

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La spectature sociale :
la rupture des schémas par le cinéma.

Par
Josée Gauvreau

Département d'histoire de l'art et d'études
cinématographiques
Faculté des Arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études
supérieures en vue de l'obtention du grade
M.A en études cinématographiques

Décembre 2007

© Josée Gauvreau, 2007.



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

La spectature sociale :
la rupture des schémas par le cinéma.

présenté par
Josée Gauvreau

A été évalué par un jury composé par les
personnes suivantes :

Madame Sylvestra Mariniello
Président-rapporteur

Monsieur Bernard Perron
Directeur de recherche

Monsieur Germain Lacasse
Membre du jury

Résumé

Dans le cadre de ce mémoire, il s'agira principalement de développer un modèle théorique expliquant la spectature sociale par un axe de recherche essentiellement cognitiviste. Il est reproché aux cognitivistes cinématographiques de ne pas s'intéresser suffisamment aux enjeux d'altérité présents dans le cinéma. En guise de réponse, cette étude veut comprendre le déploiement de l'espace social à l'intérieur d'une spectature et les migrations que cela engendre entre la fiction et la réalité.

Après avoir résumé l'évolution du cognitivisme cinématographique et s'être positionné à l'intérieur de ce courant, l'auteur aura recours à deux modèles provenant de la psychologie afin de poursuivre la réflexion : la sociocognition, qui étudie la représentation de la constellation des groupes sociaux, et le développement moral cognitif, qui traite du fonctionnement de l'évolution morale d'un sujet, mettront en place les paramètres de la spectature sociale. Une expérimentation sera menée avec le film *Babel* (2006) d'Alejandro González Iñárritu tant au niveau du contenu de celui-ci que de sa forme.

Mots clés : *Spectature, cognitivisme, sociocognitivisme, Babel, rupture, schémas.*

Abstract

Film studies cognitive researchers are often criticized about their silence on cultural issues in film viewing. This dissertation is an attempt in establishing a theoretical viewpoint that will answer this. Through "social spectatorship", we explain how social space are involved in film viewing. We also present in which way filmic stimulations have the power to provoke migrations from fiction towards reality resulting in changes in the perception of the later.

We begin by summarizing the evolution of cognitivism in film studies and its concepts. We then use two theories taken from psychology — sociocognitivism and moral cognitivism development — in order to propose a social spectatorship template that breaks the barrier between film and reality as set by film cognitivism. We conclude by applying our model to Alejandro González Iñárritu's *Babel* (2006).

Keywords : *Film viewing, cognitivisme, sociocognitivism, Babel, rupture, schematas.*

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES FIGURES	VI
INTRODUCTION L'INSUFFISANCE DE LA SPECTATURE	1
CHAPITRE 1 LE COGNITIVISME DES ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES	8
1.1 <i>La genèse et l'évolution</i>	8
1.2 <i>Le constructivisme narratif</i>	15
CHAPITRE 2 LE SCHÉMA, SON ÉVOLUTION ET LE RAPPORT AU CONSTRUCTIVISME SOCIAL.	33
2.1 <i>Le schéma et le concept</i>	36
2.2 <i>Le changement de schémas</i>	40
2.2.1 <i>Le développement du système cognitif et le développement moral cognitif</i>	41
2.2.2 <i>Le processus cognitif de passation entre les stades de développement.</i>	47
2.3 <i>Le constructivisme social</i>	52
2.3 <i>Le réalité à travers le film</i>	62
CHAPITRE 3 L'EXPÉRIMENTATION	71
3.1 <i>Le modèle théorique de la spectature sociale.</i>	71
3.2 <i>Analyse</i>	84
3.2.1 <i>La spectature narrative</i>	84
3.2.3 <i>La spectature sociale à travers la rupture</i>	100
CONCLUSION DU SOCIAL AU POLITIQUE	113
BIBLIOGRAPHIE	117
ANNEXE 1	119

TABLE DES FIGURES

FIGURE 1	LES NIVEAUX DE LA NARRATION D'EDWARD BRANIGAN	22
FIGURE 2	LE CERCLE HEURISTIQUE DE BERNARD PERRON	28
FIGURE 3	LES MÉMOIRES ET LES MODES DE TRAITEMENT DE L'INFORMATION	39
FIGURE 4	LE DÉVELOPPEMENT MORAL COGNITIF SELON KOHLBERG	46
FIGURE 5	LA SPECTATURE SOCIALE	72
FIGURE 6	LES AXES	73
FIGURE 7	LA PRÉPARATION SÉMANTIQUE NÉGATIVE ET LES IMAGES ASSOCIÉES	75
FIGURE 8	LA PRÉPARATION SÉMANTIQUE POSITIVE ET LES IMAGES ASSOCIÉES	76
FIGURE 9	LA PRÉPARATION SÉMANTIQUE GLOBALE DE MCGORVEY	77
FIGURE 10	LES CERCLES	78
FIGURE 11	LA PRISE DE RÔLE	80
FIGURE 12	LES COMPOSANTES ET INDICATEURS DE LA MATIÈRE ET DE LA MÉTHODE.	82
FIGURE 13	LES INDICATEURS DU CONVENTIONNEL ET DU POSTCONVENTIONNEL.	83
FIGURE 14	CHRONOLOGIE ENTRE LES DIFFÉRENTES HISTOIRES	86
FIGURE 15	SOMMAIRE DU FILM <i>BABEL</i> SELON LES SECTIONS.	87
FIGURE 16	SOMMAIRE DES RÉSULTATS - SECTIONS A ET F.	89
FIGURE 17	LES DIFFÉRENTS CHAMPS/CONTRECHAMPS UTILISÉS (SECTION INITIALE).	91
FIGURE 18	LES PRINCIPAUX CONCEPTS SELON LEUR RÉPARTITION.	93
FIGURE 19	ESPACE COUVERT PAR LES CONCEPTS PARTAGÉS	93
FIGURE 20	L'ESPACE SOCIAL DE CHAQUE HISTOIRE.	96
FIGURE 21	PASSAGE À LA FOCALISATION INTERNE AU NIVEAU DES PENSÉES	102
FIGURE 22	L'ÉVOLUTION À TRAVERS LES NIVEAUX DE BRANIGAN	104
FIGURE 23	RUPTURE DU SCHÉMA DE CONNAISSANCE	107
FIGURE 24	LE CONFLIT COGNITIF SUSCITÉ PAR CHEIKO.	109
FIGURE 24	MODIFICATION DE L'ESPACE SOCIAL	111
FIGURE 25	LA COMPLEXIFICATION	112

Introduction **L'insuffisance de la spectature**

Dès le début de nos études sur le cinéma, l'approche cognitive nous a intéressés davantage que les autres paradigmes. Nous avons approfondi la question des processus cognitifs lors d'études précédentes en psychologie et maîtrisons donc bien la matière proposée. Au fil de notre cheminement universitaire, cette préférence s'est consolidée grâce à l'importance accordée au spectateur de films ainsi qu'à son activité de perception et d'interprétation filmique (la spectature). La personne et sa relation au film ont été des préoccupations majeures pendant notre scolarité. De plus, un parcours professionnel en gestion des arts a confirmé la pertinence de cet enjeu : le spectateur est présent et ce, de la demande de financement à la création. Malheureusement, celui-ci est souvent mal compris puisque les différents intervenants se concentrent, la plupart du temps, sur l'analyse de contenu, la critique ou sur les considérations techniques.

Au fil de nos lectures sur le cognitivisme au cinéma, une omission théorique nous a laissés sur notre appétit : le rapport entre la spectature et la réalité. Le propos habituel des cognitivistes concerne le traitement de l'information dans les limites de l'œuvre et de ses conséquences sur les spectatures futures. Ils arrêtent leur analyse à la frontière située entre le film/horizon d'attentes et la réalité. Pourtant, ils reconnaissent l'existence d'un espace commun qui repose sur le partage des différents mécanismes de perception utilisés par le spectateur : ce sont les mêmes qui sont activés par le film ou par la réalité. Nous croyons que cette intersection est une zone charnière dans la spectature parce qu'elle engendre des migrations entre le fictif et le réel. À la suite d'une spectature, un film s'ajoute à la

matrice de représentations disponibles à la cognition de l'individu. Il a un certain pouvoir sur l'analyse qu'effectue une personne lors de situations particulières que ce soit en maintenant les représentations préalablement présentes ou en les brisant. En ce sens, nous nous intéresserons au fonctionnement de ces spectatures, celles qui changent notre façon de concevoir la réalité en déjouant nos schémas, nous donnant ainsi de nouveaux paramètres à solliciter. Nous pouvons tous citer des titres d'œuvres qui ont modifié notre regard sur la société ou sur différents enjeux personnels. Le cinéma documentaire ou de fiction fait plus pour un spectateur que simplement lui prodiguer un spectacle. La spectature ne s'arrête pas au générique final : le film résonne dans la conscience d'un individu dans un temps indéfini. Pourquoi un certain film peut-il influencer notre jugement alors qu'un autre ne le peut pas? C'est la nature même de la spectature qui est à la base de cette dichotomie. Nous tâcherons de définir cette nature spécifique qui permet au cinéma d'atteindre un niveau manifeste d'autorité sociale.

Cela dit, nous avons aussi constaté qu'on reprochait aux cognitivistes leur silence sur les dimensions culturelles d'un film. Certains avancent que la « cognitive film theory is uninterested in « alterity » and the cultural and political concerns »¹. Pour contrer ces reproches, Carl Plantinga propose que « [...]perhaps it is time to produce scholarship that demonstrates the usefulness of cognitive film theory in answering the questions pertinent to the politics of location »². Cette politique de la localisation souligne les enjeux tel l'équité et la tolérance. La localisation concerne la culture d'appartenance d'un individu et ce qu'elle implique. Pour l'illustrer, nous utiliserons l'expression *espace social*. Cet espace social est en

¹ Plantinga, 2002, p. 28.

² Ibid., p. 29.

relation avec d'autres localisations qui proposent d'autres politiques. Dans une société orientée vers la mondialisation, les localisations se rapprochent et de nouvelles tensions émergent. Les « *cultural studies* » et les études féministes abordent de front cette réalité sociale. Toutefois, la sous-représentation de cette dernière dans l'approche cognitive réside dans le fait que l'objet d'étude, la spectature, lui est extérieur. La spectature s'étudie dans la dyade film-spectateur. Nous la qualifierons de narrative puisque c'est l'activité de construction de la narration qui est principalement analysée. En outre, les cognitivistes s'intéressent davantage à ce qui est commun et partagé par un ensemble qu'à ce qui est étranger ou minoritaire.³ Ainsi, la réflexion se concentre sur le conventionnel, le générique, et le répandu dans l'environnement filmique.

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous éloignerons de la spectature narrative pour traiter d'une spectature que nous qualifierons de sociale. Cette spectature renvoie le spectateur aux différentes *localisations* et à leurs interrelations. D'abord, nous avançons que la spectature sociale fonctionne sur les mêmes bases cognitives que la spectature narrative puisque les mécanismes permettant le traitement de l'information sont les mêmes dans toutes situations. Par conséquent, nous devons identifier un mécanisme par lequel le spectateur va s'éloigner de la construction strictement narrative pour aborder différentes questions sociales réelles. Nous croyons que la rupture des schémas cognitifs, par le film, est ce qui peut engendrer des migrations entre le fictif et le réel. Toutefois, l'étendue des réactions possibles lorsque nous sortons des limites de l'œuvre présente un enjeu de taille pour l'étude de la spectature sociale. L'univers cognitif d'un individu est

³ Ibid.

à la fois unique (en fonction de son existence propre) et culturel (selon les normes partagées par tous les membres de son groupe d'appartenance culturelle), et la réponse suivant une stimulation dépend de cet univers. Certaines réactions sont plus prédictibles, mais nous pouvons difficilement prétendre qu'elles sont systématiques puisqu'elles reposent sur une grande possibilité de variance individuelle. Ainsi, lorsque nous évoquons la spectature sociale, les limites de nos propos deviennent floues et la validité peut être difficile à démontrer. Nous semblons nous éloigner de l'essence même du paradigme qui se base sur une approche *piecemeal*⁴. Conséquemment, il nous apparaît devoir faire la démonstration du social dans la spectature au niveau du son fonctionnement et non de la réponse. Celle-ci est unique, variable et relative au contenu, alors que le fonctionnement est commun et partagé. Cette orientation permet de respecter l'essence du cognitivisme.

Nous visiterons deux secteurs de la psychologie non étudiés par les cognitivistes du cinéma afin d'expliquer la spectature sociale. Plus précisément, la sociocognition, qui s'intéresse à la construction de l'identité sociale⁵, et la théorie du développement moral cognitif, qui se préoccupe de l'évolution de la conscience⁶ d'un individu seront sollicités. Ces deux secteurs de la psychologie

⁴ Nous verrons au chapitre 1 que l'approche cognitiviste au cinéma vient rompre avec ce qu'on appelle les Grandes Théories omniprésentes dans les études cinématographiques. Noël Carroll propose en ce sens l'approche *piecemeal* qui s'oriente sur la construction de différentes « theories not of subjectivity, ideology, or culture in general but rather of particular phenomena » (Borwell, 1996, p. 29). Conséquemment, deux prémisses sont énoncées : « that theorizing should be driven by questions and problems, not by doctrines of Grand Theory; and that theorizing is most fruitful when its conclusions are tested against both logical criteria and empirical data. » (Bordwell et Carroll, 1996, p. 69).

⁵ Nous utiliserons l'expression *constructivisme social* pour qualifier la résultante générale de la construction de l'identité sociale.

⁶ Dans ce mémoire, les termes *conscience*, *éthique* et *morale* sont utilisés comme étant des synonymes bien que nous reconnaissons le débat actuel portant sur leur définition respective. Nous les utiliserons dans le sens de jugement éthique : soit la considération de la réalité de l'Autre

proposent une vision de la cognition à la fois fluide et imbriquée à la réalité. Tandis que l'étude de la cognition en psychologie est majoritairement empirique, faite en laboratoire à l'intérieur de situations contrôlées, l'étude de la sociocognition et de la morale cognition est littéralement in situ et se fait sans évacuer la subjectivité de l'individu. Cette subjectivité se définit par la singularité et la variabilité de l'univers cognitif humain.

Nous dirons ici quelques mots pour qualifier les deux secteurs visités dans les pages à venir. Selon Mariza Zavalloni et Christiane Louis-Guérin, psychologues intéressées à la construction sociocognitive de l'identité sociale, « lorsque l'on énonce un discours sur le social et le politique, le privé [...] intervient comme pensée de fond activée à la périphérie de la conscience »⁷. Ce privé correspond à l'univers cognitif et, comme nous le disions, est subjectif. En qualité de cognitivistes, nous pourrions condamner l'aspect subjectif du privé et nous en tenir à la spectature narrative. Pourtant,

en psychologie, on soutient que si l'on parle de conscience, le modèle de la réalité qui existe dans le cerveau est la réalité. Il n'y a rien d'autre à percevoir. La réalité est donc le monde en tant qu'expérience subjective. Découvrir les principes de cette construction subjective nous donne les bases pour explorer le niveau intersubjectif et social du comportement.⁸

De ce fait, la subjectivité n'est pas un problème méthodologique, mais bien ce qui rend possible la construction de la réalité. Son implication ne doit pas freiner la réflexion cognitiviste. Dans ses conditions, l'enjeu pour les sociocognitivistes devient la compréhension du fonctionnement cognitif de cette subjectivité dans la

dans la prise de décision afin de tendre vers une plus grande équité, tant de nombre que de traitement.

⁷ Zavalloni et Louis-Guérin, 1984, p. 104.

⁸ Ibid., p. 13.

construction sociale. Dans ce mémoire, nous intégrerons le fonctionnement du subjectif aux processus cognitifs actuellement traités dans la spectature narrative.

L'étude de la sociocognition n'est toutefois pas suffisante lorsqu'il s'agit de paramétrer la spectature sociale. Nous désirons traiter des spectatures qui brisent notre façon de percevoir.⁹ Nous évoquons donc un deuxième champ de recherche, celui du développement moral cognitif mis de l'avant par le psychologue Lawrence Kohlberg. Le propos de celui-ci permet de comprendre le fonctionnement cognitif qui engendre l'évolution d'un stade inférieur vers un stade supérieur de moralité. Tout au long de son existence, un individu peut cheminer moralement s'il est en contact avec des agents de socialisation. Ceux-ci peuvent être des gens qu'il croise ou encore des événements auxquels il est confronté et qui déjouent ses schémas cognitifs, brisent ses attentes et qui ultimement forcent une réorganisation cognitive. Dans les pages suivantes, nous verrons comment le cinéma peut être cet agent et les conséquences de cette perspective sur la spectature.

L'objectif de ce mémoire devient ainsi la théorisation du fonctionnement de la spectature sociale. Celle-ci se libère des conventions narratives et permet un accroissement de la perception de l'espace social : une spectature qui engendre une éthique en favorisant l'étendue de la constellation des différentes *localisations*. Dans le premier chapitre, nous traiterons du cognitivisme des études cinématographiques, d'abord en abordant sa genèse et son évolution, puis en approfondissant la question du constructivisme narratif – élément fondamental

⁹ Notons ici que l'opposé est aussi possible : soit un cinéma nous confinant à de banals stéréotypes. Aux fins de ce mémoire, nous avons décidé de ne pas traiter en détail du fonctionnement cognitif de ce type de film.

chez les cognitivistes – sous l’angle de trois auteurs : David Bordwell, Edward Branigan et Bernard Perron. Dans le deuxième chapitre, nous sortirons des limites de la spectature, et du cinéma, pour approfondir la notion de schéma, de développement moral cognitif et de constructivisme social. Dans le troisième chapitre, nous développerons le modèle théorique de la spectature sociale et l’appliquerons au film *Babel* (2006) d’Alejandro González Iñárritu.

Chapitre 1 **Le cognitivisme des études cinématographiques**

Les études cinématographiques sont une discipline relativement jeune et pourtant, elles sont déjà passées au travers une série de remises en question. Ce qu'on appelle le mouvement cognitiviste est, en partie, responsable de cette remise en question. À l'intérieur de ce chapitre, nous présenterons les prémisses et l'évolution du cognitivisme cinématographique. Par la suite, étant donné l'importance fondamentale de cet enjeu, nous aborderons le constructivisme narratif. Puisque cette question est très vaste, nous ne tiendrons compte que de ce qui est pertinent pour l'étude de la spectature sociale.

1.1 La genèse et l'évolution

Le cognitivisme émerge en 1985 avec la publication de l'ouvrage *Narration in Fiction Film* de l'Américain David Bordwell. Dans cet ouvrage, Bordwell applique aux études cinématographiques les différents concepts développés par les sciences cognitives afin de comprendre le traitement de l'information. À l'origine, l'objectif de recherche s'oriente vers la compréhension des mécanismes utilisés par le spectateur pour construire l'histoire. D'un point de vue empirique, ce spectateur est hypothétique puisque théoriquement séparé de ses émotions. Aussi, il exécute une série d'opérations cognitives réelles et limitées.¹⁰ Dans des

¹⁰ Bordwell, 1985, p. 30.

termes bordwellien, on dira que l'objectif du courant est « [to] explain the formal conditions under which we comprehend a film »¹¹.

Cette approche repose sur la mise en parallèle du paradigme des sciences cognitives avec le champ des études cinématographiques. Dans la réflexion de départ, Bordwell souligne certaines particularités des sciences cognitives qui paramètreront le nouveau domaine de recherche filmique.¹² Premièrement, précisons que la théorie cognitive s'intéresse principalement aux activités de reconnaissance, de compréhension, d'interprétation, de jugement, de mémoire et d'imagination. Afin d'expliquer le comportement, il est nécessaire de reconnaître l'existence et de comprendre le fonctionnement des croyances, des désirs, des intentions et des émotions qui interfèrent dans son exécution. L'axe d'analyse repose essentiellement sur l'étude des comportements normaux et intentionnels : « Cognitive theory goes on to focus on the intentional act. [...] For cognitivism, the question is how mental activity can be considered representational, hence meaningful--that is, how it can have intentionality »¹³. Ensuite, soulignons que les chercheurs se concentrent sur des situations locales, traitées de manière pluridisciplinaire. En ce sens, le cognitivisme privilégie une approche « middle-level » qui est « [...] mieux circonscrit[e] [à] une collection de données plus restreinte, [et ce] même si les processus cognitifs ont leur propre universalité »¹⁴. La quête devient la recherche d'explications universelles et naturalistes du comportement du spectateur dans sa construction de l'histoire et sa réponse au

¹¹ Ibid., p. 30.

¹² Bordwell, 1985, 1989.

¹³ Bordwell, 1989, p. 14.

¹⁴ Cowen, 2002, p. 45.

film.¹⁵ Ainsi, l'objectif n'est pas d'expliquer la diversité des interprétations, mais bien le fonctionnement du processus interprétatif.

Depuis, le cognitivisme a continué d'évoluer avec, entre autres, la publication en 1996 de *Post-Theory : Reconstructing Film Studies*, un collectif sous la direction de Bordwell et Noël Carroll. Cet ouvrage, plus drastique dans son approche, est « [...] clearly designed to mark a decisive intervention in the field, and not necessarily to preserve diplomatic relationship with the psycho-semioticians whom it critiques »¹⁶. Ces prémisses de base entraînent une rupture avec ce que Bordwell appelle les Grandes Théories. Celles-ci ont comme objet d'étude le sujet ou la culture et reposent principalement sur trois approches : marxiste, orientée vers la culture et la démythification des relations de pouvoir dans cette culture; psychanalytique, orientée vers le sujet et la structuration de son inconscient par le dispositif filmique; et sémiologique, orientée vers le cinéma comme langage.¹⁷ Elles sont essentiellement des doctrines herméneutiques engagées à l'application descendante¹⁸ d'une théorie à plusieurs cas sans y inclure de préoccupation de nature scientifique.¹⁹

Considérant de nouvelles composantes, d'autres chercheurs partageant l'objectif de Bordwell sont venus dynamiser la recherche et assouplir certaines prémisses. Ainsi, « the field have become more diverse and open to varied sorts of

¹⁵ Plantinga, 2002.

¹⁶ Ibid., p. 18.

¹⁷ Pour davantage d'information à ce sujet, voir Bordwell, 1996, p. 3 à 36.

¹⁸ Nous traiterons plus en détail du traitement descendant aux pages 15 à 19 de ce mémoire. Précisons ici simplement que le traitement descendant repose sur la connaissance et les schémas de pensée préexistants à l'événement ou à la stimulation donnée.

¹⁹ Bordwell, 1996.

approaches »²⁰. Afin de donner quelques exemples, nommons la perspective écologique, menée par Joseph Anderson, qui s'intéresse aux fonctionnements physiques du cerveau et du système audiovisuel dans l'acte de perception et de compréhension filmique. Citons par ailleurs l'étude de l'implication cognitive des émotions dans la construction d'une narration. Cette ouverture respecte toutefois une orientation commune qui se retrouve derrière chacune des recherches. « Cognitive theory today is primarily interested in how spectators make sense of and respond to films, together with the textual structures and techniques that give rise to spectatorial activity and response ».²¹ En 2002, Plantinga a précisé que:

The point is that « cognitive film theory » does not necessarily imply a commitment to cognitive science, strictly defined, and certainly not to cognitive science exclusively. One might say that cognitive film theorists tend to be committed to the study of human psychology using the methods of contemporary psychology and analytic philosophy. This can be an amalgam of cognitive, evolutionary, empirical and/or ecological psychology, with perhaps a bit of neuroscience and dynamical systems theory thrown in the mix.²²

Plantinga fait cette remarque après avoir présenté l'évolution historique et conceptuelle du cognitivisme au cinéma. Il rappelle que le courant repose principalement sur trois approches : 1. la compréhension de la narration ; 2. la psychologie du spectateur et 3. l'approche écologique.²³

²⁰ Plantinga, 2002, p. 18.

²¹ Ibid., p. 23.

²² Ibid., p. 21. Rapportons ici les propos de Michael Beaney au sujet de la philosophie analytique afin de comprendre de quoi il est question : « [...] logical analysis, understood as involving translation into a logical system, is what inaugurated the analytic tradition. [...] Analytic philosophy should really be seen as a set of interlocking subtraditions held together by a shared repertoire of conceptions of analysis upon which individual philosophers draw in different ways. There are conflicts between these various subtraditions. [...] Analytic philosophy, then, is a broad and still ramifying movement in which various conceptions of analysis compete and pull in different directions. Reductive and connective, revisionary and descriptive, linguistic and psychological, formal and empirical elements all coexist in creative tension; and it is this creative tension that is the great strength of the analytic tradition » (2003, np). Il s'agit d'une philosophie fragmentée, parfois conflictuelle, basée sur l'analyse et sur l'établissement d'un système logique afin d'expliquer certains concepts ou phénomènes. Les différents fragments se regroupent par le partage d'une méthodologie et d'un univers conceptuel. À la fin de ce chapitre, nous serons à même de constater que la situation est relativement semblable lorsque nous abordons le cognitivisme cinématographique.

²³ Plantinga, 2002.

Quelques années auparavant, Cynthia Freeland avait procédé à une analyse semblable en insistant sur les enjeux d'alors, soulevés par différentes publications.²⁴ De cette analyse, nous ne retiendrons que les conclusions où l'auteure énonce trois orientations pour les recherches futures. D'abord, elle souligne la nécessité de l'accroissement du dialogue entre la psychologie et la philosophie. Comme le rappelle Freeland, les chercheurs respectifs sont souvent divisés sur certaines réflexions relatives au cinéma et ne se réfèrent que très peu aux écrits publiés à l'extérieur de leur discipline. Ensuite, elle propose l'utilisation de la connaissance scientifique, particulièrement celle concernant les neurosciences, afin d'approfondir certaines questions. Et finalement, elle identifie ce qu'elle définit comme la « tendency toward aesthetic reductivism » : « [...] I would ask what happens to the aesthetic, or to creative interpretations linking film to social and cultural issues, to broader reflections on art and the history of film, etc. »²⁵ Soulignons que l'observation de Carl Plantinga sur la nécessité d'une réflexion cognitiviste concernant « [...] the question pertinent to the politics of location »²⁶, citée dans l'introduction de ce mémoire, vient en partie corroborer les dires de Freeland. Plantinga a écrit ces propos cinq ans après ceux de Freeland. Nous sommes cinq ans plus tard et rien qui soit directement relié à cette problématique n'a été publié. Cet enjeu cognitiviste avance lentement et la spectature sociale est un effort en vue de proposer de nouveaux outils afin de sortir de cette impasse. L'approche traitant de la morale cognition que nous utilisons est une intégration d'enjeux à la fois philosophiques et psychologiques au sein d'une même réflexion alors que la sociocognition permet une intégration cognitive du social à la pensée humaine.

²⁴ Freeland, 1997, np.

²⁵ Ibid.

²⁶ Plantinga, 2002, p. 29 et cité à la page 3 de ce mémoire.

L'aspect pluridisciplinaire est central à la réflexion cognitive, car, comme le soutient Paul S. Cowen, toute doctrine isolée, absorbée par elle-même et ignorante des autres systèmes risque la stérilité.²⁷ L'émergence du cognitivisme, au sens large, était une façon de combattre ce risque.²⁸ Maintenant, Cowen souligne que le propos cognitive au cinéma doit considérer le comportement et l'expérience réelle, tout en reconnaissant le rôle primordial des processus inconscients et des émotions dans la spectature.²⁹ Précisons qu'une avancée importante est venue faire basculer la prémisse initiale de Bordwell qui séparait théoriquement le spectateur de son émotion. Au milieu des années 90, Murray Smith s'intéresse aux recherches récentes menées dans les sciences cognitives concernant la relation entre les évaluations cognitives et les émotions. Il applique cette nouvelle préoccupation à l'étude de la spectature.³⁰ Puisant entre autres dans les propos de Ronald de Sousa, il soutient que les émotions jouent un rôle stratégique dans le comportement en redirigeant notre attention sur certains aspects d'une situation plutôt que sur d'autres.³¹ D'un même souffle, il évoque Althusser en précisant que les reconnaissances culturelle et idéologique précèdent celle du spectateur et qu'elles représentent une procédure inconsciente d'identification. La dimension holistique de ces propos éloigne considérablement la réflexion du critère « middle-level ». Pourtant, Smith cherche à comprendre, d'un point de vue

²⁷ Cowen, 2002.

²⁸ Les sciences cognitives ont émergé dans les années 1950 par la mise en parallèle de différents domaines de recherche (nommons entre autres, la psychologie, les mathématiques et les neurosciences). Cette mise en parallèle était nécessaire dans la nouvelle réalité scientifique, suite à l'avènement de l'informatique, puisque chacun des domaines avait atteint leur limite pour faire avancer la recherche. Chaque domaine devait se tourner vers les autres, souvent plus adéquats, pour expliquer une composante d'un processus global. Pour davantage d'information sur l'histoire des sciences cognitives, voir Bechtel, Abrahamsen et Graham, 1998, pp. 1 à 105.

²⁹ Cowen, 2002.

³⁰ Smith, 1996.

³¹ Ibid., p. 133.

cognitif, par quel moyen un spectateur devient émotivement impliqué dans un film. Il trouve une réponse avec le concept de *l'implication envers les personnages (character engagement)* : c'est-à-dire le processus composé de la construction d'un protagoniste (*recognition*), de sa mise en relation avec soi (*alignment*) et de l'évaluation morale effectuée (*allegiance*) qui permet de s'engager, ou non, envers le personnage.³² Selon Smith, cet engagement est constitutif de la spectature. Ultérieurement, nous verrons comment les propos de Smith sont pertinents à l'étude de la spectature sociale. Pour l'heure, soulignons simplement que celle-ci peut se déployer, entre autres, lorsque la mise en relation et l'évaluation morale se retrouvent en dissonance cognitive par rapport à la construction du protagoniste. Au chapitre trois, nous verrons comment le protagoniste du pédophile dans *Little Children* (2006)³³, réalisé par Todd Field, engendre une telle dissonance. Celle-ci émerge lorsque le personnage se retrouve en relation de proximité avec le spectateur et ce, malgré une évaluation morale négative qui devrait le tenir à distance.

À la lumière de ces propos, nous remarquons que le cognitivisme cinématographique s'inscrit aujourd'hui sur un continuum plus ou moins *middle-level*. À une extrémité, il y a la dimension locale où les facultés perceptives du spectateur sont réduites à leur plus petit dénominateur. À l'autre, on situe une organisation globale où les chercheurs côtoient l'entièreté d'un

³² À ce sujet, voir Smith, 1996, p. 130 à p. 149, particulièrement p. 139 à 145.

³³ Le film *Little Children* raconte trois histoires dont deux sont étroitement interreliées alors que la troisième ne fait que croiser. Il y a l'histoire de Sarah et celle de Brad. Ces deux protagonistes se rencontrent au terrain de jeu où ils vont chacun avec leurs enfants. Ils partagent une insatisfaction au niveau de leur vie familiale et trouveront réconfort dans leur nouvelle relation d'amitié. Celle-ci se transformera éventuellement en relation amoureuse. Concurrément, l'histoire de Ronald McGovern, habitant le même quartier, se déroule en parallèle. Ce personnage est récemment sorti de prison où il a été détenu pour des comportements pédophiliques. Il est en quête d'un nouveau départ, mais à travers l'obsession de ses concitoyens relativement à sa présence accompagnée par ses propres pulsions psychologiques, la tâche est ardue.

phénomène. Ajoutons que ce continuum influence tout le courant cognitiviste duquel hérite son cousin du cinéma. Tel que rapporté par Bechtel, Abrahamsen et Graham, on reconnaît maintenant que l'étude du traitement de l'information dans un cerveau ne suffit plus puisqu'elle ne permet pas la démonstration de la fluidité de la cognition humaine. On prétend que celle-ci est engendrée par un cerveau qui fait partie d'un corps, qui lui est plongé dans un environnement social proposant un contexte et des interactions. Ainsi, la cognition est un phénomène biopsychosocial où la conscience et l'émotion jouent un rôle essentiel dans la reconnaissance des événements. En ce sens, les cognitivistes cinématographiques ont investigué les enjeux biologique (pensons à l'approche écologique d'Anderson) et psychologique (évoquons l'analyse des modes de traitement de l'information par Bordwell et Branigan; à Smith, avec l'implication envers les personnages). Avec la spectature sociale, nous désirons aborder le dernier paramètre en intégrant le constructivisme social à l'étude de l'activité du spectateur.

1.2 Le constructivisme narratif

Le cognitivisme au sens large est constructiviste. Ce qui signifie que, dans le cours d'une expérience filmique ou non, le sujet teste et ajuste ses méthodes de traitement de l'information afin de comprendre la stimulation présentée, qu'elle soit narrative ou événementielle :

Perceptual and cognitive activity always goes "beyond the information given" [selon les propos de Bruner]. Perception is not a passive recording of sensory stimulation; the sensory input is filtered, transformed, filled in, and joined to other inputs to build a consistent, stable world. [...] As constructivist

accounts, cognitive explanations take perception to involve a give-and-take, or feedback, between the perceiving agent and the surroundings.³⁴

Bordwell applique les propos de Bruner à la spectature. De la sorte, il précise que celle-ci est un processus psychologique dynamique basé sur les capacités perceptives, l'expérience et les connaissances préalables du spectateur ainsi que sur la structure et les différentes matières de l'expression du film.³⁵ Ce processus s'active par le traitement de l'information. Celui-ci est orienté de manière descendante (concept, schéma, inférence, du tout vers la partie) ou ascendante (sensoriel, orienté vers les données, de la partie vers le tout). Bien que nous traitions plus en profondeur des propos d'Edward Branigan ultérieurement, notons ici ce qu'il rappelle au sujet des mécanismes de perception :

Some perceptual processes operate upon data on the screen in a direct, bottom-up manner by examining the data in very brief periods of time (utilizing little or no associated memory) and organizing it automatically into such features as edge, color, depth, motion, aural pitch, and so on. Bottom-up perception is serial and data-driven, and produces only short-range effects. Other perceptual processes, however, are based on acquired knowledge and schemas, are not constrained by stimulus time, and work top-down on the data, using a spectator's expectations and goals as principles of organization. Top-down processes are indirect in the sense that they may reframe data in alternative ways independently of the stimulus conditions which govern the initial appearance of the data. Top-down processes must be flexible and general in order to be effective across a wide range of situations while allowing for (unpredictable) variations among specific cases. Top-down processes often treat data as an inductive sample to be projected and tested within a variety of parallel frames of reference while bottom-up processes are highly specialized and atomistic.³⁶

L'indicateur temps, qui variera selon les deux modes de traitement, est un facteur important. Le mode ascendant (bottom-up) fonctionne dans un temps court et déterminé et il aura un effet à court terme, entre autres sur le traitement descendant (top-down). Ce dernier est intemporel : les schémas qu'il sous-entend sont présents en tout temps, indépendamment de la temporalité de la spectature et

³⁴ Bordwell, 1989, p. 18-19.

³⁵ Bordwell, 1985, p. 32.

³⁶ Branigan, 1992, p. 37.

et ils n'ont qu'à être activés de manière ascendante par le film). En ce sens,

Branigan ajoute que

[b]ecause top-down process are active in watching a film, a spectator's cognitive activity is not restricted to the particular moment being viewed in a film. Instead, the spectator is able to move forward and backward through screen data in order to experiment with a variety of syntactical, semantic, and referential hypotheses [...].³⁷

C'est par le traitement descendant que le spectateur obtient une quasi-autonomie par rapport aux données sur l'écran : lorsque les données sont décodées par le traitement ascendant, elles déclenchent le traitement descendant. Celui-ci active l'application des schémas. Afin de paramétrer ces derniers, David Bordwell récupère la classification de Reid Hastie³⁸ traitant des différents types de schémas cognitifs pour sa théorie de l'activité du spectateur.³⁹ Cette classification présente les schémas prototype, patron et procédural et leur interrelation. Le schéma prototype permet au spectateur d'identifier les différents éléments, qu'ils soient des protagonistes, des lieux ou des motivations. Il représente en ce sens le plus petit dénominateur schématique. Afin de mettre en perspective les différents schémas prototypes, une deuxième catégorie de schéma s'active : le script (template) : « [t]emplate schemata can add information when it is absent and test for proper classification of data »⁴⁰. Ces structures permettent au spectateur de discriminer parmi tous les prototypes présents, lesquels sont pertinents à la situation. Cette possibilité de discrimination permet d'activer le traitement cognitif le plus adéquat relativement au stimulus. Le script se compose des éléments: version (qui vient qualifier le script), accessoires, rôle, conditions

³⁷ Ibid., p. 38.

³⁸ Publication originale : Reid Hastie (1981). « Schematic Principles in Human Memory » dans E. Tony Higgins, C. Peter Herman, Mark P. Zanna (dir.), *Social cognition : The Ontario Symposium*, Vol. 1, Hilldale, New Jersey, p. 40-41.

³⁹ Plus précisément, le lecteur pourra voir Bordwell, 1985, p. 33-36.

⁴⁰ Ibid., p. 34.

éléments: version (qui vient qualifier le script), accessoires, rôle, conditions d'entrée et résultats. Il se divise en épisodes où « chaque épisode décrit une séquence d'événements de façon détaillée »⁴¹. Toutefois, « on néglige souvent d'indiquer que [le script] est écrit à partir du point de vue d'un [actant] »⁴². Le dernier type de schéma – le schéma procédural – guide l'interrelation qui existe entre le schéma prototype et script. Cette macrostructure schématique consiste en « those operational protocols which dynamically acquire and organize information »⁴³. Les différents schémas procéduraux deviennent particulièrement actifs lorsque les attentes des spectateurs sont brisées et qu'un ajustement au niveau du traitement cognitif doit avoir lieu. Le schéma procédural est activé en fonction de quatre motivations : la motivation compositionnelle (pertinence en fonction de la logique de l'histoire), la motivation réaliste (vraisemblance), la motivation transtextuelle (horizon d'attentes engendré par le savoir préalable) et la motivation esthétique (traces de l'énonciation, objet art). Par l'activation de ces schémas, le spectateur peut poursuivre la construction narrative sans la donnée initiale qui se retrouve dès lors emmagasinée quelque part dans sa mémoire.

Les modes de traitement fonctionnent en simultanée et en interrelation. Cela permet un rajustement, en temps réel, de la direction de l'attention du spectateur : « Both kinds of process operate simultaneously on the data creating a variety of representations with varying degrees of compatibility »⁴⁴. Le spectateur émettra certaines hypothèses qu'il actualisera au courant de la spectature. Ainsi,

⁴¹ Fortin et Rousseau, 1989, p. 359.

⁴² Perron, 2001, p. 283.

⁴³ Bordwell, 1985, p. 36.

⁴⁴ Branigan, 1992, p. 37.

[t]he narrative film is so made as to encourage the spectator to execute story-constructing activities. The film presents cues, patterns, and gaps that shape the viewer's application of schemata and the testing of hypotheses.⁴⁵

Tout au long de sa spectature, le spectateur présume certains éléments que le film ne lui montre pas et il infère certains autres afin de construire l'histoire.⁴⁶

Conséquemment, le spectateur est une instance active qui construit l'histoire plutôt que de la recevoir passivement. Comme le rappelle Kevin Sweeney au sujet de l'approche de Bordwell :

Meaning comes to be in a film by the viewer's application of bottom-up and top-down processes when prompted by cues in the film text. This activity takes place within certain normative, cultural boundaries prescribed by the past practices and institutional restrictions of narrative filmmaking. The scientific foundation and institutional basis for the viewer's cognitive, problem-solving activity distinguish Bordwell's theory from a neo-Kantian transcendental theory of the film as phenomenal object.⁴⁷

Dans le propos de Bordwell, les indices du film déclenchent le traitement descendant. Différemment du côté de Branigan, l'importance est mise sur les différents contextes sous-entendus par la stimulation filmique et non sur l'interrelation des processus impliqués (c'est-à-dire ascendant ou descendant).

Sweeney affirme à ce sujet:

Branigan places a lesser emphasis on the role of cues in film comprehension than does Bordwell. For Branigan, the grounds for using top-down processes (e.g., applying particular schemata) are not determined by the results of bottom-up processes. He claims that "narrative and narration are critically dependent upon top-down cognitive processes and are not determined by the formal boundaries of the material on screen [...]" [Branigan, 1992, p. 141].⁴⁸

Il devient ici intéressant de nous attarder aux propos d'Edward Branigan au sujet de la construction narrative. De toutes les perspectives, cet auteur propose celle qui permet un meilleur rapprochement de la spectature sociale. Il conçoit deux contextes possibles d'analyse lorsque nous abordons une narration. Il y a le

⁴⁵ Bordwell, 1985, p. 33.

⁴⁶ Ibid., p. 31-33.

⁴⁷ Sweeney, 1994, n.p.

⁴⁸ Ibid.

contexte qui s'intéresse aux échanges au sein d'une communauté par l'entremise d'une narration et celui qui concerne la dimension psychologique des habiletés perceptives (le traitement de l'information). Toutefois,

[u]ltimately, [...] these two values are not independent. [...] The particular social ground which defines an individual's language and horizon of action cannot be completely divorced from that individual's language competence and abilities.

Bien que reconnaissant l'interrelation des deux contextes, Branigan les sépare théoriquement afin de limiter sa recherche. C'est ainsi que son objectif devient l'étude de la « [...] use [value] of narrative, specially the psychological dimension of use. »⁴⁹ Il ajoute :

I wish to examine how we come to know that something is narrative and how a narrative is able to make intelligible our experiences and feelings. I will argue that it is more than a way of classifying texts : narrative is a perceptual activity that organizes data into a special pattern which represents and explains experience.⁵⁰

Malgré cette séparation théorique, le modèle de Branigan (que nous exposerons dans quelques paragraphes) est très dynamique et sous-entend une hiérarchie de la connaissance très pertinente pour notre propos. Avec la spectature sociale, le contexte d'analyse reposant sur la compréhension des échanges sociaux sera abordé en fonction de la spectature. Nous démontrerons comment une spectature migre vers la réalité lorsque le déploiement de l'espace social du spectateur est ralenti ou neutralisé par la présence de certains stimuli filmiques. Par conséquent, une narration ne fait pas uniquement représenter l'expérience (ou encore, la médiatiser), mais peut aussi l'engendrer lorsqu'elle propose un conflit cognitif.

⁴⁹ Branigan, 1992, p. 2.

⁵⁰ Ibid., p. 3.

Étant central à son objet d'étude et interrelié au nôtre, nous prendrons quelques lignes afin de bien saisir le concept de narration dans la pensée braniganienne.

Branigan précise qu'une narration

[...] can be seen as an organization of experience which draws together many aspects of our spatial, temporal, and causal perception. [...] Narrative is a way of experiencing a group of sentences or pictures which together attribute a beginning, middle, and end to something. The beginning, middle and end are not contained in the discrete elements [...] but signified in the overall relationships established among the totality of the elements, or sentences. [...] Narrative is thus a global interpretation of changing data measured through sets of relationships.⁵¹

La narration est à la fois une procédure et une résultante qui émerge de la perception du spectateur. Cette perception est composée d'indicateurs reliés à la réalité, à l'intuition, à l'attitude, aux attributions préconscientes et aux conclusions tirées.⁵² Elle est ici subjective et relève de l'individu. Toutefois, le film donne des indications qui guideront la spectature. La manière et la chronologie du dévoilement de celles-ci deviennent les principaux enjeux d'une narration qui distribue et régule la connaissance :

[S]imultaneity, duration, causality, and order are not just four items in a taxonomy of time, but are the results of four specific ways of *processing* data. Since the actual processing of data is not available to awareness, our experience of these aspects of time is better described as a diffuse affect responsive to the complexity of juxtaposition allowable under a particular method of associating data.⁵³

Tel que représenté par la figure 1, Branigan propose une narration se déployant sur un continuum de huit niveaux allant des «internal dynamics of a character to a representation of the historical conditions governing the manufacture of the artifact itself »⁵⁴. Chacun de ces niveaux souligne un contexte différent pour l'identification et la définition des stimuli filmiques par le spectateur. Ainsi, cet auteur pose la question de la connaissance dévoilée dans et par la narration. La

⁵¹ Ibid., p. 4.

⁵² Voir à cet égard, Branigan, 1992, chapitre 1, particulièrement la page 3.

⁵³ Ibid., p. 20. Branigan souligne.

⁵⁴ Ibid., p. 87.

compréhension se fait à la jonction des niveaux abordés par la narration et du désir de connaissance du spectateur.

FIGURE 1 LES NIVEAUX DE LA NARRATION D'EDWARD BRANIGAN
[illustration retirée / image withdrawn]

Les trois niveaux inférieurs (*thought, perception, speech*,) reposent sur la notion de focalisation interne et externe.⁵⁵ Ils « recognize that characters also provide us information about the story world, but in way different from the narrator »⁵⁶. En mode interne, le personnage devient la source d'information sur l'histoire puisqu'il focalise l'information transmise. Ainsi, la connaissance du spectateur est la même que celle du personnage, ce qui permet une meilleure identification. Celle-ci se passe soit par la perception (caméra ou son subjectif), soit par les

⁵⁵ En se basant sur les propos de Gérard Genette, Bernard Perron rappelle au sujet de la focalisation que celle-ci répond à la question « où est le foyer de la perception » (Perron, 1991, p. 12). Pour les fins de ce mémoire, nous avons choisi de nous attarder uniquement aux principaux éléments caractérisant la focalisation sans nous attarder aux variances entre les différents auteurs traitant de cette question.

⁵⁶ Branigan, 1992, p. 100.

pensées (le film montre les pensées du personnage). En mode externe, la connaissance du personnage dépasse celle du spectateur. Ce dernier bascule donc en mode observateur et le « personnage est vu »⁵⁷. Le personnage est focalisé. L'information se transmet par ses propos et par ses comportements. Le quatrième niveau représente la focalisation zéro, à savoir un « focalisateur qui est hors du récit »⁵⁸. Ainsi, la connaissance du spectateur est supérieure à celle des personnages. Après ce niveau, il est question du narrateur et de la manière dont l'histoire est racontée. Au cinquième et au sixième, il est question respectivement d'un narrateur intradiégétique (un personnage dans le film qui nous raconte une histoire) et extradiégétique (une instance racontante qui ne se retrouve pas dans l'histoire). Ces narrateurs intra et extradiégétiques sont explicites alors que celui du septième niveau se positionne à l'extérieur de la fiction⁵⁹ (un narrateur réel qui parle du film qui suit) ou bien qui est implicitement présente à l'intérieur du film par le choix des images et de leur traitement⁶⁰. Cela nous amène au dernier niveau qui touche à la question de l'auteur et du spectateur historique.

Ce qui est pertinent pour notre propos est le dynamisme de la hiérarchie de connaissance dans la spectature. Selon Branigan, la continuité entre les différents échelons démontre leur flexibilité, leur complexité et leur efficacité. Ces niveaux

⁵⁷ Perron, 1991, p. 15.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Pour ce niveau, Branigan rapporte l'exemple du film *The Wrong Man* (1956) d'Alfred Hitchcock où le réalisateur prend la parole au début du film. Les propos de celui-ci orientent la spectature qui va suivre : « Because of the necessity of imposing an organization on our interpretative activities, Hitchcock – although existing in the film considered as a text – must stand *outside* the film considered as a fiction in talking about it to follow; that is, Hitchcock's voice and image here are extra-fictional. Thus at least two films are working on us at this moment : a historical artifact of a man who talked on a soundstage, and a (purported) nonfictional discourse in which a man is talking about what will later be talked about and shown ». (Branigan, 1992, p. 89). Ces deux films correspondent au niveau historique et au niveau extra-fictionnelle.

⁶⁰ À propos du narrateur implicite, Branigan affirme que « a very powerful narration is at work here; one which virtually defines the limits of what can be seen and heard by us in the film but without defining the conditions of its own existence; one, moreover, which is able to predict events and anticipate the moral of the story prior to the epilogue » (Branigan, 1992, p. 91).

présentent « how different processes interact and how data is discarded, compared, and integrated »⁶¹. L'auteur ajoute :

[...] a set of levels may be thought of as a « vertical » partitioning of data that operates simultaneously with a « horizontal » segmentation across a specified range of knowledge. Moreover, since a lower level depends upon the working assumptions of *all* of the level above it, each step down the hierarchy increases the number of assumptions that must be made and narrows the range of knowledge available to the spectator. Thus the hierarchy of levels may be seen as a set of probabilities that predicts the likelihood of hypotheses.⁶²

Par conséquent, la construction de la narration s'explique en des termes globaux où les parties sont organisées pour former un tout. L'organisation se fait de façon hiérarchique où chaque niveau est investi, dans un temps défini (les données) et continu (les schémas), et traité en fonction d'un tout géré de manière schématique (descendante). La complexification se fait par le cheminement à travers les échelons. C'est ainsi qu'il n'existe pas une seule hiérarchie possible, mais bien des hiérarchies tributaires de la procédure cognitive temporelle (ascendante) et atemporelle (descendante). Il est ici question de la relation de dépendance entre le temps, le traitement cognitif et la stimulation. Ainsi, une procédure temporelle est dépendante du temps : la stimulation doit être perçue dans un temps défini afin que le traitement ascendant ait lieu. Inversement, une procédure cognitive atemporelle est indépendante du temps : lorsque le traitement descendant est activé, il se déploie sans rapport direct avec le temps en parallèle au traitement temporel. Comme nous le verrons lors de l'établissement de la spectature sociale, c'est plus précisément la complexification de la stimulation narrative qui nous intéresse dans la théorie de Branigan. La spectature sociale serait ainsi un niveau supérieur dans la hiérarchie de connaissance et permettrait de traiter adéquatement une rupture de schéma. Plus la stimulation est précise,

⁶¹ Ibid., p. 113.

⁶² Ibid., p. 113.

moins le spectateur doit inférer et moins de niveaux sont ainsi impliqués. Bien que nous y reviendrons en détail au chapitre 3, introduisons d'entrée de jeu la scène du film *Babel*⁶³ où une jeune japonaise écrit une lettre. Le spectateur la voit écrire cette lettre sans jamais avoir accès au contenu bien qu'il soit en relation de proximité avec cette jeune fille (focalisation externe, 3^e niveau). Il doit donc inférer le contenu et la motivation de cette dernière. Cette façon de présenter l'information nous renvoie au 7^e niveau qui positionne le narrateur implicite extrafictionnel : celui-ci refuse de donner les réponses au spectateur. Étant moins systématique et moins certain, le traitement que demandent ces images est plus complexe que celui qui serait engendré par une stimulation où le contenu de la lettre serait révélé au spectateur au fil de l'écriture (par une focalisation interne du 1^{er} ou du 2^e niveau). Le spectateur doit considérer davantage de caractéristiques afin de parvenir à une construction. Ainsi, nous concevons la hiérarchie de connaissance de Branigan sous la forme d'une spirale. Celle-ci représente bien l'idée d'un continuum qui intègre un stade inférieur par un qui soit supérieur.

⁶³ Nous analyserons en détail le film *Babel* au chapitre 3. Ce film raconte quatre histoires interreliées par une arme à feu. Un Marocain achète cette arme d'un voisin afin de protéger ses chèvres contre les attaques d'un chacal. Alors que ses jeunes fils gardent le troupeau, ils essaient l'arme en tirant sur un autobus de touristes. Le coup de feu atteint une Américaine en voyage avec son conjoint. Rapidement, cette attaque est attribuée à un acte terroriste par le gouvernement américain et se transforme en un conflit diplomatique. Le gouvernement marocain exige que le gouvernement américain se rétracte sur l'identification de la cause avant d'autoriser la venue de secours américains en hélicoptère afin que ceux-ci transportent l'Américaine vers l'hôpital le plus proche. Pour faire suite aux incidents, des policiers marocains enquêtent. Lorsqu'ils retrouvent le père et les deux enfants, un échange de coups de feu a lieu. L'aîné est tué. Concurrément, le couple d'Américains ne peut entrer chez eux à la date prévue pour retrouver leurs enfants puisque des soins doivent être administrés à la dame blessée. Ne trouvant pas d'autre solution, leur nanny mexicaine se rend alors au Mexique avec leurs enfants de ceux-ci afin d'assister au mariage de son fils. Une série d'événements fera en sorte que le retour de cette nanny et des deux enfants aux États-Unis sera tragique. Elle prend la route avec son neveu qui est ivre. Celui-ci se fait interpellé à la frontière, mais préfère s'enfuir avec sa voiture. Il abandonne sa tante et les deux enfants au milieu du désert. Les autorités frontalières retrouveront ceux-ci le lendemain. Pour ces actions, la Mexicaine sera expulsée des États-Unis. Parallèlement, l'enquête menée par la police marocaine sur coup de feu établit que cette arme est arrivée au Maroc par l'entremise d'un chasseur japonais. Celui-ci a fait cadeau de son arme à son guide de chasse à la suite de son voyage. Au moment où se déroulent les malheureux événements impliquant son arme, ce Japonais vit le deuil de sa femme et tente d'établir une relation adéquate avec sa fille adolescente sourde et muette. La police japonaise tente de communiquer avec lui afin de le questionner sur l'arme.

L'image de la spirale est d'ailleurs utilisée pour illustrer le processus de développement moral cognitif d'un individu. Plus la spirale se déploie et implique de niveaux supérieurs, plus la perception se complexifie. Cette complexification est garante d'une plus grande capacité de conscience. Que cela soit dans le cadre d'une construction narrative ou d'un événement réel, le résultat est le même : la capacité de percevoir une stimulation dans son entièreté et dans sa complexité.

L'importance accordée au processus global de la narration nous porte à traiter du rôle central du traitement descendant dans le discours de Branigan. Pour cet auteur, la narration requiert principalement un traitement descendant autonome du traitement ascendant. Ceci repose sur la prémisse que la somme des parties présentées à l'écran (la matière relevant du traitement ascendant) n'engendre pas nécessairement un tout (la narration). Celui-ci est possible lorsqu'il y a application de schémas. C'est ainsi qu'il devient une histoire compréhensible qui résonne sans être liée au temps. Par exemple, si l'on se pose la question de la continuité, celle d'une narration n'a que peu à voir avec celle du film. Celle-ci relève des plans et de leurs attributs physiques (ascendant), alors que la continuité narrative relève d'attributs schématiques (descendant). Afin d'obtenir une histoire, le spectateur doit être en mesure d'évoluer indépendamment de la matière présentée. Cette évolution devient le processus de construction narrative. La séparation du matériel et de la structure, notion clé dans le modèle de Branigan, va d'ailleurs en ce sens.⁶⁴ L'idée fondamentale derrière cette prémisse est que « [...] a pattern is more than a listing of its elements : some powerful rule or (top-down) process must bridge the separation in order to draw various elements into relationships

⁶⁴ Voir à cet effet la définition de Branigan, 1992, p. 141. Ou encore, Sweeney, 1994, qui fait un résumé de cette caractéristique tout en apportant de nouveaux exemples filmiques.

»⁶⁵. Comme le suggère Branigan, il ne suffit pas de séparer un film plan par plan et détailler tous les attributs techniques pour parvenir à une construction narrative. Toutefois, nous croyons que les attributs physiques des plans permettent de mieux comprendre comment le spectateur aborde un film. Lorsque nous analyserons *Babel*, nous effectuerons dans un premier temps une étude des caractéristiques physiques des plans. Nous serons ainsi mieux positionnés pour comprendre la relation éventuelle entre la matière et la méthode et comment cette relation peut favoriser la spectature sociale. En ce sens, nous ajoutons que différents films, et même plusieurs parties d'un même film, peuvent avoir différents niveaux de séparation entre la matière et la méthode. Nous croyons que plus la séparation est explicite, plus la spectature requiert une activité complexe et est ainsi davantage susceptible de déclencher une spectature sociale. Dans le même ordre d'idée, une des composantes pourrait dissonner par rapport à l'autre. Plus cette dissonance est grande, plus les chances de déclencher une spectature sociale sont importantes. Dans le film *Babel*, nous constaterons que parfois la matière est relativement conventionnelle alors que son traitement ne l'est pas. D'autres fois, la relation inverse a lieu. Ces différents clivages complexifient l'activité perceptive du spectateur. Cette complexification vient court-circuiter une éventuelle *spectature à consommation trop rapide* qui ne laisserait aucune conséquence cognitive dans la conscience du spectateur.

Afin de préciser les propos de Bordwell et de Branigan que nous venons d'énoncer, nous rapporterons la pensée de Bernard Perron qui applique le cercle perceptif d'Ulric Neisser à « la spectature-en-progression »⁶⁶. Cette expression

⁶⁵ Branigan, 1992, p. 141.

⁶⁶ Perron, 2002b, p. 136.

définit « le travail de compréhension qu’effectue le spectateur tout au long d’un film »⁶⁷. Comme le souligne Perron, Neisser critique la notion *aller au-delà de l’information donnée* de Bruner (que Bordwell utilise). Plus précisément, Neisser avance que l’enjeu fondamental de toute perception est la cueillette et la mise en parallèle de données préférablement au fait d’aller au-delà du stimulus.⁶⁸ En adaptant le cercle perceptif à l’étude de la spectature, Perron propose l’expression « faire le tour de la question »⁶⁹. Il juge celle-ci plus juste dans ce contexte étant donné la dynamique et l’interrelation des différents protocoles de traitement de l’information engendrant la constante apparition d’une nouvelle question à la suite d’une réponse. De cette réflexion naît le cercle heuristique actualisant le cercle perceptif de Neisser à la spectature (figure 2).

FIGURE 2 LE CERCLE HEURISTIQUE DE BERNARD PERRON
[illustration retirée / image withdrawn]

⁶⁷ Ibid., p. 136.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid., p. 147.

Ce cercle met en relation quatre phases régissant la compréhension narrative : la sélection d'information, l'interprétation, l'intégration et la réorganisation. Ces quatre phases interreliées sont organisées en boucle :

Ainsi, si les images et les sons perçus correspondent dans une faible mesure à une expérience passée, le mode ascendant gouverne le cycle perceptif pour prélever des données pertinentes et chercher une structure cognitive appropriée. Par contre, si les hypothèses formulées par l'entremise des données audiovisuelles coïncident avec un schéma de connaissance général (un contexte) ou un schéma narratif générique (un co-texte), le mode descendant prend le relais. Celui-ci dirige – il s'agit bien d'une direction et non un contrôle puisque l'exploration perceptive demeure indispensable et en continuelle activité – le cercle heuristique et permet de dégager des conclusions non démonstratives.⁷⁰

De plus, comme le précise Perron, « l'intérieur du cercle délimite l'espace de travail du spectateur alors que l'extérieur dénote clairement l'importance de tout son savoir préalable »⁷¹.

Le cercle heuristique de Perron nous semble être une bonne explication pour comprendre le cheminement du spectateur dans la hiérarchie de connaissance de Branigan. Les propos de Branigan manquent de précisions au sujet de l'activité réelle menée par le spectateur. Il est vrai que Branigan s'intéresse davantage à la construction schématique d'une narration alors que Perron s'attarde plus précisément au travail de compréhension dans le cadre d'une spectature. C'est pourquoi leurs propos nous semblent complémentaires. L'intégration des modèles de Branigan et de Perron permet de nous rapprocher de la globalité de la spectature. Ainsi, afin d'évoluer au travers la hiérarchie, nous croyons que l'activité du cercle heuristique doit se mettre en branle et s'actualiser en fonction du contexte du niveau investit. Nous pourrions ici reprendre notre image de la spirale et inclure le cercle de Perron à chacun des niveaux. Afin de mieux situer notre objet d'étude, précisons que nous cherchons à définir l'extérieur de ce cercle

⁷⁰ Ibid., p. 141.

⁷¹ Ibid., p. 142.

heuristique et son processus de déploiement. Particulièrement lors d'une stimulation où aucune structure cognitive n'est sollicitée par l'exploration perceptive ou encore lorsque des structures sont sollicitées de manière conflictuelle sans que l'activité perceptive puisse *trancher*. Nous croyons qu'outre l'importance du savoir préalable dans la spectature, il y a sa structure et sa subjectivité. Le savoir d'un spectateur ne correspond pas simplement à une encyclopédie qu'il consulte au besoin. Notons que nous ne prétendons pas que c'est ce qu'affirment les auteurs précédemment évoqués. Toutefois, nous ajoutons que le savoir n'est qu'une des composantes de la conscience d'un spectateur. Avec notre propos, nous désirons aller outre le savoir préalable en intégrant l'entièreté de la conscience à l'étude de la spectature.

Pour conclure au sujet du constructivisme narratif, rappelons que l'objectif était de le préciser afin de mieux saisir sa relation au constructivisme social vu dans le prochain chapitre. Cette discussion pourrait se poursuivre sur de nombreuses autres pages. Nous arrêtons ici car nous jugeons avoir cerné ce qui est pertinent à notre propos. Aussi, avons-nous choisi de nous limiter au constructivisme narratif issu du cognitivisme sans traiter des positions structuraliste ou énonciatrice. Les discours de Bordwell, de Branigan et de Perron rapportés dans ce mémoire nous permettent de constater que le constructivisme narratif peut être nuancé par des approches plus ou moins « middle-level » selon les auteurs. Cela démontre bien comment, au sein d'un même paradigme, les conceptions peuvent varier et ainsi engendrer différents points de vues. Elles ne sont pas fausses les unes par rapport aux autres, mais voient leur objet à partir d'angles différents. Toutefois, que ce soit en faisant le tour de la question, en impliquant les contextes dans une

construction principalement descendante, ou encore en insistant sur les indices du film, l'intention est la même : faire du spectateur une entité active qui effectue un important travail cognitif tout au long de la spectature.

En désirant traiter du fonctionnement social d'une spectature, nous proposons un point de vue différent sans être en rupture avec les auteurs cités. Toutefois, afin d'intégrer l'aspect social à la spectature, nous devons d'abord passer outre les frontières du constructivisme narratif. Cette transition rend possible le questionnement de la conscience. Bien que les mécanismes de perception soient préconscients, le spectateur élargira sa spectature vers la réalité de manière consciente et pourra ainsi éventuellement *prendre conscience* d'un enjeu. Par conséquent, la conscience devient initialement celle de son rôle de spectateur (je suis Moi et je regarde un film dans lequel il y a...). Éventuellement, cette conscience rend intelligible l'impact de la spectature sur sa perception de la réalité (ce film m'a fait me rendre compte que...). Toutefois, cet impact est très difficile à démontrer étant donné l'univers cognitif singulier du spectateur. Nous devons plutôt nous pencher sur la caractérisation d'un cinéma qui tend à favoriser la conscience par l'accroissement de l'espace social. Cet accroissement est possible à travers le constructivisme social où plusieurs *localisations* sont intégrées à soi. De ce fait, le constructivisme et l'interaction film/spectateur demeurent le point central de l'étude de la spectature sociale. Ceci nous permet de paraphraser James Peterson en avançant qu'il n'est pas pervers de questionner le social avec

l'approche cognitive, et ce, même s'il semble, à première vue, extérieur au cognitivisme filmique.⁷²

⁷² Peterson (1996) propose une approche basée sur le modèle inférenciel de traitement de l'information pour comprendre la spectature du cinéma d'avant-garde, et ce, même si traditionnellement, le cognitivisme s'intéresse au cinéma narratif.

Chapitre 2 **Le schéma, son évolution et le rapport au constructivisme social.**

Dans l'introduction de ce mémoire, nous avons mentionné nous intéresser aux spectatures qui avaient un impact sur la perception de la réalité. Lorsque nous abordons la spectature de cette façon, cela sous-entend que le spectateur sorte de la construction narrative et qu'il questionne le réel. Dans ces conditions, l'étendue du traitement cognitif lui permettra de sortir des limites de la narration. Cependant, encore faut-il qu'un motif incite le spectateur à cheminer au-delà de l'affirmation narrative. Nous croyons que la rupture de schémas est l'incitateur le plus probable. Le contenu de l'univers cognitif est regroupé sous différents schémas. Ainsi, l'individu s'engage dans une spectature avec tous les schémas qu'il a accumulés au fil de son existence afin d'économiser des ressources lors du traitement de l'information. De la sorte, celui-ci sera orienté sur certains aspects d'une situation plutôt que sur d'autres. Conséquemment, le cinéma qui modifie ou neutralise les schémas suscite un questionnement sur la perception de la réalité. Nous croyons que la spectature sociale est tributaire de cette modification et permet de percevoir à nouveau ce que les schémas outrepassaient par souci d'économie.

Les schémas émergent de l'espace social et guident la signification par le traitement descendant. Ainsi, un schéma est nécessairement contextualisé : « there are not a priori « givens », no originary data outside society's symbolic processes »⁷³. Dans un contexte X, lorsque confronté à une stimulation Y, le

⁷³ Bordwell, 1989, p. 19.

comportement attendu devient Z. L'individu doit donc apprendre les comportements attendus par sa communauté d'appartenance (qu'elle soit sociale ou cinéphilique). Par conséquent, les schémas évoquent la normalité lorsqu'ils sont fortement partagés par les membres d'un même groupe. L'objectif sous-entendu par cette normalité est la création d'un ensemble de connaissances qui soit stable, prévisible et par conséquent, rassurant. Ainsi apparaît la pression sociale. À son sujet, Pierre Bourdieu prétend qu'elle se maintient par

les schémas immanents [...] façonnés par des conditions semblables, donc objectivement accordés, ils fonctionnent comme matrices de perceptions, des pensées et des actions de tous les membres de la société, transcendants historiques qui, universellement partagés, s'imposent à chaque agent comme transcendants.⁷⁴

De plus, la pression sociale que nous qualifierons d'éthiquement discutable (celle qui favorise certains groupes aux dépens des autres) est souvent active de façon inconsciente:

L'effet de la domination symbolique (qu'elle soit d'ethnie, de genre, de culture, de langue, etc.) s'exerce non dans la logique pure des consciences connaissantes, mais à travers les schèmes de perception, d'appréhension et d'action qui sont constitutifs des habitus et qui fondent, en deçà des décisions de la conscience et des contrôles de volonté, une relation de connaissance profondément obscure à elle-même.⁷⁵

Nous ne tenons pas à illustrer la domination symbolique⁷⁶ présente dans le cinéma, préoccupation de l'approche féministe et de certaines branches des études culturelles. Des propos de Bourdieu, nous retiendrons que la pression sociale s'orchestre inconsciemment par l'activation de différents schémas. En ce sens, « la normalité constitue une pression psychologique qui [...] indique tacitement comment [on] doit se comporter. »⁷⁷ Ce consensus social permet un sens de

⁷⁴ Bourdieu, 1998, p. 39.

⁷⁵ Ibid., p. 43.

⁷⁶ Pierre Bourdieu dira : « Et j'ai aussi toujours vu dans la domination masculine, et la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de [la] soumission paradoxale, effet de ce que j'appelle la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par des voies purement symboliques de la communication et de la connaissance [...] » (1998, p. 7, nous soulignons).

⁷⁷ Proulx et Roy, 1996, p. 8.

cohésion et de stabilité et se ressent à l'intérieur d'un groupe de personnes, dans un certain contexte. De ce fait, il résulte la création de différents groupes : l'endogroupe (constitutif du Soi et de la normalité) et l'exogroupe (l'Autre).⁷⁸ Dans ces conditions, une libération des schémas éthiquement discutables permettrait un affranchissement de la pression sociale et une augmentation de l'espace social. Nous croyons que la spectature sociale permet de contrer ces schémas. Ainsi, un film qui propose certains bris schématiques déclenchera vraisemblablement ce type de spectature.

À l'intérieur de ce chapitre, nous approfondirons principalement les théories derrière le développement moral cognitif et la sociocognition. Toutefois, puisque celles-ci reposent principalement sur la notion de schéma, nous commencerons par traiter de différents concepts implicitement évoqués par cette structure. Nous irons au-delà de la classification utilisée par Bordwell (présentée au chapitre précédent) afin d'éventuellement mieux comprendre le fonctionnement et les conséquences d'une rupture. Le discours relèvera principalement de la psychologie et s'éloignera parfois considérablement des études cinématographiques. Cela est certes nécessaire afin de comprendre le processus de la spectature sociale.

⁷⁸ L'endogroupe et l'exogroupe sont des concepts appartenant à la psychologie sociale. Ils sont particulièrement utilisés dans l'étude de l'erreur fondamentale d'attribution qui repose sur la tendance des individus à rendre la situation responsable des manquements de leur groupe et inversement, à rendre l'individu de l'exogroupe responsable des manquements. Voir l'ouvrage de David G. Myers : *Introduction à la psychologie sociale*, Chenelière/McGraw-Hill, Montréal, 1997.

2.1 *Le schéma et le concept*

Un schéma est une représentation mentale.⁷⁹ Celle-ci est par nature structurée ainsi que structurante et s'active dans le traitement de l'information qui a lieu entre le stimulus et la réponse (le comportement). Conséquemment, « [...] the cognitive frame of reference hypothesizes that mental representations play a determinate role in organizing and executing action »⁸⁰. Ce rôle passe autant par la proposition d'un cadre d'interprétation que par l'orientation de la collecte et l'encodage de l'information pertinente à l'intérieur d'une situation.⁸¹ Comme le rappelle Szaloky, un « schema [...] is more complex than a given word because it interacts with the environment. A schema tests and refines sensory data at the same time that the data is testing the adequacy of the (implicite) criteria embodied in the schema. »⁸² Il représente la structure cognitive paramétrant la catégorisation d'objet réel d'où provient le concept. Ainsi, un stimulus parvient au champ audiovisuel d'un individu qui évalue ses caractéristiques. Si celles-ci activent un schéma duquel émerge un concept préexistant, l'objet sera classé et analysé en fonction dudit concept. En outre, cette activation orientera de manière descendante la suite de l'observation en facilitant la discrimination des éléments pertinents pour la stimulation en cours. La relation a une allure circulaire et non linéaire.⁸³

⁷⁹ En outre, sous la rubrique des représentations mentales, nous retrouvons entre autres, les représentations analogues, propositionnelles, sémantiques, imagées et épisodiques. (Fortin et Rousseau, 1989, p. 299, 312, 401).

⁸⁰ Bordwell, 1989, p. 23.

⁸¹ Szaloky, 2002, se basant sur les propos de Fiske et Taylor.

⁸² Branigan, 1992, p. 14.

⁸³ Avec le cercle heuristique, Perron illustre cette réalité. Cet auteur met en relation continue le prélèvement d'information du film (de manière ascendante), sa modification (de manière schématique) et la direction de l'exploration perceptive éventuelle (de manière descendante).

Les concepts « sont emmagasinés dans notre mémoire comme des listes de caractéristiques critiques permettant de les définir »⁸⁴. Ces caractéristiques peuvent être continues ou discontinues. Les premières sont porteuses de divergence, car leurs limites sont floues et se définissent mal (par exemple, si nous pensons à une personne qui est *agressive*, les caractéristiques de l'agressivité risquent de varier d'un individu à un autre) alors que les dernières sont précises (par exemple, une forme géométrique : un cercle n'est pas plus ou moins un cercle). Ainsi, par les caractéristiques continues, les concepts (et en l'occurrence les schémas qu'ils sous-entendent) varient d'une personne à une autre. Cette variance occasionne différentes possibilités de traitement cognitif. Plus un concept se définit par des caractéristiques continues, plus il représente un potentiel de divergence et plus il est difficile à traiter puisque le schéma correspondant n'est pas systématique. Par ailleurs, certaines stimulations sont « nettement plus représentati[ve]s ou typiques que d'autres »⁸⁵. Dans ces conditions, plus elles sont représentatives, plus l'individu les traite rapidement et facilement. Toutefois, il devient nécessaire de distinguer les différents types de stimulations jugées représentatives. En ce sens, les auteurs May, Friedman et Clark distinguent les éléments *exemple*, *stéréotype* et *prototype* :

Exemplars are the concrete instances we encounter during training or learning. Stereotypes are the socially constructed images of typical exemplars of a concept or category (e.g., the stereotypic nurse). Prototypes [...] are the internally represented results of a process that extracts statistical central tendency information from the specific set of exemplars to which an individual system has been exposed. [...] The prototype is a point or region in a high-dimensional space (one dimension for each represented feature), and the set of features that comprise it need not correspond to any actual exemplar or socially constructed stereotype.⁸⁶

⁸⁴ Fortin et Rousseau, 1989, p. 113.

⁸⁵ Ibid., p. 348.

⁸⁶ May, Friedman et Clark, 1996, p. 6-7.

Ajoutons que l'individu n'a pas nécessairement vu le prototype en question puisque celui-ci représente le résultat d'une mise en relation des différentes caractéristiques des stimulations réelles avec les différents concepts activés.

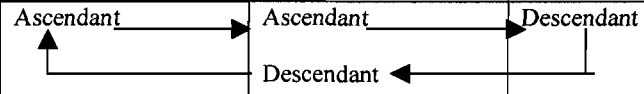
Pour qu'un schéma et son concept soient éventuellement activés, ils doivent se retrouver quelque part dans la mémoire de l'individu. Rappelons brièvement qu'il y a trois types de mémoire : la mémoire sensorielle, la mémoire de travail (ou la mémoire à court terme) et la mémoire à long terme. Le schéma se retrouve dans cette dernière. La mémoire sensorielle nous « permet de maintenir, pendant une période de temps très brève, les stimulations qui atteignent nos sens »⁸⁷ alors que la mémoire de travail représente « un ensemble de processus qui permettent de maintenir active l'information nécessaire à l'exécution des activités cognitives courantes »⁸⁸. La mémoire à long terme emmagasine « les faits, les connaissances et les habiletés que nous avons accumulés au fil des années »⁸⁹. Ainsi, en fonction de ce que la mémoire sensorielle emmagasine, la mémoire à court terme rappelle certains éléments du long terme afin d'interpréter la situation. Le va-et-vient entre les différentes mémoires se manifeste à tout moment lors du traitement de l'information (Figure 3).

⁸⁷ Fortin et Rousseau, 1989, p. 63.

⁸⁸ Ibid., p. 141.

⁸⁹ Ibid., p. 141. Plus précisément, la mémoire procédurale (comment effectuer une tâche) et la mémoire propositionnelle (le contenu, la connaissance des faits, les concepts) composent la mémoire à long terme. La mémoire propositionnelle se subdivise à son tour en deux systèmes : la mémoire sémantique, dont le contenu « est associé à la connaissance générale de concepts » (Fortin et Rousseau, 1989, p. 184), et la mémoire épisodique où « sont emmagasinés les souvenirs d'événements et d'expériences personnelles » (ibid., p. 184). La mémoire sémantique est abstraite, générale et stable alors que la mémoire épisodique est précise, concrète et changeante. Ainsi, lorsque nous interrogeons la notion de concept, de prototype et éventuellement, de schéma, nous traitons d'une structure qui se situe précisément dans la mémoire à long terme/prépositionnelle/sémantique.

FIGURE 3 LES MÉMOIRES ET LES MODES DE TRAITEMENT DE L'INFORMATION

Type de mémoire	Sensorielle	Court terme	Long terme
Traitement	Ascendant 	Ascendant Descendant	Descendant
Action	Perception	Catégorisation Construction	Mémorisation Conceptualisation

Le traitement de l'information a notamment comme rôle la mise en relation de différents concepts. Ainsi, la mémoire à long terme peut se représenter sous la forme d'une matrice où les concepts se retrouvent plus ou moins proches les uns des autres et sont interreliés par les schémas. Cet espacement entre les concepts se nomme distance sémantique.⁹⁰ Deux concepts avec peu de distance sémantique se verront traités plus rapidement dans une même situation, alors que la présence de deux concepts fortement distanciés ralentira et complexifiera le traitement de la stimulation. La distance sémantique est interreliée à la distribution de l'activation qui est « le processus par lequel deux concepts sont mis en relation dans la mémoire [...] »⁹¹. L'activation d'un concept provoque en fait celle de tout un réseau de représentations et de processus nécessaires au traitement de l'information. La distribution de l'activation « se produit [très rapidement] sans intention délibérée »⁹². D'ailleurs, par la construction du réseau, l'activation peut solliciter un concept sans qu'il soit effectivement traité par l'individu lors de cette activation. Sans être traités, les concepts ainsi sollicités forment ce qui s'appelle la préparation sémantique⁹³. Cette préparation permet un temps de traitement plus rapide lors d'une activation éventuelle.

⁹⁰ Ibid., p. 382.

⁹¹ Ibid., p. 382.

⁹² Ibid., p. 384.

⁹³ Pour davantage d'information, voir Fortin et Rousseau, 1989, p. 385.

Ainsi, la nature des schémas activés par le film détermine la complexité du traitement de l'information requis pour que la construction narrative ait lieu. Par conséquent, si un film désire systématiser l'ensemble des réactions des spectateurs, il mettra en perspective des concepts aux caractéristiques majoritairement discontinues. Par contre, un film voulant encourager la réflexion et éventuellement, la complexification favorisera des concepts aux attributs continus. Aussi, un film mettant en relation des concepts qui seraient fortement distancés dans la matrice occasionnerait un traitement cognitif plus lourd, moins systématique. De plus, un tel film pourra déjouer la préparation sémantique en présentant des stimuli qui s'en éloignent. De la sorte, les attentes des spectateurs (qui s'installent entre autres, par la préparation sémantique) ne seront pas satisfaites, du moins pas entièrement. Toutefois, dans le cadre de notre étude, il ne suffit pas de démontrer la rupture de schéma par le cinéma puisque cette rupture peut simplement signifier que le film déjoue le spectateur dans sa construction narrative. Nous devons plutôt démontrer comment cette rupture permet le volet social de la spectature. Pour ce faire, nous approfondirons le développement cognitif et le développement moral cognitif pour les mettre en relation avec la sociocognition.

2.2 Le changement de schémas

Dans le contexte de cette étude, se libérer des schémas signifie le bris de l'orientation perceptive engendrée par leur activation. La libération s'opère par rapport à la force invisible qui dirige la perception. Conséquemment, un individu qui manifeste un niveau de conscience plus élevé peut potentiellement développer une nouvelle perception de la réalité. Celle-ci est tributaire de l'émergence de

nouveaux schémas plus complexes ou de la reconnaissance du dysfonctionnement de certains. Parallèlement, Cowen souligne que les schémas préexistants font preuve d'une influence persistante en comparaison d'une nouvelle information.⁹⁴

Émergeant à travers le bris des schémas, la transformation de la perception s'apparente au concept de développement cognitif proposé par la psychologie cognitive afin, entre autres, d'expliquer l'évolution du système cognitif humain. Celle-ci n'est possible qu'au moment où l'individu est conscient que ses schémas ne s'appliquent plus. Ainsi se manifeste une période critique porteuse d'une réévaluation de l'environnement permettant de percevoir autrement par la formation éventuelle de schémas plus adéquats. Dans cette section, nous présenterons les différents principes reliés au développement cognitif pour ensuite les illustrer à l'intérieur d'une spectature.

2.2.1 Le développement du système cognitif et le développement moral cognitif

Le système cognitif se développe au fil de l'évolution de l'individu. Comme rapporté par Lawrence Kohlberg, le psychologue A.L. Baldwin a posé, en 1967, les bases du développement cognitif, tant au niveau physique (le stimulus) qu'au niveau social (l'environnement).⁹⁵ Pour Baldwin, le processus de la formation des différentes connaissances (engendrant le développement cognitif) se qualifie de sociogénèse. Dans cette perspective, le développement cognitif concerne toutes les transformations des structures cognitives qui résultent de l'interaction entre les

⁹⁴ Cowen, 2002.

⁹⁵ Kohlberg, 1984.

structures de l'individu et celles de l'environnement. La genèse de la connaissance s'effectue ainsi par l'interaction sociale :

the cognitive-developmental assumption is that basic mental structure is the result of an interaction between certain organismic structuring tendencies and the structure of the outside world [...].⁹⁶

Spécifions que le développement cognitif n'est pas une simple maturation de l'individu (qui serait liée à la continuité, la répétition ou le renforcement), mais s'explique par des paramètres organisationnels internes et externes qui surgissent en situations critiques. L'émergence des périodes de réévaluation est possible du point de vue ontologique ou environnemental. Au niveau ontologique, une telle phase pourrait par exemple s'illustrer par la crise d'adolescence où l'adolescent, à la suite de nombreux changements biologiques et psychologiques, en vient à reconsidérer son univers social. Inversement, une période critique engendrée par l'environnement s'explique par la présence d'un conflit cognitif. Celui-ci est déclenché par l'apparition d'un stimulus pour lequel les schémas de l'individu ne s'appliquent plus. En guise d'exemple, nommons une personne raciste qui voit son collègue haïtien se surpasser au travail alors que, selon ses croyances, les Haïtiens sont paresseux. Rapporté à la question de la spectature sociale, ce deuxième type devient pertinent puisque le processus est global, partagé et peut s'isoler dans le temps en fonction d'un stimulus précis. Comme nous le préciserons ultérieurement, la notion de nouveauté dans le champ perceptuel (dans l'environnement du sujet) représente une dimension essentielle du développement cognitif. Selon Kohlberg, l'objectif de cette évolution s'oriente vers un meilleur équilibre dans l'interaction individu-environnement engendrant ainsi une meilleure réciprocité qui permet la stabilité par la vérité, la logique, la connaissance et l'adaptation.

⁹⁶ Ibid., p. 12.

Lors du développement cognitif, les nouvelles connexions structurantes se dressent à partir de stratégies actives d'attention et d'acquisition d'information. De la sorte, les structures cognitives sont invariablement des schémas d'action : « [w]hile cognitive activities move from the sensorimotor to the symbolic to verbal-propositional modes, the organization of the modes is always an organization of actions upon objects. »⁹⁷. En présence d'un tel stimulus, un tel comportement est favorisé. De ce fait, le développement cognitif devient irréversible et continu : on ne peut pas effacer une stimulation ayant engendré une évolution, celle-ci ne peut que se poursuivre en fonction des stimulations futures.⁹⁸

Les propos de Baldwin ont influencé grandement le volet social du développement cognitif étudié par un groupe de psychologues intéressé au rôle de la socialisation dans la construction de la connaissance. Puisque notre propos porte principalement sur le bris des schémas, nous parlerons essentiellement de la théorie du développement moral cognitif de Lawrence Kohlberg⁹⁹ qui s'interroge sur les conventions et sur leur évolution vers une plus grande dimension éthique.¹⁰⁰ Kohlberg, psychologue de l'Université d'Havard, proposa cette étude à la fin des années 1950. Comme le rappelle Thierry Pauchant,

⁹⁷ Ibid., p. 8.

⁹⁸ Kohlberg (1984) rapportant les propos de Baldwin.

⁹⁹ Bien que l'ouvrage qui rapporte cette théorie soit signé par plusieurs auteurs, il est pratique courante d'attribuer les propos à Lawrence Kohlberg uniquement.

¹⁰⁰ L'approche de Kohlberg dépasse largement les limites de ce mémoire. Nous retiendrons seulement les éléments qui serviront à dresser notre modèle de la spectature sociale. Nous croyons toutefois qu'il peut être utile d'ajouter qu'avec le développement moral cognitif, Kohlberg désire aller au-delà des approches « *nativistic* » et des théories de l'apprentissage en ce qui a trait à la détermination du comportement. Comme il le rappelle lui-même : « In the nativistic view, stimulation may be needed to elicit, support, and maintain behavior patterns, but the stimulation does not create these pattern, which are given by templates in the genotype. In fact, learning or

[c]ette théorie découle, entre autres, de deux œuvres majeures, celle de John Dewey et celle de Jean Piaget, ainsi que de très nombreuses recherches empiriques. L'un des postulats est qu'il n'existe pas une éthique, mais des éthiques différentes. Ces éthiques sont reliées les unes aux autres, suivant le développement de la conscience de la personne.¹⁰¹

Pour reprendre nos propos énoncés en introduction, il y a une éthique pour chaque *localisation* ou encore, une éthique pour chaque espace social. Le degré de conscience le plus évolué repose sur la compréhension de l'interrelation de ces espaces. Cette interrelation engendre un nouvel espace social qui, intégrant davantage de groupes sociaux, devient tributaire d'une éthique plus évoluée. La théorie du développement moral cognitif propose que les développements cognitif et affectif se déploient en parallèle en représentant différentes perspectives et différents contextes dans le changement structurel. Elle établit d'ailleurs une relation avec le développement social qui repose sur la double prémisse du «single self in a single social world»¹⁰². Plus précisément, cette théorie tend à structurer la conception du Soi dans ses relations avec l'Autre, dans un monde social commun possédant ses standards. En ce sens, les normes naissent d'interaction sociale, plutôt que par l'assimilation de règles externes, et aspirent à une meilleure réciprocité environnement-individu. Par ailleurs, notons que « le développement moral suit un processus semblable chez les enfants comme chez les adultes »¹⁰³. L'évolution d'un individu ne s'arrête pas à 16 ans ou à 20 ans : elle se poursuit,

environmental influence itself is seen as basically patterned by genetically determined structures. Learning occurs in certain interstices or open places in the genetic pattern, and the structuring of what is learned is given by these patterns [Kolhberg se base sur les propos de Lorenz] In contrast to nativistic theories, learning theories may allow for genetics factors in personality and in ease of learning of a complex response, but they assume that the basic structure of complex responses results from the structure of the [...] environment». (Kohlberg, 1984, p. 12 - 13). Concurrément, le développement moral cognitif insiste sur la relation entre les structures de la cognition de l'individu et celles de l'environnement dans l'établissement du comportement. La stimulation joue ici un rôle central dans l'apprentissage.

¹⁰¹ Pauchant, 2002, p. 325. Pauchant ajoute que la « théorie [moral-cognitive de Kohlberg] est centrale dans le champ de l'éthique en général » (Pauchant, 2002, p. 324).

¹⁰² Kohlberg, 1984, p. 9.

¹⁰³ Pauchant, 2002, p. 326.

suivant l'image de la spirale, tout au long d'une vie s'adaptant au niveau atteint par l'individu.

L'approche morale cognitive repose sur l'existence de stades de développement afin d'être en mesure de situer et mesurer le niveau moral d'un individu. Ces stades ne représentent pas de simples entités empiriques abstraites, mais résultent de l'observation de groupes de sujets représentatifs de la population. Ils sont qualitatifs, organisés en une séquence invariable, et chacun fonctionne en un tout structuré proposant une intégration hiérarchique de tous les procédés disponibles à l'individu en un moment donné. Le cheminement à travers ces stades cognitifs représentent « the transformations of simple early cognitive structures as these are applied to (or assimilate) the external world and as they are accommodated to or restructured by the external world in the course of being applied to it »¹⁰⁴.

Kohlberg résume le rôle de l'expérience dans l'évolution par ces propos :

[the moral development] differs from maturation one in that it assumes that experience is necessary for the stages to take the shape they do as well as that generally more or richer stimulation will lead to faster advance through the series involved. It proposes that an understanding of the role of experience requires : 1. Analysis of universal features of experienced objects (physical or social), 2. Analysis of logical sequences of differentiation and integration in concepts of such objects, and 3. Analysis of structural relations between experience-inputs and the relevant behavior organizations.¹⁰⁵

Nous croyons que le cinéma crée l'expérience nécessaire au développement moral cognitif. Un film peut éventuellement briser les schémas de perception en place, en proposant une stimulation plus riche, garante d'une possibilité d'évolution morale cognitive.

¹⁰⁴ Kohlberg, 1984, p. 13.

¹⁰⁵ Ibid., p. 18.

Tel que le représente la figure 4, le modèle de Kohlberg comprend trois niveaux (préconventionnel, conventionnel et postconventionnel) dans lesquels se répartissent sept stades de développement.

FIGURE 4 LE DÉVELOPPEMENT MORAL COGNITIF SELON KOHLBERG¹⁰⁶

Niveaux	Stades	Contenu éthique	Perspective sociale
Préconventionnel	1. Obéissance et punition	Obéir à l'autorité, éviter les punitions.	Point de vue égocentrique, impossibilité d'empathie.
	2. Intentions et échanges utilitaires	Satisfaire ses propres besoins, faire des échanges justes, mais naïves.	Point de vue individualiste, notion de conflit.
Conventionnel	3. Ententes interpersonnelles, conformité aux normes du groupe	Jouer le rôle, préserver la loyauté et la confiance pour obtenir une gratification.	Groupe immédiat.
	4. Entente sociale, maintenance du système	Faire son devoir dans le système, respecter la loi, afin de maintenir l'ordre en place pour son propre bien.	Société, système social.
Postconventionnel	5. Contrat social critique	Consentir librement à des normes sociale afin d'éviter la violation des droits de la majorité des groupes sociaux.	Perspective critique de la société.
	6. Éthique universelle	Découvrir des principes qui transcendent la culture ambiante.	Histoire du monde et des civilisations
	7. Nature intégrée à la réalité	Agir selon une attention subtile, et une expérience profonde transcendante.	Perspective spirituelle, religieuse ou non.

Le préconventionnel repose essentiellement sur la gratification des besoins personnels en vue d'une satisfaction sensorielle (ex. le plaisir de contourner l'ordre en place sans se faire prendre). Le conventionnel concerne la grande majorité des individus : l'orientation des comportements s'effectue soit en fonction des personnes pour obtenir une récompense directe (stade 3), soit en

¹⁰⁶ Notre classification prend ses sources dans deux tableaux distincts : *Classification of Moral Judgment into Levels and Stages of Development* de Kohlberg (1984, p. 44) et de la traduction de ce dernier effectuée par Thierry Pauchant (2002, p. 327) *Le modèle de développement de la conscience, d'après L. Kohlberg*. Nous nous sommes parfois éloignés de la traduction afin d'ajouter certaines précisions provenant de la version originale. Dans de tels cas, nous avons effectué la traduction.

fonction des conventions afin de maintenir l'ordre pour son propre bien (stade 4). Le postconventionnel concerne les individus capables de s'interroger sur l'ordre en place et d'éventuellement découvrir des principes qui transcendent la culture ambiante, où toutes les cultures sont représentées. En ce sens, le stade 5 se caractérise par le respect des conventions sur une base universelle circonscrite et le stade 6 concerne la transcendance. Au niveau postconventionnel,

la personne acquiert de plus en plus la capacité d'autoréflexion, incluant celle de pouvoir penser les schèmes de pensée eux-mêmes. En psychologie cognitive, ce niveau correspond à la « métaconscience », c'est-à-dire la conscience de sa propre conscience et de ce qui l'anime. La métaconscience constitue un niveau complexe de la conscience qui implique le développement de son autonomie quant à la façon de penser [...].¹⁰⁷

En 1990, Kohlberg a ajouté un septième stade — la nature intégrée à la réalité — constitutif au postconventionnel et reposant essentiellement sur une approche spirituelle transcendantale, à caractère religieux (mais non dogmatique) ou laïc.

2.1.2 Le processus cognitif de passation entre les stades de développement.

Dans le cadre de notre étude, nous nous intéressons au fonctionnement cognitif de l'évolution de la connaissance. Plus particulièrement, nous nous concentrons sur le passage entre le conventionnel et postconventionnel puisque ce dernier devient la libération des schémas alors que le conventionnel représente la force de la normalité. Pour expliquer le cheminement, Kohlberg a recours à un mécanisme précis fort intéressant pour la spectature. Il s'agit de la *prise de rôle (role-taking)* qu'il emprunte aux travaux de Georges Hebert Mead. Selon Kohlberg, le développement moral cognitif repose sur la prise de rôle afin de progresser à travers les différents stades d'évolution. La prise de rôle est liée à la cognition sociale par la conscience implicite que « the other is in some way like the self and

¹⁰⁷ Pauchant, 2002, p. 328.

that the other knows or is responsive to the self in a system of complementary expectations »¹⁰⁸. Cette conscience engendre une meilleure réciprocité individu-environnement. Dans les années 1990, Mitchell Aboulafia proposa une lecture en des termes plus contemporains des propos de Mead datant de 1934. Cet exercice précise que la capacité de prendre le rôle d'autrui repose autant sur la cognition que sur l'émotion. Ainsi, cela permet d'aller au-delà de l'empathie, où seul l'aspect émotif est considéré, et d'inclure toutes les interactions sociales dans l'étude du développement moral cognitif. La prise de rôle sous-entend une relation structurée entre le Moi et les Autres, ainsi qu'une compréhension et un engagement dans tous les rôles inclus dans la société. Lorsque Kohlberg traite de la prise de rôle, il l'évoque dans l'expression *occasions de prise de rôle*. Celles-ci sont porteuses d'expérience sociale favorisant l'évolution morale. Conséquemment, cette évolution est tributaire des *occasions de prise de rôle* offertes par l'environnement. Toutefois, bien qu'elle soit toujours à la base, la stimulation cognitive n'engage pas nécessairement un processus de développement moral cognitif. Par contre, Kohlberg avance qu'en son absence, le développement stagne. De plus, soulignons que plusieurs aspects du cheminement moral cognitif se conçoivent de manière universelle puisque toutes les cultures possèdent des sources communes d'interactions sociales.

Aboulafia qualifie Mead de théoricien du Soi.¹⁰⁹ Il rapporte que, selon Mead, la naissance du Soi est cognitive et se produit conséquemment à l'intériorisation des conversations du geste. Ces conversations représentent les possibilités de prendre la perspective de l'Autre afin de prévoir sa réponse (le geste) par rapport à un

¹⁰⁸ Kohlberg, 1984, p. 9.

¹⁰⁹ Aboulafia, 1991.

symbole donné (le geste devient aussi un symbole qui déclenche un geste subséquent et ainsi de suite). Une similarité entre les réponses du Soi et de l'Autre engendre le sens commun et, ajoutons-nous, conventionnel. Ultimement, le Soi peut converser avec ses propres symboles sans passer par autrui. Cette capacité s'apparente au niveau postconventionnel de Kohlberg. Parallèlement, puisque le Soi émerge des gestes, son origine est ainsi principalement sociale. Aboulafia ajoute qu'en suivant les règles et les normes caractéristiques d'un groupe, l'individu se perçoit à travers le point de vue de ce groupe. Dans la doctrine de Mead, la nouveauté dans la socialisation permet la transformation cognitive du Soi par la nécessité d'intégration qu'elle sous-entend.¹¹⁰ En ce sens, la socialisation se définit comme la capacité d'effectuer plusieurs rôles en un même temps.

La nouveauté relève de ce qui représente une discontinuité : c'est-à-dire ce qui vient briser la constellation de réponses potentielles par rapport à une stimulation donnée. Le Soi doit intégrer cet élément afin d'engendrer une nouvelle structure schématique. La structuration est constitutive à la socialisation et rend le Soi conscient des perspectives alternatives. Ainsi, le Soi peut atteindre un plus grand niveau de conscience de lui-même par la perspective de l'Autre. Cette conscience est suscitée par l'Autre : sans lui, le Soi ne peut se distancier et parvenir à une meilleure intégration. La nouveauté occasionne un conflit qui désorganise le Soi qui a alors deux possibilités : 1. Rendre l'Autre responsable de ce conflit (sans l'intégrer), ou 2. Accepter que le conflit implique un Soi qui se contredit (puisque l'Autre et le Soi se retrouvent en relation par un système d'attentes réciproques,

¹¹⁰ Ibid.

un conflit vient modifier l'équilibre dudit système et permet éventuellement une contradiction du Soi). Cette acceptation provoque une distanciation : le sujet devient l'objet et une reconnaissance de la réciprocité est alors possible. Dans ces conditions, l'individu peut espérer atteindre un plus grand niveau de conscience puisque de nouvelles interactions avec l'environnement sont envisagées. En rapportant cela à nos propos, le cinéma peut devenir autant cet Autre porteur de conflit que cette stimulation permettant de l'observer. De plus, un film peut proposer un indice de socialisation plus important qu'un autre en favorisant plusieurs points de vues interreliés. Bien que nous y reviendrons en détail au chapitre trois, prenons à titre d'exemple le film *Babel* (2006) d'Alejandro González Iñárritu. Dans cette spectature, le spectateur est confronté à plusieurs points de vue tournant autour d'un même événement et des conséquences respectives. Nous pourrions ici rapporter toute une gamme de films chorals¹¹¹ qui, dans les dernières années, ont atteint le rang des films dits populaires (par exemple, *Magnolia* (1999) de Paul-Thomas Anderson, *Crash* (2003) de Paul Haggis, *Bobby* (2006) d'Emilio Estevez). Ainsi, ces différents films se définissent par un indice de socialisation à première vue supérieur à d'autres plus classiques où le spectateur construit l'histoire d'un seul protagoniste. Pour en revenir à *Babel*, nous verrons aussi comment les méthodes utilisées pour le dévoilement narratif dans ce film favorisent la conscience du spectateur par rapport à son rôle (inversion du sujet et de l'objet). Ces situations permettent la distanciation par la désorganisation de schémas. La conscience émerge de cette désorganisation précisément par l'inversion du sujet et de l'objet : dans l'attitude spectatoriale

¹¹¹ Jacques Mandelbaum dira du film choral qu'« etymologiquement, c'est un genre qui emprunte sa définition à la forme musicale du chœur. Cinématographiquement, c'est une oeuvre qui se distingue par deux caractéristiques majeures : la transformation de la plupart des protagonistes en personnages principaux [et] la nécessité de faire se croiser leurs destins selon un plan préétabli » (2007, np).

« Pourquoi suis-je incapable de comprendre ? », le spectateur devient l'objet. Inversement, dans l'attitude « Je ne comprends pas, ce film est mauvais », le sujet reste le sujet, et l'objet est condamné sans tentative d'intégration. Le Soi ne se laisse pas désorganiser, il ne converse pas avec l'Autre. Il refuse ainsi toute responsabilité.

Pour conclure cette section sur le développement moral cognitif, rappelons que celui-ci représente un processus universel qui se base sur le bris des schémas comme moyen de transit vers un stade supérieur. Ce bris est possible lorsque l'individu s'engage dans un processus où il prend le rôle de l'Autre autant par son émotion que sa cognition. Ce processus s'active par la présence d'une nouveauté qui rend les schémas préexistants inadéquats. Dans l'état actuel des faits, nous pouvons avancer que le développement cognitif fut abordé par les cognitivistes des études cinématographiques avec, entre autres, la théorie des genres et leur évolution. Qu'est-ce sinon l'analyse du changement de structures schématiques dans le cadre de la spectature ? Ce changement relève du développement cognitif à l'intérieur de l'œuvre et de son horizon d'attentes. Maintenant, nous proposons d'appliquer le volet moral cognitif à l'activité du spectateur. Cela nous permet d'ouvrir la spectature et de franchir les limites établies par les cognitivistes. Mentionnons toutefois que Murray Smith a déjà accompli une partie du travail avec la notion d'implication envers les personnages. Selon cet auteur, une émotion n'est pas seulement induite par les techniques de mise en scène, mais émerge aussi par la reconnaissance et l'évaluation des personnages. Lorsqu'il y a une évaluation positive, le spectateur peut s'identifier au protagoniste. Il est intéressant de souligner que l'implication envers les personnages passe d'abord

par une distanciation garante de l'évaluation. Cependant, Smith demeure dans les limites du film et de son horizon d'attentes et l'évaluation s'effectue en fonction des schémas du spectateur. Toutefois, qu'arrive-t-il au moment où ces schémas ne s'appliquent plus ? Selon l'importance de son désir de connaissance, nous croyons que le spectateur peut alors s'engager dans une spectature sociale afin de favoriser son savoir.

2.3 Le constructivisme social

Afin de démontrer « the usefulness of cognitive film theory in answering the questions pertinent to the politics of location »¹¹², la démonstration de la parenté entre le bris du conventionnel et les attributs du postconventionnel dans l'activité du spectateur ne suffit pas. Nous pourrions en effet nous intéresser uniquement à la spectature postconventionnelle d'un film, qui serait plus consciente, moins automatisée et plus distanciée, se situant dans les limites de l'œuvre et de son horizon d'attentes. Par contre, pour intégrer l'espace réel à la spectature, nous devons traiter du constructivisme social. Notre réflexion s'élargit et ouvre les frontières entre la psychologie, la philosophie et les études cinématographiques. La distanciation engendrée par la rupture des schémas ramène le spectateur à Soi, ce qui l'éloigne du film et de ce qui est attendu. Cet éloignement lui permet d'observer et d'interpréter différemment. Il regagne sa conscience en sortant des automatismes. Ainsi, comme le note Jean-Louis Leutrat dans un essai traitant de l'éthique et du cinéma, « [ce dernier] a fait cadeau à notre siècle d'instruments pour penser qui s'appellent montage, gros plan ou champ-contrechamp »¹¹³. Il

¹¹² Plantinga, 2002, p. 29.

¹¹³ Leutrat, 1994, p. 77.

ajoute que cette capacité de pensée « est en soi la manifestation d'une éthique »¹¹⁴. Nous croyons que cette possibilité à faire penser et sa relation avec l'éthique manifestée permettent à la spectature d'être sociale.

De manière générale, « l'éthique mène à des décisions et à des actions les plus éclairées possible, c'est-à-dire en prenant en compte, de façon critique, des considérations extrêmement variées qui fondent le sens de groupes diversifiés »¹¹⁵. Précisons ici que l'éthique se conçoit au-delà de l'univers du code ou des règlements moraux.

[Elle] concerne autant l'agir individuel que celui des institutions publiques. Elle possède [...] une dimension sociale et collective que l'on rattache habituellement à la politique. [...] La politique concerne les projets de société aussi bien que les raisons de vivre ensemble, les croyances et les valeurs (égalité, liberté, etc.) qui nous lient malgré nos différences [individuelles]; en ce sens, elle est déjà proche de la démarche philosophique.¹¹⁶

Conséquemment, un plus grand sens éthique repose sur un espace social proportionnel où plusieurs groupes sont représentés. Inversement, un espace restreint caractérise un groupe replié sur lui-même qui se favorisera sans égards aux autres. Ainsi, un sens éthique évoque initialement la capacité de penser et ensuite la manière dont celle-ci se manifeste, soit le plus éclairée possible, avec le degré de conscience le plus évolué. Lorsque cette conscience perçoit l'impact d'un stimulus tant sur Soi que sur l'Autre, l'individu se dirige vers une démarche qui caractérise un espace social postconventionnel, libéré des stéréotypes où l'on peut penser la pensée. Par la spectature, les attributs techniques ainsi que les techniques narratives du cinéma peuvent activer le développement cognitif et, ultimement, le développement moral cognitif.

¹¹⁴ Ibid., p. 78.

¹¹⁵ Pauchant, 2002, p. 311.

¹¹⁶ Duhamel et Mouelhi, 2001, p.XXI.

Démontrant bien la hiérarchisation de l'activation, Branigan affirme que :

As a medium, film is a distinctive collection of techniques for representing time, space, and causality on the screen. Normally these techniques [...] should be understood not as conveying a « meaning » in themselves, but as « instructions » relating to procedures and rules used by a spectator in constructing a set of interrelationships. Such procedures are neither true or false, but are measured only by their success or failure with respect to some goal. By contrast, the declarative knowledge being produced by a spectator is true or false about the story world and may also be converted into propositions which the spectator believes to be true or false about his [...] ordinary world.¹¹⁷

En ce qui nous concerne, nous nous intéressons à la passation des propositions fictives aux propositions réelles, particulièrement celles qui modifient ce que le spectateur prend a priori comme vrai et juste. De la sorte, le cinéma devient une stimulation cognitive et la spectature sociale s'étudie dans le processus engendré par l'apparition d'un conflit cognitif. Le cinéma a le pouvoir de désorganiser le Soi avec des stimuli hors normes pour lesquels les schémas préexistants ne s'appliquent pas. La spectature occupe trois fonctions par rapport au développement moral cognitif : 1. en émergent par l'engagement de l'individu dans un des rôles sociaux, soit celui d'un spectateur et sa responsabilité en regard à la compréhension de la narration; 2. en proposant des occasions de prise de rôle permettant l'expérience sociale médiatisée ; 3. en présentant des stimuli désorganisant le Soi. Notons que les possibilités de prendre le rôle d'autrui peuvent amener à la conscience l'altérité du Soi, c'est-à-dire l'impact de l'Autre dans sa propre socialisation.

Les concepts de Soi et d'Autre nous renvoient aux auteurs Zavalloni et Louis-Guérin.¹¹⁸ Ces dernières s'intéressent à la construction de la structure qui

¹¹⁷ Branigan, 1992, p. 117.

¹¹⁸ Ces auteures développent la théorie de l'égo-écologie en présentant « une approche conceptuelle et méthodologique pour étudier la pensée sociale en tant que représentation de Soi-Alter et du monde social. [...] Par égo-écologie, [elles] entend[ent] l'étude du Soi dans ses relations complexes avec son environnement. [...] Il s'agit donc d'un domaine de la psychologie

engendre l'identité psychosociale. Cette identité représente une structure cohérente, relativement stable et activée dans le traitement des stimulations. Parallèlement, la dimension subjective de l'identité psychosociale se détermine en fonction du contenu des catégories puisque celui-ci varie selon les individus. Zavalloni et Louis-Guérin désirent, par leur champ d'investigation,

[...] explorer les éléments symboliques et affectifs de la pensée sociale et leur structuration. La pensée sociale est considérée, ici, comme un système actif de représentations et de catégorisations, organisé par et en même temps organisant, souvent à un niveau inconscient, nos jugements, conduites et expériences quotidiennes.¹¹⁹

Le point de départ de leur exploration consiste en l'identification des groupes sociaux d'appartenance et de non-appartenance d'un sujet et leurs caractéristiques respectives. Par exemple, une étudiante mère de famille se retrouve à l'intérieur d'au moins trois groupes : les femmes, les étudiants et les parents. La structure symbolique qui émerge de l'identification à ces groupes et de leurs caractéristiques respectives constitue « le système actif représentationnel utilisé pour encoder et décoder le monde environnement »¹²⁰ qui « [redécoupe] la réalité sociale »¹²¹ (et nous ajoutons, celle de l'histoire d'un film). Cette structure représente le premier niveau de profondeur de l'identité psychosociale et engendre le répertoire sémantique représentationnel. Celui-ci se compose de ce que l'individu utilise pour décrire son environnement social. Il représente la rencontre entre l'individuel et le collectif. Afin de bien illustrer cette rencontre, précisons que

empirique dont le champ d'observation serait constitué par les modalités à travers lesquelles Soi, Alter et la Société deviennent des éléments constitutifs de la conscience ou, en d'autres termes, comment l'environnement extérieur devient l'environnement intérieur» (Zavalloni et Louis-Guérin, 1984, p. 7). En ce sens, elles développent l'Investigateur multistades de l'identité sociale (IMIS) qui est une méthode pour étudier le déploiement de l'environnement intérieur subjectif porteur de l'identité psychosociale d'un sujet. Elles s'intéressent à la structuration du déploiement et non à la signification de l'environnement intérieur.

¹¹⁹ Zavalloni et Louis-Guérin, 1984, p. 43.

¹²⁰ Ibid., p. 44.

¹²¹ Ibid., p. 47.

[I]es représentations, à un premier niveau général, sont ancrées dans le symbolisme collectif, mais, à un second niveau plus profond, ce signifié est réapproprié et transformé en signification tout à fait singulière selon le vécu particulier de la personne.¹²²

Ce second niveau est représenté par l'environnement intérieur opératoire, c'est-à-dire le dévoilement de la structure et du dynamisme de l'identité psychosociale.¹²³

Celle-ci s'élabore par la combinaison du microcosme socio-culturel (le recodage des groupes), des images prototypes (pour chacune des caractéristiques du répertoire sémantique représentationnel), des épisodes (constituant le parcours individuel du répertoire sémantique) et finalement, par la sémantique subjective (les mots qui renvoient au vécu singulier). Ainsi, certaines stimulations déclenchent un traitement cognitif qui permet le dévoilement de la structure de l'identité psychosociale. Elles se caractérisent par des indicateurs actifs spécifiques à chaque individu en fonction de son vécu. Ces indicateurs sont porteurs d'un affect intense. Conséquemment, l'affect qui investit la mémoire motive un déploiement de l'identité psychosociale plutôt qu'un autre.

Ensuite, soulignons l'importance de l'image prototypique dans la création de l'identité psychosociale. Selon l'analyse de Zavalloni et Louis-Guérin, celle-ci

« nous renvoie au groupe en tant qu'espace symbolique pour le déploiement des attentes [...]. Le microcosme social commence ainsi à émerger en tant qu'élément de l'identité psychosociale, organisation cognitive qui est cohérente et structurée. Ces images implicites permettent de produire un objet conceptuel qui assure une vraisemblance, une cohérence aux [catégories]. [...] Si le recodage de l'objet de départ constitue un mécanisme cognitif, le contenu du recodage nous renvoie à l'identité sociale subjective. On peut ainsi établir un lien entre les processus cognitifs et le contenu de la conscience.¹²⁴

En outre, la somme des images prototypiques forme le répertoire des images référentielles qui « fait partie du microcosme social d'une personne et constitue

¹²² Ibid., p. 135.

¹²³ Ibid., p. 47.

¹²⁴ Ibid., p. 66-67.

aussi un indicateur de son système motivationnel et idéologique »¹²⁵. Comme le précisent Zavalloni et Louis-Guérin, le « contenu ne sert pas seulement à nourrir une vision du monde mais constitue l'objet et la visée de l'action [...] »¹²⁶. L'individu cherche à confirmer cette vision dans sa perception et dans ses comportements.

Le cinéma fonctionne principalement en mettant en relation différents concepts évoquant certains prototypes afin de mieux guider, et parfois pour simplifier, la spectature. Ainsi, un film possède un répertoire qui le caractérise et qui résonne dans l'espace social du spectateur. Plus ce répertoire est simplifié, plus il est conventionnel. Inversement, plus il est complexe, plus la spectature peut basculer vers le postconventionnel puisque les schémas risquent d'être déficients. Cette déficience empêche la confirmation de la vision du monde tel que le perçoit le spectateur. Conséquemment, une nouvelle perception peut s'engendrer.

Pour qu'il y ait éventuellement un cheminement éthique par le cinéma, encore faut-il que le spectateur soit capable de percevoir les stimuli hors normes. Selon les auteurs May, Friedman et Clark, c'est pourquoi l'évolution morale passe d'abord par l'acuité perceptive :

Moral failure and moral insight are thus explained as, in effect, rather subtle cases of perceptual failure and perceptual acuity. The good agent commands a set of developed moral prototypes that structure the way she processes inputs and hence, in a profound sense, the way she sees the world.¹²⁷

Dans une réflexion sur la spectature sociale, il devient difficile de traiter de l'acuité perceptive puisque cela nous éloigne de la globalité du processus. L'acuité perceptive relève directement de l'expérience de l'individu et se

¹²⁵ Ibid., p. 98.

¹²⁶ Ibid., p. 97.

¹²⁷ May, Friedman, Clark, 1996, p. 7.

généralise difficilement à un ensemble. Elle représente l'habileté avec laquelle un sujet effectue la discrimination par le traitement ascendant. Ainsi, il nous apparaît certain qu'un chercheur oeuvrant en études cinématographiques possède une acuité perceptive filmique supérieure au spectateur moyen. Et par conséquent, il requiert des stimuli de plus en plus complexes pour être désorganisé. Dans le cadre de ce mémoire, nous choisissons de nous pencher sur la spectature sociale d'un spectateur moyen. Celui-ci désire principalement se divertir par le cinéma et est à la recherche d'un cinéma narratif relativement conventionnel. Toutefois, cette distinction n'a que peu d'impact sur le processus de spectature sociale : celui-ci demeure le même, mais voit la nature des stimuli déclencheurs se modifier en fonction de la qualité de l'acuité perceptive. Une relation peut être établie entre celle-ci et les niveaux narratifs de Branigan. En complexifiant la connaissance, ces niveaux représentent en quelque sorte le degré d'habileté perceptive d'un spectateur. La borne inférieure concerne la compréhension de l'histoire du film directement par les pensées des protagonistes (focalisation interne) et le déploiement vers la borne supérieure s'orchestre vers la globalité historique dudit film (vers l'instance narratrice). Plus un spectateur démontrera une bonne acuité perceptive, plus son cheminement à l'intérieur d'un niveau sera complet et plus celui à travers les niveaux sera facilité.

Telle que le conçoit Mead, ultimement, la prise de rôle est médiatisée : l'individu n'a pas à tenir véritablement le rôle d'autrui.¹²⁸ La conscience de celui-ci médiatise les implications émotives et cognitives dudit rôle. Le film permet une variété de rôles (celui du spectateur et le/les protagonistes), de contextes (par

¹²⁸ Un enfant devra passer par la prise de rôle véritable en faisant semblant d'être une maman, un professeur, un médecin, etc. Toutefois, l'adulte a éventuellement la capacité de prendre le rôle d'autrui par sa pensée.

rapport à la réalité, à la narration globale ou en fonction des personnages) et de temporalité (narrative, filmique, réelle). Ces multiples médiations sont porteuses d'indicateurs éthiques et sociales par les diverses possibilités de prise de rôle qu'elles proposent. En l'occurrence, ces possibilités permettent à l'individu de construire son identité, sa représentation du monde et, conséquemment, son identité psychosociale : c'est-à-dire sa place dans l'espace socio-politique où le social représente la constellation des différents groupes et le politique, la force centrifuge qui émerge de cette constellation. Par conséquent, l'identité psychosociale devient « le lieu de rencontre entre le psychologique et le social [...] et apparaît ainsi comme un objet privilégié pour comprendre la construction de la réalité sociale »¹²⁹.

Une précision au niveau de la notion de point de rencontre du point de vue de la sociocognition s'impose ici. Selon Zavalloni et Louis-Guérin,

l'identité psychosociale est à la fois cause et résultat d'une médiation cognitivo-affective [...]. Elle constitue le point de jonction entre l'individuel et le collectif, le produit de l'histoire sociale et de l'histoire personnelle [...]. Les relations fonctionnelles qui s'établissent entre le niveau collectif et individuel sont à la base des représentations du Soi, d'Alter et de la Société. [...] Le rapport à Alter est d'abord la conscience que l'on a de ce rapport, en relation avec la conscience de Soi [...]. Ce n'est pas, en effet, la situation de fait en elle-même mais la conscience de cette situation qui nous pousse à l'action. Ou, en d'autres termes, les représentations de Soi, d'Alter et de la Société sont indissociables et à la base de notre action sociale. Le contenu et la manière dont sont organisées les représentations de Soi, d'Alter et de la Société constituent l'identité psychosociale.¹³⁰

Ultimement, le point de jonction entre l'individuel et le collectif permet que le Soi et l'Autre¹³¹ soient en relation par le partage d'un espace commun. Toutefois, l'accent n'est pas sur cette relation, mais bien sur sa conscience. Le rapprochement augure seulement si le Soi prend ses distances par rapport à lui-

¹²⁹ Zavalloni et Louis-Guérin, 1984, p. 8.

¹³⁰ Ibid., p. 20-21

¹³¹ Par souci de standardisation, nous utiliserons le terme Autre (plutôt que l'Alter) pour notre propos. Nous jugeons qu'ils sont synonymes.

même. Pour dresser un parallèle entre la prise de rôle et ces propos, nous ajouterons que cette conscience du rapport à l'Autre permet la distanciation par un inversement sujet/objet. Ainsi, pour un individu, il est Soi en relation avec l'Autre. Dans le cadre d'une spectature, il s'observe dans cette relation : le point de mire n'est plus la relation in situ (Soi qui construit la narration), mais bien le Soi dans cette relation (sujet devenant objet : Soi qui observe Soi construire la narration). En appliquant cette proposition à la question du cinéma, nous affirmons qu'un film qui permet une distanciation favorise une relation dont la finalité n'est pas strictement une narration construite, mais bien la conscience de la construction sociale tel qu'effectuée par Soi. La distanciation est possible lorsqu'il y a rupture des schémas par ce que présente ledit film.

Pour Zavalloni et Louis-Guérin, l'organisation des représentations passe autant par le contenu (les différents schémas nominatifs – script et prototype) que la manière (un métaschéma procédural régissant et activant les schémas nominatifs). Cette organisation engendre l'identité du Soi. Cela se retrouve en relation avec les propos de Branigan. Nous avons noté que pour cet auteur, il y a une séparation de la matière (le contenu) et de la méthode dans la construction narrative. Les deux instances proposées par Branigan permettent la création de la narration. Ainsi, il apparaît que le contenu représente la matière, et la manière, la méthode. Si l'identité du Soi est construite tant par le contenu et la manière, nous paraphraserons que l'identité du film est construite tant par la matière et la méthode. Si les schémas d'un spectateur ne s'appliquent plus, cela signifie que l'identité du film se brise. Conséquemment, l'identité dudit spectateur s'en retrouve potentiellement affectée puisque le contenu de son univers cognitif vient

de se modifier. Rappelons qu'une des prémisses du développement moral cognitif est la conscience que le Soi et l'Autre se réunissent par un système d'attentes réciproques. Lorsque l'un brise ce système d'attente (le film), l'autre réagit (le spectateur). Si celui-ci active une complexification de la stimulation responsable du bris, il y a un potentiel de développement. Toutefois, s'il condamne simplement parce que ses désirs sensoriels ne sont pas satisfaits ou que les conventions existantes ne sont pas respectées, l'espace social n'est pas modifié : il n'y a pas de développement moral. Ces propos illustrent l'équation qui se trouve derrière le modèle de la spectature sociale : c'est-à-dire le rapport potentiel entre les théories du constructivisme narratif et social.

Afin de détailler le constructivisme social, Zavalloni et Louis-Guérin avancent que :

Le système de signification organisant les représentations qu'une personne se fait de Soi, d'Alter et de la Société, peut être considéré comme une construction qui s'élabore tout au long de la vie dans une relation dialectique entre l'environnement et les structures internes préexistantes. [...] [U]n large pan de la signification sous-tendant les représentations peut être rendu manifeste, non pas en étudiant les représentations per se mais comme parties intégrantes d'une plus large structure symbolique. [...] Une telle perspective holistique implique que les catégories décrivant des objets sociaux, apparemment sans lien, soient générées par un même corpus de règles qui filtrent, transforment et organisent l'information diffusée par l'environnement social pour l'emmagasiner dans la mémoire.¹³²

L'organisation des représentations se construit, en continu, par la relation réciproque entre l'environnement et les schémas intériorisés préexistants. La signification de ces représentations ne porte pas d'indicateurs d'organisation sociale. C'est plutôt leur structuration qui est significative puisqu'il en résulte un système global guidant l'encodage de l'environnement. Lorsque cette structure est modifiée (ou les schémas sont brisés), l'individu perçoit différemment cet environnement. L'état de la structure de ce système holistique subjectif détermine

¹³² Zavalloni et Louis-Guérin, 1984, p. 44.

les stratégies sociales de celui-ci. À la dialectique Soi/Autre s'ajoute celle de l'affect, soit positive/négative : c'est-à-dire la capacité de confrontation et de remise en question de jugements a priori positifs ou négatifs en fonction de Soi et de l'Autre.

Intégrée à nos propos, une structure filmique peut être plus ou moins postconventionnelle et donc engendrer un espace social lui aussi plus ou moins postconventionnel. Tel qu'il a été évoqué plus tôt, le cinéma où plusieurs points de vue sont abordés devient ici aussi pertinent puisqu'il active éventuellement une dialectique Soi/Autre plus riche. Parallèlement, un cinéma qui encourage la remise en question des attributions positives et négatives sera tributaire d'un constructivisme social plus complexe. Ainsi, un cinéma favorise la construction d'un espace social en permettant d'abord au spectateur de se situer sur cet échiquier. Ensuite, la présence de plusieurs stimulations positives ou négatives, en relation avec le Soi ou l'Autre, incitera l'accroissement de l'espace social par la socialisation à travers les possibilités de prise de rôle.

2.3 Le réalité à travers le film

Dans les pages qui précèdent, nous avons abordé plusieurs enjeux qui relevaient de la psychologie. Afin de les intégrer à notre propos, une mise en relation avec les préoccupations de certains chercheurs de notre discipline s'impose. Ainsi, nous comprendrons mieux ce qui balise et motive la spectature sociale. L'axe de recherche ne sera pas que cognitiviste, mais touchera aussi la philosophie.

Pour Lucie Roy « [...] le film de fiction n'est pas hors le monde [...] il se conçoit dans sa forme horizontale et, même fictionnel, il continue d'entretenir des liens verticaux, avec le monde et la réalité »¹³³. Elle ajoute qu'« il est [...] curieux de constater que, considérant la fiction comme irréaliste, on en arrive à irréaliser sa feinte et son jeu énonciatif qui sont pourtant bien réels »¹³⁴. Elle conclue que « le récit, comme tiré vers l'arrière [par la syntaxe] rejoint le monde et la réalité d'où le monde écranique provient. Voilà que le film trace le mouvement de sa provenance. [...] L'espace même filmique ne peut se comprendre qu'à partir du monde. »¹³⁵ Ainsi, le simulacre filmique de la fiction ne fait pas disparaître la pensée. Parallèlement à Roy, mais s'intéressant plus particulièrement aux images, Gilles Thérien poursuit cette analyse du lien réalité-fiction :

L'image ancre mon souvenir, remplace le présent et oriente mon attente. Les images configurent aussi ma perception du monde extérieur. [...] L'image est sur un continuum entre le monde intérieur et le monde extérieur. Elle donne forme au désir et déclenche l'action. [...] Dans le continuum entre l'image extérieure et l'image intérieure, c'est la survie créatrice de ce dernier régime d'images qui permet de complexifier les images extérieures réduites pour faciliter leur consommation.¹³⁶

Selon Thérien, les images sont des symboles qui déclenchent des actions. Aussi, elles se regroupent sous deux registres d'images reliés par un continuum. Les images extérieures sont distribuées par les différentes technologies de l'information. Dans cette optique, les images d'un film sont extérieures au spectateur. Inversement, les images intérieures correspondent aux pensées de l'individu. La présence d'un continuum permet qu'une image soit plus ou moins intérieure ou extérieure. Ainsi, la cognition d'un spectateur peut traiter une image extérieure et engendrer une image intérieure plus complexe que la stimulation d'origine. Selon Thérien, les images intérieures configurent la perception du

¹³³ Roy, 1994a, p. 9. Ajoutons que Roy évoque les propos du philosophe John Searl qui consistent en une œuvre de fiction qui n'a pas nécessairement à être ramenée au seul discours de la fiction.

¹³⁴ Roy, 1994b, p. 103.

¹³⁵ Ibid., p. 107. Roy se reporte ici aux propos de Martin Heidegger.

¹³⁶ Thérien, 1994, p. 58, 65, 70.

monde. Par conséquent, la complexité de celle-ci sera proportionnelle à celle des images intérieures. En ce sens, une spectature sociale favorisera la création d'une configuration plus complexe en neutralisant les schémas, et ce, afin d'aller au-delà de la simple consommation d'images extérieures. Ainsi, un spectateur confronté à un conflit cognitif peut s'engager vers la complexification.

Pauchant rappelle que le terme *complexe* réfère de façon étymologique à une entité où plusieurs caractéristiques sont en interrelation, où il y a une fusion entre le local et le global qui s'étudie par une approche systémique.¹³⁷ Celle-ci diffère d'une méthode systématique qui, selon ce même auteur, s'applique plutôt à une situation dite compliquée, c'est-à-dire où les variables sont multiples, mais connues et où l'objectif est identifié et partagé. À l'opposée, une structure complexe ne se résume pas puisqu'elle est dynamique, changeante selon les points de vues et possède des variables non définies a priori. Dès lors, elle nécessite une approche qui considère l'interrelation de tous les systèmes et leur subtilité.

Ainsi, la complexification des images extérieures passe par un processus moral cognitif orienté vers la transcendance du code conventionnel vers une attitude postconventionnelle libérée des stéréotypes. Ce n'est qu'après un tel processus que des images intérieures complexes peuvent apparaître dans la conscience du spectateur. Par un jeu de relation réciproque, plus il y aura un va-et-vient entre l'intérieur et le film, plus la spectature sera consciente : le spectateur ne sera plus « pris au piège de la figuration immédiate, exclusive et stéréotypée du représenté »¹³⁸. Inversement, une spectature strictement narrative fermée sur l'acte

¹³⁷ À cet effet, voir plus particulièrement Pauchant, 2002, pp. 14 à 17.

¹³⁸ Warren, 1994, p. 40.

spectatorial inhibera l'apparition de la conscience en la reléguant hors sujet. Ainsi, comme le propose Thérien,

[c]'est dans la mesure où le spectateur se laisse envahir par son habitus de consommateur qu'il perd toute chance et tout moyen de produire à son tour des images qui mettent en question celles qu'il vient de voir. La difficulté ici, tient au passage entre la passivité et l'activité spectatorielle qui lui serait un gage de libération. [...] Le danger devient alors évident : le spectateur est enlisé dans un imaginal qui lui est imposé, il est soumis à l'effet des images qui viennent mourir dans sa mémoire plutôt que d'y fonder de nouvelles images. Il est victime du stéréotype [...].¹³⁹

Nous croyons toutefois qu'il est nécessaire de préciser les propos de Thérien. En ce qui nous concernant, la spectature sociale est le véritable seul *gage de libération*. La spectature narrative s'active dans le code et permet le respect de la simplification cognitive alors que la spectature sociale permet la libération des conventions. Ainsi, l'image et la construction sociale que celle-ci engendre sont repensées.

D'un point de vue qui diffère, mais engendrant un résultat similaire, Edward Branigan positionne un axe vertical dans la construction narrative. Cet axe repose sur les pôles fiction – non-fiction :

A text emerge [...] from a historical situation that presupposes a social consensus about artifacts and biographical authors. All texts have such nonfictional dimension : films are made with materials and labor, marketed, and have measurable social and psychological effects; costs are incurred. However, films may also exist as interpreted fictionally, and may even explicitly address the problem of interpreting a world fictionally. Thus there must exist a transitional level that mediates between nonfiction and fiction. In order to avoid contradiction and paradox, then, statements about an embedded fiction cannot be made from within the fiction itself, but rather must emerge from a context more abstract than that to which they refer. Hence an extra-fictional level in the text is required in order to talk about objects as fictional on a « lower » level of the text. Fiction arise from nonfiction. [...] The reason that nonfictional descriptions are « prior » to fictional descriptions in this way is that fictional descriptions do not yet refer, or refer only partially, and one must begin interpreting somewhere [...].¹⁴⁰

Précisons que cet auteur s'intéresse à la construction d'une narration et non celle de l'espace social. Ses propos sont donc établis afin de construire la narration

¹³⁹ Thérien, 1994, p. 69.

¹⁴⁰ Branigan, 1994, p. 88.

malgré les *vides* du film. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que plus un spectateur chemine à travers les huit niveaux narratifs (de Branigan), plus cette construction se complexifie et se rapproche d'une spectature sociale. Par ailleurs, à travers la médiation entre la fiction et la non-fiction, Branigan propose une autre possibilité de spectature sociale par le va-et-vient entre la réalité et la narration. La médiation de la fiction par la non-fiction passe par la spectature sociale lorsque la dialectique intérieure – extérieure s'orchestre, et ce, en fonction de l'ampleur du stimulus manquant ou divergeant.

La spectature sociale permet la construction cognitive d'un espace postconventionnel où un plus grand sens éthique se manifeste. Pour Leutrat, l'éthique se définit comme « une attitude qui [...] s'inscrit en faux contre l'indifférence, l'arbitraire et le laisser-aller [...] et où, assez mystérieusement, le politique et le poétique se rejoignent »¹⁴¹. En ce sens, Lucie Roy précise qu'il y a deux conceptions de l'éthique : 1. L'étude des fondamentaux moraux et des règles normatives en fonction de la subjectivité; 2. La compréhension de la pensée dans le discours en impliquant « la contingence des possibles de l'exprimé, de l'altérité, de l'inexprimé et de l'inexprimable dans la région du discours »¹⁴². Nous permettant de dresser une relation entre éthique et cognition, elle ajoute :

En quelque sorte double de l'autre, de la pensée éthique, les recherches cognitives font [...] jouer de grands connecteurs d'analyse : la psychologie, la sociologie et l'anthropologie. D'un côté comme de l'autre, des recherches éthiques aux recherches cognitives, un même examen est possible, celui de la transmission d'un savoir par le texte.¹⁴³

De ces propos, une problématique intéressante émerge : pour les cognitivistes des études cinématographiques, le cinéma n'est pas une forme de langage, mais bien

¹⁴¹ Leutrat, 1994, p. 74.

¹⁴² Roy, 1994a, p. 7.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 9. Ajoutons que Roy évoque les propos de John Searl concernant les œuvres de fiction marquantes qui transmettent un message par le texte et non dans le texte.

un mode de représentation. Entre autres, pour Bordwell, il y a une différence fondamentale entre une lecture (reading) et une spectature (viewing):

Viewing is synoptic, tied to the time of the text's presentation, and literal :it does not require translation into verbal terms. Interpreting (reading) is dissective, free of the text's temporality, and symbolic; it relies upon propositional language.¹⁴⁴

Ainsi, Bordwell fera de la spectature son objet d'étude en insistant sur le rejet des « [...] vague or atomistic analogies among representational systems »¹⁴⁵. De façon plus nuancée, certains cognitivistes évoquent les notions de texte, d'interprétation et d'importance de l'aspect social dans le cadre de leur analyse :

I will define a text as a certain collection of description of an artifact where the artifact must be one that materializes a symbol system, and the description that are offered of it must be sanctioned by a society. Thus a text is more that material of an artifact and more that the symbols materialized; a text is always subject to change according to a social consensus about the nature of the symbols that have been materialized.¹⁴⁶

Sous cet angle, la notion de texte est clairement dynamique alors que la conception du symbole va au-delà de la proposition narrative du film parce qu'elles reposent sur un contexte qui est changeant. Conséquemment, nous pouvons représenter le symbole comme se situant à l'intersection de Soi et de l'Autre dans un espace social commun. L'espace social définit le contexte du symbole. Ajoutons toutefois que sa mouvance, tributaire de la mouvance du point de jonction de Soi et de l'Autre, démontre bien le dynamisme du contexte.

Le cinéma, défini comme un mode de représentation, se base sur les images et sur leur traitement par les outils de pensée que sont le montage, le plan, ou les mouvements de caméra, et par leur impact respectif sur la spectature. Les images sont symboliques et médiatisées : leur médiation déclenche ou non une action.

¹⁴⁴ Bordwell, 1985, p. 30.

¹⁴⁵ Ibid., p. 26.

¹⁴⁶ Branigan, 1992, p. 87.

Ainsi, le parallèle entre langage et représentation s'effectue au niveau du processus de médiation qui, éventuellement, engendre l'action de la pensée. La signification résulte de ce processus et non du symbole. Sans médiation, celui-ci est vide, il n'y a pas d'action. Donc, en ce qui nous concerne, le rôle du langage dans la réflexion éthique s'apparente au rôle de la représentation dans la spectature : il repose sur le déclenchement d'un processus de médiation engendrant une action. Allant un peu plus loin que l'univers du film, Branigan ajoute que

[t]here is, in fact, good reason to believe that both film and natural language are special subsets of more general cognitive enterprises. One of these enterprises is our ability to use a narrative schema to model a version of the world. In this view, both film narrative and written narrative express temporal relationship because both are mental construction, not because film reduces to language.¹⁴⁷

Dans ces conditions, le schéma narratif¹⁴⁸ peut nous faire percevoir le monde d'une telle façon. Ainsi, une rupture du schéma narratif et l'émergence éventuelle d'un nouveau schéma engendrent une nouvelle possibilité de perception du monde.

La capacité d'encourager la création d'une autre perception est précisément ce qui caractérise la spectature sociale. Dans ce cas, l'éthique

[e]nglobante [...] interroge [l]'intérieurité, visée symbolique et, donc, [l]'extérieurité de la et des pensées. Et elle se préoccupe, ou peut se préoccuper au versant d'une éthique communicationnelle ou d'une philosophie politique, de l'ordre moral qui vient, si l'on veut, par et à la suite du langage [ou, nous ajoutons, de la représentation].¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ibid., p. 17.

¹⁴⁸ Au sujet du schéma narratif, Edward Branigan avance ceci : « Nearly all researchers agree that a narrative schema has the following format : 1. Introduction of setting and character; 2.Explanation of a state of affairs; 3. Initiating event; 4. Emotional response or statement of a global by the protagonist; 5.complicating actions; 6. Outcome; 7. Reactions to the outcome. [...] One of the most important yet least appreciated facts about narrative is that perceivers tend to remember a story in terms of categories of information stated as propositions, interpretations, and summaries rather than remembering the way the story is actually presented or its surface features » (Branigan, 1992, p. 14-15).

¹⁴⁹ Roy, 1994b, p. 100.

Notre discours concerne l'éthique qui se construit à la suite de la représentation, particulièrement celle qui suscite la prise de conscience par le conflit cognitif porteur d'un va-et-vient entre l'intérieur complexe et les stimuli extérieurs. Pour compléter, « la prise de conscience ne se produit que dans le rapport avec autre que soi »¹⁵⁰. Par la spectature sociale, le cinéma rapproche cet Autre. « Ainsi considéré, le film, parce qu'il se détourne ou s'éloigne du sens du monde, retourne au sens du monde et de la pensée et impose, constamment, un questionnement éthique. »¹⁵¹ Pour Roy, réside ici le paradoxe du lointain qui rapproche : « [...] l'écriture de la fiction, le monde et la pensée se trouvent au cinéma, près parce qu'ils sont loin »¹⁵². Adoptant des propos similaires, le philosophe Paul Ricoeur avance que « l'intention éthique [...] s'articule dans une triade où le soi, l'autre proche et l'autre lointain sont également honorés »¹⁵³. Toutefois, selon ce même auteur, la démarche éthique « ne présuppose rien de plus qu'un sujet capable de se poser en posant la norme qui le pose comme sujet. En ce sens, on peut tenir l'ordre moral comme autoréférentiel »¹⁵⁴. Ainsi et suivant la réflexion de Roy, « ce qui fait sens, ce n'est donc pas la capacité de mettre à distance ou à proximité un « ici » et un « là ». Ce qui fait sens, c'est la pensée qui traverse cette spatialité, cet « ici » et ce « là » »¹⁵⁵. De la désignation du réel à travers le fictif émerge l'aspect social de la spectature. Cette désignation permet la coprésence de Soi et de l'Autre et la distanciation favorisant le déploiement de la complexification de la représentation.

¹⁵⁰ Warren, 1994, p. 33.

¹⁵¹ Roy, 1994b, p. 108.

¹⁵² Ibid., p. 107.

¹⁵³ Ricoeur, date de publication inconnue, p. 10.

¹⁵⁴ Ibid. La dimension autoréférentielle nous ramène précisément aux propos de Kohlberg et de Mead, précédemment énoncés, concernant la prise de rôle : une conscience que l'Autre est en quelque sorte le Soi et que l'Autre est responsable du Soi (et vice versa) dans un système d'attentes réciproques.

¹⁵⁵ Roy, 1994b, p. 105.

À l'intérieur de ce chapitre, nous avons débuté par définir le schéma et ses composantes. Nous nous sommes ensuite engagés dans la compréhension de son évolution et avons dressé un parallèle avec la sociocognition. Ce parallèle nous a permis de positionner la spectature sociale. Le dernier volet de ce chapitre avait comme objectif la remise en phase de nos propos avec notre champ d'étude élargi : c'est-à-dire en rapportant nos dires à ceux de chercheurs qui parfois sont des cognitivistes des études cinématographiques et qui d'autres fois, ne le sont pas. Le prochain chapitre sera consacré au paramétrage de la spectature sociale et l'explication de son fonctionnement.

Chapitre 3 L'expérimentation

Une mise en parallèle de tous ces propos s'impose afin que nous puissions établir un modèle théorique précis illustrant le fonctionnement de la spectature sociale. Pour ce faire, nous procéderons en deux temps. Nous nous engagerons dans un premier volet plus théorique qui mettra en perspective les différents paramètres. À l'intérieur de ce volet, nous aurons recours à quelques extraits afin de mieux illustrer le fonctionnement. Ceux-ci seront traités à petite échelle et nous relèverons que ce qui est pertinent pour notre propos. Dans un deuxième temps, nous appliquerons le modèle théorique dans une analyse filmique complète. Pour ce faire, nous aurons recours au film *Babel* (2006) d'Alejandro González Iñárritu.

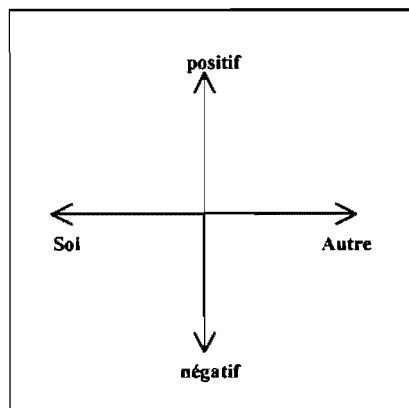
3.1 Le modèle théorique de la spectature sociale.

De la mise en parallèle de ces propos, émerge le modèle de la spectature sociale (Figure 5) qui puise ses sources dans la théorie du développement moral cognitif de Kohlberg accompagnée de la prise de rôle de Mead et de la sociocognition de l'identité avancée par Zavalloni et Louis-Guérin. Ce modèle repose essentiellement sur deux axes : Soi/Autre et affect positif/négatif ainsi que sur une série de cercles concentriques. Les deux axes créent un lieu où se déploient des espaces sociaux conventionnel et postconventionnel (les cercles). Dans le cadre de ce mémoire, nous avons choisi de concentrer nos efforts sur la passation entre le stade conventionnel et le postconventionnel. Cela ne signifie pas que le stade préconventionnel de la spectature n'existe pas à nos yeux. Nous croyons qu'une spectature préconventionnelle s'orienterait vers l'éblouissement des sens par le

cinéma (par exemple, le spectateur recherchant l'éblouissement par les effets spéciaux ou pour un tel acteur sans égard à la narration). Toutefois, nous trouvions plus pertinent et riche d'aborder la passation entre le conventionnel et le postconventionnel. Deux raisons motivent notre choix : d'abord, le cinéma est reconnu comme un art très codifié et ensuite, le cognitivisme s'intéresse, comme nous l'avons précédemment avancé, à ce qui est partagé par l'ensemble. En ce sens, les conventions deviennent l'unité permettant de constater le partage et de respecter une certaine validité de paradigme. Conséquemment, à l'intérieur de l'espace conventionnel se retrouve la spectature. Le processus de complexification des images se fait par l'activation du mécanisme de la prise de rôle qui passe autant par Soi et l'Autre ainsi que par les affects positifs et négatifs.

FIGURE 5 LA SPECTATURE SOCIALE
[illustration retirée / image withdrawn]

FIGURE 6 LES AXES



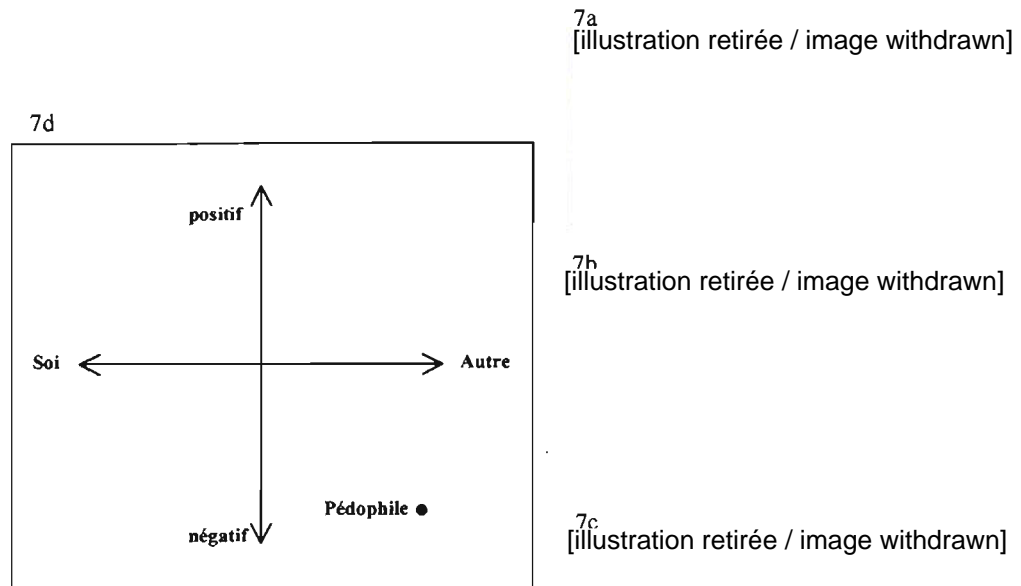
Afin de faciliter l'explication du fonctionnement, nous avons fragmenté ce modèle en trois sous-systèmes. Le premier (Figure 6) se compose par les dimensions Soi/Autre et positif/négatif. L'axe des abscisses se définit par les pôles Soi/Autre et concerne le degré d'appartenance d'un

stimulus par rapport à Soi. Par exemple, une telle spectatrice partage certaines caractéristiques avec Susan (Cate Blanchette), le personnage blessé par un tir d'arme dans le film *Babel* (apparence, pensées, valeurs, vécu, comportements, désirs, situation familiale et professionnelle, etc.) alors qu'elle en partage moins avec la femme paysanne marocaine du même film. Aussi, elle peut partager certaines des caractéristiques de Susan et non l'ensemble représenté par le personnage. Soulignons que les stimuli traités en ce sens ne relèvent pas uniquement des personnages : ils peuvent tout autant désigner des lieux et des événements. Aussi, le film peut appliquer des conventions filmiques favorisant le rapprochement du spectateur (par exemple, les gros plans). Plus le contenu et la forme du film favorisent le rapprochement, plus l'identification s'effectue en fonction du Soi. Ainsi, plus la stimulation traitée est partagée entre Soi et l'Autre (donc répandue), plus elle est conventionnelle. Par ailleurs, l'axe des ordonnées repose sur le pôle positif/négatif et illustre la valeur du jugement porté envers la stimulation. De la combinaison de ces deux axes émergent quatre zones : 1. Soi-positif ; 2. Autre-positif ; 3. Autre-négatif et 4. Soi-négatif. Ceux-ci permettent de situer l'affect suscité par la stimulation en fonction de son appartenance (Soi/Autre). Il ne suffit pas qu'un film propose des stimulations dans chacune des

zones pour que la spectature sociale soit encouragée. Une stimulation qui suscite l'Autre peut tout de même le tenir à distance de Soi. Le film doit proposer des stimulations qui créent une dialectique entre Soi et l'Autre. Ainsi, un Autre jugé schématiquement négatif, mais qui, au fil de la spectature, se rapproche du Soi peut favoriser une complexification. En guise d'exemple, nous utiliserons le personnage de Ronnie J. McGorvey (Jackie Earle Haley), un pédophile récemment sorti de prison du film *Little Children* (2006) réalisé par Todd Field. À plusieurs reprises durant la spectature, le spectateur sera confronté à des images de McGorvey qui déclencheront une préparation sémantique conflictuelle : l'une le tient à distance, l'autre le rapproche de Soi. De la sorte, il ne pourra pas simplement le haïr et le tenir à distance. Au début du film, le reportage d'un bulletin de nouvelles, relatant la sortie de prison de McGorvey et son retour dans son quartier, est présenté (Figure 7a). Il mentionne un comité de citoyens mis sur pied afin d'avertir la population de la présence de ce pédophile à proximité. Le spectateur voit pour la première fois l'image de McGorvey : elle se retrouve sur les pancartes distribuées par le comité (Figure 7a, dans le pare-brise). Sur cette image, McGorvey présente un physique plutôt repoussant. À plusieurs moments, le spectateur verra des citoyens regarder cette pancarte avec dégoût (Figure 7b) : McGorvey est ainsi tenu à l'écart des gens *normaux*. Aussi, le spectateur verra McGorvey briser les conditions de sa libération en allant se baigner à la piscine municipale. Lorsque les gens le reconnaissent, la piscine se vide rapidement (Figure 7c). Les images choisies pour cet événement sont plutôt repoussantes : McGorvey est maigrichon avec la peau extrêmement blanche et a l'air ridicule avec les accessoires de plongée qu'il utilise. La distribution de l'activation est

conventionnelle et engendre une préparation sémantique typique (Figure 7d) : un pervers repoussant représentant une menace.

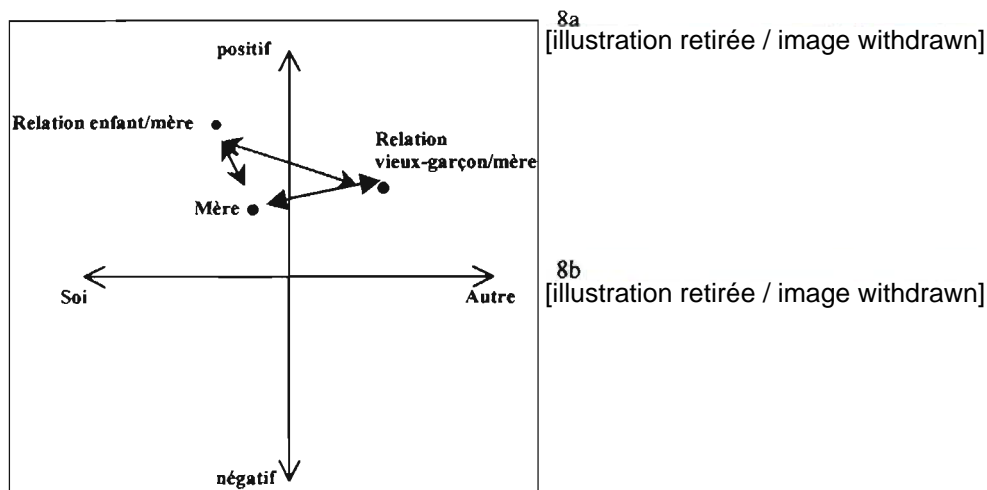
FIGURE 7 LA PRÉPARATION SÉMANTIQUE NÉGATIVE ET LES IMAGES ASSOCIÉES



Vers la 50e minute du film, le prototype du pédophile se complexifie, et cette fois-ci, sans équivoque. Le spectateur voit McGorvey en cours de discussion avec sa mère, dans le salon avec une tasse de café et un magazine. Cette scène est normale dans son apparence et déclenche une activation typique. La mère de McGorvey, May (Phyllis Somerville), est une femme d'un âge avancé, très belle et à l'allure saine : elle pourrait être la mère de tous (Figure 8a). Elle déclenche le concept *mère*. Tous les spectateurs sont en contact avec celui-ci et ainsi, dans une même distribution de l'activation, le pédophile se rapproche d'eux par cette relation. May éprouve du souci pour son fils célibataire. Lors d'une conversation, elle l'incite à se trouver une conjointe qui pourra s'occuper de lui quand elle ne sera

plus là (Figure 8b). McGorvey lui dit qu'il est une mauvaise personne et que, bien qu'il le souhaiterait, il ne veut pas de conjointe. Elle le corrige : il a fait de mauvaises choses, mais il n'est pas nécessairement une mauvaise personne. McGorvey s'inquiète à son tour de l'état de santé de May et il s'engage à essayer de se trouver une conjointe. Les propos de la mère et les réactions de McGorvey activent une série de concepts qui élargit la préparation sémantique rendant ainsi le personnage de McGorvey plus complexe à traiter. Celui-ci a des doutes, aime sa mère et démontre une conscience de son désordre psychologique. Évidemment, la préparation sémantique engendrée par le concept *pédophile* demeure active. Toutefois, elle s'élargit par l'activation déclenchée par les scripts *relation vieux-garçon/mère* et *relation fils/mère* ce qui alourdit le traitement cognitif (Figure 8).

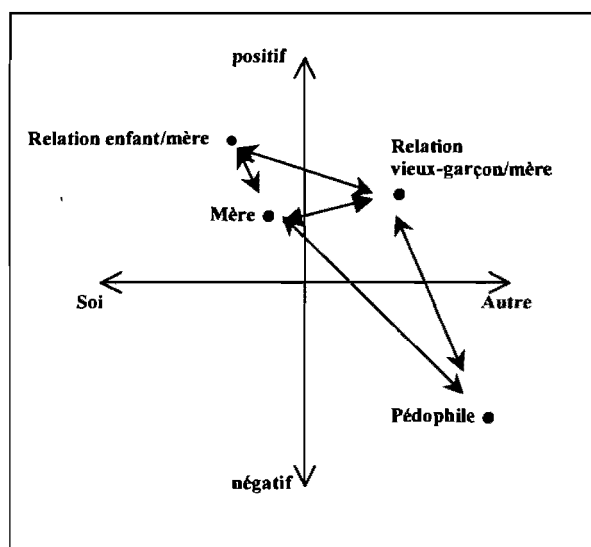
FIGURE 8 LA PRÉPARATION SÉMANTIQUE POSITIVE ET LES IMAGES ASSOCIÉES



McGorvey, traité de manière isolée, se garde à distance de Soi. Par contre, lorsqu'il est présenté en relation avec sa mère (qui semble saine), le pédophile (l'Autre) se rapproche du Soi. La préparation sémantique de cette séquence s'éloigne de celle qui fut engendrée par le bulletin du bulletin de nouvelles et

l'attitude des citoyens. Par ailleurs, un retour aux propos de Murray Smith est ici pertinent parce que ce personnage engendre une dissonance cognitive entre la mise en relation (*alignment*) et l'évaluation morale (*allegiance*). Alors que le spectateur avait construit le personnage d'un pédophile (*recognition*) et porté un jugement correspondant (non *allegiance*) qui le tient à distance de Soi (non *alignment*), il doit complexifier sa construction et le mettre partiellement en relation à Soi (*alignment*). Toutefois, le jugement négatif demeure : il y a coprésence.

FIGURE 9 LA PRÉPARATION SÉMANTIQUE GLOBALE DE MCGORVEY



Cette dualité dans le traitement de l'information au sujet du personnage de McGorvey se manifeste à plusieurs autres moments du film. La préparation sémantique résonne ici dans son entièreté : ce n'est pas seulement le pédophile, ni l'enfant en deuil

ni le vieux-garçon, mais bien la totalité des concepts soulevés par ce personnage qui sont sollicités avec une même force. Cette multiple sollicitation provoque un jugement de McGorvey qui va au-delà du *bon* ou du *mal*.

Nous croyons que dans ces conditions, l'espace social du spectateur peut s'élargir par le rapprochement de cet Autre. Il ne s'agit pas de démontrer qu'en toute personne sommeille un pédophile, mais que toute personne se définit par des caractéristiques qu'elle peut partager avec cet Autre pervers. Dans un traitement

postconventionnel, celui-ci ne peut être tenu à distance sur la base de stéréotypes. En ne simplifiant pas le protagoniste de McGorvey à un simple bulletin de nouvelles engendrant du dégoût, le film *Little Children* parvient à rapprocher le Soi et l'Autre. Le spectateur a alors plusieurs possibilités : 1. Accepter la complexité et le rapport de cet Autre à Soi (postconventionnel) ; 2. Chercher à éloigner cet Autre par une interprétation subjective (conventionnel); 3. Refuser la vraisemblance parce que le film ne concorde pas avec ce que le spectateur recherche (préconventionnel).

FIGURE 10 LES CERCLES

[illustration retirée / image
withdrawn]

Le deuxième sous-système se compose par une série de cercles (Figure 10). Le premier représente la spectature narrative où a lieu la construction de la narration à travers la hiérarchie de la connaissance de Branigan acquise par l'activation du cercle heuristique de Perron. Le centre de ce cercle repose sur le registre des images extérieures (au spectateur) qui constituent le film. L'image extérieure est le point de jonction de l'axe Soi/Autre avec celui des affects positifs/négatifs et représente le conventionnalisme. Plus cette image se situe au centre du modèle, plus elle est partagée et simplifiée dans son traitement, engendrant conséquemment un affect attendu et conventionnel. Ceci ne signifie pas que cette stimulation ne génère pas d'affect. Par exemple, l'émotion suscitée par le désespoir de la mère dans *21 Gramms* à la suite de la mort de ses deux enfants et de son mari est de nature conventionnelle. Il est habituel que les spectateurs soient touchés par ce type d'événement. Ainsi, la stimulation qui

occasionne un affect très fort, mais extrêmement conventionnel ne déclenchera pas de complexification puisqu'elle répond aux attentes (il est normal qu'une mère vive difficilement une telle situation et que le spectateur partage cette émotion). Conséquemment, elle n'est pas caractéristique de Soi ou de l'Autre, puisque fortement partagée.

Le cercle de la spectature est englobé par un deuxième cercle plus vaste : celui de l'espace social conventionnel où le stéréotype est intégré et non remis en question. Générées par l'importance des conventions, les forces de la normalité régissent cet espace. Soulignons qu'il ne suffit pas de sortir de la spectature pour que l'aspect social émerge. Basculer dans la réalité lors d'une spectature peut survenir à tout moment et n'est pas nécessairement porteur d'une spectature sociale. Il faut d'abord franchir les limites du conventionnel pour que l'on puisse penser la pensée par une inversion du sujet et de l'objet. Le spectateur peut se retrouver dans la réalité, à la suite d'une stimulation, sans qu'il n'y ait d'inversement sujet-objet. Dans cette optique, un spectateur dont le métier est pompier peut être ramené à son expérience en regardant le film *Ladder 49* (2004) de Jay Russell dans lequel on assiste au cheminement professionnel du pompier Jack Morrison (Joaquim Pheonix). Dans l'éventualité où il n'y a pas de distanciation du Soi, cela n'est pas une spectature sociale. Dans cette circonstance, ce qui ramène le spectateur à Soi est le partage des schémas et non leur bris. Cette réflexion nous conduit au dernier cercle illustrant l'espace social postconventionnel où la distanciation provoque une remise en question des structures et des automatismes. Plus le spectateur s'éloigne de la simple image représentée dans son traitement, plus il complexifie la stimulation : son espace social s'accroît et favorise la

création d'images intérieures plus complexes (qui configureront éventuellement sa représentation du monde). L'étendue de l'espace engendré par la spectature est tributaire du degré de complexification demandé au spectateur pour traiter les stimulations filmiques. Ainsi, le traitement d'un film extrêmement générique s'effectuera au centre de l'espace. Toutefois, un film s'éloignant du code verra le traitement cognitif qu'il engendre s'élargir proportionnellement vers l'extérieur de ce centre. Conséquemment, l'espace couvert par la spectature est révélateur de la complexité du traitement cognitif demandé: plus le spectateur chemine vers le postconventionnalisme (par la présence de multiples groupes, d'affects positifs et négatifs et de ruptures schématiques) plus le traitement cognitif est complexe. Toutefois, précisons qu'un film qui repose sur un répertoire d'images référentielles conventionnelles peut aussi déclencher une complexification. Cela est possible par la présence de certaines caractéristiques inhabituelles ou encore par un traitement non conventionnel de ces images conventionnelles. Lorsque nous analyserons en profondeur *Babel*, nous constaterons les conséquences d'un traitement non conventionnel d'images conventionnelles.

FIGURE 11 LA PRISE DE RÔLE
 [illustration retirée / image withdrawn] Le troisième sous-système isolé concerne le processus de prise de rôle (Figure 11). Toutefois, précisons qu'il s'active automatiquement dans les deux autres sous-systèmes. Traversant l'espace du Soi vers l'Autre (et vice versa) en passant par le point de jonction personnifié par le film (images extérieures), il est le processus qui se déploie et qui est garant d'une spectature

sociale. Il s'illustre par le symbole de l'infini puisqu'il est empiriquement impossible de déterminer ses limites. Cette impossibilité s'explique par la singularité de l'univers cognitif jumelée à la subjectivité du spectateur. Dans ces conditions, plus le processus de la prise de rôle s'éloignera du centre, c'est-à-dire des images extérieures simples, plus le spectateur s'engagera dans une spectature consciente qui se complexifie. Ultimement, à travers le film, ce spectateur sera en contact avec le plus fondamental de son identité et celle d'autrui. Il prendra conscience de sa relation de réciprocité avec autrui par la spectature. Conséquemment, il pénètre dans l'espace postconventionnel et ainsi, une grande variété de points de vue et d'affects seront inclus simultanément : son espace social s'élargit et se complexifie. Cette complexification est possible lorsqu'il y a rupture de schéma qui permet la neutralisation de l'automatisme de la perception.

La prise de rôle est ce qui se déploie lorsqu'il y a rupture du conventionnel ou lorsque le cinéma rapproche l'Autre que le spectateur voudrait tenir à distance. Elle repose sur la conscience du spectateur par rapport au traitement d'une stimulation qui ne correspond pas à ces schémas, qui les brise. Il devient donc ici nécessaire d'identifier précisément ce qui peut engendrer une rupture de schéma et conséquemment, activer la prise de rôle. Dans ce dessein, nous utiliserons les composantes cognitives du schéma que nous avons approfondies au chapitre 2 afin de bien définir les niveaux conventionnel et postconventionnel. À la lumière des exemples que nous avons présentés jusqu'à ce point, il apparaît certain que la rupture schématique peut être occasionnée tant au niveau du contenu narratif qu'au niveau de la méthode de son dévoilement. Chacun de ces niveaux se compose d'éléments précis. La figure 12 résume les composantes et leurs

indicateurs en fonction des deux niveaux. Ainsi, le contenu se définit d'abord par les cadres et les scripts qui activent schématiquement des concepts (possédant des caractéristiques et un indice d'activité). L'ensemble de ceux-ci forme le répertoire des images représentationnelles qui se compose de l'ensemble des concepts activés par le film. Ainsi, un film reposant sur un répertoire d'images représentationnelles principalement conventionnelles sera moins porteur de possibilités de spectature sociale. Concurrément, la méthode repose sur la manière dont le script est mis en perspective dans le film. D'abord, par le dévoilement des épisodes (qui peut être schématique ou pas) et ensuite, par la structuration de la distribution de l'activation et de la préparation sémantique suscitée par les concepts. Si celles-ci sont structurées par l'activation des concepts de telle façon qu'elles favorisent un traitement rapide et concordant, la spectature résultante correspondra aux attentes et ne suscitera pas de réflexion. Toutefois, dans l'éventualité où la distance et la préparation sémantiques sont plus développées et neutralisent les attentes, le spectateur doit repenser sa spectature. Ainsi peut survenir la spectature sociale.

FIGURE 12 LES COMPOSANTES ET INDICATEURS DE LA MATIÈRE ET DE LA MÉTHODE.

Niveau	Composantes	Indicateurs
Contenu	Script et cadre	Concepts : Caractéristiques (continues/discontinues) Indice d'activité (actif/passif)
	Répertoire des images représentationnelles	Somme des concepts (stéréotype/nouveauté)
Méthode	Narration	Dévoilement des épisodes (chronologique/éclatement)
	Distribution de l'activation	Distance sémantique (rapproché/éloigné)
	Préparation sémantique	État de la préparation sémantique (concordante/non concordante)

Pour compléter, la figure 13 répartit les indicateurs des composantes en fonction des niveaux conventionnel et postconventionnel afin de paramétrer chacun d'eux. Ainsi, en définissant les stimulations mises de l'avant par le film, nous serons en mesure de les attribuer au conventionnel et au postconventionnel. En suivant ce que nous avons établi à travers chacun des sous-systèmes, un film qui s'engage davantage dans le postconventionnel permettra proportionnellement une spectature sociale.

FIGURE 13 LES INDICATEURS DU CONVENTIONNEL ET DU POSTCONVENTIONNEL.

		Conventionnel	Postconventionnel
Contenu	Caractéristiques	Discontinues	Continues
	Indice d'activité	Passif	Actif
	Répertoire des images représentationnel	Stéréotype	Modification du <i>calcul cognitif</i> duquel émerge le prototype
Méthode	Dévoilement des épisodes	Chronologique, cause à effet	Non chronologique, éclatement narratif
	Distribution de l'activation	Concepts rapprochés	Concepts éloignés
	Préparation sémantique	Concordante	Non concordante

Il faut ici comprendre que ces indicateurs s'inscrivent majoritairement sur un continuum et ne s'activent pas nécessairement de façon dichotomique. En fonction des habiletés perceptives du spectateur, la stimulation sera, par exemple, plus ou moins discontinue, et occasionnera une préparation sémantique plus ou moins concordante. Aussi, elle peut reposer sur un dévoilement qui est plus ou moins chronologique et générer une préparation sémantique qui est aussi plus ou moins concordante.

Ceci ayant été établi, nous sommes maintenant en mesure d'illustrer le potentiel de spectature sociale dans un film précis.

3.2 *Analyse*

Afin d'expérimenter avec le modèle que nous avons établi, nous l'appliquerons au film *Babel* (2006) d'Alejandro González Iñárritu. Deux raisons motivent notre choix. D'abord, malgré le fait que ce film provienne d'un système de production fortement codifiée (Hollywood), il propose des stimulations s'écartant du moule. Nommons la présence de plusieurs histoires traitées d'une même force et d'une temporalité éclatée. Aussi, cette œuvre repose sur plusieurs niveaux d'analyse possibles selon les différentes spectatures. Tout cela nous porte à étudier le potentiel de la spectature sociale à l'intérieur de *Babel*. Pour ce faire, nous procéderons en deux temps. Pour commencer, nous mènerons une étude sur les caractéristiques de la spectature narrative déclenchée par ce film. À ce niveau, nous nous pencherons tant sur la forme que sur le contenu. Cette étape est nécessaire pour bien comprendre la manière dont *Babel* présente l'univers du film. En deuxième temps, nous verrons comment la spectature sociale émerge par la rupture des schémas que la spectature narrative avait pourtant mis en place.

3.2.1 *La spectature narrative*

Au cours de sa spectature, le spectateur reçoit des images qu'il doit traiter cognitivement. Dans un premier temps, la nature de ces dernières déclenche un traitement ascendant caractéristique déterminé en fonction des différents schémas

présents dans la cognition du spectateur. L'identification de la composition formelle est pertinente afin de mieux comprendre le traitement cognitif engendré. Dans un deuxième temps, le contenu des images reçues par le spectateur déclenchera d'autres schémas. Dans cette section, nous aborderons autant la forme que le contenu de *Babel*.

3.2.1.1 *La forme*

Débutons par un sommaire de la structure de ce film.¹⁵⁶ Celui-ci se compose de quatre histoires représentant quatre espaces sociaux : 1. une famille marocaine venant de prendre possession d'une arme à feu pour protéger leur troupeau de chèvres (occupant 18 % du film pour 24 minutes 17 secondes de temps écranique)¹⁵⁷; 2. une *nanny* mexicaine vivant aux États-Unis et retournant au Mexique pour assister au mariage de son fils (27 %, 36 minutes 34 secondes); 3. un couple d'Américains dont la femme est blessée à la suite d'un coup de feu lors d'un voyage organisé au Maroc (24 %, 32 minutes 20 secondes); 4. un homme japonais et sa fille adolescente en deuil à la suite du suicide de la mère (31 %, 41 minutes 46 secondes). Ces histoires sont interreliées par l'arme à feu de l'histoire marocaine. À l'intérieur du film, elles se croisent en cinq points de jonction : 1. Le coup de feu déclenché par le jeune Marocain (8 :15) reçu par Susan, l'Américaine (19 :12); 2. Le bulletin de nouvelles regardé par Cheiko, l'adolescente japonaise, et relatant l'attaque de Susan (48 :51); 3. La conversation téléphonique de la *nanny* (9 :14) avec l'Américain (2 :07 :06); 4. La photo du Japonais donnée aux policiers par un Marocain (1 :17 :13); 5. Le bulletin de

¹⁵⁶ Pour un synopsis complet, le lecteur se référera à la note 58 de la page 24.

¹⁵⁷ Pour davantage d'information, le lecteur se référera au tableau *Sommaire de Babel en fonction des histoires* de l'annexe 1.

nouvelles regardé par le policier japonais (2 :13 :10) et dévoilant le dénouement l'histoire américaine. Les 2^e, 3^e et 4^e points de jonction permettent au spectateur de constater que le dévoilement narratif n'est pas tout à fait chronologique : les deux bulletins de nouvelles communiquent des informations sur l'enquête menée en réponse au tir d'arme et sur son aboutissement alors que Susan n'a toujours pas reçu de soin dans les séquences que le film lui consacre. Ainsi, la chronologie des histoires se résume par la figure 14. Toutefois, soulignons que les séquences d'une même histoire sont présentées de façon chronologique. C'est la relation entre chacune d'elles qui ne respecte pas le schéma temporel.

FIGURE 14 CHRONOLOGIE ENTRE LES DIFFÉRENTES HISTOIRES

	Jour 1		Jour 2		Jour 3		Jour 4		Jour 5	
Histoire	12hrs	12hrs	12hrs	12hrs	12hrs	12hrs	12hrs	12hrs	12hrs	12hrs
Marocains	■									
<i>Section</i>	A-B	C-D	E-F							
Mexicaine			■							
<i>Section</i>		A	B-C	D-E-F						
Américains		■	■							■
<i>Section</i>	A-B-C	D-E	B							F
Japonais										■
<i>Section</i>										A-B-C- D-E-F

Le film se divise en six sections où chacune présente des groupes de séquences attribuables à chaque histoire, et ce, selon le même ordre (seule la dernière en inverse deux) : les Marocains, la Mexicaine, les Américains et les Japonais. La figure 15 montre un portrait détaillé de la composition de chacune des sections du film. On remarque que les quatre premières sont relativement semblables quant à leur durée (plus ou moins 19 % du temps écranique) alors que les deux dernières sont plus courtes (12 % chacune).

FIGURE 15 SOMMAIRE DU FILM *BABEL* SELON LES SECTIONS

Section	Histoire	Durée	Total section	%histoire / section	%histoire_ section/film	%section/film
A	Marocains	7:54:00	26:57:00	29,31%	5,85%	19,97%
	Mexicaine	5:37:00		20,84%	4,16%	
	Américains	5:12:00		19,29%	3,85%	
	Japonais	8:14:00		30,55%	6,10%	
B	Marocains	3:00:00	22:08:00	13,55%	2,22%	16,40%
	Mexicaine	4:50:00		21,84%	3,58%	
	Américains	8:44:00		39,46%	6,47%	
	Japonais	5:34:00		25,15%	4,12%	
C	Marocains	5:52:00	25:21:00	23,14%	4,35%	18,78%
	Mexicaine	5:22:00		21,17%	3,98%	
	Américains	3:51:00		15,19%	2,85%	
	Japonais	10:16:00		40,50%	7,61%	
D	Marocains	4:54:00	27:30:00	17,82%	3,63%	20,38%
	Mexicaine	9:48:00		35,64%	7,26%	
	Américains	4:23:00		15,94%	3,25%	
	Japonais	8:25:00		30,61%	6,24%	
E	Marocains	2:02:00	16:32:00	12,30%	1,51%	12,25%
	Mexicaine	8:15:00		49,90%	6,11%	
	Américains	4:11:00		25,30%	3,10%	
	Japonais	2:04:00		12,50%	1,53%	
F	Mexicaine	2:42:00	16:29:00	16,38%	2,00%	12,21%
	Marocains	0:35:00		3,54%	0,43%	
	Américains	5:59:00		36,30%	4,43%	
	Japonais	7:13:00		43,78%	5,35%	
Total		134:57:00	134:57:00	600,00%	100,00%	100,00%

Si nous nous concentrons simplement sur la fréquence d'exposition aux stimulations, le spectateur traite davantage d'informations provenant de l'histoire japonaise alors que celle des Marocains le confrontent le moins. Dans la moitié des sections, les Japonais occupent le plus de temps écranique. D'ailleurs, le plus long enchaînement de séquences attribuées à une même histoire lui revient (41 % de la C pour 8 % de la durée totale du film). De manière générale, nous croyons que plus un spectateur traite d'informations reliées à une histoire, plus il aura l'occasion de se questionner sur celle-ci. Ce questionnement s'orchestre par la mise en parallèle des différents concepts. Ainsi, plusieurs possibilités de traitement cognitif s'engendrent et cela peut éventuellement interpeller davantage

le spectateur. Soulignons toutefois que ce n'est pas ce qui se produit dans *Babel* et nous verrons pourquoi lorsque nous aborderons le contenu.

Afin d'approfondir notre compréhension de la forme au-delà de la structure générale du film, nous avons effectué un traitement statistique pour obtenir un portrait des plans. En reposant notre raisonnement sur l'effet de primauté et de récence¹⁵⁸, nous avons choisi de décomposer en plans les sections A et F. Nous avons fait ce choix parce que celles-ci sont les extrémités du film : la section A détermine comment un spectateur *entre* dans la spectature et la F, comment il en *sort*. Nous avons préféré cette approche qualitative à une autre qui serait davantage axée sur l'aspect quantitatif¹⁵⁹. Au total, ces deux sections engendrent un échantillon de 621 plans représentant 43 minutes et 23 secondes de temps écranique (environ 32 % du film). Pour chaque plan, nous avons identifié l'angle de prise de vue (normal, plongée, contre-plongée), le type de cadre (général, demi-ensemble, gros plan/décor, large, moyen, serré, rapproché, gros plan/personnage, très gros plan). L'objectif de cette analyse est de constater l'état de la présentation visuellement des stimuli au spectateur. Est-ce que le film tend à rapprocher celui-ci ou bien à l'éloigner? Est-ce que l'approche est la même pour chacune des histoires? L'hypothèse est ici la même que plus tôt, soit que la nature formelle des stimulations engendre un traitement cognitif caractéristique. Selon la configuration, le schéma déclenché variera. En fonction de ce traitement, le

¹⁵⁸ En psychologie cognitive, l'effet de primauté est le phénomène démontrant et expliquant qu'une information donnée en début de séquence est mémorisée plus facilement qu'une présentée au milieu de séquence. L'effet de récence concerne les données présentées à la fin d'une séquence et qui sont plus facilement rappelées puisqu'elles se retrouvent toujours dans la mémoire à court terme.

¹⁵⁹ Par exemple, nous aurions choisi de décomposer les deux plus longues sections du film.

spectateur se positionnera différemment dans les espaces sociaux. La figure 16 représente un sommaire des résultats¹⁶⁰.

FIGURE 16 SOMMAIRE DES RÉSULTATS - SECTIONS A ET F

Histoire	Nb. Séquences		Durée section		Nb. Plan		Cadrage				Durée					
	Initiale	Finale	Initiale	Finale	Initiale	Finale	Type	Initiale		Finale		Seconde	Initiale		Finale	
								Nb.	%	Nb.	%		Nb.	%	Nb.	%
Marocains	4	1	7:54	0:35	144	8	Général	9	6%	1	13%	0 à 1	35	24%	0	0%
							Demi-ens.	10	7%	1	13%	2 à 5	89	62%	6	75%
							Gros plan (d)	5	3%	0	0%	6 à 9	16	11%	1	13%
							Large	7	5%	0	0%	10 à 13	1	1%	1	13%
							Moyen	15	10%	1	13%	13 à 20	2	1%	0	0%
							Serré	51	35%	4	50%	21 et +	1	1%	0	0%
							Rapproché	36	25%	0	0%					
							Gros plan (p)	7	5%	1	13%					
							Très gros plan	4	3%	0	0%					
Mexicaine	5	2	5:37	2:24	54	11	Général	1	2%	0	0%	0 à 1	6	11%	0	0%
							Demi-ens.	5	9%	1	9%	2 à 5	35	65%	2	18%
							Gros plan (d)	1	2%	0	0%	6 à 9	6	11%	3	27%
							Large	3	6%	1	9%	10 à 13	3	6%	2	18%
							Moyen	8	15%	0	0%	13 à 20	4	7%	1	9%
							Serré	9	17%	1	9%	21 et +	0	0%	3	27%
							Rapproché	16	30%	7	64%					
							Gros plan (p)	7	13%	0	0%					
							Très gros plan	4	7%	1	9%					
Américains	3	4	5:12	5:59	73	109	Général	7	10%	8	7%	0 à 1	14	19%	49	45%
							Demi-ens.	7	10%	23	21%	2 à 5	41	56%	47	43%
							Gros plan (d)	2	3%	13	12%	6 à 9	9	12%	8	7%
							Large	0	0%	9	8%	10 à 13	6	8%	1	1%
							Moyen	0	0%	2	2%	13 à 20	2	3%	2	2%
							Serré	12	16%	39	36%	21 et +	1	1%	2	2%
							Rapproché	3	4%	10	9%					
							Gros plan (p)	30	41%	3	3%					
							Très gros plan	12	16%	2	2%					
Japonais	8	5	8:14	7:13	152	70	Général	2	1%	0	0%	0 à 1	33	22%	4	6%
							Demi-ens.	8	5%	0	0%	2 à 5	98	64%	31	44%
							Gros plan (d)	9	6%	5	7%	6 à 9	17	11%	18	26%
							Large	0	0%	6	9%	10 à 13	3	2%	6	9%
							Moyen	1	1%	0	0%	13 à 20	1	1%	10	14%
							Serré	53	35%	8	11%	21 et +	0	0%	1	1%
							Rapproché	68	45%	35	50%					
							Gros plan (p)	9	6%	13	19%					
							Très gros plan	2	1%	3	4%					
Moyenne	5	3	6:44	4:02	105,8	49,5		12	11%	5,5	11%		18	17%	8	17%
Écart-type	2,16	1,826	1:33	3:04	49,51	48,9		16	12%	9,2	15%		27	22%	14	19%

Devant l'analyse des résultats, on remarque d'abord que la prise de vue est stable: l'angle normal, c'est-à-dire une caméra tenue à la hauteur de l'œil du cinéaste, est privilégié dans presque la totalité des plans. Ensuite, on constate que la très grande majorité de ceux-ci ont une durée de moins de 5 secondes (79 % des plans, dont 23 % de 1 seconde et moins et 56 % de 2 à 5 secondes). Par contre, pour les

¹⁶⁰ Ce tableau provient de la mise en commun de huit tableaux illustrant le traitement de chacune des quatre histoires par le type et la durée de tous les plans, et ce, pour la première et la dernière section du film. Étant donné le faible intérêt de ses données brutes, nous avons choisi de ne pas les inclure en annexes.

histoires marocaine et japonaise de la section initiale, 86 % font moins de 5 secondes, comparativement à 75 % pour les Américains et la Mexicaine. Cela signifie que le spectateur a davantage de temps pour traiter les stimulations de ces deux dernières histoires. Il peut donc réfléchir plus longtemps avant qu'une nouvelle image le stimule. Cela peut favoriser l'étendue de la distribution de l'activation.¹⁶¹ À la fin du film, les plans sont un peu plus lents (30 % durent 6 secondes et plus). Toutefois, ceux relatifs à l'histoire américaine y sont plus rapides avec près de 90 % ayant une durée de 5 secondes et moins. Nous verrons comment cette caractéristique reliée au contenu rapproche le spectateur des Américains alors que la relation inverse se produit au début de l'oeuvre entre celui-ci et les Marocains (où 80 % font moins de 5 secondes). On remarque aussi qu'en début de film, le cadrage privilégie le décor (66 % des plans) pour les Marocains et les personnages (61 %) pour les Américains. Ainsi, pour les Marocains, le spectateur occidental traite davantage de stimulations qui lui sont étrangères puisque le décor est inconnu. Le rapprochement du spectateur de ces personnages est plus difficile. La situation est inverse pour les Américains : malgré le fait qu'ils sont dans le même paysage (en voyage au Maroc), *Babel* favorise une certaine proximité entre le spectateur et ces personnages en présentant ces derniers plus souvent et de manière plus rapprochée. Le spectateur nord-américain ou celui qui ne connaît pas la région sera par exemple tout autant touriste que le sont les protagonistes américains, ce qui peut favoriser son rapprochement et son identification. En ce qui concerne l'histoire japonaise et mexicaine, il y a équité entre les personnages et le décor.

¹⁶¹ Ajoutons que le contenu de cette image peut venir neutraliser cette possibilité de réflexion (par exemple, avec la présence d'un grand nombre de concepts à traiter et/ou présentés de manière rapide).

Ajoutons à cette observation la présence d'une disparité dans le traitement des situations où une conversation entre les protagonistes a lieu. Pour les Américains, la Mexicaine et les Japonais, *Babel* utilise la figure du champ/contrechamp, convention extrêmement répandue dans le cinéma, alors qu'il s'éloigne de la norme pour les personnages marocains. Les images présentées en figure 17 proviennent de la section A et montrent cette différence.

FIGURE 17 LES DIFFÉRENTS CHAMPS/CONTRECHAMPS UTILISÉS (SECTION INITIALE)
Marocains
 [illustration retirée / image withdrawn] [illustration retirée / image withdrawn]

1 :47
 [illustration retirée / image withdrawn]

1 :48
 [illustration retirée / image withdrawn]

1 :49
Américains
 [illustration retirée / image withdrawn]

1 :56
 [illustration retirée / image withdrawn]

16 :19
 [illustration retirée / image withdrawn]

16 :20
 [illustration retirée / image withdrawn]

16 :21

16 :28

Nous remarquons que le point d'observation occupé par la caméra n'est pas le même pour chacune des images montrant les Marocains et le point de vu n'est pas toujours idéal. À chaque image, la spectature doit s'adapter à un nouveau point de vu. Cela alourdit le traitement et risque d'accentuer le sentiment d'étrangeté et l'éloignement en ce qui concerne les Marocains. Inversement, le champ/contrechamp utilisé pour les Américains correspond en tous les points au schéma classique : un point de vu idéal, rapproché, une même position de caméra (angle et hauteur). Cela occasionne un sentiment d'intimité et de proximité de ces personnages.

Si nous nous attardons au traitement que *Babel* fait d'Amelia, la Mexicaine, dans les sections initiales et finales du film, nous remarquons que les images la concernant tendent à la rapprocher du spectateur. Toutefois, le cadre favorise majoritairement les lieux lorsque ce personnage se retrouve au Mexique dans les sections intermédiaires. Cela suscite un espace social appartenant à l'Autre et, puisque *Babel* choisit des images relevant du stéréotype dans sa représentation de ce paysage (les poules dans le quotidien, le désert, les mariachis, etc.), le spectateur ne tend pas à une complexification de cet univers qu'il tiendra à distance. Dès qu'Amélia arrive au Mexique, *Babel* l'oublie au profil du décor. Le spectateur ne poursuit pas son rapprochement. De plus, nous verrons plus loin comment les comportements d'Amelia favoriseront directement l'éloignement du spectateur. Alors que la démarche de rapprochement avait été déclenchée, elle sera neutralisée au cours de la spectature.

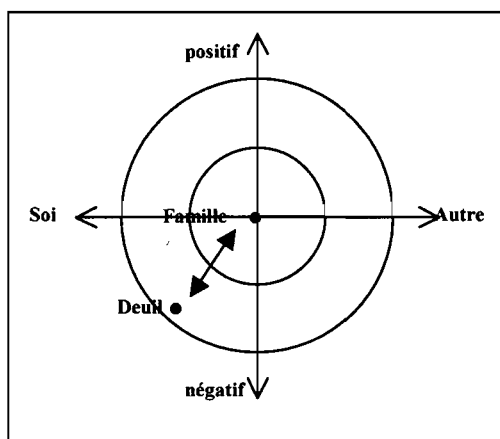
3.2.2.2 *Le contenu*

Afin que ce traitement statistique et l'analyse de la structure gagnent en signification et en pertinence, nous devons les mettre en parallèle avec le contenu. Les quatre histoires suscitent différents concepts. Certains de ceux-ci sont partagés par plusieurs histoires. La figure 18 présente un résumé des principaux concepts activés par *Babel* en fonction de leur répartition. Nous avons préféré insister sur les concepts les plus significatifs et non sur l'ensemble.

FIGURE 18 LES PRINCIPAUX CONCEPTS SELON LEUR RÉPARTITION

	Marocains	Mexicaine	Américains	Japonais
Non partagés	Tuerie	Immigration	Amitié Arrogance Mort naturel	Suicide Handicap Adolescence
Semi-partagés	Pauvreté Travail Insouciance/manque de jugement Dégénérescence		Richesse Tourisme Amélioration	
Partagés	Famille Deuil			

FIGURE 19 ESPACE COUVERT PAR LES CONCEPTS PARTAGÉS



L'activation des concepts qualifie l'espace social propre à l'histoire. Lorsque nous comparons les concepts partagés, c'est-à-dire ceux que l'on retrouve dans chacune des histoires, nous identifions le concept *famille* et *deuil*. La *famille* est conventionnelle

puisqu'elle est fortement partagée (une famille se compose d'une mère, d'un père et d'enfants) et engendre un affect attendu qui n'est pas garant d'une identification spécifique à Soi ou l'Autre. Ainsi, nous positionnons ce concept au centre du

schéma. Toutefois, c'est en relation avec le *deuil* que la famille gagne en complexité. Le deuil peut être symbolisé par des images fortement répandues : pensons à des funérailles, un cimetière, des souvenirs. Par contre, ce n'est pas ce que fait *Babel* : le *deuil* n'est pas représenté par des images conventionnelles, il est plutôt suscité par les histoires des différentes familles. L'affect négatif qui accompagne le deuil se ressent à travers les comportements et les propos des personnages et pas simplement parce qu'ils pleurent. C'est pourquoi nous le positionnons à l'extérieur du conventionnalisme dans la figure 19. Il s'éloigne du conventionnalisme puisque le spectateur doit complexifier l'histoire de la famille présentée en fonction du deuil et du contexte s'il veut se rapprocher réellement de l'expérience du personnage concerné. Précisons que l'état de la distribution de l'activation pour ces deux concepts complexifie particulièrement l'histoire des familles américaine et japonaise puisque le *deuil* survient avant les événements présentés par le film. L'état de deuil occasionne un indice d'activité élevé et le spectateur doit interpréter au vol sa signification dans le comportement des personnages. À ce sujet, *Babel* ne donne que très peu d'explications. Le spectateur sait que les Américains ont perdu un très jeune bébé à la suite d'une mort naturelle. Susan, la mère, semble rendre le père responsable de cette mort et lui en veut énormément. Mais le spectateur ne parvient jamais à comprendre exactement pourquoi. Il ne peut que supposer. Par contre, cette caractéristique n'a que peu à voir avec l'intrigue primaire : Susan va-t-elle recevoir des soins à temps ? Ainsi apparaît la deuxième relation au deuil : c'est-à-dire la peur de la mort de Susan. Au niveau des Japonais, le spectateur sait que la mère s'est suicidée. Toutefois, le film ne donne aucune réponse quant aux émotions et aux pensées des personnages (à travers des dialogues par exemple, nous y reviendrons en détail plus tard). Le

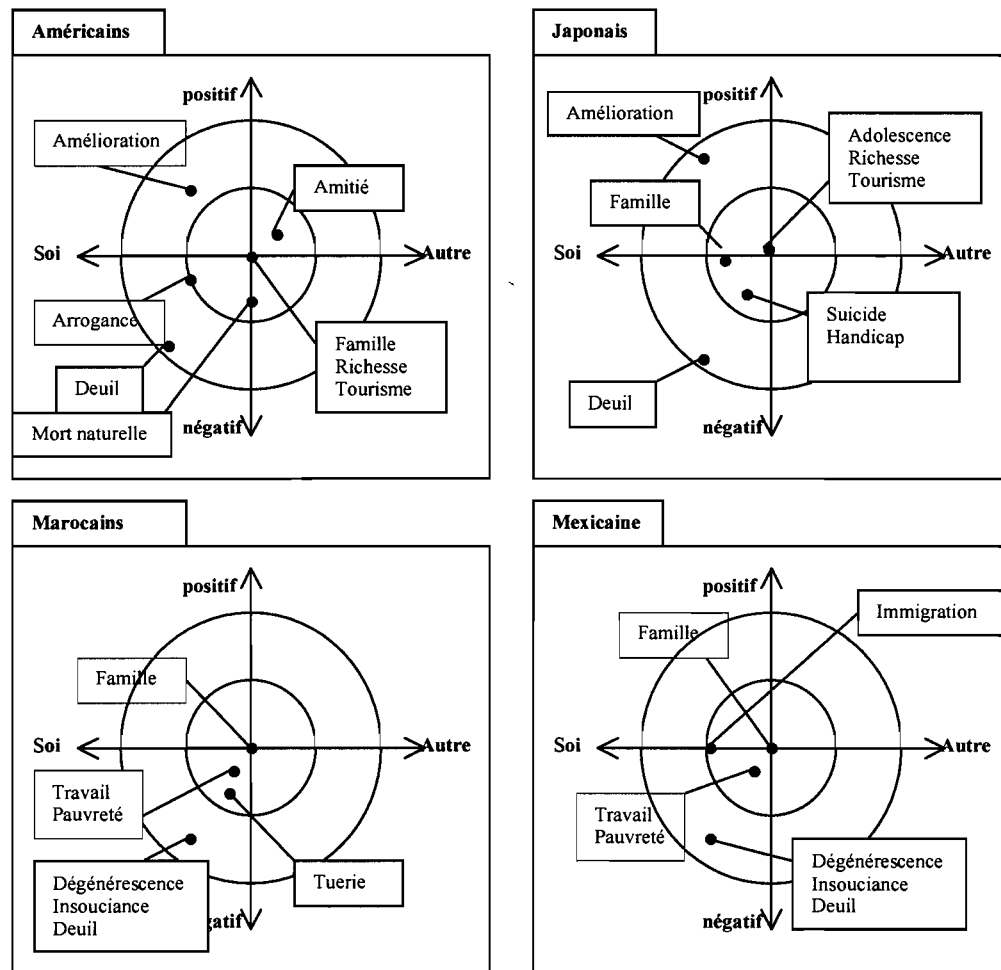
lien entre la famille et le deuil diffère pour les Marocains et la Mexicaine. Pour les premiers, il s'établit à la fin du film, lorsque des policiers tuent l'aîné de la famille. Cette histoire se termine sur cette perte. En ce qui concerne Amelia, la relation est différente. L'importance de la famille justifie son désir d'assister au mariage de son fils. Malheureusement, une série d'événements fait en sorte que cette décision est en partie responsable de son expulsion des Etats-Unis, pays où elle vit depuis 16 ans. Elle est dévastée par cet événement. Elle est, elle aussi, en situation de deuil. Pour le spectateur, ce deuil d'un pays engendre une moins grande émotion que celle reliée à la perte d'un membre de la famille.

Ce clivage Américains/Japonais et Marocains/Mexicaine quant à la famille et au deuil se perçoit aussi à d'autres niveaux. Ainsi, lorsque nous analysons les concepts déclenchés en fonction du modèle de spectature sociale, nous remarquons que des différences importantes qualifient l'espace social suscité par le film. La figure 20 représente le déploiement des concepts pour chacune des histoires¹⁶². Le spectateur, dans sa spectature, positionnera chacun de ces concepts par rapport à lui, et plus il en partagera, plus il se rapprochera des protagonistes. Cela aura pour effet de favoriser *l'implication envers les personnages* des histoires concernées. Rappelons la pensée de Murray Smith à ce sujet : afin que l'implication ait lieu, il faut d'abord construire le personnage (*recognition*). S'en suit une mise en relation par rapport à Soi (*alignment*) ainsi qu'une évaluation morale (*allegiance*). Conséquemment, plus le spectateur partage de caractéristiques avec le personnage, plus la construction et la mise en relation seront facilitées favorisant une évaluation morale positive. Inversement, plus la

¹⁶² Afin de simplifier ces schémas, nous avons identifié uniquement ce qui correspond au Soi des personnages de l'histoire concernée. Tous les concepts suscités par le film, mais non partagés par ces derniers doivent être perçus comme étant du côté de l'Autre.

construction est difficile et/ou implique de concepts étrangers, plus la mise en relation favorisera un éloignement et probablement une évaluation morale négative.

FIGURE 20 L'ESPACE SOCIAL DE CHAQUE HISTOIRE



Bien qu'il soit facile de positionner un concept selon son degré d'appartenance à Soi, il est plus périlleux d'effectuer cet exercice par rapport à l'affect puisque cela suscite la question du jugement mené par le spectateur. Il est donc impossible de positionner un concept à un endroit exact et précis. Dans le cadre du présent exercice, nous avons jugé un certain positionnement en fonction de l'ensemble du film. Afin d'en expliquer quelques-uns, nommons les concepts *famille*, *richesse*,

tourisme, adolescence qui sont jugés comme étant les plus conventionnels de ce film. Seule l'histoire japonaise propose une *famille* qui est plus caractéristique du Soi (un père monoparental avec un enfant unique). Les concepts *travail* et *pauvreté* sont jugés négativement en étant un peu plus caractéristiques du Soi des personnages. Ils sont présentés souvent à l'aide de stéréotype (par exemple, la nanny dit « Sire » à son patron, le travail très physique des Marocains), mais sont caractéristiques d'une réalité culturelle (paysan marocain, nanny mexicaine) alors qu'on ne voit jamais le Japonais et les Américains travailler (eux sont plutôt riches et voyagent). Dans la sphère du postconventionnalisme, nous retrouvons au niveau positif, l'*amélioration*. Les histoires japonaise et américaine se concluent par une situation améliorée par rapport au début. Par contre, cette amélioration n'est pas sans occasionner des divergences d'opinions. L'état de la jeune japonaise s'est détérioré au fil du film, mais à la fin de la spectature, l'impression qu'elle a *trouvé* son père est dominante. Par un effort de complexification de l'image représentée, le spectateur en vient à conclure qu'elle semble vivre son deuil véritable plutôt que d'effectuer du déplacement. Pour les Américains, Susan sort en bonne forme de l'hôpital après quelques jours (ce qui serait une amélioration conventionnelle), mais dans ces événements, le couple semble s'être rapproché par le dialogue et la peur de perdre encore quelque chose qui leur est cher. Inversement, les concepts *dégénérescence, insouciance* et *deuil* sont jugés postconventionnels et négatifs. Ce ne sont pas des concepts précis : ils proposent plutôt des interprétations variables.

Nous remarquons que les Américains et les Japonais engendrent des concepts qui couvrent un plus vaste espace social, tant positif que négatif, en activant

davantage de concepts complexes moins systématiques. Les caractéristiques négatives ont aussi une certaine justification (par exemple, lorsque l'Américain menace de mort un autre touriste – arrogance – qui veut que l'autobus reprenne la route, le spectateur peut choisir de ne pas lui en tenir rigueur puisqu'il le fait pour sauver sa femme). Nous constatons aussi que les protagonistes japonais et américains sont des victimes, ils ne causent pas directement le problème initiateur de la crise de leur situation respective (pour les Américains : on tire sur eux et leur enfant est mort de manière naturelle; et pour les Japonais : la mère s'est suicidée). De plus, le dénouement de ces deux histoires est plutôt positif : Susan est soignée et retourne chez elle alors que le père japonais semble *retrouver* sa fille à la suite de relations tendues. Dans la section finale, le traitement réservé aux Américains devient plus névrotique avec 88 % des plans d'une durée de moins de cinq secondes (la majorité étant de 1 seconde et moins) et 86 % favorisant cette fois-ci l'environnement. L'effet qui en résulte n'est pas nécessairement un éloignement du spectateur. Le contenu de ce segment terminal est très chaotique : l'armée vient finalement chercher Susan et lorsqu'ils parviennent à l'hôpital, une meute de journalistes les attendent et tentent de se rapprocher d'eux. Il y a bousculade, flash de caméra, des questions sont criées. La situation vécue par les protagonistes est très tendue et le choix des plans et du montage est en parfaite relation avec cette tension. Par l'expérience cinématographique engendrée, le spectateur se rapproche de ce que vivent ces personnages. De plus, il y a concordance entre les différentes préparations sémantiques engendrées par le contenu et par la méthode : les attentes sont ainsi rencontrées. Par contre, soulignons qu'un traitement similaire a lieu pour l'histoire marocaine dans la section initiale avec, comme seule exception, le fait que les

circonstances de cet épisode sont par nature plus calmes. La méthode névrotique ainsi utilisée crée une distance du contenu. Conséquemment, un déphasage apparaît entre l'expérience du spectateur (plutôt névrotique) et la stimulation présentée (conversation calme dans la maison). Par un même traitement, les Américains interpellent davantage le spectateur puisque *Babel* choisit de faire vivre une situation similaire à ce dernier (d'autant plus que nous avons vu que le film le rapproche de ces protagonistes de plusieurs façons conventionnelles dans la spectature). Cependant, ce rapprochement n'est pas porteur de dissonance cognitive puisqu'il ne réorganise pas la matrice des représentations. Il est conventionnel et ne passe pas par une distanciation. Inversement, si le spectateur se distancie de la simple stimulation présentée pour les Marocains et qu'il complexifie ce qu'implique véritablement cette situation pour ces personnages (l'ampleur de ce que peut représenter l'achat d'une arme à feu pour une famille paysane marocaine, et éventuellement, les conséquences futures de cet achat), il peut aussi se rapprocher de ce que vivent ces personnages.

En poursuivant notre analyse des différents concepts activés par *Babel*, nous remarquons que les histoires des Marocains et de la Mexicaine se caractérisent majoritairement par des concepts porteurs d'affects négatifs. Ainsi, le spectateur souhaite moins se rapprocher. À cela, nous ajoutons la présence de plusieurs images du quotidien qui favorisent son éloignement (par exemple pour les marocains : la lessive dans la rivière avec une planche, l'absence d'ustensile lors des repas; pour la mexicaine : la chambre *kitch* étrangement traitée, etc.). Aussi, le répertoire d'images représentationnelles déclenchant les concepts est conventionnel. Ceci signifie que le spectateur remettra moins en question ce que

présente ce deuxième groupe d'histoires puisque la dissonance cognitive est moins propice. Il n'a aucune raison de le faire dans la mesure où ses attentes sont satisfaites et que le film encourage son éloignement. Par ailleurs, les protagonistes de ces deux histoires sont responsables des événements occasionnant l'état de crise de leur situation. Ils ont démontré une certaine insouciance et un manque de jugement évident : la Mexicaine décide de prendre la route avec son neveu alors que celui-ci est ivre (malgré les préoccupations de son fils, parce que les enfants ont une séance de soccer le lendemain, elle part); les enfants marocains tirent sur un autobus pour vérifier la portée de l'arme à feu. Le spectateur est incité à ne pas reconnaître positivement ces personnages puisque le film ne lui donne pas de justifications valables. Les jeune Marocains ont au moins l'excuse d'être des enfants, mais puisque le film tend à éloigner le spectateur de différentes façons, celui-ci est difficilement empathique. Ainsi, un schéma conventionnel s'installe tant par le traitement que par le contenu, le stéréotype se maintient et la spectature ne se complexifie pas. L'Autre est tenu à distance de manière conventionnelle : il n'y a pas de prise de rôle.

3.2.3 *La spectature sociale à travers la rupture*

Si, à la suite d'une telle analyse, nous pourrions conclure que *Babel* ne favorise pas la spectature sociale, nous croyons que certaines caractéristiques de ce film méritent une attention particulière. Certains détails viennent rompre les schémas établis par cedit film. Nous traiterons ici principalement de l'histoire des Marocains et des Japonais. Ces histoires semblent respectivement éloigner et

rapprocher le spectateur. Néanmoins, nous soulignerons certaines ruptures importantes.

Dans l'échantillon que nous avons analysé, *Babel* tient le spectateur à distance des Marocains. Par contre, plus l'histoire se déploie, plus le film rapproche le spectateur. D'abord, par le contenu : *Babel* dévoile certains aspects des protagonistes marocains qui n'ont rien à voir avec l'intrigue principale (le plus jeune espionne sa sœur aînée alors que celle-ci se déshabille, et le plus vieux le critique sévèrement sur ce comportement; aussi, à un certain moment, le spectateur assiste à une séance de masturbation menée par le plus jeune). Le spectateur en vient à partager une certaine intimité avec les protagonistes. Toutefois, s'il se contente d'une compréhension narrative, il comprend mal la relation entre ces propos et l'intrigue. Cette mauvaise compréhension peut évacuer ces stimulations de la spectature puisqu'elles peuvent être jugées inutiles par le schéma de causalité. Une spectature postconventionnelle accepte et intègre la singularité de l'expérience de l'Autre accompagnée de la notion que tout ne s'explique pas nécessairement par la cause à effet. Ensuite, le rapprochement se fait plus directement par la forme. Lorsque les enfants révèlent leur bévue à leur père au cours de la section C, le film rapproche le spectateur. Les plans de cette séquence sont filmés principalement de manière *rapprochée* et en *gros plans*. Le spectateur en vient à oublier l'environnement. Il assiste aux désarrois du père alors que celui-ci essaie de comprendre pourquoi ses fils ont ouvert le feu sur l'autobus. Ajoutons que la gravité de ces événements et leurs conséquences sur la famille peuvent éventuellement rapprocher ces Marocains du spectateur. Ce rapprochement est ultime à la fin de *Babel*. Le mode de communication narratif

pour l'histoire marocaine est principalement en focalisation externe (à l'exception de quelques caméras subjectives) et en focalisation zéro. Par contre, les deux derniers plans basculent le spectateur dans les pensées du jeune marocain qui a vu son frère aîné se faire tuer (Figure 21). Afin de poursuivre son approche, le spectateur se retrouve dans la tête de l'Autre. Soulignons que c'est la seule fois de toute sa spectature de *Babel* qu'il se situe en focalisation interne en ce qui a trait aux pensées (1^{er} niveau de Branigan).

FIGURE 21 PASSAGE À LA FOCALISATION INTERNE AU NIVEAU DES PENSÉES
 [illustration retirée / image withdrawn] [illustration retirée / image withdrawn]

2 :02 :18

2 :02 :27

C'est l'information la plus précise qu'il recevra et elle provient d'une histoire que le film tentait à première vue d'éloigner. De manière simultanée à ce rapprochement, le son accompagnant ces images renvoie au narrateur extra fictionnel : il s'agit de musique extradiégétique masquant entièrement le son intradiégétique. Le spectateur est coupé de l'environnement sonore, du réalisme, mais se rapproche de l'émotion du jeune marocain. Toujours à l'intérieur de ce niveau hiérarchique, il connaît la quasi-entièreté des trois autres histoires que lui a communiquées le narrateur non diégétique et est en mesure d'établir les relations entre chacune d'elles. Paradoxalement, le spectateur peut prendre davantage de recul par rapport à la fiction et au monde présenté par le film en même temps qu'il évolue à échelon le plus inférieur de la hiérarchie. La figure 22 illustre le

cheminement entre les différents niveaux narratifs de Branigan en fonction des stimulations de l'histoire marocaine.

L'ascension à travers les rangs supérieurs ne s'arrête pas là. Par le choix des images, le narrateur non diégétique permet une orientation vers la dimension historique. En effet, le spectateur assiste à la différence de traitement entre les secours portés à l'Américaine et ceux réservés au jeune marocain. Ce clivage autorise la sortie de la simple construction narrative. L'hélicoptère, la diplomatie, les médias pour l'une, l'anonymat pour l'autre. Cette iniquité importe peu pour l'intrigue principale. Le classement de ces stimulations accentue la scission sociale alors que les deux protagonistes touchés sont victimes du même enjeu. Bien que le spectateur soit principalement proche de l'Américaine, il s'est rapproché du Marocain et peut, par la spectature sociale, évaluer les conséquences du traitement apporté à ces deux protagonistes. Cette évaluation n'a pas d'impacts sur la construction narrative. Elle s'orchestre socialement.

FIGURE 22 L'ÉVOLUTION À TRAVERS LES NIVEAUX DE BRANIGAN
[illustration retirée / image withdrawn]

Puisque *Babel* avait favorisé un certain sentiment d'étrangeté pour cette histoire, la rupture peut possiblement amener le spectateur à repenser sa perception pour aller au-delà du schéma installé et de ses automatismes. Une spectature postconventionnelle profiterait de ces nouvelles stimulations pour élargir l'espace social suscité par ces protagonistes et l'intégrer éventuellement à la sienne, entre autres, par le concept *famille*. Par la prise de rôle, la spectature s'oriente vers une meilleure compréhension des conséquences sur l'ensemble de la famille sans strictement se borner à la cause. Cette coprésence de Soi et de l'Autre par le film complexifie le traitement. Celui-ci se déploie vers le sommet de la hiérarchie braniganienne et dépasse s'il y a lieu le texte.

Concurremment, nous avons démontré que *Babel* favorise un certain rapprochement avec les Japonais. Nous avons émis l'hypothèse que le spectateur peut possiblement mieux connaître et comprendre les tenants de cette histoire puisqu'il fait face à davantage de stimulations la concernant. Aussi, il a davantage l'occasion de les traiter en temps réel. Dans les faits, *Babel* omet néanmoins la communication de certaines informations importantes qui soutiendraient le confort du spectateur en satisfaisant ses attentes. Bien que le père japonais ait donné l'arme en cadeau au vendeur marocain, l'histoire présentée ne se rapporte pas aux principaux événements du film (le coup de feu et ses conséquences). *Babel* préfère montrer la situation de Cheiko (Rinko Kikuchi), la fille adolescente, sourde et *abandonnée* par sa mère suicidée. Cette histoire ne s'intègre pas dans le schéma de cause à effet qui s'établit entre les autres. Bien évidemment, sans le *cadeau* japonais, le père marocain n'aurait pas pu l'acheter. Cependant, afin de respecter le schéma de causalité, *Babel* aurait pu choisir de présenter les conséquences de ce don pour le Japonais (par exemple, des démêlés éventuels avec la justice). Sans insister sur l'arme, le film se concentre plutôt sur Chieko.

En s'appuyant davantage sur le contenu, l'apparition de Chieko déclenche le concept *adolescente* et toute une distribution de l'activation s'en suit. Au fil de la spectature, le spectateur voit Chieko adopter des comportements typiques : conflit avec le père, importance du groupe d'amis, nouvelles expériences, crainte du rejet des pairs, etc. La distribution de l'activation est ici plutôt conventionnelle et porte un risque de divergence faible. Le fait qu'elle soit Japonaise n'a que peu d'influence dans le traitement de l'information : elle a un style de vie plutôt américanisé. Toutefois, Chieko se définit aussi par des caractéristiques plus

complexes : elle a un handicap (surdité) et sa mère s'est suicidée. Ceux-ci s'accompagnent d'un indice d'activité élevé et interfèrent donc dans le comportement de Chieko. Le spectateur n'a pas accès à la nature de cette interférence. Et, plus ces comportements deviennent troublants, plus il tentera de la comprendre en se référant à ces concepts puisque l'*adolescent* (et la distribution qu'il a engendrée) ne suffit plus. L'activation hiérarchique déclenchée par *suicide* et *handicap* est moins précise et porte davantage de possibilités de divergence. Le spectateur s'attend à ce que le film lui donne les réponses, ce que celui-ci ne fait pas.

Comme c'est le cas pour les autres histoires, la présentation s'opère majoritairement en focalisation externe (3^e niveau de Branigan) : les personnages ne sont porteurs que de très peu d'information et le spectateur doit s'en remettre aux actions, aux paroles (et éventuellement au choix effectué par le(s) narrateur(s)) afin d'expliquer la conduite de la jeune fille. Cette communication occasionne des vides que le spectateur doit combler. Par contre, *Babel* frustre activement ce dernier en ce qui a trait à des réponses qui concernent directement Chieko. Il le fait en brisant certaines conventions. L'aspect tragique des autres histoires (Susan gravement blessée, les échanges de coups de feu entre les Marocains, Amelia abandonnée en pleine nuit dans le désert avec les deux enfants) engendre une préparation sémantique typique : le spectateur s'attend au pire pour chaque comportement de Cheiko. Toutefois, les actions de cette dernière n'occasionnent aucune conséquence *grave*. Puisque la préparation sémantique ne concorde pas, les attentes du spectateur ne sont pas satisfaites et il doit repenser sa spectature. Pour ce faire, il va premièrement espérer que le film lui donne

l'explication. Ce que *Babel* ne fait pas. En ce sens, nous approfondirons deux séquences de la section E et F qui brisent une convention préalablement établie. Ce bris survient à un moment où le spectateur aimerait obtenir une réponse afin de clore sa spectature narrative. Dans ces séquences, Chieko subit le refus d'un policier-enquêteur alors qu'elle tentait de le séduire. Bien que son comportement choque tant le spectateur que le policier, une relation profonde¹⁶³ s'installe tout de même entre les deux personnages. Le spectateur voit éventuellement la jeune fille écrire une longue lettre en présence du policier (Figure 23a, notons que Chieko communique avec le monde non sourd de cette façon). Jusqu'à présent, l'activité narrative a dévoilé le contenu de tout ce qu'elle a écrit. Pour cette lettre, Chieko refuse que le destinataire en fasse la lecture devant elle. Quelques plans plus loin, ce dernier se retrouve au restaurant, seul, et prend connaissance de ladite lettre (Figure 23b).

FIGURE 23 RUPTURE DU SCHÉMA DE CONNAISSANCE

23a
[illustration retirée / image withdrawn]

23b
[illustration retirée / image withdrawn]

1 :58 :16

2 :12 :46

Le spectateur n'a jamais accès au contenu de cette lettre. Il demeure en focalisation externe. De manière schématique, il cherche à la comprendre par l'établissement d'une causalité entre les actions de Cheiko. Normalement, le cinéma narratif favoriserait la compréhension d'enjeux clairs relatifs à cette protagoniste et à son histoire. Le spectateur peut ainsi combler les vides avec une

¹⁶³ Le policier est visiblement extrêmement touché par la réalité de cette jeune fille.

marge d'erreur plutôt faible. Dans cette histoire, ce que vit cette jeune fille n'est pas simple. Le film tente de dire l'indicible par un refus de simplification. Par le non-dévoilement de cette lettre et par l'éloignement de l'intrigue principale, le spectateur doit engendrer lui-même la complexité afin de sortir du moule des conventions. Ce qu'écrit Cheiko ne suffit pas en soi pour la compréhension de l'ensemble des conséquences d'une telle situation. *Babel* choisit plutôt de ne pas proposer de réponse. La spectature se termine par une question restée ouverte, ce qui est inconfortable pour le spectateur selon les standards conventionnels. D'autant plus qu'en ce qui concerne cette histoire, tout est mis en place pour favoriser le rapprochement de ce dernier (un certain partage de l'espace social, le nombre de stimulations, le temps alloué). Par contre, à la fin de *Babel*, le spectateur demeure mystifié puisque le schéma de causalité est rompu. D'abord, parce que le film ne lui donne pas toutes les réponses concernant la protagoniste principale et ensuite, parce qu'il ne confirme pas la préparation sémantique activée par les autres histoires. L'inconfort se poursuit. Si le spectateur va au-delà de cet inconfort en tentant de le comprendre, il peut tendre à une spectature sociale. S'il se bute à l'attitude *je ne comprends pas le rapport*, la spectature demeure conventionnelle puisqu'elle insiste uniquement sur la construction narrative. La figure 24 illustre le conflit cognitif qui émerge du rapprochement (orchestré par les personnages) et de l'éloignement (mis de l'avant par les narrateurs). Cette contradiction permet à la spectature de cheminer à l'extérieur du constructivisme narratif pour atteindre le niveau social.

FIGURE 24 LE CONFLIT COGNITIF SUSCITÉ PAR CHEIKO
[illustration retirée / image withdrawn]

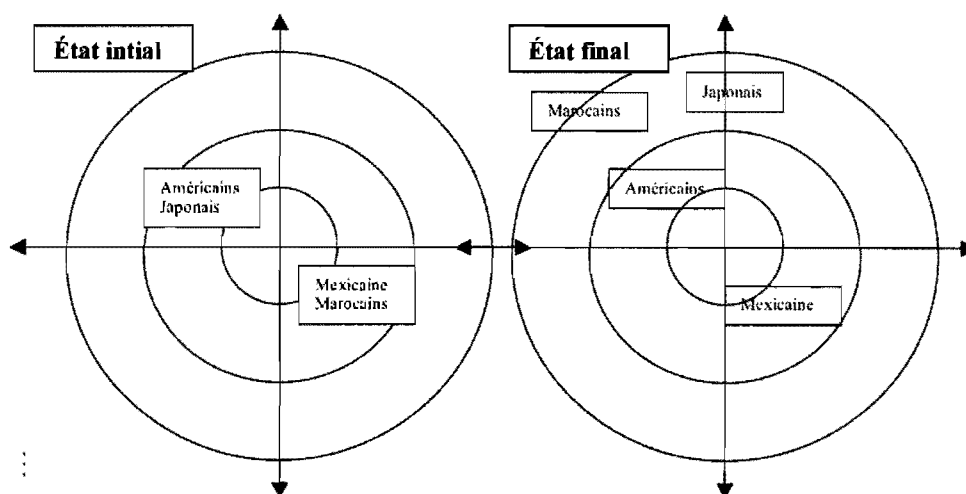
Par l'entremise du développement cognitif, nous pouvons prétendre que l'inconfort est un symptôme provenant d'un schéma qui n'est plus adéquat en fonction de la nouvelle réalité. Alors que *Babel* avait déclenché des schémas conventionnels, au cours de la spectature narrative, ceux-ci ne s'acquittent plus de leurs tâches. Le spectateur doit les repenser. Ainsi peut se déployer le développement moral cognitif : la nouveauté ou le conflit permet de reconsidérer l'expérience de l'Autre et le jugement que le spectateur lui portait à priori.

La possibilité de spectature sociale gagne en importance lorsque *Babel* est contextualisé (dernier niveau de Branigan *Historical Author and Audience*). Un incident diplomatique est la raison principale pour laquelle Susan n'est pas

secourue plus tôt. Comme nous l'avons déjà énoncé, les dirigeants américains ont conclu à une attaque terroriste ce qui engendre des réactions du côté marocain. Le gouvernement de ce pays n'autorise pas l'envoi d'un hélicoptère tant que les Américains ne se rétractent pas sur l'identification de la cause de l'agression. Dès que ce terme est prononcé, il évoque la réalité. Il ne s'agit plus pour le spectateur d'observer une série d'histoires interreliées de manière causale et provenant de cultures différentes qui pourraient résonner à une époque indéterminée. Il s'agit d'assister à cette interrelation dans un contexte social où la lutte au terrorisme semble occasionner des problèmes supplémentaires. La fenêtre temporelle rétrécit et suscite le temps et l'espace présents. De retour dans la réalité, ce terme porte désormais une trop grande résonance pour être innocent. Avec la tournure de cet enjeu à la suite des événements du 11 septembre 2001, il renvoie directement à la réalité du spectateur. Le narrateur a positionné le contexte. Le déploiement de cet axe transversal contextualise l'intrigue principale provenant du coup de feu. Il s'agit de voir une Américaine frôler la mort pour des raisons principalement diplomatiques occasionnées par les comportements (remis en question) de son gouvernement. Il s'agit aussi de constater que les bulletins de nouvelles présentés aux Japonais, cinq jours après les événements, continuent de mentionner l'acte *terroriste* en présentant des photos du jeune Marocain et de son père. Par le narrateur non diégétique, le spectateur, lui, sait que cet incident est un simple fait divers élevé au stade politique. De plus, *Babel* montre les concitoyens des Américains les abandonner (l'autobus repart sans eux) alors qu'une famille de Marocains les aide et refuse leur argent. Ajoutons que les différences, que nous avons remarquées quant aux traitements Américains/Japonais et Mexicains/Marocains, deviennent une autre manière d'insister sur le clivage *pays*

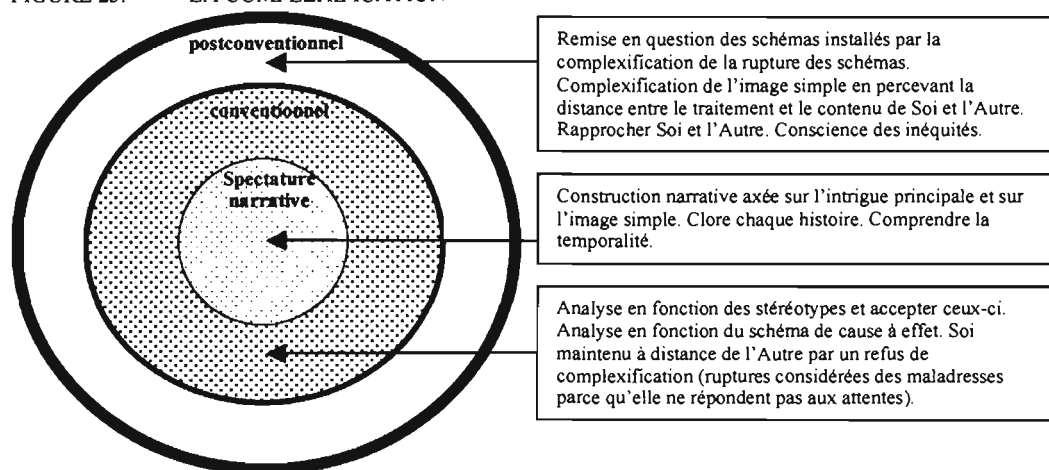
développé et en voie de développement. Le spectateur s'engageant dans une spectature sociale peut aller au-delà du simple éloignement ou rapprochement engendré par la forme et le contenu. À quelques occasions de ruptures et de conflits, *Babel* ouvre la porte à une augmentation de la conscience en incitant le spectateur à s'éloigner de la simple stimulation conventionnelle. Si ce dernier s'implique dans son rôle de spectateur, il acceptera ces zones d'inconfort et les changements de direction proposés par le film. Celui-ci devient ainsi cet Autre porteur d'expérience d'abord par la conscience du déploiement de l'espace sociale et ensuite, par sa remise en question. Conséquemment, *Babel* éloigne le spectateur du simple éblouissement par les sens et une tension favorise l'émergence de la spectature sociale. La prise de rôle permet d'accroître l'espace social en engendrant une migration dans la matrice sociale de *Babel* (Figure 24). Alors que les critiques ont souvent évoqué l'importance de l'enjeu de la communication et de l'interrelation des cultures à l'intérieur de *Babel*, nous pouvons maintenant illustrer que ce film permet une véritable communication entre les espaces sociaux par cette migration. Il ne s'agit plus seulement d'interrelier les cultures, mais bien d'inclure l'espace de l'Autre dans son propre espace et ainsi devenir un peu cet Autre.

FIGURE 24 MODIFICATION DE L'ESPACE SOCIAL



Cette migration devient le symptôme de la spectature sociale. La seule histoire qui suscite le même espace à la toute fin est celle de la Mexicaine. Le film ne la complexifie pas. La figure 25 permet de mieux saisir le fonctionnement de la complexification des espaces sociaux dans *Babel*. Celle-ci est possible lorsque le spectateur constate et admet que l'espace conventionnel ne suffit plus et que, par la prise de rôle, ce même spectateur accepte de percevoir à nouveau.

FIGURE 25. LA COMPLEXIFICATION



Il s'engagera dans une prise de rôle qui l'éloignera de la spectature narrative et de l'espace conventionnel. Celle-ci fera en sorte qu'il sortira du texte (le dernier niveau de Branigan) pour reconsidérer la réalité.

Conclusion **Du social au politique**

Notre réflexion avait comme objectif initial d'inclure la réalité dans la spectature pour mieux comprendre le fonctionnement des films qui modifient le cours de nos existences. Par la suite, nous avons identifié une critique récurrente faite au cognitivisme, soit l'exclusion des enjeux reliés aux dimensions culturelles et politiques d'un film. Nous avons regroupé notre préoccupation de départ à cette critique en orientant notre recherche sur la dimension sociale de la spectature. De la sorte, nous étions en mesure d'aborder la réalité sociale suscitée par un film. Ainsi est apparue la spectature sociale, une forme de spectature qui se déploie lorsque la spectature narrative ne suffit plus.

Ce modèle de spectature permet de caractériser l'espace social suscité par un film tant en fonction du contenu et que de la méthode utilisée pour le communiquer. La zone de migration surgit lorsqu'il y a une rupture entre les conventions, les attentes et ce que propose le film. Cette rupture est porteuse d'altérité et favorise un rapport à l'Autre. Le film *Babel* représente un exemple intéressant puisqu'il repose sur un univers majoritairement conventionnel. Mais la coprésence des *espaces* et certaines ruptures de forme et de contenu viennent troubler les bases de la spectature narrative.

Le défi de taille pour la spectature sociale concerne l'enjeu de la singularité. Bien que nous ayons pris soin de mettre cet enjeu en perspective dès le début de ce mémoire, nous avons remarqué qu'il s'insinuait lors de l'analyse. Il est bien

certain qu'une analyse de *Babel* effectuée par un Mexicain serait probablement différente. Toutefois, la création de *Babel* a lieu à l'intérieur d'un système qui repose sur des conventions. C'est le rapport à ce système qui devient pertinent et non l'interprétation individuelle. Conséquemment, un parallèle existe entre la spectature sociale et la sociologie du cinéma. L'objectif d'une telle sociologie est « d'établir quelles sont les directives en usage dans l'institution »¹⁶⁴. L'état du rapport entre un film et son institution a nécessairement des conséquences sur la spectature. Dans un récent article, Jean-Pierre Esquenazi affirme ceci :

Au terme de sa fabrication, un film échappe à l'institution qui l'a produit pour être appréhendé par diverses communautés de publics dont le rôle est de lui attribuer une valeur (« c'est un chef d'œuvre, un film raté...»), une signification (« c'est un film sur la mort, l'exploitation d'une formule toute faite...») et un statut (« c'est un divertissement, un film d'auteur...»). La plupart du temps, ces communautés ne s'accorderont pas en la matière et il faut s'attendre à ce qu'un film soit considéré de diverses façons.¹⁶⁵

Indirectement, la spectature sociale s'intéresse à la valeur et au statut d'un film. Elle permet de comprendre pourquoi un tel film peut être jugé de telle façon et obtenir éventuellement une position enviable dans la matrice cognitive de représentations en créant l'événement. Son rapport à la réalité réside dans une dimension plus complexe que celui de la simple mimésie.

La réflexion doit maintenant se poursuivre. D'abord, en peaufinant l'étude des conséquences réelles de la forme filmique sur la spectature. Dans le cadre de ce mémoire, particulièrement dans l'analyse de *Babel*, nous avons émis des hypothèses quant au rapprochement et à l'éloignement. Celles-ci se basent principalement sur les conventions américaines et expliquent la création des espaces sociaux engendrés par un film. Une vérification de manière empirique

¹⁶⁴ Esquenazi, 2007, p. 125. Par *institution*, cet auteur entend : « un milieu humain organisé pour produire des films selon un système de directives » (Ibid.).

¹⁶⁵ Ibid., p. 130.

doit s'effectuer en ayant recours à un corpus regroupant plusieurs types de cinéma. Nous pensons entre autres aux cinémas nationaux et d'auteurs où la finalité n'est pas uniquement, et simplement, une histoire construite. En ce sens, le cinéaste Bernard Émond affirme ceci :

Je m'oppose aux mécanismes de manipulation des spectateurs inhérents au cinéma de divertissement. Je m'adresse à des spectateurs dont je veux respecter la liberté et la conscience.¹⁶⁶

La spectature sociale peut devenir un riche objet d'étude en respectant la liberté et en favorisant la conscience. Aussi, puisqu'elle s'éloigne du *middle-level* caractéristique du cognitivisme cinématographique par l'implication des dimensions culturelles et par la reconnaissance d'une certaine singularité, nous devons développer une réflexion suscitant davantage la philosophie et les études culturelles. Ces deux disciplines sont pertinentes pour mieux comprendre des enjeux tels la culture, l'éthique et le rapport à la réalité. Notre recherche étant terminée, nous sommes en mesure de proposer cette orientation, car nous établissons une différence fondamentale entre la spectature sociale provoquée par *Babel* et *Little Children*, deux films que nous avons abordés à l'intérieur de ce mémoire. Bien qu'ils proposent un indice de socialisation élevé en permettant au spectateur de suivre, de manière exhaustive, plus d'une histoire présentée : (quatre pour *Babel* et trois pour *Little Children*), ils génèrent deux types de spectatures sociales. *Little Children* engendre un espace social homogène : il renvoie à plusieurs groupe d'individus au sein d'une même culture. Celui de *Babel* est manifestement hétérogène et suscite quatre cultures et leur relation. Ainsi, *Little Children* permet un premier niveau de spectature sociale par un rapprochement à l'Autre, quel qu'il soit. Par son propos, *Babel* déclenche un autre niveau où les tensions culturelles sont mises à l'avant plan. Il s'agira maintenant de déterminer

¹⁶⁶ McMillan, 2007, p.5.

les différences au niveau du fonctionnement cognitif et des conséquences sur la matrice cognitive à la suite de la spectature.

L'évocation du déploiement de l'espace social par la spectature sociale évoque le politique puisque les rapports de puissance entre les cultures peuvent être soulignés ou remis en question. Le politique devient la force centrifuge qui permet la constellation des différents groupes sociaux. Ainsi, espérons-nous avoir jeté les bases d'une approche qui cheminera éventuellement vers une meilleure compréhension de l'implication du social et du politique dans la spectature.

Bibliographie

- Aboulafia, 1991** : Mitchell Aboulafia (dir.). *Philosophy, Social Theory and the Thought of G. Mead*, State University of New York Press, Albany, 1991.
- Beaney, 2003** : Michael Beaney. « Analysis » dans Edward N. Zalta (dir.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2003/entries/analysis/>
- Bechtel et Graham, 1998** : William Bechtel et George Graham (dir.). *A Companion to Cognitive Science*, Blackwell Publisher, Malden/Oxford, 1998.
- Bechtel, Abrahamsen et Graham, 1998** : William Bechtel, Adele Abrahamsen et George Graham. « Part 1 : The Life of Cognitive Science » dans Bechtel et Graham, 1998, p.1-105.
- Bordwell, 1985** : David Bordwell. *Narration in Fiction Film*. University of Wisconsin Press. Wisconsin. 1985.
- Bordwell, 1989** : David Bordwell. « A Case for Cognitivism ». *Iris*, no.9, Printemps 1989, p. 11-40.
- Bordwell, 1996** : David Bordwell. « Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory » dans Bordwell et Carroll, 1996, p. 3-36.
- Bordwell et Carroll, 1996** : David Bordwell et Noël Carroll (dir.). *Post-theory : Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press. Wisconsin. 1996.
- Bourdieu, 1998** : Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Seuil, Paris, 1998.
- Branigan, 1992** : Edward Branigan. *Narrative Comprehension and Film*. Routledge. London. 1992.
- Cowen, 2002** : Paul S. Cowen. « L'importance des processus cognitifs et de la recherche empirique en études cinématographiques » dans Perron, 2002a. p. 39-60.
- Duhamel et Mouelhi, 2001** : *Éthique. Histoire, politique, application*. Gaëtan Morin, Boucherville, 2001.
- Esquenazi, 2007** : Jean-Pierre Esquenazi. « Éléments de la sociologie du film » dans *Cinémas*, vol. 17 (2-3), p. 117 à 141.
- Fiske et Taylor, 1991** : Susan T. Fiske and Shelley E. Taylor, *Social Cognition*, McGraw Hill, New York, 1991.
- Fodor, 1975** : Jerry A. Fodor. *The Language of Thought*. Harvard University Press. Massachusetts. 1975.
- Fortin et Rousseau, 1989** : Claudette Fortin et Robert Rousseau. *Psychologie cognitive*. Presses de l'Université du Québec/Télé-université, Sillery, 1989.
- Freeland, 1997** : Cynthia Freeland. « Cognitive Science and Film Theory ». *Panel on Cognitive Science and the Arts*. American Society for Aesthetics. Santa Fe. 31 Octobre 1997. <http://www.class.uh.edu/cogsci/CogSciFilmTheory.html>
- Hastie, 1981** : Reid Hastie. « Schematic Principles in Human Memory » dans E. Tony Higgins, C. Peter Herman, Mark P. Zanna (dir.), *Social cognition : The Ontario Symposium*, Vol. 1, Hilldale, New Jersey, 1981, p. 40-41.
- Jarvie, 1987** : Ian Jarvie. *Philosophy of the film : Epistemology, Ontology, Aesthetics*. Routledge & Kegan Paul, New York, 1987.
- Kohlberg, 1984** : Lawrence Kohlberg et al. *The Psychology of Moral Development : The Nature and Validity of Moral Stages*, Harper and Row Publishers, San Francisco, 1984.
- Kohlberg et Ryncarz, 1990** : Lawrence Kohlberg et R.A. Ryncarz. « Beyond Justice Reasoning : Moral Development and Consideration for a Seventh Stage » dans C.N. Alexander et E.G. Langer (dir.), *Higher Stages of Human Development : Perspectives on Adult Growth*. Oxford University Press. New York. 1990. p.191-205.
- Leutrat, 1994** : Jean-Louis Leutrat, « Ah ! Les salauds ! » dans Roy, 1994c, pp. 73-84.
- Mather, 2002** : Philippe Mather. « Science-fiction et cognition » dans Perron, 2002a. p.75-88.
- May, Friedman and Clark, 1996** : Larry May, Marilyn Friedman et Andy Clark (dir.). *Mind and Morals*. MIT Press, Cambridge, 1996.

- Mandelbaum, 2007** : Jacques Mandelbaum. « Grandeur et décadence du film choral » dans *Le Monde*, 20 juin 2007. [http://www.lemonde.fr/web/recherche_breve/1,13-0,37-994444,0.html], (page consultée le 1^{er} octobre 2007).
- McMillan, 2007** : Gilles McMillan. « Entretien avec le cinéaste Bernard Émond : L'art est une bouée de sauvetage » dans *Alternatives*. Vol 14 (2). Octobre 2007. p. 1.
- Pauchant, 2002** : Thierry C. Pauchant. *Guérir la santé*. Fides et Presses HEC. Montréal. 2002.
- Perron, 1991** : Bernard Perron. *Dans le cadre de la focalisation : le point de vue du spectateur*. Mémoire de maîtrise sous la direction de Marc Vernet, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1991, non publié.
- Perron, 2001** : Bernard Perron. « Le petit glossaire « cinématographique » de la science cognitive ». *Cinémas*, vol. 11(2-3), 2001.
- Perron, 2002a** : Bernard Perron (dir.). « Cinéma et cognition ». *Cinémas*, vol 12(2), 2002.
- Perron, 2002b** : Bernard Perron. « Faire le tour de la question » dans Perron, 2002a. p. 135-157.
- Peterson, 1996** : James Peterson. « Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse ? » dans Bordwell et Carroll, 1996, p.108-129.
- Plantinga, 2002** : Carl Plantinga. « Cognitive Film Theory : An Insider's Appraisal » dans Perron, 2002a.
- Ricoeur** : Paul Ricoeur. *De la morale à l'éthique et aux éthiques*. [http://www.philo.umontreal.ca/textes/Ricoeur_MORALE.pdf] (page consultée le 3 janvier 2007).
- Roy, 1994a** : Lucie Roy. « Présentation » dans Roy, 1994c, p. 7-14.
- Roy, 1994b** : Lucie Roy. « Langage cinématographique et faillibilité » dans Roy, 1994c, pp.99-120.
- Roy, 1994c** : Lucie Roy (dir.). « Questions sur l'éthique au cinéma ». *Cinémas*, vol 4(3), Printemps 1994.
- Smith, 1996** : Murray Smith. « The Logic and Legacy of Brechtianism » dans Bordwell et Carroll, 1996. P.130-148.
- Sweeney, 1994** : Kevin Sweeney. « Constructivism in Cognitive Film Theory ». *Film and Philosophy*. Vol II, 1994. http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/sweeney.htm
- Szaloky, 2002** : Melinda Szaloky, « Silence Fiction : Rethinking (Under)Representations of the « Feminine » Through Social Cognition » dans Perron, 2002a. p.89-117.
- Thérien, Gilles, 1994** : Gilles Thérien, « L'effet paradoxal des images » dans Roy, 1994c, pp. 57-72.
- Warren, 1994** : Paul Warren, « Pour une éthique cinématographique » dans Roy, 1994c, pp. 25-42.
- Zavalloni et Louis-Guérin, 1984** : Zavalloni, Marysa et Louis-Guérin, Christiane. *Identité sociale et conscience : introduction à l'égo-écologie*. Les presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1984.

ANNEXE 1

Sommaire de *Babel* en fonction des quatre histoires

Histoire	Durée	Total	%histoire/film
Japonais_A	8:14:00		
Japonais_B	5:34:00		
Japonais_C	10:16:00		
Japonais_D	8:25:00		
Japonais_E	2:04:00		
Japonais_F	7:13:00	41:46:00	30,95%
Marocains_A	7:54:00		
Marocains_B	3:00:00		
Marocains_C	5:52:00		
Marocains_D	4:54:00		
Marocains_E	2:02:00		
Marocains_F	0:35:00	24:17:00	17,99%
Mexicaine_A	5:37:00		
Mexicaine_B	4:50:00		
Mexicaine_C	5:22:00		
Mexicaine_D	9:48:00		
Mexicaine_E	8:15:00		
Mexicaine_F	2:42:00	36:34:00	27,10%
Américains_A	5:12:00		
Américains_B	8:44:00		
Américains_C	3:51:00		
Américains_D	4:23:00		
Américains_E	4:11:00		
Américains_F	5:59:00	32:20:00	23,96%