« La mémoire, c'est ce qu'il me reste à défaut d'une vue »

Bernard Perron

RÉSUMÉ
La temporalité filmique est analysée ici par rapport aux contraintes fixées par le temps de la projection. Parce que la projection d'un film s'effectue en temps réel, la compréhension du récit exige un effort perceptif et cognitif de la part du spectateur. La narration filmique tire profit de cet apport spectatorial. Analysant Le Silence des agneaux de Jonathan Demme (1990), l'auteur étudie donc les mécanismes de la mémoire, les processus inférentiels ainsi que les deux modes de perception (bottom-up et top-down) qui sont activés lors du visionnement d'un film.

ABSTRACT
Filmic temporality is here analyzed in terms of the constraints imposed at the time of projection. Because a film is projected in real time, the understanding of its plot requires a perceptual and cognitive effort on the part of the spectator. And filmic narration takes advantage of this spectatorial effort. In an analysis of Jonathan Demme's The Silence of the Lambs (1990), the author studies the memory mechanisms, the inferential processes and the two modes of perception — bottom-up and top-down — that are mobilized in the viewing of a film.

« Scène A »:
Une route, la nuit. Une mention écrite indique :
« Memphis, TN ». Au volant d'une voiture, une jeune femme aux cheveux blonds frisés écoute et chante An
Une donnée fondamentale, que nous oubliions trop souvent, règle la temporalité cinématique. Quelle que soit l’histoire racontée ou quelles que soient les marques temporelles inscrites par la narration, le récit est innévitablement circonscrit par une durée extra-dédié et extra-filmique, c'est-à-dire le temps de la projection. Au cours d’une séance limitée, standardisée même à 90 ou 120 minutes, le défilement ininterrompu d’informations auditives et visuelles pose quelque difficulté au spectateur. David Bordwell, dont ce texte est grandement tributaire, note que : « Dans un film, l’implacable marche en avant des stimuli demande un effort supplémentaire à la mémoire et aux processus inférentiels du spectateur. » (1985a, p. 33). Pour comprendre le récit, le spectateur devra, comme dans la vie de tous les jours, concentrer ses efforts pour reconstituer mentalement les événements, les actions et les lieux qu’il perçoit. C’est donc par le temps de la perception que les contraintes imposées par le temps de la projection pourront être surmontées. La narration cinématique tire avantage de l’activité perceptive et cognitive du spectateur, activité dynamique qui ne correspond pas à un simple enregistrement d’informations. Les données sensorielles doivent être filtrées, transformées, emmagasinées, inférées, comparées avec d’autres données afin que soit bâti un monde cohérent et stable. Par l’intermédiaire du film Le Silence des agneaux (1990) de Jonathan Demme, j’étais à la tension imposée à la mémoire du spectateur par le temps réel du visionnement ainsi que les mécanismes développés par la narration afin de contrôler les effets.

D’abord, il faut spécifier que la mémoire n’est pas faite d’une simple propriété d’emmagasinage d’informations perçues dans un passé éloigné. La mémoire est constructive et doit être consi-

dée comme un système de stockage et de traitement d’information. Ce système peut être décomposé en trois opérations successives :
temps de présentation et les procédés mnémoniques que l'on utilisera (comme l'apparition successive des éléments à mémoriser ou la révision mentale du spectateur), un plus grand nombre d'éléments pourra être mémorisé. L'augmentation de nombre est fonction d'un déroulement diachronique. En fait, ce second niveau de mémorisation a surtout été étudié avec des contenus verbaux (tels une lettre, un chiffre, un mot ou une phrase). Ainsi, au cinéma, il est certes nécessaire de nuancer cette dite capacité. La polyphonie informationnelle qu'exhbe la « diachronie de synchronie » filmique ne fait pas toujours en sorte de concentrer l'attention spectactorielle sur un élément particulier (entre autres par l'entremise d'un gros plan). Le spectateur doit traiter l'image (et le son) afin d'en extraire les éléments à enco-
der. La notion de conscience préattentive pourrait permettre d'expliquer la facilité avec laquelle le spectateur comprend ou perçoit l'épaisseur de signes du cinéma. Cette connaissance permet au spectateur d'infer des informations sur la représenta-
tion attendue et de concevoir une carte mentale des éléments importants. L'information stockée en mémoire de travail ne se dégrade pas avant quelques secondes et même, dans le cas d'une révision mentale, peut être conservée durant quelques dizaines de secondes.

Il faut plusieurs secondes pour stocker une information dans la mémoire à long terme, car celle-ci conserve des informations abstraites. En d'autres mots, les informations sensorielles sont dépouillées de leur attribut de surface pour être traitées, enco-
dées et organisées à partir de leur sens. Plus la période de temps écoulée entre l'encoding et le rappel est longue, plus l'information peut devenir abstraite jusqu'à disparaitre totalement (nous oublions, par exemple, la fin d'un film vu il y a plusieurs mois). Multimodulaire, la mémoire à long terme est principalement une mémoire sémantique dont l'utilisation quotidienne est, par endroits, inconsciente. En fait, lorsqu'il s'agit d'envisager notre connaissance des faits, des choses et des êtres, la mémoire à long ter-
me se scinde en deux systèmes : la mémoire sémantique et la mémoire épisodique. Alors que la première contient les infor-
mations nécessaires à l'utilisation du langage, la seconde est autobiographique et contient les souvenirs d'événements et
d'expériences personnels. C'est à ce niveau que l'on retrouve cer-
tains schémas de connaissance. Cette notion a été introduite en 1932 par Frédéric C. Bartlett qui définit le schéma comme « [...] une organisation active de réactions passées, ou d'expé-
riences passées, qui doivent toujours être supposées intervenir dans une quelconque réponse organique bien adaptée » (Bar-
lett, p. 201). La mémoire à long terme représente notre connaiss-
ance préalable et de la vie de tous les jours et des structures nar-
ratives. Elle contient une série de scripts (c'est-à-dire une organisation temporelle définie et typique d'événements et
d'actions comme, par exemple, le script restaurant), de scènes (soit une organisation définie et typique de relations spatiales ou
physiques d'objets dans un lieu comme, par exemple, la scène
cuisine) et d'expectatives qui nous aide à comprendre et à traiter de nouvelles informations. Cependant, suivant les souvenirs
emmagasinés en mémoire épisodique, chaque individu possède également des scripts et des scènes qui lui sont personnels et qui
peuvent s'écarter des structures usuelles.

En définitive, la mémoire sert de connecteur, de filtre et de
guide à notre perception. Pour cette raison, elle conditionne le mode de perception utilisé par le spectateur pour traiter les
informations auditives et/ou visuelles qui lui sont présentées.
Les études en sciences cognitives distinguent deux modes de perception ou de traitement d'information. Ascendant, le pre-
mier mode est dirigé par les données (bottom-up), c'est-à-dire
qu'il repose sur les informations sensorielles auditives et visuelles fournies ponctuellement dans le film. Descendant, ce
second mode est orienté vers les concepts (top-down), c'est-à-
dire qu'il s'appuie sur les schémas de connaissance du spectateur.
Nous allons voir de quelle manière ceux-ci fonctionnent à tra-
vers l'activation de la mémoire.

Si je vous demandais, en prenant en considération l'importan-
toire quantité d'informations visuelles et auditives qu'elle pou-
vait comporter, de me décrire en détail la « scène A » extraite du Silence des agneaux, scènes qui introduit cet article... Qu'est-ce
que, par exemple, chantait la jeune femme? De quelle couleur était la voiture? Combien y avait-il de fenêtres au mur faisant
face au stationnement? De quel côté était le chat? Etc. De toute
év...
Plan 3 : Lent zoom in en gros plan sur le stylo (4 s).
Plan 4 : Lent zoom in en gros plan sur le regard du D’Lecter (5,5 s).
Plan 5 : Lent zoom in en très gros plans sur le stylo (6 s).
Plan 6 : Lent zoom in en gros plan sur le regard du D’Lecter (4,5 s).

6) 61’ min À l’aéroport de Memphis, le D’Chilton ne trouve pas son stylo pour signer le formulaire de transfert du D’Lecter. Plan rapproché de ses mains qui fouillent dans son veston. Un policier lui donne le sien.
7) 74’ min Le D’Lecter révèle l’agrade de stylo à bille afin de s’évader.

À la 9° minute du film, une réplique du D’Chilton révèle déjà qu’il est dangereux de fournir au D’Lecter des petits objets en métal. Cependant, cette information verbale est transmise très rapidement et dans un contexte qui ne prête pas à un encodage spécifique en mémoire à long terme. De la même façon, ne connaissant pas la valeur narrative et sémantique du stylo du D’Chilton, le spectateur ne lui accorde aucune signification lorsque celui-ci apparaît avant (à la 8° minute) et après (aux 56° et 58° minute) la directive du D’Chilton. Le stylo est une information de surface dont la mémorisation est labile. Ce n’est qu’à la 59° minute, alors que la réplique du début est oubliée, que l’objet va prendre un sens particulier. Pendant 28 secondes, un montage entre le regard du D’Lecter et le fameux stylo incite (ou oblige) le spectateur à saisir toute l’importance, sur le plan de l’action, de l’objet et à l’encoder sémantiquement en mémoire à long terme. Pour mieux saisir l’importance du stylo, le zoom in en très gros plan l’isole du décor, de sorte que l’information glisse pour ainsi dire d’emblée à un niveau différent. Cette scène met en évidence l’importance à accorder au rythme de présentation de l’information narrative. Si la vitesse de présentation est trop rapide, la mémoire de travail n’a pas le temps d’effectuer un traitement profond de l’information et de la soumettre à la mémoire à long terme. Dans le cas présent, le spectateur bénéficie d’un temps suffisamment long pour traiter cette information de façon plus abstraite. La narration favorise le mode de perception de type descendant (bottom-up) en fournissant au spectateur des données explicites afin qu’il puisse créer certaines hypothèses conceptuelles. Lorsque le D’Chilton cherche son stylo une minute plus tard, la répétition augmente le suspense. Puisque la narration hollywoodienne appelle des hypothèses à la fois très probables et très exclusives, elle limite le travail perceptive et cognitif du spectateur à un nombre restreint d’hypothèses (Bordwell, 1985b, p. 24-41).

Maintenant, si je vous demandais de prédir la fin de la « scène A ». Qu’allait-il se produire ? La jeune femme allait-elle porter secours à l’homme et entrer chez elle ? Allait-elle se faire agresser ? De toute évidence, même hors contexte, l’agression qui se produit dans la « scène A » est très prévisible et pour deux raisons. La première est que la narration hollywoodienne raconte des histoires canoniques obéissant à une structure causale stricte. Nous venons de le mentionner, les hypothèses possibles sont extrêmement restreintes. La seconde raison qui explique cette capacité d’inférences repose sur le mode de perception de type descendant (top-down). Cette fois-ci, ce sont les concepts et les schémas de connaissance du spectateur qui servent de principe organisateur. D’entrée de jeu, notre connaissance des structures narratives oriente le récit vers une suite d’actions particulières en nous permettant de postuler sur la suite du récit. Conséquemment, l’instance spectatoriale retourne au film afin d’y trouver des informations qui vont corroborer, au fur et à mesure du déroulement de l’action, l’organisation d’accueil qu’il s’en est faite. Le rappel, en mémoire de travail, de ces schémas, scripts ou scènes, rend immédiatement disponible un nombre considérable d’informations. Ceux-ci ne surchargent pas l’espace de traitement puisqu’ils constituent des blocs abstraits, c’est-à-dire qu’ils représentent plutôt un seul élément et non plusieurs.

Dans Le Silence des agneaux, le mode de perception descendant (top-down) du spectateur est particulièrement sollicité lors de l’ultime offensive policière menée contre la (supposée) maison du tueur en série . Cependant, dans le cas présent, la narration falsifie — ou pervertit — une règle discursive du cinéma classique. On le sait, le montage alterné se définit comme un

« La mémoire, c’est ce qu’il me reste à défaut d’une vue »
montage qui alterne entre deux ou plusieurs lignes d'actions se déroulant simultanément dans des lieux séparés par une certaine distance diégétique. La séquence du *Silence des agneaux* montre d'abord la maison de l'externe afin d'établir le premier lieu de l'altération. Dès le second plan, en montrant une image du tueur dans sa cave, la narration fixe implicitement une relation « externe/interne ». N'ayant d'ailleurs jamais vu l'extérieur de la vraie maison du tueur (un panoramique lui montrera à la fin du suspense), le spectateur récupère donc en mémoire de travail ce schéma de connaissance filique relatif au montage alterné pour prédire l'action du film. De la sorte, il obéit sans doute à la « persistance d'une attitude » (persistence of set) qui veut qu'une fois qu'une stratégie ou une règle permettant de résoudre un problème est apprise, nous avons tendance à l'appliquer même si la situation change (Ellis et Hunt, p. 222-228). La discontinuité sonore, de même que les deux raccords qui lient les plans du faux fleuriste sonnant à la porte et ceux de la sonnerie dans la cave, confirment a priori la représentation mentale de l'alternance « externe/interne ». Ce n'est qu'au moment où le tueur ouvre la porte à l'agent Starling que l'hypothèse du spectateur est réfutée. La « réussite » de la séquence s'appuie donc sur le processus inférentiel du spectateur.

Cependant, la perversion narrative du *Silence des agneaux* va beaucoup plus loin. Dès l'ouverture, une mention écrite apparaît au bas de l'écran à droite. Ce même procédé est employé tout au long des 96 minutes suivantes :

1) ouverture du film = *Woods near Quantico, VA.*
2) 31° min = *Memphis, TN.*
3) 35° min = *Clay Country, WVA.*
4) 60° min = *Memphis International Airport.*
5) 64° min = *Shelby Country House.*
6) 86° min = *Belvedere, Ohio.*
7) 95° min = *Air National Guard HQ, Chicago, IL.*
8) 96° min = *Columbus, OH.*

Ces mentions écrites désignent l'endroit où se déroule l'action de manière plus ou moins précise, soit par le nom d'une ville et d'un État (en 1, 2, 3 et 6), soit par la dénomination d'un lieu précis (en 4, 5 et 7). Toutefois, l'apparition de ces indications spatiales est sporadique. Chaque séquence et chaque lieu ne sont pas caractérisés de cette façon. Un grand nombre de transitions entre les scènes se réalise sans indication écrite. Par conséquent, le spectateur est amené à leur conférer une certaine autorité. En réalité, ces indications ont un effet de primauté (Ellis et Hunt, p. 73 et Bordwell, 1985a, p. 38). Elles servent de cadres de référence, comme un titre sera à identifier et à subordonner une série d'actions afin d'en favoriser la compréhension. Par leur présence, elles engagent un traitement descendant (*bottom-up*). Le spectateur va construire la représentation d'un lieu en fonction de l'indication fournie. Mais d'autre part, la répétition préalable de cette stratégie et le rappel d'une scène qui en découle mobilisent également une représentation conceptuelle renvoyant à un mode de traitement descendant (*top-down*). Le spectateur utilise un schéma de connaissance relatif au lieu. On comprendra donc que les deux modes de perception sont tous deux appelés lors du traitement d'une information qu'ils opèrent en interaction continuelle. C'est d'ailleurs pour cette raison que dans le schéma présenté en début d'article, les flèches de gauche qui représentent les deux modes de perception se chevauchent et se croisent en mémoire de travail. Dès lors, lorsque l'indication « *Calumet City, IL.* apparait au bas du plan d'ensemble de la maison (un *establishing shot*), le spectateur ne peut que suivre la logique intrinsèque du film et désigner cet endroit comme étant le lieu de l'action. Comment peut-il savoir que la maison du tueur est à *Belvedere, Ohio* ? Comment peut-il savoir que la règle des indications spatiales que lui a fait mémoriser la narration est tout à coup rejetée ? Comme le note avec justesse Bordwell : « Chaque film forme son propre spectacle! » (1985a, p. 45).

Ludique et pervers, *Le Silence des agneaux* nous fait prendre conscience que « [...] l'activité perceptive et cognitive du spectateur va toujours au-delà de l'information qui lui est donnée » (Bordwell, 1989, p. 18) et que la narration filmique en tire profit. Au cours du temps réel de projection, deux modes de perception s'interviennent ensemble au cours du visionnement d'un film : l'un est ascendant (*bottom-up*) et l'autre est descendant (*top-down*).
Enfin, j’aimerais conclure en me référant à une autre scène du film de Jonathan Demme. À la vue d’une esquisse détaillée de Florence en Italie sur le mur gauche de la cellule du Dr. Lecter, l’agent Starling lui demande s'il est capable d’autant de détails uniquement de mémoire. À cette question, le Dr. Lecter répond l’intuité de mon intervention : « La mémoire, c’est ce qu'il me reste à défaut d’une vue. » Le spectateur de cinéma peut paraphraser cette réplique : « La mémoire, c’est ce qu'il me reste à défaut d’une libre audio-visual au cours du visionnement d’un film. » Espérons donc que ce spectateur se souvienne du stratagème du Silence des agneaux.

Université de Montréal

NOTES

1. Ma traduction.
5. On pourrait ici s’objecter en disant que le magnétoscope permet maintenant ce retour en arrière. Cependant, si ce n'est que pour écouter à nouveau une réplication immédiate mal entendue, l'opérateur de magnétoscope se plie tout de même à l'implacable marche en avant du temps cinématique.
6. Ma traduction.
7. Ma traduction.
8. D'une certaine perspective, cette information ne doit-elle pas être oubliée afin de donner plus de cohérence à cette intrigue ? En effet, comment se fait-il que le Dr. Chilton, qui a pris soin de prévenir l'agent Starling d'une règle stricte à la 5e minute, oublie son stylo à bille dans la cellule du Dr. Lecter ? La scène se termine avant sa sortie et laisse ainsi une brèche narrative qui ne sera jamais fermée.
9. Dans le film, la scène A est précédée d’une réplique du Dr. Lecter : « Buffalo Bill doit certainement chercher sa prochaine fiancée ».
10. Cette séquence, qui débute à la 96e minute, alterne entre deux espaces : 1) l'extérieur de la maison envahi par les policiers et 2) l'intérieur de la cave où le tueur définit la victime (de la scène A).
11. « Every film trains its spectator. »
12. Ma traduction.

OUVRAGES CITÉS


« La mémoire, c’est ce qu'il me reste à défaut d’une vue »