

## Présentation

Bernard Perron

Volume 12, numéro 2, hiver 2002

Cinéma et cognition

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024877ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024877ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Perron, B. (2002). Présentation. *Cinémas*, 12(2), 7–14.

<https://doi.org/10.7202/024877ar>

# Présentation

Bernard Perron

La théorie cognitive du cinéma s'intéresse avant tout à l'activité spectatorielle. Dans « A Case for Cognitivism », article fameux qui en 1989 présentait aux chercheurs en études cinématographiques l'éventail des travaux cognitivistes, David Bordwell (1989, p. 13) précisait :

In general, cognitive theory wants to understand such human mental activities as recognition, comprehension, inference-making, interpretation, judgment, memory, and imagination. Researchers within this framework propose theories of how such processes work, and they analyze and test the theories according to canons of scientific and philosophical inquiry. More specifically, the cognitive frame of reference posits the level of mental activity as an irreducible one in explaining human social action.

La théorie cognitive du cinéma étant d'origine américaine, il convient ici, dans une revue s'adressant à un public francophone, de la présenter sous un angle historique. Le bref survol proposé se veut un complément à deux articles (ceux de Carl Plantinga et de Paul S. Cowen) s'intéressant également à cette dimension historique. Je retiendrai pour ma part trois jalons, trois moments marquants pour la constitution de l'approche cognitive du cinéma, brossant chaque fois le tableau d'un paysage théorique.

De l'année 1916, on peut dire qu'elle est celle de la prophétie. Alors professeur de psychologie à Harvard où il dirige le laboratoire de psychologie expérimentale, Hugo Münsterberg (1970, p. 74) définit le premier le cinéma en termes proprement psychologiques :

If this is the outcome of esthetic analysis on the one side, of psychological research on the other, we need only to combine the result of both into a unified principle: *the photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely, space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely, attention, memory, imagination, and emotion.*

Aussi révolutionnaire que pouvait être *The Film: A Psychological Study*, l'ouvrage de Münsterberg a dû attendre 1970, année de sa réédition aux États-Unis, pour exercer une influence certaine. Et jusqu'à aujourd'hui, il n'a eu pour toute traduction française que celle de quelques passages donnés à titre de références (par Aumont, notamment, dans le manuel *Esthétique du film* [1983, p. 160-162]). Bien qu'il soit permis de penser que l'étude du film aurait pu dès 1916 adopter une perspective cognitive si Münsterberg n'était pas décédé quelques mois après la publication de son ouvrage, on doit reconnaître que les circonstances ne s'y prêtaient guère. Pour les théoriciens classiques du cinéma, Münsterberg et Rudolph Arnheim compris, il fallait d'abord distinguer le septième art des autres formes d'expression artistique et en définir l'essence (ce que ferait le *Qu'est-ce que le cinéma?* de Bazin, entre autres). Cette mission occuperait si bien les esprits qu'en 1970, dans l'avant-propos de la réédition de l'ouvrage de Münsterberg (*The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*), Richard Griffith (dans Münsterberg, 1970, p. xii) allait écrire :

[...] like other esthetes before us, we have put the cart before the horse. We have been so glamoured by the aesthetic issues — so eager to set the cinema apart as something special — that we have neglected the set of psychological facts from which the issues originate, and which are indeed their only ground.

Ces propos trouvent une résonance outre-Atlantique, mais dans un tout autre contexte : au début des années soixante-dix s'élabore le projet de la sémiologie française du cinéma (Metz, 1977, p. 56).

Le parcours du sémiologue est parallèle (idéalement) à celui du *spectateur* de film : c'est le parcours d'une « lec-

ture», non d'une «écriture». Mais le sémiologue s'efforce d'expliciter ce parcours dans toutes ses parties, alors que le spectateur le franchit d'un trait et dans l'implicite, voulant avant tout «comprendre le film»; le sémiologue, pour sa part, voudrait en outre comprendre comment le film est compris : trajet «parallèle» à celui du spectateur, disions-nous, mais aussi qui le redouble : vraiment parallèle, en somme, et non point confondu. La lecture du sémiologue est une méta-lecture, une lecture analytique, face à la lecture «naïve» (en fait *culturelle*) du spectateur.

«Comprendre comment le film est compris» : voilà un autre projet s'intéressant à l'activité du spectateur, mais il allait, on le sait, souffrir de l'influence de ses origines. Dans la foulée de la «rupture épistémologique» par laquelle la scientificité de la linguistique structurale s'est démarquée de la théorie classique du cinéma, l'accent a été mis sur le dévoilement et l'étude de la modélisation des structures profondes du «fait filmique» ainsi que sur l'application au cinéma de la notion de langage. À tant vouloir échapper à la «simple» audiovisio*n culturelle* du spectateur, la méta-lecture du sémiologue s'est rapidement transformée en objet. Par le fait même, elle a évacué tout l'aspect dynamique et significatif de sa «re-lecture filmique» — re-lecture entendue initialement par Metz comme un processus. La conceptualisation psychanalytique des années soixante-dix, inspirée par les pensées freudienne et lacanienne, n'a pas arrangé les choses. La prééminence a été accordée à la structuration de l'inconscient par le dispositif cinématographique, dispositif qu'on n'a cessé d'associer après Baudry (1978) à l'allégorie de la caverne de Platon. De la sorte, le rapport du spectateur avec le film a été compris à la lumière de notions telles que le rêve, l'identification, la régression narcissique, le voyeurisme, la suture, etc. Là encore, à tant chercher un sujet transcendant, un tout-percevant, on occulta entièrement les facultés perceptives et cognitives de ce sujet. Il était alors question de «spectatoriat» (*spectatorship* en anglais); la «spectature» (néologisme de Gilles Thérien) attendrait un peu. Notons au passage que ces opérations de dérivation ne sont pas égales : dans le premier cas, l'activité spectatorielle est considérée comme un état ; dans le second, comme une action, un *faire*.

C'est au milieu des années quatre-vingt que la théorie cognitive du cinéma connaît son essor véritable, essor auquel la présente publication doit son existence. Dans *Narration in the Fiction Film*, David Bordwell mettait en évidence que « [a]ny theory of the spectator's activity must rest upon a general theory of perception and cognition » (1985, p. 30). Le troisième chapitre de l'ouvrage (intitulé « The Viewer's Activity ») présentait des concepts alors inconnus en études cinématographiques : il y était question de schémas, de modes de perception « top-down » et « bottom-up », de la production d'inférences, des mécanismes de la mémoire.

Comme toute nouvelle approche, la théorie cognitive du cinéma est née de rapports polémiques (Anderson, 1996, p. 8) :

By the mid-eighties, a few courageous film theorists suggested that cognitive science might be a more productive path than the then pervasive, psychoanalytic/Marxist approach to film study. Notably, David Bordwell in *Narration in the Fiction Film* suggested, among other things, that a film spectator might be *cued* by a film rather than *positioned* by it. And Noël Carroll in *Mystifying Movies* argued in detail that existing film theories served more to mystify than to explain the workings of motion pictures.

Anderson (1996, p. 9) précise plus loin que ses deux collègues « [have] freed film theory from the chokehold of [this] psychoanalytic/Marxist paradigm », paradigme que Bordwell et Carroll ont qualifié de « Grande Théorie ». D'ailleurs, même en France, une certaine lassitude était palpable. En 1989, dans un numéro de la revue française *Iris*, numéro intitulé « Cinema and Cognitive Psychology », et dans lequel on trouve justement le fameux article de Bordwell, Dudley Andrew (1989, p. 1) signait une introduction éloquente à cet égard :

Eight years ago in a conversation about the psychological underpinnings of film theories, Jacques Aumont let slip his sense of fatigue with Lacanian psychoanalysis. « But can you think of a better model? » he asked. « It really is up to you Americans now to develop something more interesting ». Aumont's casual remark was prophetic, for we are now witnessing American film

theory audaciously tendering a psychological model, often set explicitly against psychoanalysis, labeled cognitive science. How fitting that the first issue of IRIS to be produced in the United States should feature this challenging new paradigm.

N'ayant pas le même héritage intellectuel que leurs homologues français, les chercheurs américains ont pu développer une autre approche. Ils ont fondé leur réflexion sur les travaux menés en science cognitive, à savoir cette branche interdisciplinaire de la connaissance qui émerge aux États-Unis au milieu des années soixante-dix et qui repose sur les principes et découvertes de l'intelligence artificielle, de la psychologie cognitive et de la philosophie du langage. Donc, la théorie cognitive du cinéma est d'abord une théorie américaine. Ce qui n'implique pas qu'elle soit le fin mot de l'activité spectatorielle. Ainsi, dans son livre *The Cognitive Semiotics of Film* (2000), Warren Buckland distingue les cognitivistes — c'est-à-dire les Nord-Américains Bordwell, Carroll, Edward Branigan, Murray Smith et Joseph Anderson, ainsi que le Danois Torben Grodal, l'Australien Gregory Currie et le Hollandais Ed Tan — de ce qu'il appelle les sémioticiens cognitifs du cinéma — à savoir les Français Christian Metz (pour *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*), Dominique Chateau, Michel Colin, François Jost et Roger Odin, et l'Italien Francesco Casetti. Prenant entre autres l'exemple de Colin et de sa sémiologie générative du film, Buckland montre que ces sémioticiens ont transformé le premier stade de la sémiologie en le combinant avec la linguistique et la science cognitive. D'autre part, au Québec, on notera aussi que le « partis pris de la spectature » de Martin Lefebvre (1997) dépasse largement les cadres instaurés par le cognitivisme. C'est dire que cette approche n'est pas restrictive. Bordwell et Carroll (1996, p. xvi) le soulignent dans *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* :

We think that cognitivism is best characterized as a stance. A cognitivist analysis or explanation seeks to understand human thought, emotion, and action by appeal to processes of mental representation, naturalistic processes, and (some sense of) rational agency. But in the process of studying these matters, rather sharp

differences emerge: « Soft, » body-oriented cognitivism clashes with AI (artificial intelligence) cognitivism; serialist and syntactic hypotheses line up against Parallel Distributed Processing theories; reductive materialists argue with functionalists; Chomskyan accounts are criticized by anti-Chomskyan ones. Like feminism, cognitivism is not so much a Theory as a perspective which includes diametrically opposed theories.

Après un peu moins d'une vingtaine d'années de réflexion, il s'agit conséquemment de présenter ici certains aboutissants de la théorie cognitive du cinéma.

Ce numéro s'ouvre sur un texte plus qu'à propos, intitulé « Cognitive Film Theory: An Insider's Appraisal ». Prenant avec plus de profondeur le relais de cette présentation, Carl Plantinga y expose avec une grande rigueur et une réelle perspicacité l'état de la question. Signe que le plaidoyer de 1989 de Bordwell n'est pas resté sans écho, l'auteur se réfère à un nombre considérable d'ouvrages publiés depuis les débuts des années quatre-vingt-dix, ce qui fait de son article une excellente introduction à la théorie cognitive.

Faisant aussi dans un premier temps le point sur les objections faites à l'approche cognitive, Paul S. Cowen met surtout l'accent sur une dimension souvent oubliée de ladite approche, à savoir la recherche empirique. Enseignant dans un département de psychologie (Université du Québec à Montréal), Cowen est en quelque sorte l'un de ceux qui ont suivi les traces que Münsterberg aurait tracées s'il en avait eu le temps. Des expériences en laboratoire lui permettent depuis plusieurs années déjà d'étudier le rôle des processus cognitifs et des cognitions sociales dans le traitement de l'information présentée au cinéma. Son texte montre comment les résultats de ce type de recherche peuvent venir appuyer des avancées théoriques. C'est également à cet exercice que se livre Joseph D. Anderson à partir d'une expérience menée au Digital Arts and Imaging Lab (Georgia State University). En distinguant la perception de la surface de l'écran de celle de la scène diégétique créée par le film, Anderson apporte des précisions importantes sur le réalisme au cinéma.

Les quatre textes qui suivent s'ouvrent à d'autres perspectives de recherche. Melinda Szaloky prolonge en termes féministes les propos de Cowen au sujet de la cognition sociale. Son texte montre comment le modèle cognitif social permet de jeter un nouveau regard sur la représentation des femmes à l'écran. Pour sa part, s'inscrivant dans cette branche de la théorie cognitive qui étudie les émotions, Johannes Riis revisite la notion de troisième sens de Barthes et la question du style à travers l'étude de processus émotifs et cognitifs. Philippe Mather, quant à lui, évalue l'application de la théorie des schémas à la science-fiction. Enfin, Bernard Perron s'intéresse aux modes de perception et de traitement utilisés en science cognitive, et ce, afin de mieux tenir compte de l'activité perceptive et cognitive du spectateur.

Dans « A Case for Cognitivism », David Bordwell (1989, p. 33) désignait à l'attention des théoriciens du cinéma un nouveau champ d'étude. L'article se terminait par une phrase des plus singulières : « All this could turn out to be wrongheaded and useless ». Pas plus que Bordwell lui-même, nous n'avons pris cette affirmation au sérieux : ce numéro en témoigne.

Université de Montréal

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

**Anderson, 1996** : Joseph D. Anderson, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1996.

**Andrew, 1989** : Dudley Andrew, « Cognitivism: Quests and Questionings », *Iris*, n° 9, 1989, p. 1-10.

**Aumont et al., 1983** : Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983.

**Baudry, 1978** : Jean-Louis Baudry, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

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

**Bordwell, 1989** : David Bordwell, « A Case for Cognitivism », *Iris*, n° 9, 1989, p. 11-40.

**Bordwell et Carroll, 1996** : David Bordwell et Noël Carroll (dir.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996.

**Buckland, 2000** : Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

**Carroll, 1988** : Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press, 1988.



**Lefebvre, 1997** : Martin Lefebvre, *Psycho — De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1997.

**Metz, 1977** : Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Albatros, [1971] 1977.

**Münsterberg, 1970** : Hugo Münsterberg, *The Film : A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, New York, Dover Publications Inc., [1916] 1970.