Le regard du mort

Dreyer, Antonioni, Kiarostami

Yann Calvet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1449>

DOI : 10.4000/doublejeu.1449

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 95-104

ISBN : 978-2-84133-341-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Yann Calvet, « Le regard du mort », *Double jeu* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 23 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1449> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1449>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LE REGARD DU MORT

DREYER, ANTONIONI, KIAROSTAMI

Vampyr (1932) de Carl Th. Dreyer, *Profession Reporter* (1974) de Michelangelo Antonioni et *Le Goût de la cerise* (1997) d'Abbas Kiarostami mettent en scène des personnages dont le regard est confronté – parfois symboliquement, parfois réellement – à leur propre mort. Cette mise en scène de la mort du personnage s'accompagne dans ces trois films d'une mise en abyme du dispositif cinématographique. Il s'agit de créer une analogie spectateur-personnage qui permet d'entraîner le spectateur « réel » dans un mouvement cathartique de ressaisissement de soi : une sorte de mort symbolique, prélude à une renaissance elle aussi symbolique.

Ces trois films construisent une esthétique qui remplace, selon la formule de Gilles Deleuze, les situations sensori-motrices par des situations purement optiques et sonores où le voyant remplace l'actant :

Ce sont de pures situations optiques et sonores, dans lesquelles le personnage ne sait comment répondre, des espaces désaffectés dans lesquels il cesse d'éprouver et d'agir, pour entrer en fuite, en balade, en va-et-vient, vaguement indifférent à ce qui lui arrive, indécis sur ce qu'il faut faire. Mais il a gagné en voyance ce qu'il a perdu en action ou réaction : il VOIT, si bien que le problème du spectateur devient « qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image ? » (et non plus « qu'est-ce qu'on va voir dans l'image suivante ? »)¹.

On retrouve dans les différents dispositifs que nous allons analyser « cette action de considérer attentivement par les yeux et la pensée » qui caractérise la *contemplatio* au sens mystique du terme, c'est-à-dire au sens physique de regarder en s'absorbant dans la vue de l'objet.

Dreyer, Antonioni et Kiarostami retrouvent l'idée partagée par la plupart des philosophes grecs et des sagesse traditionnelles, selon laquelle la contemplation désigne une attitude de connaissance qui permet de se

1. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit (Critique), 1985, p. 356.

libérer d'une condition commune d'esclavage du sensible, des désirs et des opinions. David Gray, David Locke et M. Badii sont ainsi des personnages de voyants qui circulent à la lisière entre la vie et la mort, et leur regard ne peut que constater l'existence de ce hors-champ (en dehors et au-dedans de soi).

LA MORT INITIATIQUE

Le personnage de David Gray dans *Vampyr* (1932) de Carl Th. Dreyer est à l'image du spectateur de cinéma : ombre regardant d'autres ombres, il assiste impassible aux événements, se faufile de décor en décor par la magie du montage. Comme l'a souligné Jacques Aumont, le film comporte de saisissantes métaphores du dispositif cinématographique ou de dispositifs voisins :

Les ombres renversées des fantômes, leur redressement évoquent les lanternes de projection utilisées dans les fantasmagories, dans les spectacles d'ombre, dans l'eidophysikon. La bougie dont Gray illumine la gravure à l'auberge serait la source lumineuse nécessaire à ces instruments, celle qui prête sa lumière à l'image, et menace toujours de la brûler. Le film s'ouvre par un carton sur lequel apparaît progressivement, en réserve blanc sur noir, la forme d'un crâne ; il se ferme sur plusieurs plans montrant un engrenage qui ralentit, puis s'arrête. Lente apparition de la lumière, arrêt de la mécanique : la projection commence, la projection s'achève.

Mais surtout, par son insistance à tout soumettre au tourniquet du renversement, par l'incertitude labyrinthique, par le goût de jouer l'entre deux et la frontière, ce film est une illustration puissante de deux des images mythiques les plus anciennes, les plus constantes, évoquées à propos du cinéma en général : celle de l'hypnose, celle de la caverne de Platon².

Au milieu du film, alors que David Gray court en direction d'une usine, il trébuche, se relève et s'assoit sur un banc. Tout à coup, son corps se désincarne et son double reprend son chemin. Arrivé à l'usine, il découvre un cercueil recouvert d'un drap, il le soulève et se voit lui-même allongé dedans. Dans cette séquence, David se dédouble deux fois : sur le banc, il se désincarne, et dans l'usine, son double se voit dans un cercueil. Il y a donc trois images d'un même personnage qui se superposent.

Les religions traditionnelles conçoivent l'âme comme un double du vivant, qui peut se séparer du corps à la mort de celui-ci, ou dans le rêve,

2. Jacques Aumont, *Vampyr de Carl Th. Dreyer*, Crisnée, Yellow Now (Long-métrage), 1993, p. 66.

ou par une opération magique. On retrouve dans ce double dédoublement ces trois niveaux : dédoublement dans un rêve (sur le banc) – dédoublement à la mort (David voit son corps dans un cercueil) – dédoublement par une opération magique, qui englobe finalement les deux autres, puisque David Gray à la fois assiste et participe à sa propre mort.

Chacun de ces niveaux donne à la mort cinématographique de David Gray un caractère symbolique. Marc Vernet dans son ouvrage *Figures de l'absence*, sous-titré *De l'invisible au cinéma*, évoque « ces moments où le cinéma cherche à rendre sensible par ses propres moyens une existence qui ne peut se matérialiser sous une forme réaliste, par une étendue »³. La représentation de la mort chez Dreyer passe par l'utilisation du regard à la caméra, de la « caméra subjective » qui renforce l'identification du spectateur avec le personnage et de la surimpression qui dédouble le personnage.

Pendant le voyage en cercueil, déplacement quasiment magique puisque personne ne semble le porter, on passe tout à coup de l'intérieur vers l'extérieur, d'un endroit oppressant et sombre vers un endroit ouvert sur le ciel clair, littéralement des ténèbres vers la lumière, comme si la mort était vécue comme une délivrance, une sorte de renaissance. Marc Vernet remarque à ce propos :

La sortie dans les airs du travelling – cercueil, imprévisible surenchère sur la contre-plongée, donne brusquement consistance à l'extraordinaire de la vision du personnage flottant dans l'en deçà, en scandant par la seule prolongation du travelling hors bâtiment son passage instantané dans l'au-delà, par le biais d'une économie rigoureuse, à l'intérieur d'un seul et même mouvement qui se dépasse lui-même sans changer. Ce n'est plus un mouvement de caméra, c'est une translation ; ce n'est plus une image, c'est une vision⁴.

Ainsi, ce voyage nous amène à partager le parcours de David qui passe de l'image à la réalité, de la réalité à l'au-delà, dans une régression morbide proche de la schizophrénie, un rêve étrange dans lequel la peur de la mort se mêle de manière claustrophobique à la peur d'être enterré vivant.

La peur d'être enterré vivant implique la conviction qu'il existe un état mixte et réversible fait de vie et de mort. Les différentes contre-plongées de la caméra subjective à l'intérieur du cercueil nous offrent le fameux point de vue du mort. Mais ce mort n'en est pas vraiment un puisqu'il voit et entend (le son de la cloche confirmant qu'il va bien y avoir un enterrement).

3. Marc Vernet, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile (Essais), 1988, p. 6.

4. *Ibid.*, p. 52.

Cependant, si David est en pleine possession de ses moyens, il ne peut plus bouger dans ce cercueil. Cet effet s'insinue dans notre esprit, la position de David Gray reproduisant la nôtre : celle du spectateur dans la salle. Cette peur d'être enterré, littéralement de retourner dans la terre, dans le giron maternel, montre la difficulté d'accepter de mourir à une forme de vie pour renaître à une autre.

Le double de David Gray se dissocie de lui-même non pas pour aller vivre, survivre, mais pour aller mourir, se voir mourir. Tout se passe comme si en voulant échapper à la mort, le parcours de David la lui rendait plus présente. Celui-ci prend conscience qu'il n'y a aucun moyen de lui échapper. Finalement, son double aide David Gray à prendre conscience de lui-même par la contemplation de la mort. Il l'aide à se libérer, à se prendre en charge, à reprendre l'initiative. Cette mort symbolique agit donc bien comme une libération. On retrouve au travers de cette analyse l'idée que le dédoublement cinématographique, qu'il prenne une forme effective (dédoublement des personnages) ou bien esthétique (ombre, miroir, reflet, symétrie...) propose une mise en abyme de la situation du spectateur et de notre rapport à la figuration cinématographique.

Dans cette mise en abyme du dispositif cinématographique, le parcours de David Gray l'entraîne à vivre un dédoublement et une série de métamorphoses psychiques qui le conduisent à une renaissance symbolique, et nous sommes invités à partager son expérience. Son parcours initiatique est redoublé par la projection cinématographique et ouvre le spectateur sur « l'invisible », sur la possibilité, au-delà de la simple prise de conscience de sa propre vie mortelle, d'être véritablement – par l'identification engendrée par le dispositif filmique – à la place du mort.

Ainsi le personnage de David Gray dans *Vampyr* n'est-il qu'une silhouette sans vie, un ectoplasme qui déambule dans les décors du film, un spectateur qui suit le drame sans y participer : ombre d'homme, il ne détient qu'une ombre de conscience. Cet être flou et translucide est à la recherche de son incarnation⁵. Mais petit à petit, en s'absorbant dans la vue de sa propre mort, il reprend sa vie en main. Son cheminement l'amène à se créer une conscience véritable qui lui permet de conférer à ses pensées et à ses actes la permanence et la rigueur nécessaire pour échapper aux filets du monde dans lequel il était précédemment emprisonné, comme dans une toile d'araignée. La mort initiatique de David signifie donc son passage à une nouvelle modalité d'existence. Le spectateur lui-même, rêveur

5. On retrouve ici une mise en image de l'idée hermétique selon laquelle la vie trouve sa perfection dans l'incarnation, c'est aussi ce que dit le théosophe F. C. Oetinger, qui doit cette idée à Jacob Böhme, selon laquelle « la corporéité (*Leiblichkeit*) est la fin des œuvres de Dieu ».

suprême, vit aussi un rêve de mort lorsque la caméra subjective prend la place de David dans le cercueil. L'initiation circule à tous les niveaux, car cette mort n'est pas la mort absolue, mais la mort actuelle du personnage, c'est-à-dire la perte de son inertie, de son non-éveil et de sa propre aliénation. En un sens, on peut lire l'itinéraire de David comme une dynamique de comblement. En lui, « l'esprit a fait sa brèche » pour mettre fin à l'écartèlement engendré par le temps et par les événements extérieurs de sa propre vie. Sa libération est une conquête de la liberté, une victoire sur le mal irrationnel, sur la division de l'être, sur l'élément ténébreux qui lui serait antérieur.

Ainsi, à travers l'initiation qui s'articule autour d'une prise de conscience spirituelle et physique de la mort, *Vampyr* ouvre-t-il le champ à la quête de soi : le parcours initiatique de David Gray l'entraîne vers une prise de conscience de ses zones d'inertie, de non-éveil et d'aliénation qui visent à le libérer de sa mort actuelle.

LA MORT INTROSPECTIVE

Le cinéma moderne se caractérise par l'attention portée à ce qui se passe pendant les moments d'attente où l'action se limite souvent au regard du personnage. Il privilégie les conflits internes, profonds, souterrains. Dans cette optique, le personnage est souvent problématique, opaque, vidé de toute caractéristique psychologique ou sociologique trop affirmée. Immergé dans les situations, il subit les événements, sans exercer de volonté bien précise. Il agit peu, semble dépossédé de lui-même et victime d'une sorte d'aliénation dans son rapport au monde.

David Locke (Jack Nicholson), dans *Profession Reporter* de Michelangelo Antonioni, est de ce point de vue un personnage moderne car il est en crise et en proie à une sorte de désarroi intérieur. « Passager » de sa propre vie, il usurpe l'identité d'un mort lors d'un reportage dans le désert tchadien et au terme d'un voyage en forme de fugue amoureuse, il s'en vient mourir lui aussi aux abords d'un autre désert en Andalousie. Comme le souligne Francis Vanoye, « d'un hôtel perdu avec un homme mort sur un lit, il rejoint un autre hôtel perdu et meurt sur un lit »⁶.

Locke est, comme David Gray dans *Vampyr*, un personnage double. Sa ressemblance avec Robertson (le mort) est soulignée par la symétrie de plusieurs plans, notamment au moment de la découverte du corps et de l'usurpation d'identité. David Locke est un journaliste, un professionnel

6. Francis Vanoye, *Profession reporter*, Paris, Nathan (Synopsis ; 15), 1993, p. 52.

du regard alors que Robertson est un homme d'affaires. Robertson souligne d'ailleurs cette différence d'appréhension du monde lors du flash-back de leur première rencontre : « Je prends la vie comme elle vient. J'imagine que c'est différent pour vous, non ? ». Et plus loin : « Voyez-vous, M. Locke, vous travaillez avec des mots, des images, des choses fragiles. Moi, je procure des marchandises, du concret. Ils me comprennent tout de suite ». Dans cette opposition se construit l'idée que Locke, en usurpant l'identité de Robertson, cherche peut-être à changer de régime d'existence, à être non plus simplement une sorte d'observateur contemplatif du monde mais à être dans l'action concrète.

L'avant dernier plan du film est un très long plan séquence qui part de la chambre de Locke, franchit une grille qui barre la fenêtre et parcourt ensuite en demi-cercle la place à l'extérieur, avant de revenir devant la fenêtre derrière laquelle on découvre que Locke est mort. La prouesse technique que constitue ce plan a été largement commentée mais ce qui nous intéresse ici, c'est le sens de ce mouvement d'appareil.

La disjonction du point de vue de la caméra de celui de Locke dans cet avant-dernier plan, comme d'ailleurs les nombreux décadrages qui sont la marque du film, montrent une forme de conscience détachée du corps, comme si l'âme de Locke flottait à côté de lui et se regardait agir, ou ne pas agir en l'occurrence. Le point de vue adopté par la caméra devient par ce dispositif celui du spectateur, amené par conséquent à s'identifier à l'âme sans corps de Locke dans une logique qui fonctionne quasiment sur le principe de la possession. Nous épousons le regard intérieur de Locke libéré de sa forme physique, dans une mise en abîme qui rejoint, avec les préoccupations de la modernité européenne (l'incommunicabilité notamment), celle de *Vampyr*.

Le franchissement des barreaux par la caméra (comme le franchissement de la porte dans la scène centrale de *Vampyr*), correspond vraisemblablement, comme le dit encore Francis Vanoye, à l'instant de la mort de Locke :

Le mouvement se fait plus rapide, plus ample, plus souple, la luminosité, les couleurs s'emparent du plan, la caméra n'est plus *devant* la vie, mais *dans*, avec la vie de la place qu'elle a pu rejoindre, libérée du poids de la présence, finalement contingente de Locke⁷.

Ainsi, juste avant la mort du personnage, la mise en scène défait le processus d'identification afin de permettre au spectateur d'éprouver son regard. Comme le souligne Francis Vanoye :

7. Francis Vanoye, *Profession reporter*, p. 106.

L'alternance, la conjonction provisoire, la disjonction fondamentale des points de vue conduisent à faire l'expérience de la perception en train de se faire. Expérience d'ordre phénoménologique permettant au spectateur de se regarder regardant⁸.

Expérience mystique aussi car elle s'inscrit dans l'indicible d'une expérimentation personnelle et sensible qui déchire le voile des apparences. Locke souligne d'ailleurs au début du film dans la discussion avec Robertson que notre regard est conditionné par les habitudes.

Dans la pensée moderne, seule la transformation du monde par l'action humaine serait susceptible de transformer l'être humain. Mais dans *Profession Reporter*, cette action humaine est montrée comme une agitation, une aliénation, un mensonge à soi, une fuite devant le réel. La volonté d'agir sur le monde extérieur est montrée comme une dépossession de soi, fruit d'une volonté de puissance laissée à elle-même. Ce que montre fondamentalement l'avant-dernier plan du film, c'est au contraire l'idée que la véritable action n'est possible que par une absence de maîtrise de soi, qui nous fait nous identifier instant par instant au chaos des émotions qui nous traversent. La contemplation, elle, réalise un intermédiaire vers la communion. Elle cherche à atteindre la réalité en soi. Par la mort de Locke, Antonioni montre cependant que cette expérience de présence à soi reste inaccessible.

Le plan final développe ainsi une logique extatique qui, par la disjonction du point de vue, oblige le sujet « spectateur » à sortir de lui-même pour ouvrir sa conscience. On passe du sentiment d'étouffement (l'intérieur de la chambre mais aussi la passivité de Locke) à une sorte d'ouverture sur le monde (l'espace ouvert de la place). Cette translation prolongée par le retour de la lumière dans la salle à la fin du générique nous offre ainsi la possibilité d'une introspection, d'un regard à l'intérieur de soi, proposée par le dispositif du film : une réflexion sur sa propre existence et le sens qu'on donne à sa vie ; la possibilité d'une prise de conscience et donc une possibilité de changement réel et concret. Il y a derrière le pessimisme d'Antonioni une forme de renaissance possible – pas pour le personnage évidemment – mais pour le spectateur lui-même qui vient de vivre avec intensité la disparition de Locke, son double à l'écran. Par sa passivité physique, Locke est en effet le réceptacle idéal de nos angoisses mais l'expérience esthétique nous invite à transcender cet état en nous reliant de nouveau au réel, au monde.

8. *Ibid.*, p. 76.

LA MORT RÉCONCILIATRICE

Dans *Le Goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami, l'itinéraire de M. Badii prend aussi la forme d'un parcours initiatique. Spectateur du monde à travers la fenêtre de sa voiture, il va subir lui aussi une mort symbolique, prélude à une sorte de renaissance cinématographique.

Comme la poésie d'Omar Khayyâm, évoquée par Kiarostami à propos de ce film, *Le Goût de la cerise* est construit sur le principe de la respiration dans laquelle s'harmonisent deux mouvements, l'inspiration et l'expiration. Cet aller-retour crée une forme circulaire qui évoque à la fois le fait de tourner en rond, littéralement, d'aller nulle part, de ne pas savoir vraiment ce que l'on cherche, mais évoque aussi la rotation des derviches tourneurs, la paume d'une main tournée vers la terre et l'autre vers le ciel, à la recherche d'une harmonie, d'une unité. Ce double mouvement, qui peut sembler paradoxal est en fait l'expression concrète d'une forme de pensée dans laquelle celui qui n'est pas emprisonné par une idéologie religieuse ou politique, celui qui doute perpétuellement, se rapproche plus de la vérité comme de l'unité, que celui dont l'esprit reste figé dans ses certitudes. Le film cherche continuellement cette harmonie, cette réconciliation du ciel et de la terre, de l'esprit et du corps. La voiture de M. Badii, dans laquelle se déroulent les trois-quarts du film, est comme une coquille, une carapace, qui empêche cette relation de s'établir. M. Badii n'en sort réellement qu'après la troisième rencontre avec le vieil homme dont le discours, en même temps que son accord pour l'enterrer, semble lui ouvrir l'esprit sur un retour à la vie. En substance, ce discours, au travers de différentes paraboles, exprime la nécessité de changer soi-même, de changer sa perception de la vie en acceptant le monde tel qu'il est. Cette inversion de la pensée, cette volonté de changer de manière de penser est exprimée très concrètement dans le film lorsque le vieil homme propose à M. Badii de changer de chemin, d'emprunter une autre route, « plus longue mais plus belle », et donc de briser cette impression de tourner en rond. M. Badii est lui aussi à un « carrefour » de route, il cherche son « chemin » dans l'existence.

À la fin du film, allongé dans sa tombe, dans la terre, M. Badii regarde les nuages recouvrir la lumière et la lune. Se suicide-t-il vraiment ? La question n'est pas là. C'est une mort symbolique qui exprime l'espoir d'une renaissance et d'un renouveau de la vie dans le cœur des hommes qui vivent dans ce monde de misère et de souffrance. C'est l'espoir que l'homme sera capable de se changer lui-même au lieu d'accuser perpétuellement les autres pour justifier sa propre part de haine et de mensonge. L'orage qui gronde, la foudre qui éclate, pendant que le personnage est allongé dans sa tombe, par leur origine céleste, apparaissent dans une conjonction d'opposés comme

le principe de vie et celui de la mort, comme le symbole de la présence immédiate de Dieu ou de son châtement, comme la possibilité d'une illumination spirituelle ou d'un anéantissement de soi.

À la fin du film, des images vidéo montrent la renaissance du pays, le retour du printemps. On voit aussi Kiarostami et son équipe faisant des repérages :

Je voulais enregistrer la conscience de la mort, l'idée de la mort, que le cinéma seul rend acceptable. Cette idée survient quand le noir s'impose, quand toutes les lumières se sont éteintes sur l'écran. La lune disparaît sous les nuages et tout devient noir. On se rend compte alors qu'il n'y a plus rien. Or, la vie vient de la lumière. Ici, le cinéma et la vie ne forment plus qu'un. Car le cinéma n'est lui aussi que lumière. [...] Quand le vert du printemps fait son retour, c'est à la fois la résurrection de la vie et celle de l'image⁹.

La salle de cinéma, par son dispositif même (enfermement dans le noir en position assise, parenté avec le rêve, mise en éveil des facultés mentales aux dépens de la motricité) reproduit une forme de « *regressus ad uterum* » qui induit cette idée initiatique de « résurrection de la vie » dont parle Kiarostami.

La mise en abyme finale du dispositif cinématographique, en plus de renvoyer à la nécessité d'aller au-delà des apparences, exprime parfaitement cet espoir que « la vie continue », pour reprendre le titre d'un autre film de Kiarostami. Comme le souligne Elzbieta Wiacek à propos du cinéma de Kiarostami, le caractère métafilmique de son cinéma ne se limite pas à une expérimentation uniquement formelle :

L'aversion pour le maintien de l'illusion et pour le chantage sentimental ne signifie pas la création d'une distance entre l'acteur et le réalisateur, ou encore entre les protagonistes et le spectateur. Les personnages vus sur l'écran sont considérés comme des individus dont le sort n'est pas indifférent au créateur et qui ne sont pas non plus étrangers au spectateur¹⁰.

M. Badii est en proie à des doutes et à des questionnements sur un monde qui lui donne le désir d'en finir. Son cheminement l'entraîne vers sa propre tombe et vers ce que les grands maîtres du soufisme, auxquels Kiarostami fait référence, appellent l'Épreuve du Voile. En contemplant le ciel peut-être prend-il conscience, comme dans l'expérience soufi qu'il est lui-même le miroir, l'œil, par lequel Dieu se contemple soi-même. Il

9. Entretien avec Abbas Kiarostami, « une approche existentialiste de la vie », par Michel Ciment et Stéphane Goudet, *Positif*, n° 442, décembre 1997, p. 83.

10. Elzbieta Wiacek, « Croire en la réalité ou croire en l'image », in *Abbas Kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel* (Actes du colloque international de Toulouse, 10-18 mars 2007), Philippe Ragel (dir.), Toulouse – Crisnée, Université de Toulouse II, Le Mirail – Yellow Now (Côté Cinéma), 2008, p. 53.

devient ainsi pure transparence par l'effacement de son moi égoïste. Le Contemplant devient le Contemplé¹¹. Cette fusion se traduit symboliquement par le retour de la lumière qui fait se conjindre le regard qui contemple et la réalité contemplée.

Dans *Vampyr*, *Profession Reporter* et *Le Goût de la cerise*, le spectateur est amené à s'identifier à un personnage dont le regard s'éprouve à travers l'expérience de la mort. Pour comprendre ce processus, il faut le ramener à son sens métaphorique d'une allusion à des transformations intérieures, d'ordre psychologique ou bien à une prise de conscience de certains aspects du sentiment religieux. Il s'agit d'une rupture du niveau ontologique qui est le prélude à une prise de conscience, elle-même prélude à une remise en cause effective de l'être.

Dans un texte sur *Rendez-vous avec la peur* (*Curse of the Demon*, 1957) de Jacques Tourneur, intitulé *Croire au cinéma*¹², Raymond Bellour analyse la soumission du spectateur à l'emprise hypnotique du cinéma :

L'hypnose (la vraie) a besoin de la fascination. Mais en la poussant à son terme, elle la subjugué et l'endort, si l'on peut dire. Le sujet de l'hypnose dépose son regard sous l'emprise du double mouvement qui le prend en tenaille : régression, idéalisation. Le sujet-spectateur est soumis à la même emprise, dans l'hypnose légère qu'est la sienne, l'hypnose-cinéma. Mais il y a deux façons de vivre le regard qui lui reste, lui qui n'est pas vraiment hypnotisé : le regard identifiant, et le regard de la fascination, l'un qui va vers la vie, et l'autre vers la mort¹³.

C'est bien du côté de cet « instant de voir », de ce regard identifiant qui nous entraîne vers la vie, que travaillent les films de Dreyer, Antonioni et Kiarostami. Pour le comprendre le spectateur doit lui aussi s'ouvrir sur cette attitude d'attention que nécessite l'intellect contemplatif. Il y a encore ici une croyance dans la capacité du cinéma à nous faire prendre conscience, à transmuier le spectateur-sujet et à le rendre apte à comprendre les réalités qui le dépassent, à regarder la mort pour apprendre à vivre.

YANN CALVET

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

IMC CHERBOURG (INSTITUT DES MÉTIERS DU CINÉMA)

11. Sur ces questions, lire Henry Corbin, *L'Imâm caché*, Paris, L'Herne, 2003, p. 104.

12. Dans *Camera / stylo*, n° 6, Jacques Tourneur, Paris, mai 1986.

13. La distinction est de Jacques Lacan entre ce qu'il appelle « l'instant de voir » et le « fascinum ». Cf. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 107.