

**VERS UNE MODÉLISATION  
DE LA COMPRÉHENSION SPECTATORIELLE ?**

**L'apport des théories cognitives  
dans l'étude du film de fiction**

**Aude Seron\***

Nous évoluons dans une société hautement médiatique : presse écrite, radio, télévision, cinéma, multimédia, etc., constituent autant de sources d'information qui participent à notre quotidien. En tant que citoyens, nous disposons donc d'un large panel de productions médiatiques susceptibles de combler des besoins divers couvrant entre autres le délassement et l'éducation. De ce point de vue, les fictions cinématographiques peuvent être définies comme un support spécifique à partir duquel se déploie une activité cognitive spectatorielle intense qui englobe non seulement le procès compréhensif global du film mais aussi l'acquisition de connaissances nouvelles assimilables à des *savoirs informels*<sup>1</sup>. Par ce biais, notre questionnement s'enracine dans la problématique plus générale des apprentissages informels

\* Assistante de recherche au Département de communication de l'Université catholique de Louvain

*Recherches en communication*, n° 23 (2005).

tout en privilégiant un angle d'approche fondé à la fois sur les théories narratologiques et sur les théories issues de la psychologie cognitive. La question qui nous préoccupe à ce stade se situe en somme dans l'éclairage *cognitivo-narratologique* du procès de compréhension spectatorielle des fictions cinématographiques, ces dernières demeurant les produits d'une co-construction engageant une forte participation du spectateur. Partant de là, il nous paraît utile de procéder à un bref rappel concernant certaines des composantes principales du récit filmique ; cela nous permettra d'embrancher ensuite sur le développement du travail compréhensif spectatorielle en proposant les prémisses d'une modélisation personnelle fondée sur une double dimension : la première rendant compte de l'effort fourni par le spectateur face à une image filmique et la seconde prenant en charge les processus intervenant dans la saisie de deux images filmiques successives.

### **Le récit filmique : spécificités et composantes**

En vertu de l'essence narrative accordée par de nombreux auteurs au film<sup>2</sup> et qui plus est aux fictions cinématographiques<sup>3</sup>, il nous semble que l'étude de la compréhension spectatorielle peut difficilement faire l'économie d'un rappel concernant les principales composantes définitionnelles du récit filmique sur lesquelles elle prend forme. De fait, si le récit filmique répond comme son cousin scriptural non seulement aux exigences de la représentation d'événements mais aussi d'enchaînements logiques et chronologiques largement supportés par divers personnages agissant comme autant de piliers narratifs, il s'en distingue néanmoins et avant tout par sa figurativité directement issue de la richesse et de la complexité audio-visuelle inhérente au médium qui le porte.

Certes, le récit se définit, comme nous venons de le souligner, par certaines caractéristiques structurelles, mais il se singularise également par la posture réceptive particulière qu'il induit. L'allusion concerne bien sûr la *position narcissique et régressive*<sup>4</sup> à partir de laquelle le spectateur traite le récit filmique, mais elle renvoie aussi directement à la notion de *contrat narratif*<sup>5</sup> qui lie implicitement un récepteur à un récit d'un genre spécifique. Cet engagement individuel dans une activité spéculative ludique, profonde et hautement inconsciente dépend étroitement du genre reconnu au récit, ce dernier conditionnant fortement les attentes du destinataire. De ce point de vue, le récit filmique se distingue par un dispositif particulier qui se laisse réduire le cas échéant

à une longue chaîne d'images animées. Nous puissions dans cette définition sommaire la possibilité d'aborder l'étude de la compréhension spectatorielle en deux temps : celui de l'image filmique et celui de la succession des images filmiques.

## La compréhension spectatorielle

### L'éclairage cognitif

#### *Le processus de comparaison mentale comme fondement compréhensif*

Notre objet, nous l'avons dit, consiste à proposer les fondements d'une modélisation du procès compréhensif spectatorial sur base de la distinction entre deux grands niveaux de compréhension hautement interdépendants. Cette approche s'appuie sur le postulat selon lequel le processus de comparaison mentale, tel que le définit le linguiste Ronald Langacker, fonde l'activité de compréhension spectatorielle :

Fundamental to cognitive processing and structuring of experience is our ability to compare events and register any contrast or discrepancy between them. Such comparison is at work when we perceive a spot of light against a dark background, for example, or when we catch a spelling error. I assume that this ability to compare two events is both generalized and ubiquitous : acts of comparison continually occur in all active cognitive domains, and at various levels of abstraction and complexity ; regardless of domain and level, moreover they are manifestations of the same basic capacity (or at least are functionally parallel)<sup>6</sup>.

Très concrètement, cela suppose que chaque image filmique fait l'objet d'un processus cognitif complexe de "décodage" impliquant la mise en œuvre de comparaisons mentales multiples mais aussi qu'il en va de même pour la saisie de deux images filmiques successives dont la compréhension repose avant toute chose sur la référenciation des images filmiques entre elles. Autrement dit, le spectateur se livrerait à des comparaisons mentales tant *au sein de* chaque image qu'*entre* les images.

### *Modèles mentaux et images mentales*

À la suite d'auteurs comme Lakoff et Johnson<sup>7</sup>, nous postulons que dans leur traitement des images filmiques, les spectateurs convoquent essentiellement des représentations mentales imagées assimilables à des *modèles mentaux* d'une part, et à des *images mentales* de l'autre, sans nous prononcer à ce stade sur le statut des *représentations propositionnelles*<sup>8</sup>. Disant cela, nous empruntons la voie connexionniste au sens où nous admettons que le cerveau humain se présente comme un vaste réseau d'unités neuronales interconnectées.

Le concept de modèle mental que l'on doit en grande partie aux travaux du psychologue Philip Johnson Laird, répond à la définition suivante :

Un modèle mental est une représentation interne d'un état de choses du monde extérieur. Il s'agit d'une forme de représentation des connaissances reconnues (...) comme étant la façon naturelle par laquelle l'esprit humain construit la réalité, en conçoit des alternatives, et vérifie des hypothèses lorsqu'il est engagé dans un processus de simulation mentale<sup>9</sup>.

La notion d'image mentale largement travaillée par le psychologue Michel Denis et davantage issue de l'étude des informations perceptives que de la compréhension verbale et textuelle, se présente quant à elle surtout comme un mode de spécification du modèle mental, prenant essentiellement en charge les relations spatiales. D'autre part, alors que le modèle mental se construit par la complexification croissante d'une représentation initialement schématique – autrement dit, par un mouvement de *concrétisation*, de *spécification* –, l'image mentale implique au contraire la réduction progressive de la complexité du perçu sur lequel elle se fonde – ou, si l'on préfère un effort d'*abstraction*, de *simplification*. Au-delà de leurs différences, ces concepts n'en partagent pas moins une grande proximité qui peut se résumer dans cinq aspects : l'intervention des connaissances générales et spécialisées qu'ils mobilisent chez le sujet dans leur phase d'élaboration, leur double positionnement en tant que source et produit d'inférences, leur statut de construction hypothétique, leur visée explicative des conduites cognitives et enfin leur contraste avec les représentations propositionnelles. En raison de leur parenté mais aussi de la complexité du média filmique, les concepts d'images mentales et de modèles mentaux instruisent de façon précieuse notre questionnement.

***Les apports des travaux sur la compréhension textuelle : Bransford, Kintsch et Van Dijk***

**Un procès compréhensif constructif, intégratif et incrémentatif**

En suivant les travaux d'un auteur comme Bransford, on peut supposer qu'à l'instar de la compréhension textuelle, le procès compréhensif spectatorial se fonde sur des mécanismes inférentiels *constructifs*, *intégratifs* et *incrémentatifs*. Dans le cadre de la perspective cinématographique qui nous occupe, on peut dire que l'aspect constructif du processus renvoie à la nécessité de combiner les informations explicitement livrées par le récit filmique (les images notamment) aux connaissances générales dont le spectateur dispose. Le caractère intégratif indique quant à lui l'obligation pour le spectateur d'intégrer les diverses informations livrées par chaque image filmique afin d'en dégager une représentation unique et cohérente. Enfin, la dimension incrémentative des processus intégratifs implique que toute information supplémentaire subit un traitement référentiel –en regard des informations précédentes– de sorte que la représentation en cours d'élaboration évolue et s'enrichit constamment au fil de la saisie du récit filmique.

**Microstructure, macrostructure et superstructure**

Aux trois aspects énoncés dans le point précédent, s'ajoute également l'utilité de développer brièvement les concepts de *microstructure*, de *macrostructure* et de *superstructure* élaborés par Kintsch et Van Dijk et assimilables à différents niveaux de compréhension :

Formellement, la micro et la macrostructure sont de nature propositionnelle ; un ensemble de règles de déduction permet de dériver, à partir des micropropositions qui constituent la microstructure, les macropropositions qui forment la macrostructure. Une troisième notion tout à fait centrale (...) est celle de superstructure. Alors que la macrostructure traduit le contenu global d'un texte particulier, la superstructure est une structure conventionnelle commune à certains types de textes appartenant à une certaine culture. Les superstructures sont des principes d'organisation des textes<sup>10</sup>.

Cette tripartition, qui n'est pas sans rappeler certains concepts forgés par les théories narratologiques, correspond assez bien à la distinction que nous proposons entre la saisie de l'image filmique ("micro niveau") et celle des images successives ("macro niveau") ;

répartition sur laquelle se greffent encore les connaissances personnelles du spectateur ainsi que son expérience générique des récits filmiques (“super niveau”)<sup>11</sup>.

### **Essai de modélisation du procès compréhensif spectatoriel**

Sur base de l’ensemble des concepts passés en revue, nous sommes à présent en mesure de tenter une esquisse originale du procès de compréhension spectatoriel à partir du double mouvement de saisie de l’image filmique et des images filmiques successives.

#### *Le traitement cognitif de l’image filmique*

De façon relativement simplifiée, nous proposons de décomposer cette première étape compréhensive en cinq opérations cognitives étroitement liées et dont la présentation ordonnée ne saurait véritablement se confondre avec la chronologie de leurs occurrences effectives. Il s’agit de l’identification des données filmiques, de la sélection des éléments saillants et pertinents, de l’activation de schémas, de la mise en phase des données de l’image filmique et de la construction d’hypothèses interprétatives.

#### **L’identification des données filmiques**

Cette première phase consiste globalement en la “reconnaissance” des éléments présentés par l’image filmique et cela essentiellement au départ de leur perception visuelle<sup>12</sup>. Nous pensons que cette première approche perceptive se fonde sur un processus de comparaison –et même sur un double processus de projection et de comparaison mentale– entre les données présentées par l’image filmique et les images mentales susceptibles d’intervenir dans l’identification de ces dernières. Les connaissances préalables du spectateur jouent donc un rôle particulièrement important dans cette étape de reconnaissance et plus encore dans le degré de précision avec lequel les données sont identifiées. Par ailleurs, cette phase s’apparente très certainement dans les faits à une forme de réflexe cognitif, le spectateur se trouvant amené à traiter un nombre élevé de données dans un temps relativement court imputable au défilement des images.

### La sélection des éléments saillants et pertinents

Il apparaît qu'au moment même où il se livre à l'identification des données, le spectateur opère nécessairement une sélection parmi celles-ci, focalisant son attention sur des éléments jugés *saillants* et *pertinents*<sup>13</sup>. Cela signifie que pour des raisons variées –notamment en fonction de leur configuration dans l'image– certaines données filmiques s'imposent comme des données de premier ordre susceptibles de fournir une plus-value de sens au terme de leur traitement.

### L'activation schématique

Tandis qu'il s'efforce d'identifier les données de l'image filmique, le spectateur active également toute une série de *schémas* dont nous empruntons la définition à Rumelhart :

Les schémas sont des structures de données destinées à représenter les concepts génériques stockés en mémoire. Il existe des schémas pour les concepts généraux qui sont sous-jacents aux objets, aux situations, aux événements, aux séquences d'événements, aux actions et aux séquences d'actions : un ensemble de relations dont on pense qu'il fait partie des constituants du concept qu'il représente. Les schémas, en quelque sorte, représentent les stéréotypes de ces concepts. Pour simplifier, ils sont comme des modèles du monde extérieur<sup>14</sup>.

Dans la mesure où l'ensemble des schémas dont nous disposons restent étroitement liés, ou comme le dit Rumelhart « enchâssés les uns dans les autres », ils présentent la particularité de mobiliser « spontanément un large éventail de connaissances dépassant largement le cadre du schéma convoqué mais restant en relation étroite avec celui-ci<sup>15</sup> ». En raison de ces caractéristiques, la convocation de schémas permet surtout au spectateur d'exercer son activité inférentielle à l'égard du rôle, des relations, de l'évolution et de la signification des données filmiques concernées. Il importe également de souligner qu'il existe des schémas de natures et de niveaux différents. La différence de nature se traduit dans le *genre* du schéma convoqué (schéma géographique, narratif, historique, etc.) alors que le niveau renvoie à la dimension de l'image qui est prise en compte par le schéma (un objet, un personnage, des personnages en interaction, une séquence d'événement ou un script, etc.). Au cours de la phase d'activation schématique, des schémas de natures et de niveaux différents s'imbriquent les uns dans les autres.

Ainsi, face à une image filmique montrant un personnage promenant un chien, le spectateur mobilisera sans doute divers schémas concernant les éléments canins (allant de schémas généraux comme celui de l'animal ou du chien à des schémas plus précis comme celui du museau, de la truffe, etc.) et humains présentés par l'image et susceptibles de le renseigner sur l'animal et le personnage ainsi que des schémas plus globaux comme celui du script de la promenade animalière qui peut déborder l'image concernée. Par ailleurs et pour ces différents niveaux schématiques, le spectateur peut également activer toutes sortes de schémas de nature variable et ainsi référer la promenade à un schéma narratif policier, en l'occurrence ici celui du personnage découvrant au détour de la promenade de son chien, un cadavre.

### **La mise en phase des données**

Une fois identifiées, sélectionnées et complétées par activations schématiques, les données filmiques font l'objet de ce que nous appelons *une mise en phase*. Par mise en phase, nous désignons la mise en relation cohérente des éléments filmiques sélectionnés –autrement dit, des éléments saillants et pertinents– en référence à une situation particulière, et, plus précisément encore, l'établissement sur cette base, de relations entre les actants, les lieux et les temps repérés. Pour le spectateur, il s'agit donc à ce stade de déterminer une série de relations et de positionnements entre les données filmiques jugées importantes de manière à restructurer l'image sous forme d'une *situation* singulière. Il importe de noter que cette réorganisation situationnelle de l'image filmique intervient le plus souvent au terme du traitement de plusieurs images successives en conservant par ailleurs l'appui plus ou moins marqué (selon les cas) du dispositif d'énonciation filmique. Plus concrètement, l'idée de situation mérite d'être rapprochée des notions de script et de scénario qui s'apparentent dans les définitions courantes de la psychologie cognitive à « une séquence attendue d'événements tant de la part des acteurs que des observateurs de cette séquence<sup>16</sup> ». Plus simplement, la mise en phase consiste en un rattachement de certaines données de l'image filmique à une forme de schéma stéréotypé proche d'un script spécifique et permettant au spectateur d'anticiper sur l'évolution de la situation ainsi catégorisée<sup>17</sup>. Dans cette perspective, le script participe d'une certaine manière aux savoirs partagés par la communauté des spectateurs et des réalisateurs.



### **La construction d'hypothèses interprétatives**

L'activité spectatorielle spéculative émerge déjà partiellement dans la phase précédente dans la mesure où la détermination d'un script permet au spectateur d'anticiper sur l'évolution d'une situation particulière. À ce stade, l'anticipation reste néanmoins confinée à un micro niveau interprétatif, les hypothèses demeurant locales, immédiates et ponctuelles. Cette activité peut prendre de l'ampleur et s'exercer à un macro niveau rejoignant par ce biais le jeu instauré par le contrat narratif et la détermination générique du récit. Ces hypothèses de portée plus globale portent typiquement sur les grandes étapes du récit ainsi que sur la caractérisation des personnages et l'évolution de leur destinée. Ces hypothèses naissent souvent au cours des premiers développements du récit et sont généralement appelées à se modifier ou à se préciser.

### ***Le traitement cognitif de la succession des images filmiques***

Le processus de comparaison mentale fait ici encore figure d'opération cognitive fondamentale dans la mesure où chaque nouvelle image filmique fait l'objet d'un traitement référentiel en regard de l'image précédente. Afin de maintenir la clarté de l'exposé, nous désignerons dès maintenant et par convention l'image filmique successive comme étant IF 2 et l'image filmique initiale comme étant IF 1. Une fois le principe comparatif accepté, il apparaît que ce dernier influence considérablement les cinq étapes présidant à la saisie de l'image filmique successive. Toutefois cette interaction comparative à l'œuvre ici ne s'assimile pas pour autant à une fermeture du sens, la saisie de l'image préalable se bornant à fournir au traitement de l'image suivante un cadre compréhensif d'accueil en évolution constante<sup>18</sup>.

Par ailleurs, il nous semble que le traitement référentiel des images filmiques successives s'enracine profondément dans la phase de sélection des données saillantes et pertinentes, cette étape donnant lieu à deux grandes modalités d'interaction entre les images filmiques successives : la *communauté* –ou le partage commun– d'éléments saillants et pertinents d'une part, et la *non-communauté* –ou l'absence de partage commun– d'éléments saillants et pertinents d'autre part.

### **La communauté d'éléments saillants et pertinents**

Globalement l'idée de "communauté" renvoie à un partage d'éléments saillants et pertinents communs d'une image filmique à la suivante. Dans la mesure où les personnages incarnent les éléments

pivots du récit filmique, ils constituent les données typiquement comprises dans cette dimension “communautaire”. C’est pourquoi on peut dire que cette notion de communauté doit assumer les fonctions suivantes : d’une image filmique à l’autre, le spectateur doit pouvoir suivre le déroulement du destin d’un ou de plusieurs personnages (ou plus largement d’un ou de plusieurs actants) ; d’une image filmique à l’autre, le spectateur doit pouvoir suivre le déroulement d’une ou de plusieurs actions<sup>19</sup>. En cas de communauté entre deux images filmiques successives, le spectateur s’appuie donc sur le résultat du traitement de l’image filmique précédente (IF 1) pour saisir l’image filmique suivante (IF 2). Cette référenciation se répercute comme nous allons le voir sur les cinq étapes qui président à la compréhension de chaque image filmique.

S’agissant de l’*identification des données*, le travail s’avère déjà partiellement effectué dans le cadre de la communauté lorsque le spectateur amorce le traitement d’IF 2. Cette première phase du traitement consiste dès lors surtout en un approfondissement de la reconnaissance des éléments communs préalablement identifiés (en IF 1), ce dernier s’accompagnant le cas échéant d’une phase d’identification supplémentaire des données propres à IF 2.

Prenons un exemple fictif basique qui ne tient compte que de la dimension visuelle de l’image filmique pour illustrer cette proposition. Soit une première image filmique IF 1, montrant dans un plan d’ensemble, un homme dans une maison, attablé dans une cuisine, un chat couché à ses pieds sous la table, un téléphone mural en face de l’homme, quelques photographies et une horloge accrochées au mur. Soit une image filmique successive IF 2, montrant dans un plan plus serré, le même homme, dans la même cuisine, recevant un appel téléphonique, se levant et se dirigeant vers l’appareil pour décrocher.

Avant de chercher à déterminer les mécanismes cognitifs en jeu lors du passage d’IF 1 à IF 2, il importe de rappeler qu’avant d’entamer la saisie d’IF 2, le spectateur s’est attaché à traiter IF 1. Il a donc identifié les différents éléments présentés par cette image, soit le personnage masculin, la cuisine, le chat, la table, le téléphone, les photographies, l’horloge, etc. Le spectateur a ensuite sélectionné parmi ces données un certain nombre d’informations jugées importantes, par exemple, le personnage, la cuisine, le téléphone, l’horloge et le chat. On peut également penser que le spectateur a activé différents schémas à la vue de ces éléments, et peut-être aussi à un niveau prenant en charge

la signification plus globale de l'image, une sorte de script –par exemple, le script de “l’attente d’un coup de téléphone”– basé sur les relations établies entre les différents éléments sélectionnés. Ce faisant, le spectateur a pu mettre en phase les données de l'image et en extraire une représentation synthétique à partir de laquelle il s'apprête à saisir l'image filmique suivante, IF 2. Une fois face à IF 2, le spectateur commence en principe par chercher les éléments communs aux deux images IF 1 et IF 2. Dans le cas présent, le spectateur est amené à déterminer que le personnage masculin, une partie du décor de la cuisine, le téléphone, ainsi que les photographies participent à la communauté des deux images. Ce sont là autant d'éléments que le spectateur reconnaît avoir déjà identifiés en IF 1, quoique peut-être sous un angle de vue différent ou au départ d'une autre échelle de plans. En IF 2, le spectateur ne doit donc plus refaire le travail d'identification pour les éléments communs, ce qui ne l'empêche pas pour autant de préciser davantage leur reconnaissance et donc d'approfondir cette phase d'identification. Le spectateur observe par exemple en IF 2, que le personnage porte une boucle d'oreille ainsi qu'une cicatrice sur la “tranche” du cou. Il perçoit peut-être aussi plus distinctement les portraits représentés sur les photographies, etc. Cet approfondissement de l'identification des éléments importants alimente bien sûr la compréhension du récit, quoique de façon encore très ponctuelle à ce stade. D'autre part, IF 2 offre également à l'identification des éléments qui lui sont propres : cette seconde image révèle par exemple que la cuisine est attenante à un couloir sombre dans lequel sommeille un chien. Le spectateur s'active probablement à identifier en IF 2 ces nouvelles données. Mais cette identification –qui s'effectue toujours selon les mêmes procédés de projection et de comparaison définis dans la première partie de cet article– s'opère ici sur base de l'ensemble des informations acquises jusque-là par le spectateur.

Au niveau de la *sélection des éléments saillants et pertinents* une dualité similaire émerge. En effet, face à IF 2 le spectateur est d'une part amené à évaluer le degré de communauté qui lie les éléments saillants et pertinents partagés par les deux images et, d'autre part, il doit également déterminer la saillance et la pertinence potentielle des données propres à IF 2.

Il est par exemple probable que le spectateur décide d'accorder une certaine importance au chien assoupi dans le couloir et lui accorde de ce fait le statut d'élément saillant et pertinent.

En cas de communauté, les *schémas* convoqués en IF 1 constituent une base modifiable pour les schémas appelés à intervenir lors du traitement d'IF 2. D'une image à l'autre, le spectateur peut de fait modifier les schémas évoqués au sujet des éléments saillants et pertinents récurrents.

Il peut par exemple, en cernant de manière plus précise le genre du personnage (notamment en regard de l'identification de la boucle d'oreille et de la cicatrice qui le caractérisent), préciser la représentation qu'il se construit de ce dernier et dès lors activer des schémas plus spécifiques à son encontre. À un niveau de signification plus général d'IF 2, le spectateur peut également confirmer l'activation d'un script sur base des données communes aux deux images filmiques<sup>20</sup>. Dans le cadre de notre exemple, il s'agit du script de "l'attente de l'appel téléphonique". Par ailleurs, le spectateur est également invité à activer des schémas à l'égard des données filmiques propres à IF 2, en l'occurrence au sujet du chien qui sommeille dans le couloir.

Par ailleurs, le spectateur appelle aussi différents schémas plus spécifiquement attachés aux éléments propres à IF 2. D'une certaine manière, la modalité de la communauté facilite l'étape de *mise en phase des données* dans la mesure où, dans les faits, cette étape se déploie le plus souvent sur le traitement de deux ou plusieurs images successives. Le spectateur effectue la restructuration d'IF 2 sur base de la situation préalablement repérée en IF 1 : la représentation synthétique issue du traitement d'IF 1 fonde la représentation synthétique découlant de la saisie d'IF 2 tout en s'y intégrant.

À un premier niveau qui est celui de la mise en relation des deux images IF 1 et IF 2, le spectateur détermine qu'il existe une part d'évolution des éléments communs. Il met en relation les éléments communs à IF 1 et à IF 2 et évalue les transformations qu'ils ont subies ou subissent. Le spectateur réactive pour ce faire la représentation synthétique qu'il a élaborée lors de sa saisie d'IF 1, soit l'image d'un personnage masculin d'un certain genre dans sa cuisine et attendant manifestement un appel téléphonique. En rappelant cette synthèse en IF 2, le spectateur

constate qu'il est toujours en présence du même personnage et que celui-ci reçoit effectivement un appel. Partant de là, le spectateur s'attelle à mettre en relation les éléments constitutifs d'IF 2 –soit le chien qui sommeille dans le couloir attenant à la cuisine– avec les éléments communs que cette image partage avec IF 1 –soit le personnage masculin, une partie du décor de la cuisine, le téléphone et les photographies. Sur cette base, le spectateur est à même de déterminer l'évolution de la situation activée en IF 1 et par ce biais, celle du script à laquelle cette situation s'apparente. Le spectateur se construit alors une représentation synthétique d'IF 2 qui se trouve intégrée à la représentation synthétique d'IF 1. Face à IF 2, le spectateur est donc amené à effectuer une opération de mise en phase répondant aux grandes étapes énoncées lors de la saisie d'une image filmique, mais demeurant orientée par l'ensemble des informations amassées jusque là par le spectateur.

La mise en phase amorce partiellement la *construction d'hypothèses interprétatives* en vertu des inférences qu'elle implique. En effet, nous avons vu que lors de la mise en phase qui survient en IF 2, le spectateur tend non seulement à construire toutes sortes de relations entre les diverses données de l'image, mais aussi à rattacher ces données à une situation ou à un script particulier. Toutefois, à ce stade, les spéculations spectatoriennes débordent plus largement le cadre de l'image filmique en raison de l'accumulation progressive d'informations. En ce qui concerne cette dernière étape, il ne semble pas déraisonnable d'affirmer qu'en IF 2, elle s'appuie elle aussi fortement sur les résultats de la saisie d'IF 1. En effet, en acquérant d'image en image davantage d'informations sur les éléments pivots du récit ainsi que sur leurs relations, le spectateur se trouve en mesure d'anticiper de plus en plus sûrement sur le déroulement de l'histoire.

Concrètement, face à IF 2, le spectateur peut non seulement chercher à confirmer ses hypothèses élaborées en IF 1, à savoir que l'homme attendait bien un appel téléphonique, mais il peut aussi en activer de nouvelles sur base de la synthèse des informations dont il dispose au terme du traitement d'IF 1 et IF 2. Le spectateur peut par exemple postuler que cet appel téléphonique a pour objectif une rencontre très prochaine entre l'homme dans la cuisine et son interlocuteur et dès lors aussi que cet homme va bientôt quitter sa maison, peut-être en emmenant son chien avec lui, etc. Ces diverses hypothèses qui s'apparentent

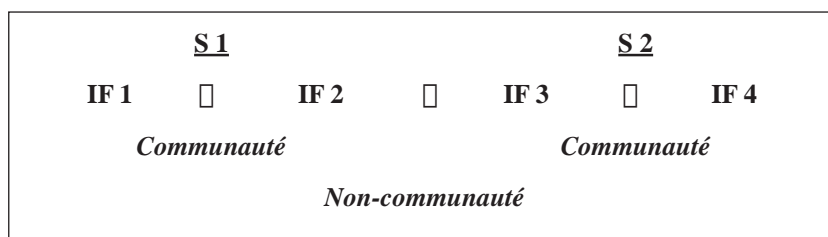
à des micro hypothèses et même ici à des scripts, ont une portée limitée et sont probablement activées en fonction de l'obtention de certaines confirmations. De fait, si le spectateur postule que suite à sa conversation téléphonique, l'homme va se rendre à un rendez-vous pour rencontrer son interlocuteur et qu'il voit effectivement l'homme empoigner son trousseau de clés et enfiler sa veste, le spectateur poursuivra très probablement l'activation de sa chaîne hypothétique. Il supposera peut-être alors que l'homme va emmener son chien avec lui, et ainsi de suite. Si au contraire le spectateur observe que l'homme va se rasseoir et allume une cigarette, il modifiera sans doute sa chaîne de micro hypothèses (c'est-à-dire ici le script du rendez-vous), postulant par exemple que l'homme attend la visite de son interlocuteur chez lui. À côté de ces micro hypothèses, le spectateur active également des macro hypothèses qui s'illustrent typiquement dans la qualification des personnages et l'anticipation des grands axes constitutifs du récit. Ces hypothèses plus générales peuvent notamment amener le spectateur à déterminer que l'homme incarne l'un des protagonistes principaux et dès lors qu'il survivra à la fin du récit quoiqu'il adienne.

### **La non-communauté d'éléments saillants et pertinents**

Par opposition à la communauté d'éléments saillants et pertinents, nous désignons sous l'appellation de *non-communauté* l'ensemble des combinaisons impliquant des images filmiques successives qui incarnent des séries distinctes de motifs. Ce cas de figure ne s'apparente pas nécessairement à la discontinuité. En effet, la non-communauté peut aussi bien s'appliquer à un développement parallèle des différents axes composant le récit filmique –chacun d'entre eux suivant néanmoins un déroulement linéaire– qu'à des modalités strictes de discontinuité, comme dans le cas d'une métaphore filmique prenant par exemple la forme d'un *insert extradiégétique*<sup>21</sup>. La non-communauté pousse généralement le spectateur à aborder de nouveaux axes du récit ou à envisager certains éléments du récit sous un angle nouveau, et cela en transitant d'un axe narratif à un autre, d'un élément à un autre ou encore de la représentation d'un élément à une autre représentation de cet élément. Afin de concrétiser quelque peu ces propos, nous proposons de développer ici à titre d'illustration, la modalité du *syntagme narratif alterné* qui nous semble assez emblématique de la non-communauté. Pour rappel, « le syntagme narratif alterné présente en alternance deux ou plusieurs séries de motifs liées par des rapports de simultanéité mais

présentant au sein de chacune d’entre elles un rapport de consécution<sup>22</sup> ». Dans ce cas de figure, la non-communauté apparaît à la jointure des différentes séries de motifs présentées en alternance, chacune des séries pouvant regrouper un ou plusieurs plans partageant une communauté d’éléments saillants et pertinents.

Nous pouvons illustrer cela sur base de l’exemple de l’homme dans sa cuisine évoluant en IF 1 et en IF 2. Ces deux plans successifs peuvent être considérés comme incarnant la première série de motifs S1. Prenons comme deuxième série de motifs S2, les deux images successives IF 3, présentant dans un plan d’ensemble une jeune femme au volant d’une voiture et IF 4, montrant au départ d’un plan plus serré, la même jeune femme en train d’allumer une cigarette tout en conduisant. Nous avons là deux séries distinctes de motifs, S1 et S2, composées toutes les deux de deux plans successifs (IF1 et IF 2 pour la première série ; IF 3 et IF 4 pour la seconde) caractérisés par la communauté d’éléments saillants et pertinents. Dans cet exemple, la non-communauté se situe lors du passage d’IF 2 à IF 3, c’est-à-dire lors du passage du plan serré de l’homme au téléphone, au plan d’ensemble de la jeune femme dans sa voiture. Cette transition correspond donc au moment où les deux séries distinctes de motifs se succèdent :

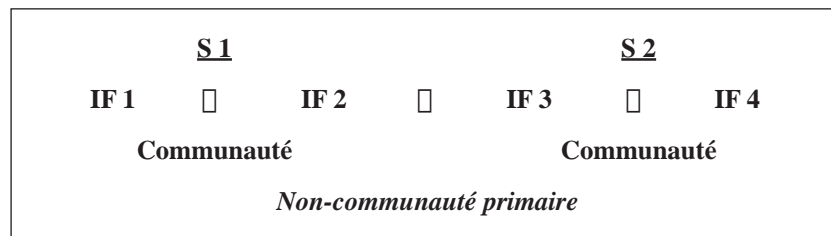


À partir de cet exemple, la non-communauté révèle également son caractère ponctuel : en règle générale, cette modalité émerge surtout dans les moments de dévoilement des différents axes du récit ou pour créer un suspense, une tension. Il est en effet peu courant qu’un récit filmique soit intégralement construit sur la base d’un enchaînement d’images filmiques caractérisées par la non-communauté. Mais cette ponctualité attachée aux occurrences de la non-communauté ne signifie pas qu’elle se caractérise par une occurrence unique au sein d’un récit filmique. C’est pourquoi, s’agissant du montage narratif alterné, il convient à notre sens de distinguer deux stades dans la non-commu-

nauté : d'une part, un stade initial ou *primaire* assimilable à la première occurrence d'une série de motifs caractérisée par la non-communauté et, d'autre part, des stades successifs ou *secondaires*, correspondant aux occurrences répétées d'une série de motifs répondant à la non-communauté. Cette définition implique l'unicité de la non-communauté primaire et la multiplicité de la non-communauté secondaire au sein d'un même récit filmique. La non-communauté secondaire suppose donc par essence une certaine distance entre les séries de motifs, et dès lors les images, à référer. Cela signifie aussi qu'une fois passé le stade de la découverte d'une nouvelle série de motifs répondant à la non-communauté primaire, le spectateur dispose pour cette série, d'une base compréhensive à partir de laquelle il appréhendera ses occurrences ultérieures, ces dernières étant caractérisées par la non-communauté secondaire. L'intérêt du montage narratif alterné tient donc surtout ici à ce qu'il fait coexister la plupart du temps la double modalité de la non-communauté au sein d'un même récit filmique.

### La non-communauté primaire

Nous désignons par le terme de non-communauté primaire la succession de deux ou plusieurs images filmiques appartenant à des séries distinctes de motifs et dévoilant *pour la première fois* au spectateur une nouvelle série de motifs. Dans notre exemple, ce cas de figure correspond précisément au passage d'IF 2 à IF 3 :



Sur base de cette illustration, nous sommes en mesure de développer un troisième stade dans le procès compréhensif spectatorial. L'activité compréhensive du spectateur débute par la saisie d'IF 1 et se déroule selon les cinq grandes étapes cognitives décrites dans la partie précédente. La compréhension se poursuit ensuite par la saisie d'IF 2 qui s'effectue sur le mode de la communauté. La nouveauté du procès compréhensif se situe dans la saisie d'IF 3 qui succède à IF 2 selon le principe de la non-communauté primaire. À ce stade, le spectateur détermine, sur base de la comparaison qu'il effectue spontanément entre



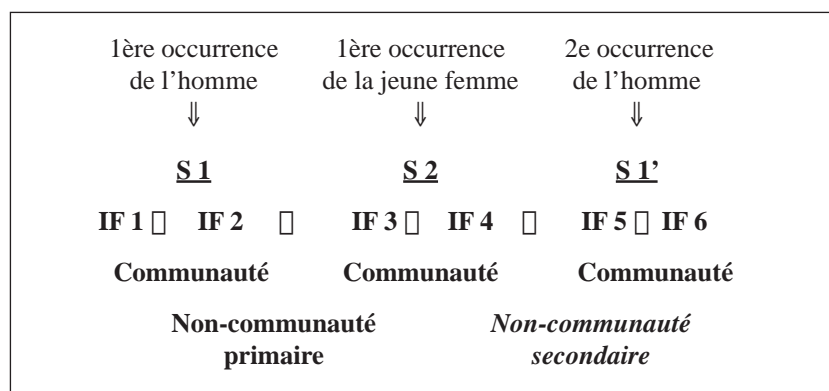
IF 2 et IF 3, que ces deux images ne présentent aucun élément commun. On peut alors penser que le spectateur entame un nouvel axe dans son procès compréhensif qui serait très semblable à celui activé en IF 1. En raison de la non-communauté primaire qui caractérise l'enchaînement d'IF 2 et IF 3, le cadre compréhensif dont le spectateur dispose alors (et qui résulte de la synthèse de la saisie des images IF 1 et IF 2) ne constitue plus vraiment une base référentielle pour le traitement d'IF 3. Il n'en demeure pas moins que ce cadre exerce une certaine influence sur la saisie de cette troisième image, même si cette influence reste encore très indirecte à cette étape du récit. C'est pourquoi, nous dirons que le cadre compréhensif fourni par IF 1 et IF 2 agit surtout comme une toile de fond, plantant le contexte dans lequel IF 3 s'inscrit et fait sens. Peu importe que S1 et S2 soient amenées à se rejoindre au cours du récit ou que leur présentation en alternance n'ait qu'une valeur symbolique, le spectateur s'active déjà à déterminer le type de relations qu'elles entretiennent et qui justifient cet enchaînement non directement signifiant<sup>23</sup>. Une fois IF 3 traitée, le spectateur aborde l'image suivante IF 4, toujours sur base du contexte compréhensif un peu vague qu'il se représente du récit filmique à ce stade. D'IF 3 à IF 4, le spectateur expérimente un cas « classique » de saisie basée sur la communauté. Après avoir traité IF 4, le spectateur dispose de deux micro cadres compréhensifs : le premier résulte de sa synthèse cognitive d'IF 1 et IF 2 et le second découle de sa synthèse cognitive d'IF 3 et IF 4. Ces deux micro cadres s'enrichissent par ailleurs du contexte compréhensif général constitué des relations que le spectateur entrevoit entre S1 et S2, de l'ensemble de ses connaissances préalables sur le film et de son expérience filmique.

### **La non-communauté secondaire**

L'unicité d'occurrence qui caractérise la non-communauté primaire ne s'applique plus à la non-communauté secondaire qui se manifeste lors de la succession de deux images filmiques appartenant à des séries distinctes de motifs (c'est-à-dire ne présentant aucun élément filmique commun) et constituant un développement ultérieur de séries de motifs préalablement découvertes par le spectateur. En nous appuyant ici encore sur la modalité du montage narratif alterné, la non-communauté secondaire peut aisément s'illustrer sur base de l'évolution de notre exemple précédent.

Soit le spectateur ayant déjà pris connaissance de l'enchaînement primaire de S1 et S2 et ayant donc déjà découvert les deux

axes constitutifs du récit filmique. Nous pouvons poursuivre le développement de cette chaîne filmique en admettant qu'à la suite de S2 le récit dévoile le déroulement des actions en cours dans S1, soit le prolongement des actions –du personnage de l'homme dans sa cuisine– dévoilées en IF 1 et IF 2. Nous aurions donc un retour de S2 à S1, cette dernière se trouvant dès lors désignée par S1'. Posons que S1' se compose de deux plans successifs IF 5 et IF 6 caractérisés par la communauté et présentant respectivement en IF 5, l'homme achevant sa conversation téléphonique et en IF 6, le même homme empoignant ses clés, enfilant une veste et quittant sa maison. La non-communauté secondaire s'illustrerait dans le passage d'IF 4 à IF 5. Il s'agirait en effet bien là de repasser de S2 à S1', S1 demeurant tout à fait distincte de S2 mais étant déjà connue du spectateur. Et de même, ce retour à la suite des événements de la première série –constituant un développement des actions de la jeune femme– peut se poursuivre par un retour aux événements de la seconde série, et ainsi de suite :



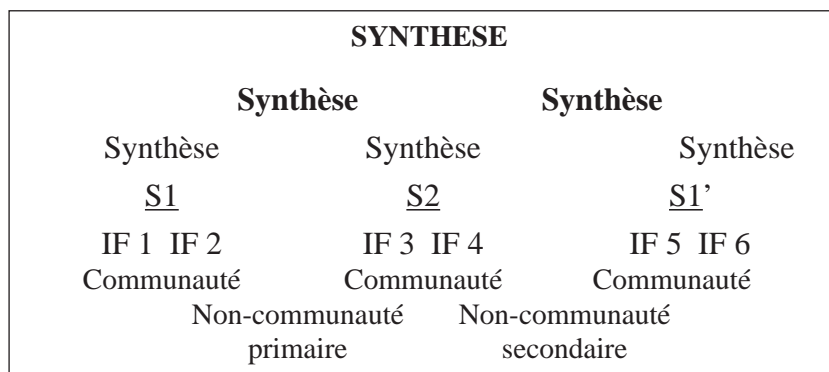
Nous pensons en somme que le spectateur conserve en mémoire les informations jugées signifiantes pour chaque série et qu'il continue à les traiter malgré l'écart qui sépare leurs occurrences respectives. Concrètement, cela signifie qu'une fois arrivé devant IF 5 –c'est-à-dire face aux nouveaux développements de S1'– le spectateur poursuit un travail compréhensif de l'ordre de celui décrit à propos de deux images successives caractérisées par la communauté. En effet, si d'une part le spectateur expérimente un enchaînement non directement signifiant entre IF 4 et IF 5 et ne peut donc que très faiblement référer IF 5 à IF 4 (si ce n'est sur base du contexte compréhensif général dont il dispose à

ce stade), il observe d'autre part que le contenu d'IF 5 fait directement suite à celui d'IF 1 et IF 2. De ce fait, IF 5 peut donc être appréhendée sur le mode de la communauté. À ce niveau, le spectateur possède un micro cadre compréhensif très précis auquel référer IF 5. Ce micro cadre n'est autre que la représentation synthétique que le spectateur s'est construite au terme de la mise en phase d'IF 1 et IF 2. Une fois ce micro cadre rappelé en mémoire, il oriente fortement les cinq étapes cognitives présidant à l'examen compréhensif d'IF 5.

Ainsi, au fil de ces images, le spectateur se forge une représentation de plus en plus complète du récit et ses cadres référentiels s'enrichissent de sorte que l'on peut penser que son travail cognitif devient de plus en plus automatique. En effet, le spectateur acquiert non seulement une certaine expérience des différents types d'enchaînements qui caractérisent les diverses séries présentées, mais il se familiarise en outre avec l'ordre éventuel de ces séquences d'enchaînements.

### **Conclusion : pistes et perspectives**

Les premiers pas de cette modélisation assignent une part de responsabilité et d'activité tant au dispositif filmique—le rôle du montage ressort tout particulièrement dans la seconde partie— qu'au spectateur—qui apparaît comme le siège d'une activité cognitive intense— instituant de part et d'autre l'opération de comparaison mentale en tant que processus fondamental. Au terme de ces premiers développements, il semblerait que le travail compréhensif spectatoriel implique largement une capacité cognitive fondée sur la construction et le passage à des niveaux de sens différents. Cette dimension apparaît sans doute le plus clairement dans l'illustration de la non-communauté secondaire qui, en raison de la distance caractérisant les images filmiques à référer entre elles, requiert davantage encore le stockage mémoriel d'informations appelées à soutenir la construction progressive de la chaîne compréhensive. Cette idée peut être représentée de façon très simplifiée dans le schéma suivant :



Telles que nous les avons imaginées et représentées dans ce schéma, chaque série de motifs comporte deux images filmiques successives. La synthèse cognitive de la première image filmique de chaque série oriente le traitement de la seconde image appartenant à la même série – ainsi pour la première série S1, le traitement d’IF 1 oriente la saisie d’IF 2 ; pour la seconde série S2, le traitement d’IF 3 influence la compréhension d’IF 4 et ainsi de suite. Dans le cadre de la non-communauté primaire ce processus se complexifie par le fait que les deux synthèses des séries distinctes successives ne peuvent pas directement ou aisément être mises en relation. La non-communauté secondaire impose quant à elle la mise en relation de synthèses cognitives “distantes” : dans le schéma, ce cas de figure concerne les synthèses de premier niveau résultant des traitements d’IF 1 et d’IF 2 d’une part, et d’IF 5 et d’IF 6 de l’autre. Chaque doublet composant une série de motifs donne donc non seulement lieu à une micro synthèse cognitive de chaque image filmique composant la série, mais aussi à une synthèse de niveau supérieur englobant le traitement des deux images filmiques qui constituent la série. Ainsi, le traitement d’IF 1 donne déjà lieu à une micro synthèse et de même pour IF 2, ces deux micro synthèses de premier niveau (non mentionnées dans le schéma en raison de leur imbrication quasiment immédiate) se trouvant déjà incluses dans la synthèse cognitive de la série de motifs S1 (il s’agit de la première synthèse mentionnée dans le schéma). Au fil du récit, l’ensemble des images filmiques composant une série de motifs s’intègrent dans une synthèse cognitive de plus en plus globale et donc de niveau supérieur. Ensuite, l’ensemble des synthèses cognitives des différentes séries se trouvent à leur tour mises en relation tout au long du récit, formant de la sorte des niveaux synthé-

tiques chaque fois supérieurs que le spectateur inclus progressivement dans une synthèse cognitive encore plus globale.

Sur cette base, il semble intéressant d'approfondir la modélisation et de la compléter notamment en intégrant la dimension sonore et plus précisément encore les échanges verbaux portés par l'ensemble des dialogues. D'autre part, il importe que ces divers approfondissements de la modélisation compréhensive se confrontent plus directement à la réalité cinématographique non seulement susceptible d'enrichir l'exercice de formalisation et de le valider, mais aussi d'approcher plus concrètement la question des apprentissages informels. Le complément doit probablement aussi être cherché dans d'autres axes tels que l'étude de la technique cinématographique, la prise en compte de la position spectatorielle étroitement liée au versant émotionnel des processus compréhensifs et à la question du degré de conscience de cette activité, la détermination du rôle et de l'importance du genre dans lequel s'inscrit le récit filmique concerné.

Ces premières réflexions ouvrent donc la voie à l'exploration de nombreuses pistes à la fois attachées au travail compréhensif du spectateur et à la thématique des savoirs informels. L'étude des apprentissages informels véhiculés par les fictions cinématographiques s'ancre sans doute davantage encore dans ce questionnement dès lors que celui-ci explore, comme nous venons de le souligner, l'interaction du langage verbal et de l'image (et plus largement encore la dimension sonore qui caractérise le cinéma contemporain recouvrant aussi bien le langage verbal, la musique que les bruitages) et qu'il se rapproche d'une confrontation empirique.

## Notes

- <sup>1</sup> Globalement et par opposition aux *savoirs formels*, les *savoirs non formels* ou *informels* se définissent comme l'ensemble des connaissances acquises hors des cadres institutionnels classiques que sont notamment l'école et l'université au profit de cadres non formels que nous restreindrons ici à l'ensemble des médias.
- <sup>2</sup> Nous renvoyons ici au désormais célèbre postulat metzien selon lequel "le cinéma a la narrativité bien chevillée au corps". Ch. METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Paris, Klincksieck, 1968, p. 52.
- <sup>3</sup> Il existe néanmoins un débat à ce sujet, certains auteurs comme Jacques Aumont invitant à l'adoption d'un discours plus nuancé concernant la narrativité intrinsèque attachée au film.
- <sup>4</sup> J-L. BAUDRY, J. KRISTEVA, Ch. METZ (et al.), *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.
- <sup>5</sup> U. ECO, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- <sup>6</sup> R. LANGACKER, *Foundations of cognitive grammar, Theoretical prerequisites*, vol. I, Stanford (Ca), Stanford University Press, 1987, p. 101.
- <sup>7</sup> Ces auteurs estiment que notre système conceptuel s'enracine dans l'image, dans la métaphore. G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éd. de Minuit, 1985.
- <sup>8</sup> M-F. EHRLICH, H. TARDIEU, M. CAVAZZA (coord.), *Les modèles mentaux*, Paris, Masson, 1985.
- <sup>9</sup> Ph. JOHNSON-LAIRD, "La théorie des modèles mentaux", in M-F. EHRLICH, H. TARDIEU, M. CAVAZZA (coord.), *op.cit.*, p. 1.
- <sup>10</sup> M. DENIS, M. DE VEGA (coord.), *Les modèles mentaux*, Paris, Masson, 1985, p. 26.
- <sup>11</sup> Nous émettons toutefois une réserve personnelle quant à la "nature propositionnelle" que les auteurs attribuent à ces différents niveaux de structuration.
- <sup>12</sup> Si dans le cadre de cet article nous nous contentons de travailler sur la perception visuelle des données filmiques, il importe néanmoins de noter que cette dernière s'accompagne le plus souvent dans le cinéma contemporain d'une perception auditive incluant les sons produits ou associés à l'élément concerné, et donc y compris les dires qui l'entourent.
- <sup>13</sup> Cette nécessité d'opérer un tri dans les données peut dépendre du spectateur mais également se trouver déjà en œuvre dans le dispositif d'énonciation filmique. Cette "essence sélective" comme nous l'appelons, trouve à notre sens diverses explications naturelles comme la capacité limitée de la mémoire de travail propre à l'individu, celle-ci se trouvant directement en lien avec la "loi du moindre effort cognitif" qui caractérise l'activité cognitive humaine ; la logique inhérente au récit filmique ainsi qu'à son dispositif d'énonciation qui accentue les données importantes et oriente le regard du spectateur.
- <sup>14</sup> D. RUMELHART, D. NORMAN, "Les schémas", in *La psychologie*, Textes Essentiels, Paris, Larousse, 1983, p. 310.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 311.
- <sup>16</sup> J-P. LEYENS, V. YZERBYT, *Psychologie sociale*, Liège, Mardaga, 1997, p. 75.
- <sup>17</sup> De ce fait cette quatrième étape amorce déjà la phase suivante, à savoir la construction d'hypothèses interprétatives.
- <sup>18</sup> Nous l'avons dit précédemment, nous considérons que le procès de compréhension

spectatorielle repose sur des opérations constructives, intégratives et incrémentatives.

- <sup>19</sup> En vertu de cette définition, il apparaît que la notion de communauté ne recouvre pas totalement l'idée de continuité telle que la définit l'esthétique classique. En effet, deux images filmiques successives répondant aux modalités de la communauté, peuvent très bien alimenter le développement du récit sans respecter la chronologie comme l'exemplifient notamment la figure du *flash-back* et du *flash-forward*.
- <sup>20</sup> Nous avons développé la notion de script dans l'étape de mise en phase des données tout en précisant qu'il s'agissait d'une forme de schéma séquentiel stéréotypé. De ce fait, il n'est pas erroné de mentionner le script à ce stade, à condition de préciser que celui-ci participe à un niveau d'activation schématique supérieur qui implique une certaine mise en phase préalable.
- <sup>21</sup> Ch. METZ, dans *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Paris, Klincksieck, 1968, p. 126, définit ce concept de la manière suivante : "L'insert non diégétique (ou extradiégétique) est une image à valeur purement comparative présentant un objet extérieur à l'action".
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 168.
- <sup>23</sup> C'est ici aussi qu'interviennent très clairement certaines des connaissances dont le spectateur dispose préalablement à la vision du film. Ces connaissances englobent aussi bien les connaissances générales du spectateur que son savoir sur le film concerné.

