

SOMMAIRE

Le Chamanisme , par G. Chansieux	2
Cinéma, ésotérisme et mysticisme , par L. Aknin	16
Les Aborigènes , par P. Lefebvre	26
Chut... par P. Paoli	38
Un ciel en perpétuel changement... par J. Kessler	40

COUVERTURE

Touche automnale au domaine de La Chute, au Québec. (Photo A.M.O.R.C.).

Cette revue trimestrielle est publiée par la Diffusion Rosicrucienne et sous l'égide de l'Ancien et Mystique Ordre de la Rose-Croix, mondialement connu sous le sigle « A.M.O.R.C. ». Dans tous les pays où il est actif, il est reconnu comme une Organisation philosophique, initiatique et traditionnelle, qui perpétue la Connaissance que les Initiés se sont transmise depuis la plus haute Antiquité. Parfois désigné sous le vocable « *Ordre de la Rose-Croix A.M.O.R.C.* » pour associer son nom traditionnel au sigle sous lequel il est connu actuellement, il a pour devise : « *La plus large tolérance dans la plus stricte indépendance* ».

En raison même de son origine, de sa nature et de son but, l'A.M.O.R.C. n'est pas une religion. Il n'est pas non plus une secte. De surcroît, il est totalement apolitique. Ouvert aux hommes et aux femmes de toute confession religieuse et de tout milieu social, il propose ses enseignements séculaires à tous ceux et à toutes celles qui s'intéressent à la philosophie et à la spiritualité. Dans son symbole, qui n'a aucune connotation religieuse, la croix représente le corps physique de l'homme et la rose son âme en voie d'évolution.

Publication trimestrielle

Directeur : Serge Toussaint

Rédactrice : Nelly Lopetuso

Sauf mention spéciale, les articles publiés dans cette revue ne représentent pas la pensée officielle de l'A.M.O.R.C. mais uniquement celle de leurs auteurs. Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

Tous droits de reproduction réservés.

Impression : Coopérative de l'A.M.O.R.C. 02.32.35.39.78



Imprimé sur papier recyclé



Abonnement annuel : 20 €

Le numéro : 6 €

Ces prix sont valables pour la France et l'étranger.

Les abonnements peuvent être réglés par chèque bancaire, mandat ou chèque postal adressé à :

A.M.O.R.C.

Château d'Omonville
27110 Le Tremblay - France

Internet : www.rose-croix.org



CINÉMA, ÉSOTÉRISME ET MYSTICISME

par Laurent Aknin

Cet exposé vise à développer les questions et les réflexions suivantes, sans forcément fournir des réponses catégoriques et définitives : quelle est la nature de l'art cinématographique ? Quelle est la position du spectateur ? Peut-on faire des parallèles entre l'expérience spectatorielle cinématographique et certaines pratiques enseignées par l'A.M.O.R.C. (en particulier la visualisation, la création mentale) ou certaines théories (sur la nature du temps) ? Et aussi, pourquoi allons-nous encore et toujours au cinéma, à l'heure de la vidéo de salon et de la télévision par câble ou par satellite ?

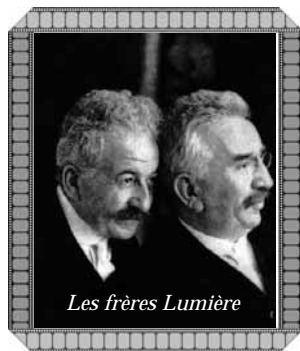
LE CINÉMA COMME FORME D'ART

Caractéristiques de l'art cinématographique

Le cinéma est de nos jours définitivement établi comme étant une discipline artistique. L'expression même de « 7^{ème} art » qui sert à le désigner est passée dans le langage commun, au point même que l'on ignore souvent quels sont les six précédents ! Toutefois, le cinéma possède deux caractéristiques propres qui en font un art singulier, en tout cas différent de tous les autres.

La première de ces caractéristiques tient à l'histoire même de son apparition. Le cinéma est en effet le premier art à être issu d'une technique, alors que généralement, c'est le processus inverse qui est suivi. Expliquons-nous. Dans le cas de la peinture, par exemple, il est probable que les tout premiers essais picturaux de l'homme ont été faits avec ses mains, ses doigts ; puis, progressivement, il a inventé des

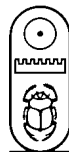
outils, comme les pinceaux, destinés à améliorer sa technique. Dans le cas du cinéma, c'est l'inverse. L'art cinématographique est avant tout issu d'une recherche scientifique ayant pour objet l'étude et la reproduction du mouvement. Les frères Lumière, inventeurs du cinématographe, s'inscrivent dans une lignée de chercheurs poursuivant le même objectif, tels que Marey, Edison, Muybridge et d'autres. Les frères Lumière, l'anecdote est connue, ne croyaient pas en l'avenir du cinématographe en tant que spectacle⁽¹⁾. Ce n'est qu'à partir de 1907, avec la création de sociétés comme le Film d'Art, que le cinéma s'est voulu discipline artistique. Toutefois, même dans le cas du pré-cinéma ou du cinéma des premiers temps, les premières œuvres sont souvent des œuvres d'art involontaires.



La deuxième caractéristique est que le cinéma est un art syncrétique, c'est-à-dire qu'il emprunte à diverses formes artistiques antérieures, voire à toutes : littérature, art dramatique, musique, danse, théâtre, peinture, photographie... Il n'y a guère que la sculpture que l'on pourrait exclure de cette liste, mais lorsque l'on pense aux multiples tentatives de cinéma en relief qui jalonnent l'histoire du septième art, et encore de nos jours, on constate que la recherche de la troisième dimension fait partie des objectifs du cinéma. Il ne faudrait pas en conclure que le cinéma se contente de « piller » les autres disciplines artistiques. Son ambition inconsciente serait plutôt de devenir un art total, ou plutôt universel ; c'est peut-être l'une des raisons qui expliquent son impact et sa popularité de masse.

Cinéma et symbolisme

Revenons à l'idée première de lier le cinéma au mysticisme et à l'éсотérisme. En tant qu'art narratif, le cinéma est propre à « raconter des histoires ». Il est donc l'outil rêvé pour illustrer les grands mythes de l'humanité, des histoires exemplaires ou inspirantes. Certains cinéastes proposent des œuvres réellement mystiques, que ce soit dans leur inspiration, leur message, ou tout simplement par les interrogations fondamentales qu'elles posent. On se reportera à ce propos aux films d'Ingmar Bergman, Andreï Tarkovski, Carl Theodor Dreyer, par exemple.



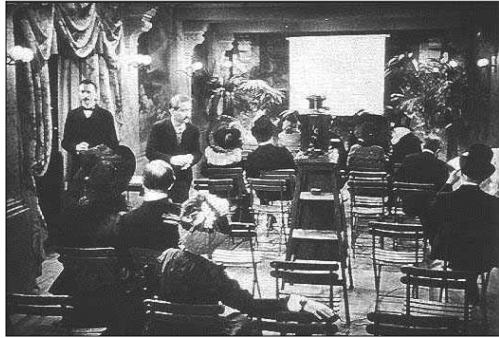


Cependant, le cinéma possède une qualité et un défaut : l'effet de réel. Lors des premières projections, les spectateurs étaient fascinés, moins par la reproduction iconique (ce que la photographie faisait déjà) que par le fait que les feuilles des arbres bougeaient au gré du vent. Même de nos jours, où l'informatique permet de générer toutes les images possibles, l'enjeu reste le plus grand réalisme possible. Le cinéma est donc utilisable pour des formes de narrations métaphoriques, mais il est peu utilisé pour des formes d'expression symbolistes qui sont le fondement même de l'ésotérisme, et

sont donc « cachées », réservées aux initiés. Certains cinéastes ont cependant tenté cette approche. Ainsi Frank Borzage, cinéaste hollywoodien classique mais aussi Franc-maçon et ésotéricien, émaille-t-il souvent ses films de clés accessibles uniquement à ceux connaissant les symboles utilisés. Un de ses mélodrames, *La Femme au corbeau*, est par exemple à la fois une histoire d'amour et une illustration de l'œuvre alchimique.⁽²⁾ Plus près de nous, Alejandro Jodorowski, dans tous ses films, et en particulier dans *La Montagne sacrée*, utilise bon nombre de symboles ésotériques appartenant à plusieurs Traditions (Kabbale, Martinisme, Traditions orientales et surtout le Tarot). Le grand cinéaste malien Souleymane Cissé explore l'ésotérisme africain dans *Yeelen*, et démontre, par le récit d'un voyage initiatique, l'universalité de certains archétypes. Dans *2001 : l'Odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick explore une autre voie : il choisit de donner à voir des symboles mystérieux et abstraits, comme le célèbre monolithe noir, en ne donnant aucune explication (à la différence du romancier Arthur C. Clarke, co-auteur du scénario, dans son roman) ; liberté est donnée à chacun des spectateurs de se livrer à l'interprétation.

LE DISPOSITIF CINÉMATOGRAPHIQUE

Comme on vient de le voir, le contenu même des films ne suffit sans doute pas à expliquer la force et l'impact de cet art. Il faut sans doute aller plus loin et s'interroger sur sa nature même. Le cinéma n'est en effet pas réductible aux films eux-mêmes ; il faut prendre en compte la manière dont ils sont montrés et reçus par le spectateur : c'est ce que l'on appelle le dispositif cinématographique.

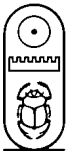


La Caverne

Il faut remonter très loin dans le temps pour trouver la première idée, non pas du film en tant que reproduction du mouvement, mais de la projection cinématographique ; elle se trouve chez Platon, dans le début du livre 7 de *La République*. C'est la célèbre allégorie de la Caverne. Platon y décrit des prisonniers enchaînés, condamnés à regarder des ombres sur un mur en face d'eux, ombres projetées par des objets situés derrière eux, devant un feu permanent. La caverne produisant également un écho, les prisonniers attribuent les sons aux ombres, qui sont pour eux la seule réalité. Pour Platon, cette allégorie a pour but de montrer l'état de l'Humanité, enfermée dans le monde des ombres illusoire. Mais on ne peut qu'être frappé par la similitude entre la situation des prisonniers de la caverne et celle des spectateurs de cinéma, à cette différence que dans ce cas la servitude est volontaire, et même librement et activement recherchée. Est-ce que, ce faisant, nous ne rejouons pas pour nous-mêmes le mythe de la caverne, allant chercher de l'illusion pour retrouver ensuite ce qui est pour nous le monde de la Réalité, et nous conforter ainsi dans une autre illusion ?

Epstein : l'intelligence d'une machine et le « cinéma du diable »

Le rapport du cinéma à la Réalité a fasciné et intrigué à la fois les critiques, les théoriciens et les cinéastes. Certains, en particulier les théoriciens soviétiques, également réalisateurs, comme S.M. Eisenstein



ou D. Vertov, ont rapidement compris l'importance du montage comme producteur de sens. Ils en ont conclu que le cinéma se réduisait à une opération dialectique : coller ensemble des fragments de réalité peut aboutir à un sens donné, voulu par le cinéaste ⁽³⁾. A l'inverse, un théoricien comme André Bazin développe le concept inverse, marqué par l'idée que l'univers étant produit par un Créateur, il doit être respecté et que donc, le montage doit être utilisé selon des règles précises et discrètes.⁽⁴⁾

Mais un autre cinéaste théoricien, Jean Epstein, développe une idée à notre avis beaucoup plus forte. Pour lui, le cinéma est une machine intelligente qui produit son propre univers. Il considère le Cinéma comme de nature "diabolique", non pas dans le sens "infernale" ou "maléfique", mais parce qu'il permet de modifier l'univers créé dans sa nature même.⁽⁵⁾ Ainsi, par le ralenti ou l'accélération, la nature même du Temps se trouve modifiée. Jean Epstein applique cette théorie dans son adaptation d'Edgar Poe : *La Chute de la Maison Usher*, film dans lequel il fait alterner des plans de vitesses différentes.

De plus, le cinéma permet de rendre palpables des contradictions ou des enjeux philosophiques de première importance, comme le rapport entre le continu et le discontinu. Rappelons en effet que la projection « continue » d'un film se compose de 24 arrêts par seconde de la pellicule devant l'obturateur...



Précisons à ce propos que contrairement à une idée reçue tenace, ce n'est pas la persistance rétinienne qui est la cause de l'impression de mouvement au cinéma. Si c'était le cas, cela produirait une impression de "surimpression" permanente, une véritable "bouillie" visuelle. Il faut plutôt en passer par les théories de la forme (*Gestalttheorie*), comme pour l'image fixe. La perception des images est selon cette théorie à la fois immédiate, intuitive et surtout globale. Le champ visuel se décompose, non pas en plusieurs parties qui s'additionneraient, mais en un fond et une forme. Appliquée au cinéma, la théorie résultante serait que le cerveau réagirait aux changements de position des stimuli visuels (sans doute par un mécanisme physico-chimique au niveau du cortex), ce qui aboutirait à une deuxième phase, interprétative.

De la Lumière et des Ombres

Qu'est-ce alors que le cinéma ? C'est peut-être, suivant la belle définition du grand chef opérateur Henri Alekan, « uniquement de la Lumière et des Ombres ». L'ombre est indispensable à la lumière pour produire des formes, la lumière est mouvante, l'alternance et le mariage permanent et mouvant entre les deux produit le cinéma⁽⁶⁾. On comprend alors mieux la spécificité du cinéma et sa différence fondamentale avec la télévision. Au cinéma, nous voyons des ombres : c'est cela qui nous fascine. La lumière se trouve dans notre dos, comme dans la Caverne ; nous voyons des reflets de la lumière. Face à la télévision, nous sommes face à une source lumineuse, mais il n'existe pas d'alternance entre l'ombre et la lumière. Nous contemplons en fait un point de lumière qui se déplace continuellement selon un certain nombre de « lignes ». Tandis qu'au cinéma, nous assistons à l'alternance continue et fondamentale de la Lumière et de l'Obscurité par la projection des ombres.

LE TRAVAIL DU SPECTATEUR

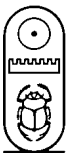
De ce qui précède, on pourrait conclure que le spectateur de cinéma se plonge volontairement dans un état de passivité. Or il existe précisément une différence fondamentale entre le spectateur et le prisonnier de la caverne : au cinéma, le spectateur est actif ; il procède même à des opérations inconscientes qu'il considérerait le plus souvent comme insensées sur le plan objectif.

La visualisation et la création mentale

Ainsi, lorsque nous sommes au cinéma, procédons-nous systématiquement à une opération de visualisation et de création mentale. En effet, les images qui nous sont proposées ne sont pas "tout" le film.



Prenons l'exemple du champ et du contre-champ. Cette opération de découpage technique est très commune : lorsque deux personnages d'un film discutent face à face, on voit d'une part le visage de l'un, le visage de l'autre, de nouveau le visage (ou le buste) du premier et ainsi de suite. Or, non seulement



nous comprenons que ces deux personnes présentées séparément se trouvent dans le même espace, mais de plus, nous reconstituons mentalement l'espace "manquant", c'est-à-dire la portion d'espace qui les sépare, sans que l'image nous le montre.

Plus impressionnant sans doute : inconsciemment, nous sommes capables de visualiser tout un monde, un univers. En effet, tout film induit son propre univers. Si je vois, par exemple *Le Faucon maltais*, un classique du film noir américain tourné et situé en 1940, j'imagine et je recrée aussitôt tout l'univers connu en 1940, même si la plupart de ces éléments n'apparaissent pas dans le film. C'est ce que l'on nomme l'univers diégétique, du mot « diégèse », c'est-à-dire l'univers induit par le récit filmique⁽⁷⁾. Ainsi, dans le cas du *Faucon maltais*, nous n'incluons ni téléphone portable, ni ordinateur, ni voyage sur la Lune, mais nous y projeterons tout ce que nous savons au plus profond de nous-mêmes. On comprend vite que cette création mentale diffère obligatoirement d'un spectateur à l'autre, en fonction de son fond culturel personnel, de ses centres d'intérêt, etc. De sorte que l'on peut dire que chaque spectateur crée d'une certaine manière son propre film à partir du support commun qui est l'œuvre filmique projetée. Si l'on parle d'identification du spectateur, il faut donc parler de double identification : aux personnages, bien sûr, mais avant cela, à l'univers présenté et proposé.

Ce concept d'univers diégétique peut avoir des répercussions sur la compréhension même du film. Ainsi, un bref passage des *Dix Commandements* montre le retour de Moïse auprès de Pharaon pour lui demander la libération des Hébreux au nom du Dieu Unique. Mais avant lui, se présente auprès de Pharaon l'ambassadeur de... Priam, roi de Troie ! D'un seul coup, deux mythes se rejoignent et leur rencontre produit un vertige métaphysique : pendant que Moïse parle au nom du dieu d'Abraham, les dieux de l'Olympe discutent du sort d'Achille, d'Hector et de Patrocle... Mais un spectateur ne connaissant pas la mythologie grecque ne fera pas cette extrapolation.

Le temps : les modifications de la perception temporelle

Si, dans la vie quotidienne, le Temps nous paraît être une valeur absolue, il n'en est pas de même au cinéma. Cependant, si l'on essaie de convaincre tout un chacun que le temps est une donnée variable, voire en partie illusoire, on se heurte généralement à une réaction de refus ou de dénégation. Pourtant chaque spectateur de cinéma fait

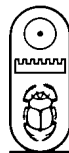
l'expérience de la coexistence de deux trames temporelles distinctes, sans que ceci lui pose le moindre problème. Il ne s'agit plus des phénomènes de ralentis ou d'accélérés évoqués par Epstein, c'est-à-dire internes à la bande-image. Tout simplement, il existe deux Temps au cinéma. Le premier est celui de la durée de la projection (celle de l'énonciation, si l'on préfère) ; sur ce plan, un film dure une heure et demi ou deux heures. Mais il existe également le temps de l'histoire racontée, le temps de l'énoncé : une journée, un mois, un an, mille ans. Il n'arrive qu'exceptionnellement que les deux « temps » soient équivalents (Alfred Hitchcock a tenté l'expérience dans *La Corde*, pour en arriver à la conclusion qu'en fait, il se privait inutilement des ressources narratives du cinéma)⁽⁸⁾. Par contre, nous, spectateurs, ne voyons aucune contradiction entre ces deux strates temporelles, et passons sans problème de l'une à l'autre (en regardant notre montre si le film nous ennue, par exemple...)

MODIFICATION DES ÉTATS DE CONSCIENCE

Comme on vient de le voir, la situation du spectateur de cinéma est très particulière, différente de toute autre forme de positionnement face à une œuvre d'art : lecture, peinture, spectacle « vivant ». Ce fait, repéré depuis longtemps, a donné lieu à bon nombre d'interprétations et d'hypothèses. Le point commun entre ces hypothèses est que, définitivement, le spectateur de cinéma est placé dans un état psychologique particulier.

Cinéma et onirisme

Dans la première de ces hypothèses, la plus ancienne (elle remonte à l'époque du cinéma muet), le spectateur serait placé dans un état onirique, dans un demi-sommeil, et le film serait similaire à un rêve. De nombreux éléments plaident en faveur de cette hypothèse. Ainsi la salle de cinéma est obscure. Il nous arrive parfois de sombrer dans un vrai sommeil au cinéma. Le film reproduit la logique du rêve, car le Temps s'y déroule différemment (ce qui nous semble des heures ne sont en réalité que quelques minutes) ; de même, on peut rêver « en couleurs » ou « en noir et blanc ». Développant ce parallèle, de nombreux films présentent des scènes de rêve, redoublant ainsi le dispositif (je vois le rêve d'un personnage, je rêve



que je rêve etc.) Enfin le film, comme le rêve, nous permet de nous libérer de nos angoisses, de voir nos fantasmes, même les plus pervers, représentés en toute innocence : c'est le « Plaisir sans faute », concept bien connu en psychologie. Comme le rappelait Jean-Luc Godard, citant André Bazin au début du *Mépris* : « *Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs* ».

Cinéma et Hypnose :

La comparaison entre film et rêve est toutefois limitée par une donnée empirique incontournable : lorsque je vois un film au cinéma, je ne dors pas, et si je m'endors, je ne vois plus le film... C'est à Roland Barthes que l'on doit l'hypothèse la plus intéressante : voir un film au cinéma serait similaire à une séance d'hypnose⁽⁹⁾. On en retrouve toutes les caractéristiques : la mise en disponibilité, le dispositif, la focalisation sur un point (non pas la source lumineuse, mais les ombres mouvantes sur l'écran), la perte de contact avec la réalité objective. On reconnaît aussi cet état paradoxal, encore mal connu, qui ne relève plus ni de la veille ni du sommeil « réel » – les sujets hypnotisés témoignent souvent qu'ils n'ont pas vraiment « dormi ».

Ce rapport entre l'hypnose et le cinéma est d'autant plus intéressant que l'on sait que l'hypnose est, d'une certaine manière, à l'origine de la psychanalyse et de l'exploration de l'inconscient (même si, par la suite, Freud va l'abandonner au profit d'une autre voie d'accès). Or, la coïncidence est troublante, le cinéma et la psychanalyse ont, officiellement, la même date de naissance : 1895. C'est l'année de la première projection des frères Lumière, mais aussi celle de la publication des *Études sur l'hystérie* de Freud et Breuer. Le plus intéressant est que ces deux inventions *a priori* sans rapport se placent dans un bouillonnement général : le cinéma se crée alors que l'on fait des démonstrations publiques des rayons X, le corps est exploré en même temps que l'âme, les expériences de Charcot à la Salpêtrière, qui ont eu Freud comme spectateur, se placent dans la continuité, pour certains, des recherches sur le magnétisme ou le mesmérisme...⁽¹⁰⁾

Toujours est-il que de nombreux cinéastes ont perçu le rapport existant entre hypnose et cinéma. Ainsi Fritz Lang, qui fait de son « génie du mal », le Docteur Mabuse, un psychanalyste et hypnotiseur. Dans *Mabuse : Inferno*, ce dernier se livre à une expérience de suggestion collective qui rappelle une projection cinématographique. Plus près de nous, David Lynch et surtout Lars von Trier se livrent

à des expériences d'hypnose cinématographique ; Lars von Trier, en particulier, dans l'ouverture d'*Europa*, reproduit tout le dispositif hypnotique à l'adresse du spectateur.

Qu'il s'agisse d'un état onirique ou hypnotique, il est évident que dans les deux cas, un processus identique se produit, qui conduit à la mise « en retrait » de la conscience objective chez le spectateur, et le rend apte, « disponible », à se mettre dans un autre état : état de réceptivité d'un côté, mais aussi état de créativité issue de l'inconscient dans le travail de construction filmique que, comme nous l'avons vu, il effectue lui-même.

Notes

- (1) Cf. *Le Roman des Lumières*, Bernard Chardère, Gallimard 1995.
- (2) *Frank Borzage ou Sarastro à Hollywood*, Hervé Dumont, Mazzotta 1993.
- (3) Sur ces questions, cf. *Esthétique du montage*, Vincent Amiel, Nathan 2001.
- (4) Voir à ce sujet son article « Montage interdit », in *Qu'est-ce que le cinéma*, André Bazin, Cerf 7^{ème} art, édition définitive, 1975.
- (5) *Écrits sur le cinéma*, Jean Epstein, Seghers 1974, 2 vol.
- (6) *Des lumières et des ombres*, Henri Alekan, Le Sycomore, 1984.
- (7) Sur les opérations d'analyse de films inspirées par les théories de la linguistique, cf. *Cinéma et production de sens*, Roger Odin, Armand Colin, 1990.
- (8) *Le Cinéma selon Hitchcock*, François Truffaut, Robert Laffont, 1966.
- (9) « En sortant du cinéma » Roland Barthes, in *Psychanalyse et cinéma*, *Communications* n° 23, 1975.
- (10) En plus de l'ouvrage de Freud et Breuer, cf. à ce sujet *Du Baquet de Mesmer au « baquet » de S. Freud*, René Roussillon, PUF, 1992. Sur les rapports entre les découvertes scientifiques de 1895, les images et l'occultisme, cf. en particulier *Le Troisième Œil : la photographie et l'occulte*, Gallimard 2004, catalogue de l'exposition tenue à Paris en 2004-2005.

Références des films cités :

- 2001, l'Odyssée de l'espace* (2001, *A Space Odyssey*).
La Chute de la Maison Usher, Jean Epstein, 1927.
La Corde (*The Rope*), Alfred Hitchcock, 1948.
Les Dix commandements, (*The Ten Commandments*), Cecil B. deMille, 1956.
Europa (*id.*), Lars von Trier 1991.
Le Faucon Maltais (*The Maltese Falcon*), John Huston, 1940.
La Femme au corbeau (*The River*), Frank Borzage, 1928.
Mabuse : Inferno, Fritz Lang, 1922 (suite du *Dr. Mabuse, le joueur*).
Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963.
La Montagne sacrée (*The Holy Mountain*), Alejandro Jodorowski, 1973.
Yeelen, Souleymane Cissé, 1987.

