

Éclats

ISSN : 2804-5866

: COMUE Université Bourgogne Franche-Comté

4 | 2024

Penser la culture sensorielle

L'attention esthétique et poétique dans le film-essai comme expérience multisensorielle

Aesthetic and poetic attention in the essay film as a multisensory experience

Article publié le 26 octobre 2024.

Hermann Essoukan Épée

DOI : 10.58335/eclats.576

 <https://preo.u-bourgogne.fr/eclats/index.php?id=576>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Hermann Essoukan Épée, « L'attention esthétique et poétique dans le film-essai comme expérience multisensorielle », *Éclats* [], 4 | 2024, publié le 26 octobre 2024 et consulté le 23 novembre 2024. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). DOI : 10.58335/eclats.576. URL : <https://preo.u-bourgogne.fr/eclats/index.php?id=576>

La revue *Éclats* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

L'attention esthétique et poétique dans le film-essai comme expérience multisensorielle

Aesthetic and poetic attention in the essay film as a multisensory experience

Éclats


Article publié le 26 octobre 2024.

4 | 2024

Penser la culture sensorielle

Hermann Essoukan Épée

DOI : 10.58335/eclats.576

 <https://preo.u-bourgogne.fr/eclats/index.php?id=576>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Introduction

L'infléchissement de l'attention commune du spectateur en attention
esthétique, poétique et poïétique du *percept'acteur*

Démultiplication sensorielle et répartition des ressources attentionnelles

Captation et captivation de l'attention

Conclusion

Introduction

- 1 Le film-essai – aussi désigné sous les noms d'essai filmé, essai filmique, essai au cinéma, essai cinématographique dans ses formes d'écritures vivantes, variées et métamorphiques – permet de penser la modernité cinématographique en théorisant et interrogeant la forme au cinéma. À travers son foisonnement éclectique, le film-essai s'inscrit dans des correspondances artistiques (le cinéma et les autres arts, les autres arts dans le cinéma) avec pour enjeux majeurs l'inventivité, le renouvellement de la perception, l'inachèvement et l'infini-

- tude de l'œuvre d'art, ainsi que l'ouverture à de nouvelles possibilités et à d'autres devenirs.
- 2 Selon José Moure, « le film-essai se caractérise en outre par le fait de s'installer dans une zone d'indétermination entre la non-fiction et la fiction. [...] Le film-essai assume cette indétermination, la travaille, la réfléchit, en fait l'objet même de sa méditation » (MOURE, 2004, p. 217). L'indétermination soulignée par José Moure a une résonance significative au sein des films *Méditerranée* (POLLET, 1963), *Sans soleil* (MARKER, 1983) et *Asientos* (WOUKOACHE, 1995), dont les formes diverses et les pratiques artistiques multiples les situent dans le domaine des films-essais.
 - 3 Ces films, bien qu'ayant des structures de montage spécifiques et des esthétiques très variées, présentent aussi de nombreuses ressemblances formelles qui tendent à les rapprocher. À l'image de José Moure pour qui, « si le cinéma doit penser, c'est par lui-même et de lui-même, et non pas en "adaptant" des textes déjà pensés » (MOURE, 2004, p. 32), *Méditerranée*, *Sans soleil* et *Asientos*, loin d'être des représentations du réel ou des « adaptations » de textes, convoquent des formes d'écritures filmiques spécifiques pour faire de l'expérience perceptive un espace réflexif privilégié pour le spectateur qui, nous le verrons, devient ainsi *percep'acteur*.
 - 4 Le choix porté sur ces trois œuvres n'est pas anodin. Il s'agit non seulement de films axés sur les voyages spatio-temporels – correspondances entre les civilisations, les cultures, les souvenirs, les époques, les pays – qui traitent les questions de mémoires : du devoir de mémoire (JABOT, 2023), du droit de la mémoire, et du « "droit à la mémoire [TAUBIRA, 2006, p. 164-166]" », selon la formulation de Jean-Luc Godard, qu'il oppose à l'expression "devoir de mémoire" » (COUREAU, 2019, p. 97-123) ; mais aussi qui, dans une rencontre entre le réel, l'imaginaire et l'imaginal¹ (CHARON, 1985, quatrième de couverture), éprouvent sans cesse la pensée en apportant une valeur testimoniale et mémorielle participant à la construction d'une expérience multisensorielle chez le spectateur, à travers une esthétique du témoignage.
 - 5 Au sein de ces films, les zones d'indétermination qui permettent de construire de nouvelles formes esthétiques se situent jusqu'à un certain point dans les interstices de rencontre entre les arts plastiques

et les arts appliqués, les installations artistiques et vidéos, les artéfacts technologiques et numériques, et y compris toutes les autres formes de bricolage filmique à la lisière entre le conventionnel et le non conventionnel. Ces pratiques artistiques issues de l'hétérogénéité des éléments plastiques engendrent au sein des trois films analysés – dont les formes artistiques se veulent essayistes – une démultiplication des effets sensoriels contribuant à agir sur la perception et l'attention du spectateur. Cependant, dans quelle mesure cette démultiplication sensorielle affecte-t-elle l'attention du spectateur ?

- 6 Les œuvres *Méditerranée*, *Sans soleil* et *Asientos*, dans leurs formes d'écritures subversives et dans leurs engagements artistico-politiques (au sens large socio-politiques et historico-civilisationnels), tendent à éprouver et à mettre à contribution (dans diverses mesures) les processus affectifs et réflexifs du spectateur, notamment à travers des techniques de captation et de captivation de son attention, lesquels se déclinent lors de la *percept'action* en de nombreux modes d'attractions, parmi lesquels la *captivation réflexive*. Cependant, quelles sont les techniques de captation et de captivation qui visent à maintenir l'attention du spectateur ?
- 7 Bien au-delà de la simple vision du quotidien, *Méditerranée*, *Sans soleil* et *Asientos*, en juxtaposant et en entremêlant de façon ambivalente différentes zones de perception – ce qui sollicite en retour une perception multisensorielle du spectateur devenu *percept'acteur* par son engagement perceptuel – rendent poreuses les frontières entre le réel, l'imaginaire et l'imaginal, afin d'infléchir « l'attention en régime esthétique » (SCHAEFFER, 2015, p. 48-49) et en modalité poétique (ESSOUKAN EPEE, 2023, p. 313). Grâce aux effets cinématographiques multisensoriels, le spectateur devient alors *percept'acteur* (ESSOUKAN EPEE, 2023, p. 18) et acquiert par là le statut de sujet agissant et non subissant : il participe à la cocréation artistique de l'œuvre, en transformant ce qu'il perçoit et en prolongeant cette cocréation dans ses pensées et ses imaginaires. Quelles modalités attentionnelles permettent d'infléchir l'attention commune du spectateur en attention esthétique, poétique et poïétique du *percept'acteur* ? Pour mener à bien nos analyses, nous suivrons en partie les recherches de René Passeron et Jean-Marie Schaeffer sur l'esthétique et la poïétique (PASSERON, 1999), ainsi que les travaux de Jean-Philippe Lachaux pour aborder la question du processus attentionnel.

L'infléchissement de l'attention commune du spectateur en attention esthétique, poétique et poïétique du *percept'acteur*

- 8 Le processus attentionnel inhérent à la condition humaine est un véritable concept transdisciplinaire qui introduit l'être imageant – l'humain – au cœur de toute situation existentielle. Selon Jean-Philippe Lachaux, l'attention :

Détermine notre perception du monde, notre rapport à ce qui nous entoure et à nous même. Elle éclaire le monde et nos pensées, nos sensations et nos sentiments comme une torche [...] Faire attention à un objet, à une scène ou à un être, c'est le faire exister dans le champ de son expérience sensible, c'est lui donner vie (LACHAUX, 2011, p. 9-10).

- 9 À l'image d'un lampadaire cérébral multisensoriel nous aidant à percevoir ce qui est obscur ou lumineux, intuitif ou instinctif, nouveau ou familier, l'attention qu'un individu prête aux images, sons, textes, formes et couleurs qu'il perçoit lui permet de prendre connaissance des choses saisies ou entr'aperçues en essayant de les identifier ou de leur donner un sens.
- 10 Du cinématographe à la modernité cinématographique, l'attention a toujours été un élément fondamental en ce sens que « faire attention à un objet, à une scène ou à un être, c'est le faire exister dans le champ de son expérience sensible, c'est lui donner vie » (LACHAUX, 2011, p. 8). *Méditerranée*, *Sans soleil* et *Asientos* n'échappent pas à cette réalité. Pour ouvrir d'autres passerelles imaginaires et sémantiques propres à l'inventivité essayiste, ces œuvres s'éloignent de toute *matière vidée et appauvrie*² pour favoriser l'émancipation du spectateur devenant par son engagement perceptif un *percept'acteur*. Dans ce contexte perceptuel, le *percept'acteur* devient un individu participant de façon active à la cocréation d'une œuvre artistique ; un être agissant, libéré de la vision amorphe que connaît le spectateur,

ce passager clandestin et individu-témoin, prenant part passivement à un spectacle.

- 11 Le spectateur acquiert le statut de *percept'acteur* et *lect'investigateur* par l'infléchissement perceptif qui s'opère lorsqu'il est face aux éléments filmiques ne jouant plus seulement sur des effets immersifs et déterminants, mais sur des indéterminations perceptives, sur « la promenade esthétique » (SCHAEFFER, 2015, p. 48-49) et, sur la « poétique du désœuvrement » (BONAMY, 2016). Ce processus décline ainsi l'attention en différents processus cognitifs : non seulement l'attention esthétique construite par l'expérience perceptive, contemplative et méditative ; l'attention poétique inscrite dans le prolongement perceptif, l'épiphanie, la rêverie, les discrétions spirituelles et mystiques suggérées par nos propres perceptions ; mais aussi l'attention « poïétique³ » traduisant la transgression, la création des imaginaires et de nouveaux espaces de pensée (ce cinéma qui se réalise dans nos pensées). Ces processus cognitifs ont une forte résonance dans la « Zone » de Chris Marker à travers, les effets de répétitions et de variations sur le mode de la pensée de l'Éternel retour⁴ et le rythme des travellings.
- 12 *Sans soleil* fait en effet émerger une « Zone » dans laquelle des images du réel subissent par voie de polarisation et de synthétisation une dégradation, une altération, voire un effacement pour donner vie à des perceptions nouvelles. Marker fait revivre les événements historiques dans une temporalité hybride qui acquiert une plasticité spécifique dans la « Zone », cet espace infini et imaginaire où les formes se déforment et se reforment en fonction des sensations perceptives.
- 13 Lorsque les images du réel intègrent la « Zone », elles transcendent la dimension esthétique pour atteindre la dimension poétique en passant par la sphère poïétique comme « conduites créatrices » et condition *sine qua non* à la création de la « Zone ». La mutation se fait à travers une forme d'enfantement et non par un dédoublement, car, une fois synthétisées, il ne s'agit plus des mêmes images, mais d'images nouvelles qui ne renvoient à aucun *analogon*. À ce niveau, les images deviennent esthétiques par leur beauté, philosophie et sensibilité, poétiques en baignant dans l'insaisissable, l'indicible, les émotions et sensations, et poïétiques par la création de nouvelles perceptions.

- 14 Chris Marker recourt aux images « Zonées » de façon répétitive pour déconstruire la linéarité diégétique du film et introduire l'idée d'un changement et d'une reconstruction permanente par le renouvellement. Cette pratique de la répétition est aussi visible dans *Asientos* où les images, les textes et les sons se répètent pour faire vivre la mémoire dans une ressouvenance et une commémoration, alors que, dans *Méditerranée*, la répétition permet de renouveler les mouvements de la vie et de donner à percevoir une accumulation de mémoires et de civilisations.
- 15 En écho avec la pensée de l'Éternel retour / recommencement comme « répétition et différence » (DELEUZE, 2019, p. 7), la répétition chez Pollet, Marker, Woukoache se présente comme une figure de la modernité cinématographique. Il ne s'agit pas d'une répétition du même de façon monotone, mais d'un recommencement selon les principes de création, de nouveauté, de différence, de circularité, mais aussi d'enfermement agissant sur la perception de manière suggestive. En ramenant constamment l'objet/sujet déjà perçu, la répétition permet au *percept'acteur* de l'investir non plus avec les organes sensoriels, mais avec la pensée. L'efficacité de cette pratique est accentuée par la durée des plans et la lenteur des travellings. Plus les images sont lentes, meilleure est la contemplation.
- 16 L'éloge de la lenteur entretenue par la durée des travellings et de certains plans, à l'opposé de la logique de l'hyper rapidité, permet de créer une harmonie entre l'espace-temps filmique et le *percept'acteur*. En parcourant les objets de croyances, les temples en ruines, les statues et les monuments historiques (18:29) dans *Méditerranée*, ou les lieux carcéraux des esclaves transformés en musée (39:37) dans *Asientos*, ou encore les images de la vie quotidienne à Tokyo (35:20), celles du Cap-Vert montrant la force de travail des femmes (34:42) dans *Sans soleil*, les travellings permettent de repenser le temps à travers divers espaces et de revivre les émotions du passé en favorisant l'émergence d'une sensation d'ubiquité, d'omniprésence et d'omniscience chez le *percept'acteur*. Dans ce contexte, « ce n'est plus le temps de l'action, mais celui de la contemplation » (COLLET, CAZENAIVE, 2014, p. 139) qui permet de savourer le film au lieu de l'appauvrir par l'impératif de la vitesse.

- 17 La lenteur des travellings au sein de ces films permet de *dé-voiler*, de *dé-couvrir*, et de spiritualiser la matière, afin d'apporter un autre regard sur certains éléments devant lesquels l'histoire serait passée trop vite. Selon Didier Coureau, « devenu métaphysique, le travelling se détache un peu plus encore de la rigidité matérielle pour acquérir la dimension d'un véritable flux spirituel reliant les éléments naturels et leurs dimensions symboliques [...] » (COUREAU, 2010, p. 47). Cette pensée s'accorde avec celle de René Zazzo lorsqu'il souligne : « la caméra [...] a trouvé empiriquement une mobilité qui est [...] celle de la vision psychologique » (ZAZZO, 1946, p. 29-36). À la fois spirituel et psychologique, le travelling mène dans sa mobilité une investigation psychique sur les entités saisies, et nous amène à voir autrement certaines reliques, dont les images acoustiques que nous possédons sont majoritairement vagues et imprécises. Combiné à d'autres éléments filmiques il contribue également à la démultiplication sensorielle et attentionnelle en parcourant différentes zones de perception.

Démultiplication sensorielle et répartition des ressources attentionnelles

- 18 L'attention est une faculté ontologique et ontique ouverte sur notre existence et sur les dimensions – physiologiques, psychologiques, spirituelles, mystiques et imaginaires – qui structurent notre être et traduisent notre présence au monde. Lorsqu'un objet ou sujet se donne à notre perception, la capacité à se concentrer sur l'élément perçu peut variablement se décliner en de nombreuses formes attentionnelles dont « l'attention soutenue (ou maintenue), l'attention sélective (ou focalisée) et enfin l'attention divisée » (LIEURY, 2020, p. 228-238).
- 19 Face à la pluralité des zones de perception que peuvent comporter certaines séquences et plans tels que le dédoublement de l'image de la jeune femme grecque se peignant les cheveux devant le miroir (26:53) dans *Méditerranée*, le reflet d'un motocycliste sur le rétroviseur de sa moto comme empreinte de la réalité (16:37) dans *Sans soleil*, le rêve comme miroir multidimensionnel (06:20) dans *Asientos*, l'attention du *percept'acteur* est diversement et activement sollicitée à

la fois de façon affective et réflexive. La démultiplication sensorielle amène le *percept'acteur* à se doter de l'ensemble de ses capacités sensorielles et attentionnelles pour mieux saisir, interpréter, analyser et imaginer les contenus filmiques avant de se les approprier.

- 20 Lorsqu'un individu est face à une œuvre cinématographique ou artistique, il participe activement aux traitements des séquences de l'information filmique qui structurent sa perception et ses représentations (contempler un paysage, imaginer l'œuvre, établir un lien d'identification à certains éléments). Ces éléments filmiques ou artistiques chargés de stimuli qui agissent sur l'attention du *percept'acteur* sont pour Tim Smith :

La seule preuve externe de cette activité interne visible à un spectateur qui se manifeste par les expressions faciales, les mouvements du corps, les changements physiologiques (par exemple la fréquence cardiaque, la transpiration et la dilatation de la pupille), les vocalisations involontaires (par exemple les rires, les cris), et les mouvements oculaires. (SMITH, 2013, p. 165-191).

- 21 Certains éléments, tels que la voix *off*, la mise en abîme des images-sons, le rêve, la discontinuité diégétique, les sous-titres, présents dans *Méditerranée*, *Sans soleil* et *Asientos*, contribuent fortement à défocaliser et désuniformiser l'attention du *percept'acteur* pour l'amener, dans un effort perceptuel supplémentaire, à explorer d'autres zones de focalisation lors de sa sélection attentionnelle, puisque, face à une multitude d'éléments, l'attention sélectionne automatiquement ce qui est perçu. En prenant le cas du sous-titrage des films, Tim Smith souligne :

La présentation des sous-titres divise l'expérience de visualisation du film dans une double tâche : lire et regarder. Étant donné que les médias ont été initialement conçus pour communiquer des informations critiques à travers deux canaux, l'image, le texte et la bande son comme un troisième canal de communication, imposent des exigences supplémentaires sur le système visuel du spectateur (SMITH, 2015, vol 9).

- 22 Nous constatons par-là que, lors de la perception des images, des sons et des sous-titres, l'attention du *percept'acteur* cesse d'être syn-

chronisée à des fixations centrales et se lance dans une exploration élargie des objets dynamiques décentralisés. L'attention à ce niveau passe, de manière variable, de la « phase focalisée » à la « phase distribuée » (SCHAEFFER, 2015, p. 76). Cette variabilité est aussi prégnante lors de l'accumulation des mémoires, l'emboîtement d'images et le dédoublement des personnages.

- 23 Comme nous pouvons l'observer au sein de *Méditerranée*, des mémoires méditerranéennes d'ici et d'ailleurs sont montrées de manière variable par l'accumulation, superposition et juxtaposition des civilisations, mémoires et cultures. Dans *Sans soleil*, des mémoires fragmentées de l'humanité, des mémoires biologiques d'hommes et des mémoires artificielles de machines (télévision, ordinateur, synthétiseur) se matérialisent de manière désuniformisée. Dans *Asientos*, des mémoires de natures diverses sont perçues de façon transversale : une mémoire entretenue par l'esprit des hommes, une mémoire entretenue par la convergence artistique (dessin, architecture, sculpture, photographie...) et une mémoire diffusée par la télévision.
- 24 Lorsque la caméra filme la télévision dans *Asientos*, une autre forme de démultiplication sensorielle et attentionnelle se manifeste. Au début de la séquence sur la télévision (03:04), la voix *off* féminine chevauche le reportage télévisé et s'arrête ensuite ; le *percept'acteur* est orienté auditivement vers des sons sarcastiques qu'émet la télévision. De façon simultanée, on perçoit des voix de reporters, d'enfants, d'hommes, et des sons environnants. On perçoit aussi en filigrane, dans tous ces sons, ceux que produit le verre lorsqu'il est fracassé : une manière pour Woukoache d'amplifier le désordre sonore afin de préparer le silence. Subitement tous les sons hétérogènes s'estompent, le silence se met à régner avec pour seul flux sonore les bruits de parasites qu'émettent certains dispositifs de diffusion (télévision, radiodiffusion). Dans la continuité, une musique harmonieuse revient sur un plan de fond noir pour introduire, à travers un autre rythme, une perception additionnelle.
- 25 Dans *Asientos*, la télévision, en agissant comme une « fenêtre mémorielle », nous fait sortir de l'espace-temps initial du film, pour introduire une autre dimension : le Rwanda. Cette séquence met en exergue une double mobilité et un double cadrage : nous avons d'une part la mobilité de la caméra avec le travelling qui balaie l'environne-

ment immédiat pour s'arrêter sur le téléviseur ; d'autre part, nous avons la caméra qui filme les images de la télévision, elle-même montrant certains journalistes occidentaux en train de filmer les événements au Rwanda. L'enchâssement des cadres dans le film donne lieu à une multiplicité et une circularité de la perception : celui du *percept'acteur* qui perçoit⁵ le film, celui de l'objectif de la caméra qui filme la télévision, celui de la télévision qui montre les journalistes en train de photographier et de filmer à leur tour les victimes de la guerre les regardant en retour.

- 26 Au moment du dédoublement de cadres, on observe une mise en abyme des images, laquelle multiplie les champs de perception. Les champs encadrés dans les différents cadres partant du *percept'acteur* aux personnages du film, et réciproquement, sont des fenêtres spatio-temporelles qui nous entraînent dans d'autres univers parallèles. Le montage, dans ce contexte, agence plusieurs couches perceptives, crée une dispersion de l'espace et de l'attention, engendre un certain retour dans le passé avec l'utilisation des images télévisées (archives), et procède par un emboîtement des images (images filmique, télévisuelle, photographique) à un agencement esthétique qui apporte une dimension poétique et poïétique à *Asientos*. Il s'agit ici « des "images secondes" qui peuvent modifier le rapport que le spectateur entretient avec l'image du film, dite "l'image première" » (BALPE, 2009, p. 4).
- 27 La présence de plusieurs cadres au cinéma traduit le temps dans l'image, le temps de l'image et l'empreinte de l'empreinte. Ces mises en abyme se manifestent aussi par l'image dans l'image, le texte dans le texte, le film dans le film, dans une logique d'emboîtement spatio-temporel : dans *Sans soleil*, des images évoquent *Apocalypse Now* (COPPOLA, 1979) ; dans *Méditerranée*, il y a des images de *Bassae* (POLLET, 1964). Au sein de *Sans soleil*, des textes de Jean Racine⁶ et de Basho Matsuo⁷ sont mentionnés, tout comme dans *Asientos* l'une des voix *off* évoque un poème d'Aimé Césaire⁸. Notons aussi, le texte lu et écrit par Philippe Sollers (*Méditerranée*) qui par son éclectisme n'est ni un commentaire sur le film, ni une narration des faits, mais une voix *off* faisant son film dans le film indépendamment du rythme des images elles-mêmes antagonistes.

- 28 L'expérience multisensorielle connaît un autre déploiement dans la subjectivité du personnage chez Chris Marker. *Sans soleil* nous transporte, à travers un écrivain-caméraman, dans des voyages croisant de nombreux espaces et temporalités du monde à la rencontre des sphères culturelles, sociales, politiques et spirituelles. L'une des modalités multisensorielles du film est de faire émerger plusieurs personnages filmiques dont deux principaux. La présence de Krasna (absence d'image, absence de voix), personnage trans-temporel voyageant dans différentes époques et spatialités du globe, est rendue sensible par ses multiples lettres envoyées sans précisions temporelles à une narratrice (absente de l'écran) dont la voix *off* décrit ce que Krasna a observé durant ses voyages. La narratrice lisant les lettres est une amie de Krasna : elle n'est présente que par une voix *off* féminine du film, portée par Florence Delay. L'amie de Krasna dernière, en parcourant oralement les lettres envoyées ne se contente pas de les lire, mais les commente sous forme de récit entraînant ainsi « un double processus de sémiotisation » (CHARAUDEAU, 1995, p. 96-111) qui suscite un questionnement. Au moment où les lettres sont commentées et narrées, s'agit-il encore des visions de Krasna sur ses voyages ou des interprétations de l'amie qui les rapporte ? L'amie, à qui les lettres semblent être adressées, est-elle la destinataire finale de ces messages ?
- 29 En employant le verbe écrire à l'imparfait (« il m'écrivait »), la voix *off* se met dans une posture de narration : son rythme et ses variations ponctuent le récit rapporté. En racontant les voyages de Krasna, la voix *off* acquiert à la fois le statut de médiatrice et de médium, dont le destinataire final est le *percept'acteur*. Il est donc question pour Chris Marker d'interpeller la mémoire de façon imaginaire pour parler à la conscience. Il choisit la voix *off* – « la voix est la conscience » (MONDZAIN, 2005, p. 24) –, l'image – « l'image est conscience de quelque chose » (SARTRE, 1936, p. 240) –, et le texte pour appeler à la prise de conscience chez le spectateur. Il interroge l'histoire pour faire renaître le souvenir afin de lutter contre l'oubli.
- 30 Le film *Sans soleil* apparaît à ce titre emblématique des formes de la démultiplication sensorielle et attentionnelle, comme le démontre sa nomenclature avec Chris Marker jouant presque tous les rôles : Chris Marker est le réalisateur, le scénariste et le monteur du film. Il est l'avatar de Hayao Yamaneko (créateur de la « Zone » et des effets

spéciaux), de Sandor Krasna (caméraman imaginaire et rédacteur des lettres), et de Michel Krasna son frère (compositeur de la bande-son électro-acoustique). Cette omniprésence du ciné-poète nous amène à penser qu'il pourrait également incarner l'amie qui « reçoit » les lettres. Le film devient alors un soliloque épistolaire dans lequel Chris Marker s'envoie des lettres et les dévoile également sous la voix *off* portée par Florence Delay.

- 31 Les différentes pratiques artistiques menées par Jean-Daniel Pollet, Chris Marker et François Woukoache font émerger une multitude d'espaces à partir d'autres espaces eux-mêmes démultipliés, faisant de l'espace cinématographique une sphère multisensorielle et méta-créative par excellence, à partir de laquelle opèrent les techniques de captation et de captivation de l'attention du *percept'acteur*

Captation et captivation de l'attention

- 32 L'expérience sensorielle du *percept'acteur* se construit par des stimuli suffisamment saillants, lesquels visent à capter, captiver et maintenir l'attention. Lorsque nous sommes confrontés aux écrans, « certains stimuli attirent l'attention comme un aimant le métal, au point d'attirer également le regard, car le regard suit souvent l'attention » (LACHAUX, 2011, p. 140). Plusieurs éléments filmiques dont la composition des plans, le rythme des images, les variations chromatiques et colorimétriques, les saillances sonores (voix *off*, bruits de fond, musiques, intonations), que l'on retrouve dans *Méditerranée*, *Sans soleil* et *Asientos*, ont des effets très accentués sur la perception. Ces éléments filmiques capturent, captivent et affectent l'attention du spectateur / *percept'acteur* par le biais de certains mécanismes psychophysologiques, cognitifs et neurologiques, tels que les affects, les sensations, les émotions, la nostalgie, le souvenir, la mélancolie et la rêverie.
- 33 De pareils effets et éléments filmiques, outre le fait d'attirer l'attention du *percept'acteur*, induisent également « une phase de fascination ou, pour utiliser le néologisme, de *captivation*, pendant laquelle l'attention reste captive de son ravisseur » (LACHAUX, 2011, p. 171). C'est-à-dire que, durant ce moment de *captivation* :

L'attention peut donc rester piégée, captive, si la sensation éprouvée au contact du distracteur le justifie. La victime tarde à quitter son ravisseur ; c'est la version neuronale du fameux *syndrome de Stockholm*, qui décrit le sentiment d'attachement que ressentent parfois les otages pour leurs geôliers. Une nouvelle fois, la capture de l'attention est suivie par une phase de *captivation*, mais qui n'est pas motrice cette fois, mais émotionnelle, et que Damasio désigne sous le terme d'*attention dwelling*, qui traduit bien cette idée de durée – *to dwell* signifie « rester, habiter, résider ». Cette forme de captivation dépend principalement de l'intensité et de la qualité du ressenti, plaisir ou déplaisir en présence de l'objet. (LACHAUX, 2011, p. 186-187)

- 34 La *captivation* par les affects possède une plus grande inertie, elle dure dans le temps et captive ainsi nos opérations mentales, comme si un autre esprit s'emparait du nôtre. Dans un espace diégétique fortement façonné par des éléments visuels et sonores, la saisie et le maintien de l'attention s'opèrent en quatre phases : la *captivation émotrice* (le regard du *percept'acteur* se tourne vers l'objet / sujet de l'attention, ce que le cerveau reconnaît, ce dont il se souvient, surtout vers ce qu'il cherche à connaître) ; la *captivation émotionnelle* (la compassion, la peur, le plaisir ou le déplaisir que produisent ce qu'on perçoit) ; la *captivation cognitive* (lorsque l'attention s'oriente vers l'intérieur, vers les images mentales, dans une forme de rétro-attention : à travers ses pensées, le *percept'acteur* assimile ce qu'il perçoit à des scènes vécues, se sent concerné par le film, y participe à sa manière) ; et la *captivation réflexive* qui est le fer de lance des films poétiques. À partir du mixage d'éléments composites, la *captivation* se manifeste par l'indétermination des contenus perçus (images, sons, textes, couleurs...), lesquels amènent le *percept'acteur* à rassembler les pièces du puzzle pour construire ce qu'il perçoit ou à créer son propre univers imaginaire à partir des éléments distincts.
- 35 Dans les films *Méditerranée*, *Sans soleil* et *Asientos*, les *captivations motrice, émotionnelle, cognitive et réflexive* sont engendrées par de nombreux objets, sujets et formes, qui stimulent la pensée, les croyances, et la mémoire de façon synesthésique pour atteindre des sensations, voire des rêveries imaginaires du passé. C'est par exemple le cas dans *Méditerranée* : les bruits d'une eau invisible à l'œil nu, mais perceptible par l'ouïe lorsque la caméra traverse le jardin, donnent l'impression d'une source, d'une fontaine ou d'un robinet qui laisse

couler son contenu, introduisant une *captivation cognitive*. Les grillons qui strident pour attirer les femelles dans leur terrier et pour repousser les autres mâles décrivent, à travers une *captivation motrice*, une certaine saison – l'été –, un certain moment du temps – l'aube et l'approche de la nuit –, une certaine situation – les lieux sont vides et désertés –. Le bourdonnement des mouches peut traduire la présence des matières en décomposition et suscite chez le *percept'acteur* soit la tristesse, soit le dégoût. Il en est de même pour le vent que l'on ne voit pas, mais qu'on entend par un souffle balayant, et qu'on perçoit à travers les vagues de la mer, le feuillage des arbres et la verdure mis en mouvement.

- 36 À partir d'une *captivation motrice*, une autre forme de synesthésie est exprimée métaphoriquement dans *Asientos* pour traduire la poétique de l'absence. Filmer en gros plan et dans une succession permanente les murs des cachots et la peau d'un Subsaharien, c'est aussi établir un rapport spécifique à la matière, puisque « la maison des esclaves et le corps du vieil homme ne font qu'un » (ESSOUKAN EPEE, 2017, p. 118). Dans cette métaphore, « le mur disparaît alors en tant que mur pour apparaître en tant que corps. [...] [et] devient forme corporelle, matière transcendée, sujet humanisé » (MAURY, 2011, p. 85). Le mur devient un espace sensoriel et un corps social qui se fait chair pour exprimer les meurtrissures.
- 37 Le gros plan dans la métaphore de la peau et du mur joue le rôle de passeur. Il intervient également dans *Méditerranée* et *Sans soleil* comme un amplificateur de sensations lors de la saisie des visages. Il s'agit d'une façon de transcender la vision du *percept'acteur* pour l'atteindre intimement et faire naître des émotions et des affects. Gilles Deleuze disait que « l'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage » (DELEUZE, 1983, p. 125) et Bela Balazs (cité par Edgar Morin) soulignait que « les gros plans sont lyriques : c'est le cœur, non l'œil qui les perçoit » (MORIN, 1956, p. 73). Lorsqu'une image sensorielle est présentée en gros plan, elle provoque suffisamment de *stimuli* chez certains *percept'acteurs* pour créer un état hypnotique et capter avec intensité leur attention. Cette stratégie visuelle entraîne l'intériorisation des émotions chez le *percept'acteur* et permet de le rapprocher au maximum du sujet ou de l'objet filmé.

- 38 La force d'attractivité de certaines images comme celle du visage du vieil homme imaginaire (09:01) dans *Asientos*, ou celles des visages de la momie (25:54) et de la jeune femme (13:53) qui sourit dans *Méditerranée*, ou encore celles des dames du marché de Praia (32:49) dans *Sans soleil*, guident le plus souvent le regard et l'attention de façon involontaire. C'est à ce titre, comme le souligne Jean Theeuwes (cité par Jean-Philippe Lachaux), que « nos yeux ne vont pas toujours là où nous voudrions qu'ils aillent » (LACHAUX, 2011, p. 141). L'attention du *percept'acteur* se laisse facilement capter par ce qui se distingue des chose ordinaires et neutres. Nous comprenons pourquoi le gros plan « c'est l'expression d'une essence singulière, l'expression d'un affect "pur", donc c'est une entité c'est à dire un fantôme » (DELEUZE, 1982). Le gros plan serait ce fantôme qui par la magie du détail parvient à charmer les *percept'acteurs* et à engendrer leurs émotions. Edgar Morin voit dans cette pratique filmique que « cette façon d'"interroger" les objets (Souriau) obtient en réponse à sa fascination macroscopique un épanouissement de subjectivité » (MORIN, 1956, p. 73).
- 39 Pour Jean Epstein, « le gros plan est l'âme du cinéma » (EPSTEIN, 1974, p. 93). Le montage dans *Méditerranée*, *Sans soleil*, et *Asientos* attribue en effet au gros plan un caractère quasi mystique car, grâce à sa puissance affective, il permet une forme de rupture entre ce qu'il se passe à l'écran et ce qu'il se passe dans le corps du *percept'acteur* : la distance entre le virtuel et le physique s'abolit, les émotions exprimées sur l'écran frappent de plein fouet le *percept'acteur* en affectant ses sens.
- 40 Il faut souligner qu'au sein des films-essais *Méditerranée*, *Sans soleil*, et *Asientos*, la présence des éléments saccadés et changeant épuisent difficilement l'attention du *percept'acteur*, étant donné qu'on ne se lasse presque pas en face des éléments qui changent, ou difficilement : c'est ce procédé qui est aussi utilisé par les médias sociaux (TikTok, Instagram, Snapchat, Facebook, Twitter – X –...) pour attirer et maintenir durablement l'attention des internautes en faisant défiler de nouveaux contenus de façon inépuisable. En effet, comme le signale Lachaux, « le cerveau réagit plus vivement à ce qui est nouveau, et c'est ce qui explique en partie pourquoi l'attention aime tant la nouveauté. Naturellement, vous auriez eu beaucoup plus de mal à vous lasser d'un écran de télé dont l'image change tout le

temps » (LACHAUX, 2011, p. 150). La présence de nouveaux contenus crée une incitation perceptive et maintient l'attention par un désir de curiosité et de découverte. La nouveauté occasionne un maintien de l'attention, puisqu'elle est reçue par le cerveau comme une trouvaille, une récompense satisfaisante lors des activités neuronales.

Conclusion

- 41 L'essai cinématographique possède la particularité de faire du film une œuvre inachevée ouverte à tout déploiement imaginaire, à toute pensée créative, à l'infinitude, aux nouvelles possibilités et à d'autres devenir. La convergence sensorielle, le prolongement des sens et de leur dilatation, bien au-delà des considérations psychophysiologiques, sont l'apanage de cette pratique cinématographique qu'est le film-essai. En accordant la primauté à des correspondances artistiques de divers ordres, l'essai filmé mobilise nombre d'éléments esthétiques et d'effets cinématographiques qui parviennent à infléchir l'attention commune du spectateur en attention esthétique, poétique et poïétique du *percept'acteur*, faisant de lui un être agissant et non plus subissant (spectateur) lors de son engagement perceptuel.
- 42 Lorsqu'on perçoit les films-essais *Méditerranée*, *Sans soleil* et *Asientos*, on constate que les événements ne se réalisent pas « devant la caméra, mais avec elle » (TRÖHLER, 2012, p. 65-80). En effet, les espaces ne sont pas interdépendants comme on peut le percevoir dans un certain cinéma. Chaque espace jouit d'une autonomie distincte et apporte son expérience « géopoétique » (POUPON, 2018, p. 51-64), lorsqu'il correspond avec d'autres espaces différents. De ce choc des différences, « les espaces lisses et striés » (DELEUZE, GUATTARI, 1980, p. 459-460) « s'archipélisent » (GLISSANT, 1997, p. 31) pour nous faire explorer de manière intuitive les imprévus et les dérives imaginaires qui sourdent dans les clivages et les rapprochements des images, des textes, et des sons.
- 43 Les pratiques artistiques menées par les cinéastes Jean-Daniel Pollet, Chris Marker et François L. Woukoache dans leurs films-essais parviennent à poétiser et à poïétiser l'attention du *percept'acteur* à travers des effets filmiques multiples : non seulement le silence et le vide, la discontinuité et la rupture diégétique, la répétition des images, textes et sons comme pensée de l'Éternel retour, l'inversion

temporelle dans une vision de rétro-attention, les mouvements de la caméra comme esthétique de la mobilité perceptive, la composition des plans, le rythme des images, les variations chromatiques et colorimétriques, mais aussi les saillances sonores (voix *off*, musiques, paroles, « fond cinématographique » (BONAMY, 2013, p. 13), « décors sonores »).

BALPE Quentin (2009), *L'image seconde : les images dans l'image de cinéma, leurs supports et l'espace-temps du film*. Saint-Denis, mémoire de Master en Cinéma, ENS Louis Lumière.

BONAMY Robert, « Une poétique du désœuvrement ». In *Dérive.tv*. URL : <http://www.derives.tv/Une-poetique-du-desoeuvrement>.

BONAMY Robert (2013), *Le Fond cinématographique*. Paris : L'Harmattan.

CESAIRE Aimé (1995), *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine.

CHARAUDEAU Patrick (1995), « Une analyse sémiolinguistique du discours ». In *Langages. Les analyses du discours en France*, n° 117, p. 96-111. URL : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1995_num_29_117_1708.

CHARON Jean-Émile (dir.) (1985), *Imaginaire et Réalité. L'Esprit et la Science II (Colloque de Washington)*. Paris : Albin Michel.

COLLET Jean, CAZENAVE Michel (2014), *Petite théologie du cinéma*. Paris : Les éditions du Cerf.

COPPOLA Francis Ford (1979), *Apocalypse Now*, 153 min, États-Unis, Omni Zoetrope.

COUREAU Didier (2019), « Cartographie plurielle de l'Afrique (au tournant du XXI^e siècle) Raymond Depardon, Richard Dindo, Abbas Kiarostami, Idrissa Ouedraogo, Abderrahmane Sissako, François L. Woukoache », In AMBASSA FILS Bernard, ABADA MEDJO Jean Claude (dir), *L'Afrique en discours : littératures, médias et arts contemporains Les représentations artistiques et médiatiques sur l'Afrique*. Tome 2, Saint-Denis : Connaissances et Savoirs, p. 97-123.

COUREAU Didier (2010), *Flux cinématographiques, cinématographie des flux*. Paris : L'Harmattan.

DELEUZE Gilles (2019), *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France.

DELEUZE Gilles (1983), *L'Image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Minit.

DELEUZE Gilles (1982), « Sur le cinéma : l'image-mouvement et l'image-temps ». In *Webdeleuze*, Cours à Vincennes-St Denis. URL : <https://www.webdeleuze.com/textes/304>.

DELEUZE Gille, GUATTARI Félix (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minit.

EPSTEIN Jean (1974), *Ecrits sur le cinéma 1*. Paris : Seghers.

- ESSOUKAN EPEE Hermann (2023), *La Vision poétique du « Monde » dans les films-essais Méditerranée de Jean-Daniel Pollet, Sans soleil de Chris Marker et Asientos de François L. Woukoache*. Thèse de doctorat en Lettres et Arts du Spectacle, spécialité Arts du Spectacle, Université Grenoble Alpes, Grenoble.
- ESSOUKAN EPEE Hermann (2017), *Attention et esthétique poétiques dans Méditerranée de Jean-Daniel Pollet et Asientos de François L. Woukoache*. Mémoire de master en Création artistique, Université Grenoble Alpes, Grenoble.
- GAGNEBIN Murielle (dir.) (2005), *Les images parlantes*. Seyssel : Éditions Champ Vallon.
- GLISSANT Edouard (1997), *Traité du Tout-Monde – Poétique IV*. Paris : Gallimard.
- HELLOT Marie-Christiane (1998), « Compte rendu de [Le sérail des passions : Bazajet]. Jeu ». In *Cahiers de théâtre Jeu inc.*, Numéro 87 (2). URL : <https://id.erudit.org/iderudit/25690ac>.
- JABOT Hubert (2023), « Droit à la mémoire, droit de la mémoire, devoir de mémoire : quelle articulation ? ». In *Cap Excellence*. URL : <http://capexcellence.net/149-la-mise-en-tourisme-des-memoires/386-hubert-jabot-droit-a-la-memoire-droit-de-la-memoire-devoir-d-e-memoire-quelle-articulation>.
- JOLLY Elisabeth (2023), *Qui se souvient dans Sans soleil ? Étude narratologique de l'énonciation de Sans Soleil (Chris Marker, 1983) et identification du rôle de la subjectivité du spectateur au sein du récit*. Mémoire de master en Cinéma, École Nationale Supérieure Louis-Lumière, Saint-Denis.
- LACHAUX Jean-Philippe (2011), *Le cerveau attentif. Contrôle, maîtrise et lâcher-prise*. Paris : Odile Jacob.
- LIEURY Alain (2020), *Manuel visuel de psychologie cognitive*. Paris : Dunod.
- MARKER Chris (1983), *Sans soleil*, 100 min, France, Argos Films.
- MAURY Corinne (2011), *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*. Crisnée – Belgique : Editions Yellow Now.
- MORIN Edgar (1956), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris : Les Éditions de Minuits.
- MOURE José (2004), « Essai de définition de l'essai au cinéma », In LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, GAGNEBIN Murielle (dir), *L'Essai et le cinéma*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, p. 217.
- PASSERON René (1999), « Esthétique et poétique ». In *XIVth International Congress of Aesthetics, "Aesthetics as Philosophy"*, *Proceedings. Part I, 1999*, vol. 20, n° 2, p. 265-276. URL : <https://oj.s.zrc-sazu.si/filozofski-vestnik/articel/view/4079>.
- POLLET Jean-Daniel (1963), *Méditerranée*, 45 min, France, Barbet Schoeder.
- POLLET Jean-Daniel (1964), *Bassae*, 9 min, France, CMS.
- POUPON Frédéric (2018), « Géopoétique et écologie dans l'œuvre poétique de Kenneth White ». In *Essais*, 2018, n° 13, p. 51-64.
- RACINE Jean (1983), *Théâtre complet II*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris : Gallimard.

SARTRE Jean-Paul (1936), *L'Imaginaire*. Paris : Félix Alcan.

SCHAEFFER Jean-Marie (2015), *L'Expérience esthétique*. Paris : Gallimard.

TAUBIRA Christiane, « Le droit à la mémoire [*] ». In ZARKA Yves Charles, PETITDEMANDGE Guy et al., *Emmanuel Lévinas. Une philosophie de l'évasion*. Revue Cités 2006/1 (n° 25), Presses Universitaires de France, p. 164-166.

SMITH Tim J. (2013), « Watching You Watch Movies: Using Eye Tracking to Inform. Cognitive Film Theory ». In SHIMAMURA P. Arthur (ed.), *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. New York : Oxford University Press, p. 165-191.

SMITH Tim J. (2015), « Read, watch, listen: A commentary on eye tracking and moving images ». In *Refractory: A Journal of Entertainment Media*, 2015/25 n° 9. URL : https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/12583/1/Refractory_commentary_timjsmith_accepted.pdf.

TRÖHLER Margrit (2012), « Le paysage au cinéma : l'image, objet ambigu et seconde peau ». In *Figurationen : Gender - Literatur - Kultur*, n° 2, p. 65-80.

WOUKOACHE François L. (1995), *Asientos*, 52 min, Cameroun, PBC Pictures et ZALA'MEN Production.

ZAZZO René (1949), « Niveau mental et compréhension du cinéma ». In *Revue internationale de filmologie*, tome 2, n° 5, p. 29-36.

1 Jean-Émile Charon établit « la distinction entre l'Imaginaire "créateur" (Imaginal) et l'Imaginaire qui "fabule" en associant entre eux de façon nouvelle des éléments connus de la réalité (Imagination) ».

2 Un film qui pense à la place du public et qui lui dit ce à quoi penser détruit l'aura et la force de création que possèdent les images, sons et textes. Un film qui se contente de représenter le réel est faible en création et les matières (éléments filmiques) présentées sont vidées et appauvries.

3 « La poïétique est l'étude des conduites créatrices » (PASSERON, 1999, résumé).

4 La pensée de l'Éternel retour est marquée dans les films analysés par la répétition – du même mais différemment – des éléments filmiques (images, textes, sons). Loin d'être une répétition monotone et redondante, la répétition créatrice comme pensée de l'Éternel retour est une figure de la modernité cinématographique et une question de poésie. Gilles Deleuze voit dans la répétition différentielle une puissance du langage : « la répétition est la puissance du langage [...], elle implique une Idée de la poésie toujours excessive » (DELEUZE, 2019, p. 273).

5 Un film ne se visionne pas et ne se regarde pas uniquement, mais il se perçoit. Le film introduit un engagement perceptif qui met à contribution l'ensemble des sens (parmi lesquels l'ouïe) et des sensations (la dimension psycho-physiologique).

6 Extrait de la seconde préface de *Bajazet* : « L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps » (RACINE, 1983, p. 60-61).

7 « Le saule contemple à l'envers l'image du héron » (JOLLY, 2023, p. 149-161).

8 « Que de sang dans ma mémoire ! Dans ma mémoire sont des lagunes. Elles sont couvertes de têtes de morts. Elles ne sont pas couvertes de néuphars. Dans ma mémoire sont des lagunes. Sur leurs rives ne sont pas étendus des pagnes de femmes. Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a sa ceinture de cadavres ! » (CESAIRE, 1995, p. 35).

Français

Le présent article examine les modalités sensorielles liées aux mécanismes attentionnels dans les films-essais *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet, *Sans soleil* de Chris Marker, *Asientos* de François Woukoache. Il s'intéresse à certaines de leurs dimensions multisensorielles, lesquelles mettent l'accent sur l'acte de création et la pensée imaginaire, ainsi que le bricolage et le braconnage artistiques. D'autre part, l'article recense les espaces visuels, sonores, synesthésiques et autres effets filmiques, qui permettent d'infléchir l'attention commune du spectateur en attention esthétique et poétique du *percept'acteur*.

English

This article examines the sensory modalities linked to attentional mechanisms in the film essays *Méditerranée* by Jean-Daniel Pollet, *Sans soleil* by Chris Marker, and *Asientos* by François Woukoache. The article focuses on multisensory aspects emphasizing creative and imaginary thought, artistic DIY and poaching in the selected films to demonstrate how visual, sonic, synesthetic, and temporal effects allow to shift the common attention of the spectator into the aesthetic and poetic attention of the *percept'actor*.

Mots-clés

film-essai, modernité cinématographique, expérience multisensorielle, attention esthétique et poétique, percept'acteur, création artistique

Keywords

essay-films, Modern cinematography, multisensory experience, aesthetic and poetic attention, percept'actor, artistic creation

Hermann Essoukan Épée
Université Grenoble Alpes

Hermann Essoukan Épée est docteur en Lettres et Arts spécialité Arts du Spectacle de l'Université Grenoble Alpes (UMR Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Écran & de la Scène). Ses réflexions s'articulent autour de l'essai cinématographique, l'esthétique du cinéma, la mémoire au / du cinéma, l'attention esthétique, poétique et poïétique dans les arts de la forme et de l'écran.