Document generated on 08/05/2025 8:44 p.m.

Cinémas
Revue d'études cinématographiques
Journal of Film Studies

Image, cognition, centration, décentration

Jean-Pierre Meunier

Volume 4, Number 2, Winter 1994

Le Documentaire

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1001021ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1001021ar

See table of contents

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)
1705-6500 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Meunier, J.-P. (1994). Image, cognition, centration, décentration. *Cinémas*, *4*(2), 27–47. https://doi.org/10.7202/1001021ar

Article abstract

Depending on the characteristics of perception and of filmic participation, the documentary can have radically divergent effects. It can foster "centrisms" of all sorts — egocentrism, sociocentrism, ethnocentrism — or, under certain conditions, it can foster social decentering. How a film is oriented with respect to these effects depends primarily on the type of enunciation and the organization of points of view in the film.

Tous droits réservés © Cinémas, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Image, cognition, centration, décentration

Jean-Pierre Meunier

RÉSUMÉ

Compte tenu des caractéristiques de la perception et de la participation filmique, le documentaire peut avoir des effets radicalement opposés : il peut favoriser tous les «centrismes» (égocentrisme, sociocentrisme, ethnocentrisme); il peut aussi, dans certaines conditions, favoriser la décentration sociale. L'orientation de ces effets possibles dépend largement du type d'énonciation et de l'organisation des points de vue à l'intérieur du film.

ABSTRACT

Depending on the characteristics of perception and of filmic participation, the documentary can have radically divergent effects. It can foster "centrisms" of all sorts — egocentrism, sociocentrism, ethnocentrism — or, under certain conditions, it can foster social decentering. How a film is oriented with respect to these effects depends primarily on the type of enunciation and the organization of points of view in the film.

Introduction : communication et cognition

Un regard panoramique sur les différentes théories de la communication qui se sont succédé depuis une vingtaine d'années ferait apparaître chacune d'elles comme un point de vue — presque au sens optique du terme — impliquant un endroit d'où l'on voit, une centration du regard sur quelques aspects à l'exclusion d'autres, que l'on ignore.

Souvent, ce sont des métaphores qui déterminent le point de

vue. On a pu appeler «modèle télégraphique» la théorie classique de la communication — celle élaborée par Shannon et partagée par nombre d'auteurs, notamment Saussure et, à sa suite, les sémiologues des années 70 — parce qu'elle se centrait essentiellement sur les aspects des phénomènes qu'un regard technicien pouvait apercevoir à travers l'image du télégraphe : les sujets communicants comme émetteur et récepteur, le conduit (ou canal) qui les relie, le code, les informations transmises...

Les théories pragmatiques sont nées d'un changement de métaphore et, par là, de point de vue. Considérant les choses à travers l'image centrale de l'action ("How to do things with words") et les images associées (transformation, pouvoir, stratégie, etc.), la perspective pragmatique a centré son regard sur ce qui constitue la spécificité de l'action communicationnelle : la mise en relation. Elle nous a ainsi habitués à considérer toute communication médiatique comme relevant d'un «dispositif d'énonciation» (l'expression est d'Eliseo Véron) procédant par mise en place d'un (ou plusieurs) énonciateur(s) et d'un (ou plusieurs) destinataire(s).

Depuis peu, de nouvelles métaphores — issues du monde de l'informatique, de la computation, de l'intelligence artificielle — sont en train de déterminer une nouvelle sensibilité théorique et un nouveau point de vue. Sous l'influence de telles images, le regard se détourne de la relation et se recentre sur tous ces phénomènes cognitifs qui accompagnent nécessairement la communication : les inférences nécessaires à la compréhension des énoncés verbaux (cf. notamment le modèle inférentiel de Sperber et Wilson), les opérations métaphoriques caractérisant nos structures conceptuelles (Lakoff et Johnson), les opérations cognitives correspondant à la grammaire (Langacker), etc.

Le point de vue cognitif découvre tout un nouveau domaine d'investigation et de réflexion sur l'image, le film, les médias en général. De nouvelles questions surgissent concernant les aspects cognitifs de la perception des images. La centration sur le cognitif ne doit pas, cependant, conduire à négliger les autres points de vue, ce qu'ont souvent tendance à faire les chercheurs dans leur engouement pour un nouvel instrument théorique ou dans leur désir de se démarquer, car les points de vue ne s'excluent pas

et la théorie de l'image (et du cinéma) a tout à gagner d'une exploration des points d'articulation entre ces points de vue. Un film est à la fois un phénomène langagier — impliquant des codes, une textualité —, un phénomène relationnel — impliquant un certain type de rapport au monde et aux autres comportant plusieurs variantes —, un phénomène affectif, un phénomène cognitif, etc.; il est inconcevable que ces phénomènes — ou, plutôt, ces divers aspects d'un même phénomène — ne soient profondément interreliés.

Les questions relatives au rapport entre cognition et communication présentent un intérêt évident pour l'approche des images documentaires. Contrairement aux images de fiction, qui créent un monde imaginaire autonome, les images documentaires ont précisément l'intention de référer au monde pour le faire connaître. Cette intention, bien sûr, n'est pas totalement absente des images de fiction, pas plus que n'est totalement absente des images documentaires l'intention de reconstruire, c'est-à-dire de conférer une dimension imaginaire à la réalité présentée. Fiction et documentaire sont des notions très relatives. Il reste qu'il est des images qui se présentent explicitement comme imaginaires et d'autres qui réfèrent explicitement à la réalité, et que ces dernières posent de façon cruciale la question de la connaissance du monde par l'image.

Comment se manifeste l'intention de référer à la réalité? Par quel dispositif d'énonciation réussit-elle à s'imposer? Qu'est-ce que connaître au moyen d'images? Y a-t-il un mode cognitif proprement iconique? Quelles sont les opérations cognitives sollicitées par les images? Les lignes qui suivent proposent quelques éléments de réponse à ces questions. On tentera en particulier de préciser certains des rapports existant entre énonciation, référenciation et cognition dans les images documentaires. Cependant cela nécessite que l'on effectue au préalable un assez long détour en exposant certaines des notions psychologiques qui, à première vue, paraissent capables d'éclairer la spécificité cognitive des images : la notion de mimésis, qui, d'ailleurs, a déjà été largement exploitée par les théoriciens du cinéma, et les notions corrélatives de centration et de décentration, qui se situent à l'articulation du relationnel et du cognitif.

Image et mimésis

L'analyse de la communication iconique en termes cognitifs doit renouer dans une certaine mesure avec l'approche phénoménologique — au sens large — fondée sur la description et l'analyse du vécu spectatoriel. Dès lors que l'on ne considère plus l'image comme un code autonome analysable indépendamment du spectateur, il faut bien que celui-ci se retourne sur lui-même et fasse un effort pour saisir ce qui se produit en lui lorsqu'il perçoit une image, saisit une signification iconique, comprend un personnage de film.

Or, de ce point de vue — introspectif —, il paraît indéniable que le mode de cognition propre à l'image, c'est la mimésis. L'image s'adresse à notre capacité de nous identifier aux choses et aux autres, d'entrer en résonance avec eux par une sorte de mise en correspondance de notre corps et du leur, afin de les reprendre, donc, intérieurement. Les «filmologues» des années 50-60 faisaient grand cas de cette appréhension mimétique des choses filmiques. Avec toutes sortes de concepts plus ou moins similaires — empathie, projection, identification, incorporation, etc. —, des auteurs comme Michotte, Cohen-Séat, Morin et d'autres ont tous tenté de comprendre et de caractériser au mieux le phénomène. Dans les années 70, d'autres auteurs, tels Metz et Baudry, ont repris le thème avec des notions semblables (identification spéculaire, imaginaire). Le point de vue de tous ces auteurs était surtout centré sur l'affectivité. Ce qui les intéressait, c'était le désir du spectateur : désir d'image, désir de cinéma, désir de se projeter, de s'identifier à des personnages fictifs. Mais il n'y a pas lieu de séparer désir et connaissance. L'identification, pensait Freud, est «la première manifestation d'un attachement affectif à une autre personne» (p. 126). De son côté, Piaget décrivait l'imitation — notion qui recoupe largement celle d'identification — comme un phénomène — cognitif — d'«accommodation» aux objets extérieurs[1]. Et sans doute, les deux aspects sont-ils indissociables; la mimésis est à la fois affective et cognitive. Au cours de son développement, l'enfant qui s'identifie à autrui (le parent, l'ami) le fait pour surmonter la distance qui les sépare et devenir comme lui; et en même temps, il comprend et apprend. Il en est du reste toujours ainsi chez

l'adulte et notamment chez l'adulte qui va au cinéma.

La mimésis s'exerce continuellement dans la vie quotidienne — le moindre contact avec autrui nécessite un minimum d'empathie; la conversation, pour pouvoir se poursuivre, exige une identification mutuelle continue —, mais au cinéma, elle atteint une intensité toute particulière. Cela vient de ce que les objets et les personnages filmiques n'ont pas la même extériorité que les objets et les personnes réelles. Dans la vie réelle, la mimésis me permet de comprendre autrui, de saisir ses intentions par une reprise intérieure, de ressentir sa joie ou sa douleur, mais je sais toujours que ces intentions et affects appartiennent à un autre et que je ne puis les revivre jusqu'au bout. C'est ce qu'a bien exprimé Merleau-Ponty :

> Je perçois autrui comme comportement, par exemple, je perçois le deuil ou la colère d'autrui dans sa conduite, sur son visage et sur ses mains (...) Mais enfin, le comportement d'autrui et même les paroles d'autrui ne sont pas autrui. Le deuil d'autrui et sa colère n'ont jamais le même sens pour lui et pour moi. Pour lui, ce sont des situations vécues, pour moi, ce sont des situations apprésentées. Ou si je peux, par un mouvement d'amitié, participer à ce deuil et à cette colère, ils restent le deuil et la colère de mon ami Paul : Paul souffre parce qu'il a perdu sa femme ou il est en colère parce qu'il a perdu sa montre, je souffre parce que Paul a de la peine, je suis en colère parce qu'il est en colère, les situations ne sont pas superposables (p. 409).

Dans le réel, autrement dit, la mimésis, comme fusion — comme duplication, résonance, intériorisation réciproque —, est indissociable de la séparation, comme distance insurmontable et extériorité de l'un à l'autre.

Le propre du spectacle en images — en particulier du spectacle cinématographique — est précisément d'amoindrir cette distance et cette extériorité. Plusieurs éléments jouent dans ce sens. Tout d'abord, c'est le plus simple à considérer, l'autre sur l'écran n'est pas dans le même espace que moi, spectateur ; il ne peut donc me voir et cela supprime un des facteurs qui, dans la vie réelle, me renvoie constamment à mon moi propre : le regard objectivant d'autrui. Mon propre regard n'a plus à affronter un regard autre, mais seulement à se joindre à lui dans le monde où

il regarde. Mais justement, et c'est là le point le plus important, ce monde, le sujet spectateur sait qu'il n'existe que par lui, par son regard constituant. Les objets et les personnages sur l'écran sont bien perçus par le spectateur, mais celui-ci sait toujours qu'il ne s'agit que de simulacres dont la «réalité» dépend du regard qui les anime. Les choses et le monde de l'image ne débordent pas la vision comme le font toujours les choses et le monde réels. Par exemple, l'intériorité que le regard du personnage — comme tout regard — manifeste ne se distingue plus de ce que j'en éprouve. Si, pour reprendre l'exemple de Merleau-Ponty, Paul est un personnage en image, la souffrance qu'il éprouve n'est autre que celle que j'éprouve par participation mimétique. Les situations deviennent superposables.

Autrement dit, les êtres d'image n'ont plus du tout la même extériorité que les êtres réels et c'est cela qui explique l'intensité du rapport mimétique au cinéma. Ainsi que l'écrit Piaget : «C'est dans la mesure où le moi s'incorpore la réalité externe qu'il est inconscient de lui-même, puisque la conscience du moi est relative aux résistances des objets et des autres personnes» (1976, p. 214). N'ayant plus — ou presque plus — d'extériorité, les êtres d'image cessent de s'enlever à notre perception et du coup, nous ne sommes plus, en tant que spectateurs, renvoyés à notre moi. L'extériorité des êtres eu égard à notre perception implique la perception de soi comme être distinct — extérieur aux autres. Leur non-extériorité, au contraire, implique l'oubli de soi. Au cinéma, il y a assimilation des êtres filmiques au moi et, réciproquement, du moi aux êtres filmiques. C'est ainsi qu'on peut comprendre l'absence de dédoublement réflexif, qui, pour Cohen-Séat, caractérisait la participation filmique[2].

Narcissisme et/ou connaissance primordiale

Sur le plan affectif, la situation que l'on vient de décrire peut se comprendre à partir de notions telles que celles de narcissisme et d'égocentrisme. Le cinéma, comme le pensait J.-L. Baudry, est une sorte de dispositif à faire régresser les sujets spectateurs :

> Ce serait le désir, évidemment non reconnu comme tel par le sujet, de retrouver cette position, un stade précoce de développement avec ses formes propres de satisfaction, qui

> pourrait être déterminant dans le désir de cinéma et le plaisir qu'il y trouve. Retour vers un narcissisme relatif, et plus encore vers une forme de relation à la réalité, qu'on pourrait définir comme enveloppante, dans laquelle les limites du corps propre et de l'extérieur ne seraient pas strictement précisées (p. 69).

C'est une comparaison entre le rêve et le cinéma — comparaison menée dans le cadre de la psychanalyse — qui conduit J.-L. Baudry à cette hypothèse. Mais peu importe. Replacés dans le cadre de la psychologie du développement, les quelques éléments de description proposés plus haut conduisent à une idée tout à fait semblable : le cinéma, c'est, dans une certaine mesure, le retour à l'indifférenciation qui caractérise les premiers stades du développement : indifférenciation entre le moi et le monde, entre le moi et l'autre, indifférenciation désirée par le sujet dans la mesure où elle lui fait échapper momentanément au sentiment de solitude radicale qui accompagne l'apprentissage de l'extériorité (ou altérité) des choses et des êtres. Le cinéma — comme du reste toutes les images : peinture, théâtre, B.D., etc. — suspend le sens des différences et restaure la continuité perdue avec le monde perçu. Immergé dans le spectacle, le sujet en vient à oublier la distinction entre l'image et le réel, entre la représentation et le monde représenté. C'est ce qu'a encore très bien exprimé Baudry :

> On peut supposer que c'est ce désir qui travaille la longue histoire de l'invention du cinéma : fabriquer une machine à simulation capable de proposer au sujet des perceptions ayant le caractère de représentation prises pour des perceptions (p. 71).

De ce point de vue, l'image est à l'opposé du mot. Comme le mot, l'image est un signe, quelque chose destiné à représenter une réalité absente, mais elle est un signe d'une nature très particulière, très paradoxale. Alors que le mot instaure une véritable coupure entre le représentant (signifiant) et le représenté (signifié), ainsi qu'entre le sujet qui représente et le monde lui-même, l'image dilue ces différences.

Si, à la suite d'une légère variation de point de vue, on envisage les choses sur le plan cognitif, le narcissisme dont on vient

de parler apparaît sous un jour nouveau. Le narcissisme — comme retour à l'indifférenciation primitive, c'est aussi le retour à une forme primordiale de connaissance. Poussé par le désir mimétique, le sujet spectateur de cinéma laisse en même temps libre cours à cette capacité innée qu'il a d'entrer en résonance, de comprendre par empathie, par accommodation au réel extérieur. Ce n'est pas que, en dehors des salles de spectacle, ce mode de compréhension ne fonctionne pas — en tant que mode fondamental de connaissance, il ne peut pas ne pas fonctionner — mais les couches supérieures — si l'on peut dire ainsi — de la vie intellectuelle interviennent souvent pour empêcher qu'il fonctionne avec quelque profondeur. Soit une conduite perçue — par exemple une agression. Dans la vie quotidienne, comme au cinéma, il faut un minimum de saisie mimétique pour comprendre l'intention agressive qui l'anime. Mais la conduite perçue devient vite objet de jugement et l'on sait que celui-ci n'est pas toujours rationnel. Toutes les catégorisations élaborées dans la vie sociale entrent en jeu, les préjugés de classe, de caste, de race, de famille. Souvent, à peine est-elle saisie que la conduite observée fonctionne comme un indice à l'appui d'idées préconçues ou de jugements tout faits qui fonctionnent eux-mêmes comme des mécanismes de défense (du moi, du groupe social).

Au cinéma, la compréhension mimétique va bien au-delà de la simple saisie immédiate des intentions. L'absence de distanciation, l'oubli de soi empêchent qu'interviennent trop rapidement les jugements défensifs et le spectateur peut s'enfoncer dans le vécu du personnage : dans ses affects, ses impulsions, tous les ressorts personnels et culturels qui motivent sa conduite. Il est vrai que, comme on l'a vu, tout ce vécu est projeté par le spectateur, mais c'est cela précisément qui est intéressant. Parce que la conduite qu'il perçoit sur l'écran est en quelque sorte la sienne, le spectateur l'éprouve comme une possibilité qui le concerne, quelque chose qu'il pourrait vivre dans d'autres circonstances de la vie que celles qu'il connaît. Au cinéma, le spectateur est mis en condition de pénétrer à nouveau les soubassements affectifs de conduite qu'il a pris l'habitude de juger sommairement. Mais à quoi peut aboutir une telle pénétration si elle n'est pas conceptualisée, si elle n'aboutit pas à une

prise de conscience et à quelque chose qui ressemble à un jugement. Malgré leur irrationalité, les jugements stéréotypés dont on parlait plus haut apparaissent néanmoins comme des implications plus ou moins conscientes des indices perçus. Tandis que, poussée jusqu'à un certain point, la participation mimétique n'autorise même plus la distance nécessaire à la moindre élaboration quelque peu consciente de la situation. Les images, autrement dit, nous conduiraient dans une espèce d'impasse cognitive parce qu'en tant que telles, elles ne disposent pas, comme le langage verbal, des moyens d'élaborer la pourtant extraordinaire compréhension empathique qu'elle offre.

Tout dépend, dirons-nous, de la manière dont le film gère cette compréhension empathique. C'est à ce sujet que le concept de décentration est intéressant à considérer.

Centration, décentration

Selon nous, le mimétisme est constitutif du lien social, il constitue une forme primitive de communication et une base permanente pour celle-ci — de l'enfance à l'âge adulte. On peut penser avec Moscovici qu'il est au fondement du désir humain comme désir d'unité ou de cohésion[3]. Cohésion avec d'autres dans les groupements que l'on constitue avec eux; cohésion avec l'image de soi à laquelle on s'identifie. Que l'on pense ici au plaisir d'être ensemble, de partager les mêmes idées ou affects, de se fondre dans une foule, de faire corps avec d'autres dans une institution, un public. Mais de tels mouvements fusionnels sont indissociables des «centrismes» observables aux différents niveaux du tissu social : égocentrisme, sociocentrisme, ethnocentrisme, etc. Or, qu'il s'agisse d'individus ou de groupe, le centrisme est toujours une forme de repli sur soi, une forme d'autosuffisance impliquant la marginalisation de tout ce qui entoure le soi[4].

Ainsi la mimésis apparaît-elle indissociable de ces mouvements de centration par lesquels des unités sociales se forment par opposition à d'autres. Mais elle est aussi, paradoxalement, source de décentration et de complexification du lien social.

Il y a décentration lorsqu'un être social — un individu, un groupe, etc. — devient capable, au-delà des clivages et des différences, de reprendre à son compte la position des autres, de comprendre leur point de vue, leur vécu, leur pensée, etc. La

décentration, lorsqu'elle atteint un certain niveau de profondeur et de réciprocité, suppose que chaque sujet, dépassant son point de vue, se situe à un niveau supérieur — un métaniveau — d'où il puisse échanger et confronter les différents points de vue. On peut montrer qu'un tel passage au métaniveau entraîne une certaine complexification, à la fois sur le plan des capacités cognitives des sujets et sur le type de lien qui les unit. Piaget mettait la décentration au fondement du développement social et cognitif. C'est par décentration, pensait-il, que l'enfant dépasse l'égocentrisme primitif : la reconnaissance du point de vue de l'autre induit la reconnaissance de la particularité de son propre point de vue et c'est cette double reconnaissance qui, sur le plan social, permet le développement de l'échange et de la coopération et qui, sur le plan cognitif, favorise le développement du raisonnement logique :

> Comment naît donc le besoin de vérification? C'est assurément le choc de notre pensée avec celle des autres qui produit le doute et le besoin de prouver (...). C'est le besoin social de partager la pensée des autres, de communiquer la nôtre et de convaincre, qui est à l'origine de notre besoin de vérification. La preuve est née de la discussion (1978, p. 164).

Chez les adultes aussi, on peut supposer une corrélation entre l'aptitude à la décentration, la complexité de la pensée et les attitudes sociales. Un auteur comme Windisch a montré, dans une recherche récente, l'étonnant simplisme des raisonnements tenus par des individus caractérisés par leur tendance à la xénophobie (donc au sociocentrisme). Par opposition, les raisonnements tenus par des individus moins xénophobes — donc moins sociocentriques — apparaissent autrement plus compliqués[5].

Image, centration et décentration

Parce qu'elle induit une sorte de retour à l'indifférenciation, l'image est, sur le plan des processus de centration-décentration, profondément ambivalente. La participation mimétique peut être comprise à la fois comme centration sur soi et comme décentration. Elle est en deçà, au fond, de la distinction entre centration et décentration. Au plus fort de la participation mimétique, le spectateur n'est ni véritablement centré sur soi

puisqu'il adhère aux conduites qu'il perçoit ni véritablement centré sur ces conduites autres puisque c'est lui qui les nourrit de son propre vécu.

Cependant, la participation est toujours relative. Le spectateur d'images, généralement, n'est plus un enfant et son abandon aux images est toujours quelque peu consenti et maîtrisé. Du reste, durant la projection d'un film, il est de fréquentes ruptures de participation; par exemple, celles que nécessite l'intelligence de la suite des événements racontés. Et à la fin du film, il faut bien que le spectateur reprenne contact avec le réel extérieur, avec son moi, avec les autres qui cette fois sont vraiment autres et qu'il intègre d'une manière ou d'une autre son expérience vécue de spectateur participant.

Dans ces conditions, on comprend que les images puissent favoriser aussi bien la centration que la décentration, aussi bien le repli sur soi et l'autosuffisance que la découverte et la réflexion. Envisagés globalement, les médias ont sans doute partie liée avec l'égocentrisme contemporain. Comment pourrait-il en être autrement lorsqu'une bonne partie de l'existence des individus se passe dans la sphère du spectacle, où s'estompent les différences, où l'alter fait écho à l'égo? Mais ce sont aussi, on peut le supposer, les médias qui nous ont rendus plus sensibles à l'altérité : aux motivations des criminels ou des fous, à la condition des gens de classe ou de culture différentes. Il est possible au fond que la tendance à l'égocentrisme — cognitif autant qu'affectif — soit compensée par une aptitude grandissante à l'ouverture et donc à la confrontation des points de vue, au débat, à l'argumentation.

Tout tient à la profondeur de la participation mimétique et à la manière dont elle est reprise et élaborée par le spectateur. Celui-ci, sans doute, joue un rôle déterminant dans cette reprise et cette élaboration, ainsi que l'affirmeraient les théoriciens de la réception. Mais beaucoup aussi dépend de la manière dont les images présentent leur contenu. C'est vrai en particulier pour les images documentaires : le contenu dépend beaucoup du rapport que les images organisent à leur référent, qu'elles soient consommées comme un spectacle ou qu'elles induisent une véritable décentration.

Les images documentaires

Soit une photographie sur la couverture d'un magazine de mode : une jeune femme s'y montre souriante et ravie du vêtement de marque qu'elle exhibe. C'est une fiction : le sourire et le ravissement de la jeune femme s'offrent à la reprise identificatoire du lecteur pour que celui-ci s'y reflète comme dans un miroir et les anime de son propre vécu. Cependant, il faut peu de chose pour que cette boucle mimétique se défasse : un angle de prise de vue inhabituel, un décor connu dans le réel, n'importe quoi qui me rappelle que la photo est le résultat d'un faire — d'un acte d'énonciation comme on dit aujourd'hui. Dès lors que cet acte devient sensible, l'image perd de son autonomie, la différenciation s'opère dans la photo entre le représentant (l'image en tant qu'image) et le représenté (le monde réel) ; l'image apparaît comme prélevée sur un réel auquel elle renvoie comme à son référent. Dès lors, le sourire de la jeune femme devient un sourire de surface tandis que son ravissement, tout à l'heure sans fissure, m'apparaît maintenant incertain, factice même. Je sais qu'il y a autre chose derrière : dans ce cas précis, la réalité du mannequin qui a posé et dont le vécu ne s'identifie plus forcément avec ce qu'il montre. Une certaine distinction s'impose entre l'apparence et le réel, et au-delà, entre le vrai et le faux. La fiction cesse précisément au moment même où la référence au réel impose de telles dictinctions, rompant la participation mimétique ou, plus précisément, superposant à celle-ci une prise de distance. Comme le montre notre exemple, la référence au réel — et la modification d'attitude qu'elle entraîne — dépend du spectateur. Il est toujours possible à celui-ci de viser le réel au-delà des images, même des images des films de fiction. Il y a peu de chances, cependant, pour que cette référence apparaisse spontanément tant est forte la tendance à la régression mimétique qu'autorise l'image. Du reste, dans les images publicitaires, on évite généralement avec soin d'introduire des éléments sollicitant la prise de distance; la publicité vit de fiction. Mais prenons un autre exemple. Dans un journal, une image montre le visage souffrant d'une femme apparaissant au milieu de décombres. Cette image, comme n'importe quelle autre, est une invitation à la participation mimétique : je suspens ma

lecture et vis la douleur visible sur la personne photographiée comme une réalité indivise entre elle et moi. Mais le contexte (le quotidien comme porteur d'information sur le monde), les textes qui accompagnent l'image, la légende qui m'indique explicitement qu'il s'agit de la victime d'une guerre sévissant en quelque endroit du monde constituent pour moi une invitation puissante à adopter une attitude de référence à la réalité.

Dès lors, comme dans l'exemple précédent mais avec beaucoup plus de probabilités, une différence s'impose entre représentant et représenté. La douleur perçue sur l'image se dédouble : il y a la douleur telle qu'elle est reprise par moi et la douleur telle qu'elle est réellement vécue, là-bas, par cette femme qui fut choisie comme exemple par un photographe. Toutes sortes de questions surgissent au sujet des événements qu'elle a réellement vécus et qu'ont réellement vécus — et vivent peut-être encore — d'autres personnes soumises aux mêmes circonstances. Dans ce cas, la spécularité mimétique se transforme en décentration. Pour le dire en termes piagétiens, l'assimilation se transforme en accommodation au réel. Mon vécu devient un moyen de comprendre, dans l'incertitude, celui d'un autre, puis ainsi d'élargir mon expérience des situations humaines. Mais on voit ici l'importance du contexte de la communication et surtout, celle de l'énonciation verbale qui accompagne l'image. Et l'on sait par ailleurs que le processus de décentration provoqué ne va pas toujours aussi loin que notre description pourrait le laisser supposer. Il est des images de fiction qui confinent au documentaire (les films néo-réalistes, par exemple) et il est des images documentaires qui, bien que se présentant comme telles et réclamant explicitement la référenciation, se consomment néanmoins comme des images de fiction. Beaucoup dépend de la nature du dispositif d'énonciation.

Dispositifs d'énonciation centrés ou décentrés

D'une manière générale, les images, on l'a vu, n'ont pas spécialement pour vocation de représenter le réel. L'indifférenciation mimétique s'oppose à la référenciation. Il n'est d'image documentaire qu'en fonction d'un savoir générant une certaine attitude de référenciation et de distanciation. C'est pourquoi un documentaire comporte généralement une instance d'énonciation

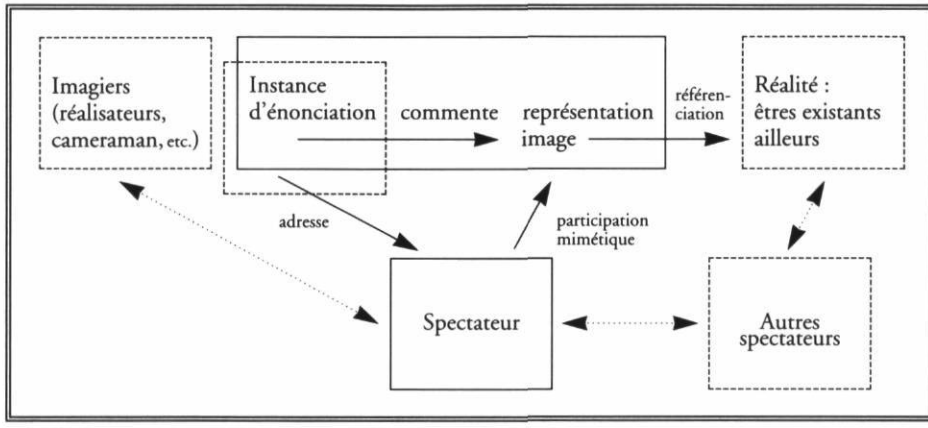
(générique, voix *off*, commentateur à l'écran, légendes des photographies, etc.) qui, se plaçant au même niveau que le spectateur, s'adresse à lui pour lui annoncer que ce qu'il voit existe bien quelque part. Sans cette adresse et faute d'un savoir préalable sur la nature des images, le spectateur risque de rester simplement immergé dans l'image, relativement incapable de faire la distinction entre celle-ci et le monde. Mais dès qu'il y a adresse au spectateur, celui-ci est mis en condition de saisir la différence entre la représentation et le monde, et de référer celle-là à celui-ci. Il est également mis en condition de saisir que les images sont le produit d'un enregistrement effectué par une caméra orientée par quelqu'un, le ou les «imagiers», ces autres énonciateurs dont l'existence, généralement, est très peu aperçue par le spectateur tant est forte l'adhésion aux images. Enfin, du fait de la référenciation, il peut en principe faire la distinction entre ce qu'il perçoit des êtres qu'il voit sur l'image et la réalité, entre, par exemple, ce qu'il éprouve des intentions et du vécu de telle personne représentée à l'écran et ce qu'elles sont réellement.

Bref, l'adresse au spectateur — l'existence, autrement dit, d'un dispositif d'énonciation — rend sensible l'existence d'un ensemble de sujets distincts; elle place le spectateur dans un réseau de relations intersubjectives dont les nœuds constituent autant de points de vue différents, un réseau, donc, capable de mettre à l'épreuve son aptitude à la décentration.

La situation créée par le dispositif d'énonciation peut être représentée par le schéma suivant, dans lequel la position ambiguë de l'instance d'énonciation (qui, tout en faisant partie du film, feint néanmoins d'être avec le spectateur hors des réalités que montrent les images et qu'elle commente) est figurée par un débordement relativement à l'image.

Le schéma tente de visualiser le fait que la compréhension mimétique peut être reprise et élaborée dans l'espace des rapports intersubjectifs créé par l'énonciation. Les images documentaires impliquent une sorte de va-et-vient entre deux niveaux : celui de l'indifférenciation (qui libère la capacité de connaissance mimétique) et celui des rapports intersubjectifs fondés sur la décentration et l'échange.

Mais ce schéma ne rend compte que des possibilités



théoriques. En fait, dans la réalité des messages référentiels, il existe de nombreuses combinaisons articulant de différentes manières les deux niveaux et organisant de diverses façons le réseau de décentrations possibles. Beaucoup d'éléments interviennent dans la mise en forme du réseau, beaucoup de variables qu'il faudrait pouvoir caractériser, dont il faudrait pouvoir aussi étudier les interactions. On n'envisagera pas ici cette tâche. Mais on tentera d'entrevoir le jeu de ces variables par la caractérisation, sur un mode toujours très schématique, de deux grands types de dispositifs qui, peut-être, constituent les deux pôles extrêmes de la gamme des possibilités de combinaisons.

L'ensemble des traits (caricaturaux) suivants peut illustrer notre premier grand type :

— L'instance d'énonciation se compose d'une seule voix *off* (sorte de voix des hauteurs dont la délocalisation même — la transcendance — garantit l'objectivité);

— L'intonation de cette voix est régulière et ferme;

— Dans le texte énoncé par cette voix, on ne trouve aucune trace de ces «embrayeurs» (dont les pronoms personnels) qui laissent transparaître la situation de celui qui parle;

— Le texte est logiquement construit; par exemple, sur un mode déductif, il va du général au particulier (illustré par les images) ou, sur un mode inductif, il va du particulier au général;

— Les images, pour l'essentiel, illustrent le texte : n'apparaissent que des images dont le contenu exemplifie —

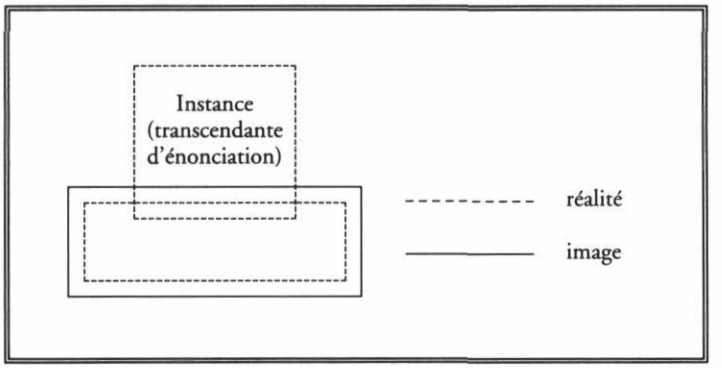
métonymiquement ou métaphoriquement — les généralités proposées par le texte;

— Les imagiers ne laissent nullement transparaître leur présence : la caméra évite les angles rares; tout est filmé à hauteur d'homme;

— Etc.

On pourrait creuser davantage ces caractéristiques. Mais l'essentiel, ici, est de comprendre l'effet global auquel elles concourent : la résorption de la multiplicité des points de vue possibles induite par l'énonciation à un seul point de vue dominant.

Une variation du schéma précédent peut caractériser visuellement cet effet global.



Les points de vue des spectateurs et des personnes apparaissant éventuellement à l'écran sont absorbés dans l'unique point de vue de l'instance d'énonciation. Le sens des images est déterminé par le commentaire; entre celui-ci et celles-là, il y a formation d'un circuit fermé : la parole commande la perception des images qui confirme la parole. Enfin, sous l'effet de l'apparente objectivité du commentaire, le réel s'identifie à sa représentation. Notamment, les sens des actions et le vécu des personnes représentées s'identifient à ce que les spectateurs en éprouvent sous la conduite du texte.

C'est ainsi, souvent, que les images documentaires mettent en scène l'altérité : au moyen de dispositifs fonctionnant à la recentration : tous les nœuds du réseau sont rabattus sur une position

centrale à laquelle s'identifient les spectateurs. Ceux-ci n'ont alors d'autre opération cognitive à effectuer qu'un effort d'attention au commentaire, effort — minimum — qu'ils seront d'autant plus enclins à faire qu'il leur procurera un double bénéfice : celui du sentiment — toujours recherché — de fusion dans une communauté de vue, et celui de la maîtrise du réel extérieur.

On se souvient de la manière dont Chris Marker a illustré l'effet du commentaire *off* dans un court métrage documentaire, *Lettre de Sibérie*. On y voit une même séquence, montrant des ouvriers occupés à des travaux de terrassement dans une ville de Sibérie, présentée trois fois de suite avec chaque fois un commentaire différent. Le premier d'entre eux procède d'une perspective stalinienne («Dans la joyeuse émulation du travail socialiste, les heureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un pittoresque représentant des contrées boréales, s'appliquent à faire de la Yakoutie un pays où il fait bon vivre!...»). Le second procède au contraire d'une rue antisoviétique («Dans la posture des esclaves, les malheureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un inquiétant Asiate, s'appliquent à un travail bien symbolique : le nivellement par le bas.»). Le troisième enfin, qui représente pour Chris Marker la bonne manière, s'efforce de respecter une certaine objectivité («Avec courage et ténacité, et dans des conditions très dures, les ouvriers soviétiques, parmi lequels nous voyons passer un Yakoute affligé de strabisme, s'appliquent à embellir leur ville, qui en a besoin...»). Mais comme l'a noté avec force P. Bonitzer, la voix détachée («scientifique») en impose peut-être davantage que les voix passionnées des deux premiers commentaires :

> Ce qui est sûr, c'est que la voix froide en impose (...) là où les accents de la passion suscitent la méfiance. Est-ce que ce n'est pas au fond cela que dit Chris Marker dans cette séquence de *Lettre de Sibérie*? Est-ce que ce qu'il dénonce au fond n'est pas, non le caractère mensonger du commentaire passionnel, mais son caractère *inopérant*? On retrouve ici la technique du «peu de commentaire». Ce que Chris Marker énonce, c'est le savoir moderne, occidental, bourgeois si l'on veut, de ce que c'est la *réserve* du commentaire qui définit le régime de sa maîtrise, de son opacité terroriste (pp. 39-40).

Les accents de passion, note encore Bonitzer, rendent trop sensible le «corps de la voix». Ils restituent, autrement dit, la voix au particulier et au contingent. Chacun des trois commentaires de Chris Marker s'efforce de mettre en scène un centre dont il émane, et paradoxalement, comme le souligne Bonitzer, c'est le plus réservé d'entre eux qui réussit le mieux; c'est le commentaire le plus immatériel, celui qui laisse le moins transparaître ses origines locales, qui apparaît le plus légitime. Sa neutralité objective et discrète assure le spectateur que c'est bien d'un niveau au-dessus des particularismes qu'il procède. La centralité réussie n'est pas celle qui s'affirme comme telle mais celle qui parvient à se faire oublier.

La plupart des commentaires d'images documentaires s'emploient à cette centralité qui permet l'assimilation de la réalité au discours sur la réalité. Si le commentaire «objectif» dit des ouvriers soviétiques présentés par l'image qu'ils sont tenaces et courageux, je ne puis faire autrement que de saisir ce courage et cette ténacité par leurs gestes et leurs mimiques. Ainsi commandée par le métadiscours, la compréhension mimétique n'a rien d'une décentration; elle se borne, peut-on dire, à «mimer» ce qu'un point de vue central, inaperçu mais opérant, énonce du réel à travers des catégories connues.

L'autre grand type de dispositif extrême se caractérise, bien entendu, par des traits et des effets opposés à ceux qu'on vient d'examiner. Visuellement, il correspond au premier schéma esquissé plus haut, dans la mesure où il donne consistance aux différents nœuds du réseau. Cet effet d'ensemble peut être obtenu par les traits suivants :

— L'instance d'énonciation est composée de voix localisées et particulières. Par exemple, les commentateurs (le pluriel ici apparaît préférable) se montrent à l'écran, ou bien, s'ils restent invisible(s) (*off*), la tournure de leurs énoncés (usage des embrayeurs) portent les marques de leur individualité et de leur situation dans l'espace et dans le temps;

— Les «imagiers» laissent sentir leur présence par différents indices;

— Le texte du commentaire entretient un rapport complexe avec l'image, rapport fait de renvois réciproques dont la logique

semble relever de l'abduction : les contenus particuliers de l'image suggèrent quelques propos généraux — hypothétiques — qui auront à être vérifiés ou corrigés par d'autres contenus particuliers;

— Les personnes représentées à l'écran agissent et s'expriment en leur nom propre sans que le sens de leur conduite et de leurs propos ne se laisse saisir au travers d'un commentaire qui les surplombe.

On n'entrera pas, ici non plus, dans les détails. L'essentiel est de comprendre que le spectateur est bien, cette fois, situé dans un véritable réseau intersubjectif de points de vue particuliers. On pourrait dire, en reprenant ici le concept de focalisation en usage dans l'analyse du récit de fiction[6], que le spectateur est plongé dans un réseau intersubjectif à focalisations et ocularisations multiples : il est en effet plusieurs foyers du savoir et du regard; et cette pluralité implique que le réel reste de toute façon extérieur à toute représentation.

C'est dans cette condition de perception que l'indifférenciation mimétique peut conduire à une véritable décentration sociale. À un niveau, il y a bien identification, reprise intérieure des êtres perçus sur l'image, mais à un autre niveau, ils ne cessent d'être autres. C'est seulement lorsqu'elle est ainsi articulée avec l'expérience de l'altérité que la compréhension mimétique conduit à la nécessité de l'articulation des points de vue et à l'intelligence sociale.

Dans *Octobre*[7], film documentaire réalisé à Haïti, Belkin suit avec sa caméra quelques femmes plantant des haricots dans une terre aride. Nul commentaire ne vient imposer un sens aux gestes de ces femmes. Elles ne sont d'avance ni «tenaces», ni «courageuses», ni autre chose que l'on pourrait énoncer. Aucun métapoint de vue n'est mis en scène, ni dans un commentaire ni du reste dans les images elles-mêmes : la caméra de Belkin, dont les mouvements et points de vue successifs sont souvent sensibles, s'efforce de suivre la conversation des femmes, captant les visages et les gestes au fur et à mesure que leur conversation se déroule. Le spectateur, que rien ne rassure quant au sens, est obligé d'accompagner Belkin, que l'on sait situé parmi les femmes avec sa caméra, dans sa découverte progressive de la

réalité sociale que constitue ce groupe de femmes, s'identifiant tour à tour à chacune d'elles afin de saisir son vécu relativement à celui des autres, scrutant le sens, souvent implicite, de leurs paroles concernant la terre, les propriétaires, la mort, etc. Parce que le film ne met en scène aucun point de vue transcendant que le spectateur pourrait adopter, la réalité qu'il montre reste en grande partie extérieure, partiellement inaccessible. Les paroles et les gestes des femmes apparaissent à la fois familiers et compréhensibles parce que semblables à d'autres déjà connus, et difficilement saisissables parce que s'enracinant dans un contexte social, culturel, économique relativement méconnu. Il faut effectuer un va-et-vient entre temps de recul et compréhension mimétique pour que cette compréhension atteigne quelque profondeur, pour qu'elle s'efforce de saisir les nuances particulières du vécu des personnes représentées. C'est alors que la décentration devient effective, que le spectateur peut faire l'épreuve d'une différence et élargir son expérience du réel. C'est alors aussi qu'il doit relativiser son point de vue propre et produire l'effort cognitif d'intégration de la diversité.

Université de Louvain-la-Neuve

NOTES

1 Voir *La Formation du symbole chez l'enfant* (Neuchâtel : Delachaux et Niestlé : 1976).

2 G. Cohen-Séat, *Problèmes du cinéma et de l'information visuelle* (Paris : P.U.F, 1961).

3 S. Moscovici, *L'Âge des foules* (Bruxelles : Complexe, 1985).

4 Voir à ce sujet J.-P. Meunier et D. Peraya, *Introduction aux théories de la communication* (Bruxelles De Bœck 1993) pp. 203 et suivantes.

5 Uli Windisch, *Le Prêt-à-penser. Les formes de la communication et l'argumentation quotidienne* (Lausanne L'Âge d'homme, 1990).

6 Voir André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique* (Paris : Nathan, 1990) pp. 128 et suivantes.

7 Documentaire de 40' extrait de la série vidéo *Paysans, silences à voix basses,* (ICAD éditions, 1983).

OUVRAGES CITÉS

Baudry, Jean-Louis. «Le Dispositif». *Communications* 23 (1975).

Bonitzer, Pascal. *Le Regard et la voix.* Paris : Christian Bourgois, 1972.

Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse.* Paris : Payot, 1967.

Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception.* Paris : Gallimard, 1945.

Piaget, Jean. *La Formation du symbole chez l'enfant.* Neuchâtel : Delachaux et Niestlé : 1976.

Piaget, Jean. *Le Jugement et le raisonnement chez l'enfant.* Neuchâtel : Delachaux et Niestlé : 1978.