la cinéaste, parce qu'elle est aussi l'actrice, suscite pour sa part les projections de la spectatrice. « Je cherche sous le visage égaré, dans le regard morne de Wanda, derrière cette façon bancale et désespérée de se tenir face aux autres, je cherche tout ce qui appartient aussi à Barbara[25]. »

Signe lisse et opaque, enfin, qui appelle d'autant plus l'investissement projectif que son énigme nous résiste et nous hante. Autour du motif de la femme qui pleure, un fragment met ainsi en miroir, pour les interroger et les confronter, le personnage du film et la narratrice du récit écrit.

> Wanda ne pleure jamais. Si, une fois, beaucoup plus tard, devant le lavabo de la salle de bains d'une chambre d'hôtel. Elle pleure en répétant *I can't do this, I can't do this*. Et une autre fois peut-être, mais ça n'est pas sûr, lorsqu'on lui a volé dans l'obscurité du cinéma le peu d'argent qu'elle avait : la nuit est tombée, elle entre dans un bar et va directement dans les toilettes, elle se rafraîchit le visage avec de l'eau, longtemps, on ne sait pas alors si elle pleure. Lorsque je pleure, j'en fais trop, je suis submergée, incapable de me retenir, incapable même de le dissimuler. Les larmes sont peut-être la seule forme, mais monstrueuse, de mon impudeur. Seule, je me retrouve hurlant silencieusement devant un miroir comme si je voulais vérifier une hypothèse, je ne vois qu'un masque de pleurs immobilisé le temps du sanglot, un temps long, la bouche déformée, la symétrie parfaite figée en plis luisant de larmes, et le silence, la brutalité du silence de l'apnée imprimée sur la peau humide tandis qu'une voix demande qui est là sous cette peau défigurée. Je regarde. Je cherche en vain mon visage, celui, familier, qui ressemble à une pierre[26].

Ces scènes de pleurs, esquissées chez Barbara Loden, démonstratives chez Nathalie Léger, exhibent d'autant plus leur divergence diamétrale qu'elles prennent place dans un face à face du sujet à soi-même, devant une glace, ce qui conjoint le psychique et l'optique, comme peut le faire la projection. Bien plus, la structure du passage, avec sa juxtaposition paratactique des deux modalités de larmes, marque la rupture que provoque la prise de conscience d'une telle différence, redoublée dans la seconde partie par la différence de la narratrice à elle-même lorsqu'elle pleure. Or, le propre des larmes de Wanda est d'être si imperceptibles que *Le Supplément* en oublie les occurrences les plus poignantes, à la fin du film ; la première lorsque Wanda, au milieu de badauds anonymes, fixe hors-champ ce qui doit être le cadavre de Mr Dennis – c'est précisément par son nez rougi et ses yeux baissés qu'on imagine le spectacle auquel elle assiste, avant qu'elle n'adresse à la caméra un long regard embué –, la seconde après la tentative de viol dont elle a été victime : elle s'écroule en sanglots lors de sa fuite dans la forêt, comme si d'avoir enfin affirmé son être par un refus catégorique lui permettait finalement de lâcher prise. Il y a donc, autant dans l'omission de ces pleurs-là que dans la démonstration lacrymale de Nathalie Léger, quelque chose comme le symptôme d'une

---

[24] *Ibid.*, p. 114.

[25] *Ibid.*, p. 56.

[26] Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden, op. cit.*, p. 38-39.

projection. Dans ce cas, la soi-disant absence de sanglots chez Wanda serait l'emblème d'une anesthésie affective que la narratrice redoute de reconnaître en elle, au point d'organiser, comme on l'a vu, un système binaire de différences revenant à avouer qu'elle aurait, sous le masque du visage – mais pourquoi ? – le cœur dur comme une pierre.

Or ce passage ne s'analyse en effet comme symptôme que si la vision du film laisse apparaître, en transparence, la scène qui manque. Ainsi la projection fait-elle véritablement office d'opérateur intermédiatique, par sa polysémie et son rapport essentiel aux images émouvantes. C'est d'ailleurs dans la description apparemment littérale d'une des dernières séquences de *Wanda* que se dévoile un nouvel aspect de la prégnance de la projection dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*.

> C'est comme si le film se rembobinait : un bar, la tête dans les mains, un homme qui offre des bières. Puis on avance encore et on croirait revenir sur nos pas : un paysage creusé, des carrières, blanches cette fois, un lieu égaré. Une décapotable rouge vif glisse vers nous, on entend le froissement léger des pneus sur le sable et le chant intermittent d'un oiseau comme si tout était calme, la calandre brille au soleil, intérieur-extérieur le rouge est explosif, on distingue le chignon blond de Wanda pendant que la voiture glisse sous nos yeux, arrondit sa course et s'arrête devant un affaissement de pierres – quelque chose d'imminent vient buter mollement au fond de la carrière. La voiture à l'arrêt, le type gentil fait vrombir son moteur à plusieurs reprises, vantardise ou menace, puis il glisse son bras le long du cuir rouge, s'approche et dans le même mouvement, ce type sait y faire, dépose le sac que Wanda gardait sur ses genoux, le pose à ses pieds, lui parle à voix basse, tendrement, comme à un enfant, et dans le même mouvement, ce gentil s'y connaît, il l'attire contre lui, jamais commode dans une voiture, d'une main il enlève les obstacles qui se présentent, l'ordinaire est toujours plein d'obstacles, de l'autre il l'attire encore, dans un même mouvement il la prend contre lui, d'une main il s'affaire en parlant doucement, des petits bruits doux, caressant, de l'autre il l'enveloppe, la fait glisser sous lui, la fait disparaître dans l'évidence non partagée et le silence de ce qu'on appelle le consentement, on ne la voit plus, plus de bruit, plus de mots, seul l'oiseau, elle est ensevelie sous ce corps sombre devenu informe, disparue sous lui, il pèse, je perds souffle, je suis écrasée, plus un mot tandis que le type gentil la viole[27].

Là encore, le fragment est lancé dans un rappel ostensible des puissances du défilement cinématographique, via la mention du rembobinage pour dire l'effet de répétition de la scène par rapport au début de *Wanda*. Surtout, ces phrases de plus en plus longues, sinueuses, attachées autant aux plans filmiques qu'au flux de conscience de la spectatrice, miment une projection en salle de cinéma qui se métamorphose brusquement en immersion dans le film. L'écriture se fait performative dans l'anamnèse apparente d'un trauma qui serait comme le moteur même du texte et dont les poussées projectives de la narratrice organisent le dévoilement progressif et fugace. En effet, la substitution pronominale organisant la métalepse de l'héroïne du film à la narratrice est à la fois massive, brutale, explicite, mais immédiatement recouverte par un retour à la troisième personne, tandis que le choix du verbe qui met le point final au fragment, « violer », renoue avec la brutalité de la rupture syntaxique et affiche comme accompli un acte que le plan suivant, dans le film, contredit immédiatement (Wanda se débat violemment et parvient à s'échapper). La forme même que prend la révélation d'un trauma resurgi, voire revécu, devant le film, conserve ainsi l'ambiguïté qui le marque du sceau d'une dynamique projective, que ce soit de la part de la narratrice qui affronterait peut-être ainsi un viol refoulé, ou de la part de la lectrice qui aurait surinterprété (autre sens, familier, du mot « projeter »).

---

[27] *Ibid.*, p. 143-145.

Comment conclure sans remarquer combien ce fonctionnement projectif obéit, chez Nathalie Léger, à une logique profondément derridienne, en se donnant comme programme, de son titre à sa mise en œuvre, les concepts de supplément et d'écriture ? Le texte s'interroge beaucoup, en ses premières pages, sur les modalités descriptives d'une notice, pour mieux en sanctionner l'impossibilité. Et s'il qualifie systématiquement les récits que tentent les personnages de « descriptions[28] », de même est-ce sans doute pour faire constater combien le texte lui-même est bien davantage pris dans l'écriture, ce mouvement anonyme, donc sans *auctoritas*, qui inquiète et disloque les certitudes de toute description, et qui, sur le mode de l'après-coup freudien, refond(e) sa propre origine : Barbara Loden, et toutes ses projections (le génitif étant aussi bien subjectif qu'objectif).

Au-delà de la géométrie optique, de la psychanalyse et de la technique cinématographique, participant tour à tour de toutes mais les excédant, la projection est donc bien, en définitive, un phénomène scriptural qui s'incarne au premier chef dans cet autre transport de formes qu'est la métaphore. Avec l'ironie qui la caractérise à l'endroit de certains hommes en position d'autorité, Nathalie Léger évoque ainsi un jeune thésard qui « préf[ère] s'en tenir aux données socioéconomiques parce qu'avec les métaphores, dit-il, de proche en proche on s'éloigne […][29]. » Il y a là une définition minimale mais suggestive de la différance à l'œuvre dans l'écriture, dont un autre passage du livre – la déploration d'écrivain raté du joueur de base-ball Mickey Mantle – théorise indirectement la parenté avec la projection :

> Mais moi je voulais décrire le trajet d'une balle, l'air, le froissement de l'air, l'espace, le trou que la balle fait sur le fond, la forme et la déformation quand elle m'arrive dessus, et son tracé exact quand elle repart, celui que je conçois en esprit un millième de seconde avant de la frapper, après je ne la regarde plus, je suis déjà parti, je ne la regarde pas, je la surveille, c'est autre chose, voilà ce que je voulais raconter, […] mais je n'ai pas réussi à décrire le trajet d'une balle, et pas plus que je ne saurais décrire Barbara je ne pourrais faire revenir son esprit, d'ailleurs je ne l'ai pas connu, son esprit, je l'ai à peine aperçu à travers son corps, et encore, je le confonds peut-être avec celui d'une autre, l'air, le froissement de l'air, la déformation, *la disparition et l'apparition de la sensation sur fond noir* […][30].

En effet, qu'est-ce que cette balle sinon, dans la synonymie dont est grosse l'écriture, un projectile ? Et son parcours dans l'air autant que dans les phrases, une métaphore ? Si de proche en proche on s'éloigne, on n'en retrouve pas moins le cinéma, dans cet étrange battement, en faux-raccord, du fond noir sur lequel s'enlève la sensation, à nouveau comme passée à travers un obturateur.

> Par en-dessous, elle a regardé la piscine de Cap 3000, ce miracle figuratif qui avait fasciné les visiteurs à l'inauguration du centre commercial, elle a regardé les corps d'enfants plongeant avec une gaieté amortie, elle a regardé les nageurs posés là-haut à la surface, elle les voyait sortir de l'eau, se hissant en raccourci sur l'échelle, le corps tronqué puis vaporisé dans l'air et la lumière, elle en voyait d'autres qui s'élançaient avec véhémence ou résignation comme des spectres effervescents et qui fondaient, fuligineux, dans la noirceur de l'eau, et elle a croisé le regard d'une femme qui nageait lentement au fond, là, si près d'elle, glissant et tâtonnant, scrutant par

---

[28] *Ibid.*, p. 37: « Barbara dit qu'elle n'a rien à décrire de grand. Pas de vent de l'Histoire, rien des tumultes politiques, pas de drame social exemplaire. » ; *ibid.*, p.141-142 : « Je vois bien qu'elle avance avec précaution dans la description – ce sont mes mots qui font gravement cortège à son silence ».

[29] *Ibid.*, p. 110.

[30] *Ibid.*, p. 138-139. C'est moi qui souligne. Dans *Western* (Christine Montalbetti, POL, 2005), on retrouve la même métaphore d'un trajet de balle, cette fois au tennis, pour incarner dans l'écriture la force poétique de la projection. Voir Marie Martin, « L'écriture et la projection (Louis-René des Forêts, Pierre Alferi et Christine Montalbetti) », *La Licorne*, n° 116, 2015, p. 117-134.

> les hublots immenses comme si elle jetait un œil outre-tombe, regardant, cherchant ce qui était perdu, puis remontant, et revenant, souriant, remontant, fuyant très vite, et revenant[31].

Les derniers mots du *Supplément* réitèrent et prolongent ainsi infiniment ce mouvement alternatif qui est celui du défilement pelliculaire, et rejouent en condensé, sur l'écran de ce que Man Ray appelait le « piscinéma », le miroitement spectral de deux femmes que l'écriture et la projection laissent flotter en suspension.

Marie MARTIN
Université de Poitiers, FoReLL B3 EA 3816

[31] *Ibid.*, p. 150. Derniers mots du texte.