

## 'Rêve d'un geste' ou la main et l'œil dans quelques films du handicap sensoriel

Marie Martin, Université de Poitiers

### *Abstract*

This contribution examines how and why a cluster of films from every period or genre in the history of cinema and exhibiting blind or deaf characters, or both — such as *The Wheel* (Abel Gance, 1923), *The Miracle Worker* (Arthur Penn, 1962), *Land of Silence and Darkness* (Werner Herzog, 1971), *Earth of the Blind* (Audrius Stonys, 1992), *The Silence* (Mohsen Makhmalbaf, 1998) and *Mademoiselle Paradis* (Barbara Albert, 2017) — demonstrates a consistent paradigm linking the sensory deprived, the dream work or 'film work' (Thierry Kuntzel) and a high frequency of hands and eyes. This configuration entails a specific form of spectatorship and can be analysed both as a set of oniric and transmodal punctuation marks of sorts and an ethical and even political emphasis on gesture. Film analysis thus allows to decipher and exemplify the mediality of cinema when it is, as Giorgio Agamben suggests according to 'the beautiful definition implicit in Beckett's *Traum und Nacht*, [...] the dream of a gesture.'

« Le cinéma ramène les images dans la patrie du geste. *Traum und Nacht*, de Beckett, en propose implicitement une belle définition : il est le rêve d'un geste ».  
(Giorgio Agamben, *Notes sur le geste*)

De nombreux films abordent le handicap sensoriel (la cécité, la surdité et le mutisme, ensemble ou séparément), non pour livrer des scénarios sadiques et voyeuristes attachés aux pas d'une femme, comme dans *The Spiral Staircase* (Richard Siodmak, 1946) ou *See No Evil* (Richard Fleischer, 1971), mais pour se confronter à une limite perceptive qui engage un enjeu éthique et une dimension réflexive. Le cinéma donne en effet à voir et entendre le monde à travers la médiation d'un appareil dont les capacités de captation sensorielle, en différant des nôtres, nous font faire l'expérience d'un décentrement, d'une altérité, au cœur de son projet esthétique et anthropologique. *A fortiori* lorsque des fictions, essais ou documentaires s'attachent à des figures d'aveugles, de *La Roue* (Abel

Gance, 1923) à *Mademoiselle Paradis* (Licht, Barbara Albert, 2017) en passant par *Earth of the Blind* (Audrius Stonys, 1992) et *Le Silence* (Sokout, Mohsen Makhmalbaf, 1998), ou à ces cas extrêmes de double handicap comme Helen Keller dans *Miracle en Alabama* (*The Miracle Worker*, Arthur Penn, 1962) ou Fini Straubinger dans *Au pays du silence et de l'obscurité* (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, Werner Herzog, 1971). Sans prétendre à l'exhaustivité, ces exemples partagent une configuration qui associe présence insistante de mains, exhibées par le cadrage ou la focalisation, motif de l'œil filmique ou profilmique et, surtout, parti-pris de mise en scène du réel *comme dans un rêve*, selon un « travail du film »<sup>1</sup> qui décrit des œuvres où, à force de condensation et déplacement, l'on croit entrer de plain-pied dans le texte latent d'un songe.

Ce critère de la figurabilité inconsciente explique que soient écartés certains documentaires plus didactiques comme *L'Enfant aveugle* (*Blind Kind*, Johan van der Keuken, 1964), *Blind, Deaf* et *Multi-Handicapped* (Frederick Wiseman, 1986) ou *Le Pays des sourds* (Nicolas Philibert, 1992). L'un des derniers en date, *Signer* (Nurith Aviv, 2018), précipite néanmoins l'énigme d'une telle configuration en un plan suggestif dont la place liminaire fait ressortir la question irrésolue que pose l'articulation du rêve et du handicap : à l'arrière-plan, un ordinateur où voisinent deux photos d'une même femme, l'index droit à la tempe droite d'un côté et, de l'autre, l'index pointé vers le ciel ; au premier plan, Debbi Menashe, chercheuse au laboratoire de langue des signes de Haïfa (ce n'est qu'après quelques secondes de silence où la jeune femme s'absorbe dans sa tâche que la voix off livre ces informations, ajoutant que Debbi est sourde) en train de décalquer au feutre noir, sur une table rétro-éclairée, la silhouette qui condense les deux temps du mouvement décomposé en photos, qu'un sur-titre désigne alors comme l'illustration, pour un dictionnaire, du mot « rêver » en langue des signes des Juifs d'Algérie.

S'il y a bien un rapport évident entre la surdité et les mains qui, dans l'air ou sur le papier, tracent une parole à voir au lieu de l'entendre (pas moins de six mains, fixes ou animées, dans un dispositif qui met en abyme le défilement filmique), le choix de ce Signe en particulier indique sans l'expliciter un rapport secret entre le rêve et le handicap sensoriel. Ce sont deux expériences perceptives altérées impossibles à vivre à la place de l'autre mais qui se réfléchissent et s'approfondissent mutuellement — en ce sens, la manière dont rêvent les aveugles ou les sourds rejoue, au carré, le mystère de leur appréhension sensible du monde<sup>2</sup> ; si la surdité ou la cécité peuvent apparaître comme des déficits responsables d'un enfermement douloureux dont le rêve serait une évasion — le Signe dessiné par Debbi mime une échappée hors des

<sup>1</sup> Thierry Kuntzel, « Le travail du film, 2 », *Communications*, n° 23 (numéro monographique sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz, *Psychanalyse et cinéma*, 1975), pp. 136–189.

<sup>2</sup> Oliver Sacks, *Des yeux pour entendre. Voyage au pays des sourds*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, pp. 33–34.

### 'Rêve d'un geste' ou la main et l'œil dans quelques films du handicap sensoriel

limites cérébrales –, elles fournissent également des perceptions compensatoires qu'active aussi de son côté la satisfaction hallucinatoire du désir *et* une langue visuelle à la syntaxe propre dont la puissance d'incarnation rappelle ce *langage* de l'inconscient qui ne se donne qu'à travers des rébus ou s'interprète à même le corps. Cet article se propose donc, à travers l'analyse de quelques séquences emblématiques où se déploie son spectre, de déplier les virtualités de cette transmodalité perceptive et onirique qui donne à penser la médialité du cinéma comme *rêve d'un geste*<sup>3</sup>.

Loin des œuvres qu'analyse Kuntzel pour appliquer le *Traumarbeit* au récit filmique, l'effet-rêve qui sous-tend la configuration retenue ici se fonde davantage sur l'intensification sensible que sur l'inquiétante étrangeté narrative. La main et l'œil y sont des motifs médiateurs et ponctuels, dans la commutativité qu'impose le handicap mais aussi en tant que symboles, surface d'inscription ou écran (dé)voilant cette autre scène qu'est l'inconscient, au service d'une sensorialité auxiliaire dont les rêveurs, comme les aveugles ou les sourds, jouissent chaque nuit à leur insu. Ainsi, malgré leurs huit décennies d'écart, les 5 000 kilomètres qui séparent leur lieu de tournage en France et au Tadjikistan, la vieillesse de Sisif et l'enfance de Khorshid, leurs respectifs héros aveugles, ainsi qu'un impact onirique relevant, pour le premier, d'une machine infernale lancée à la vitesse lente du rêve et, pour le second, du conte merveilleux, *La Roue* et *Le Silence* partagent une même organisation motivique. L'écho martelé des mains, des yeux et de leurs substituts figuratifs (notamment la roue à rayons évoquant aussi bien un iris qu'une paume aux doigts tendus) y fait en effet entendre un *autre* texte sous celui qui se donne au premier regard.

Dans sa reprise de *L'Homme qui rit* frappée au sceau de l'outrance et du déplacement, Gance peint un héros tragique tombé amoureux de Norma, la jeune orpheline qu'il a sauvée d'un déraillement meurtrier. Il y a de l'Œdipe en ce père symbolique qui paye de sa vue un désir incestueux, du Prométhée dans ce maître des éléments ferroviaires et du Sisyphe dans ce lutteur éternel dont *La Roue* figure le conflit intérieur comme l'affrontement indéfiniment étiré de l'œil et de la main dans une dialectique de refoulement et de castration : le regard interdit de Sisif est mis en abyme dans des gros plans d'œil à l'iris et démultiplié par des orbes omniprésentes, les mains que marque le tabou du toucher sont obstinément coupées par le cadrage, voire cernées par le resserrement du diaphragme. Le parcours de ces motifs insistants et la longue durée du film permettent ainsi d'organiser la résorption progressive du désir défendu qui laisse place — via toutes les formes possibles de la figure jusqu'à son ultime métamorphose en une ronde d'enfants se tenant par la main — à une sorte de sérénité cotonneuse après les enchaînements mécaniques du cauchemar.

<sup>3</sup> Chaque film offre une variation où le handicap sert de cas limite pour théoriser un constituant général de la réception cinématographique, dans le sillage de l'analyse figurative (Emmanuelle André) et de l'anthropologie sensorielle à tendance phénoménologique, de Vivian Sobchack à Jennifer Barker en passant par Laura Marks.

Ces *constellations* oniriques de motifs, selon le terme de Kuntzel, participent donc d'un travail figuratif et ponctuatif. Cette dimension s'affirme encore davantage, du muet au parlant : par son économie itérative qui fait se succéder quatre journées toutes inaugurées par le gros plan d'un poing acharné frappant à une porte close, le film de Makhmalbaf semble retrouver le sens propre du jeu de mot éponyme du traité de stigmatologie de Peter Szendy<sup>4</sup>. Car le double enjeu du *Silence* – la recherche d'un « beau son » sapant celle de l'argent du loyer – se voit scandé par la reprise de plus en plus musicale de ces quatre coups insistants, cinglés par la pluie sur les cordes d'un dotâr, orchestrés par des artistes nomades et enfin martelés par des chaudronniers jusqu'à devenir, dans l'éclat des cuivres, « dans l'écart de [leur] répercussion, aussi instantanée ou aussi différée soit-elle »<sup>5</sup>, ce qu'ils ont toujours été, la sommation abrupte du destin ouvrant la 5<sup>e</sup> Symphonie que Beethoven écrivit à mesure que sa surdité s'intensifiait.

Si la narration répétitive, allusive et discontinue incarne ainsi le rêve dans la vie réelle jusqu'à cette apothéose musicale, la mise en scène du film, à force de détails, célèbre la jouissance sensible en jouant du relief saisissant, haptique, que le décadage et la proximité confèrent aux couleurs et aux textures. Néanmoins, au regard de la cécité du jeune héros, il s'agit surtout pour le spectateur de prolonger l'expérience et, tout en continuant à voir le film, d'approcher la vision lorsqu'elle est empêchée et supplémentée par « la tactilité ponctuelle de la percussion »<sup>6</sup>, selon l'analogie parlante d'une auscultation qui ne serait pas réalisée via la médiation d'un stéthoscope mais de l'appareil cinématographique relayant les coups frappés à même la matité de l'image, non pour imaginer mais pour *voir*, à travers sa résonance, l'opacité vécue de l'aveugle. Métaphores usuelles dont le suspens du regard entre l'écoute et le tact<sup>7</sup> permet précisément, face au *Silence*, de révoquer le contenu visuel ainsi que la tonalité dysphorique, tant Makhmalbaf offre à cet œil différé, médié par les coups de poings et la ponctuation filmique, une présentation de l'absence, une expérience de vibration extatique qui, comme la question du toucher pour Jean-Luc Nancy écouté par Jacques Derrida, « rappelle d'abord au partage, à la partition, à la discontinuité, à l'interruption, à la césure : à la syncope. Selon un 'mon corps' qui se trouve d'entrée de jeu engagé dans une *techné* aussi irréductible à la 'nature' qu'à l'esprit »<sup>8</sup>. Depuis le gros plan obtus de cette porte obstinément fermée vibrant des coups de poing qui l'ébranlent jusqu'au finale qui voit les mains de Khorshid, comme des ailes d'oiseau, battre la mesure de cette envahissante symphonie, de l'aveugle en quête de beauté sonore au spectateur appareillé par le film, il s'agit

<sup>4</sup> Peter Szendy, *À coups de points. La Ponctuation comme expérience*, Paris, Minituit, 2013.

<sup>5</sup> Ivi, p. 25.

<sup>6</sup> Ivi, p. 73.

<sup>7</sup> Ivi, p. 76. La formule exacte, ici détournée : « ce suspens de l'écoute entre tact et regard ».

<sup>8</sup> Jacques Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000, pp. 179–180.

## 'Rêve d'un geste' ou la main et l'œil dans quelques films du handicap sensoriel

donc d'*ouvrir* « une vue dans l'obscur sujet du sens, ce soleil noir »<sup>9</sup>. La mise en scène dispose ainsi les éléments d'une vision transmodale qui lève sur fond de perte, excède ce qu'elle a sous les yeux, « image l'absence »<sup>10</sup> et en fait résonner le vide pour esquisser en creux ses contours.

Une scène poignante d'*Au Pays du silence et de l'obscurité* repose également sur les vibrations sonores et en accuse la capacité médiale autant que l'incapacité à représenter. Car, de l'euphorie du conte persan au lyrisme documentaire d'Herzog, il n'est pas question d'imaginer ce que vit et sent une personne handicapée, pas plus qu'on ne peut donner à rêver son rêve à autrui, mais d'activer un double sentiment de distance infranchissable et de proximité essentielle. Le cas de Vladimir Kokol, cet homme de 22 ans aveugle et sourd de naissance, touche d'autant plus que la nature de son être-au-monde est impossible à concevoir au niveau sensible et confronte à une limite cauchemardesque. Sa présence compacte et son visage fermé forment un bloc opaque qui résiste à l'appréhension et suscite par rebond des projections de solitude et de détresse. Lorsque Fini Straubinger lui rend visite pour tenter de briser cet isolement, elle ne peut signifier sa présence à celui qu'elle non plus n'entend ni ne voit qu'en lui prenant la main, sans pouvoir en faire la surface d'inscription des messages qu'elle y encode d'ordinaire, puisqu'il n'a jamais eu accès au langage. Après quelques instants d'échanges tactiles, on donne à Vladimir un transistor allumé dont il effleure l'enceinte : il semble alors s'animer de l'intérieur avant d'entourer la radio fermement de ses bras en pressant sa paume contre la membrane vibrante. Et la vieille dame, à qui la scène est simultanément d-écrite sur sa propre paume, de s'exclamer : « Il aime ça, il sent quelque chose de vivant ». L'étrangeté du terme *lebendig* pour qualifier les palpitations musicales concentrées dans le haut-parleur éclairé, d'un côté, le décalage entre les perceptions à la fois distinctes et émoussées des spectateurs et l'avidité du jeune handicapé devant le son qui frémit au bout de ses doigts et, de l'autre, la communauté sensible que matérialise à l'écran la chaîne des mains et des appareils, le poste radio mais aussi la caméra dont les mouvements indiquent à l'écran les élans de l'opérateur Jörg Schmidt-Reitwein.

Pour en prendre toute la mesure, la médialité de la main doit donc s'envisager à l'aune de sa disparition. Selon la formule de Straubinger que cite un carton : « Quand tu me lâches la main, tu pourrais aussi bien te trouver à 1 000 kilomètres de moi ». Le cinéma du handicap perceptif en manifeste l'omniprésence selon diverses déclinaisons sensorielles, cognitives, affectives – organe de la caresse, outil de la préhension, support expressif d'une adresse ou d'une interlocution, unique pierre de *touche* de l'extérieur — qui, toutes, travaillent la faculté de relier et rapprocher les êtres et le monde. Lorsqu'Arthur Penn met en scène la détermination d'Anne Sullivan à sortir la jeune Helen Keller de sa prison d'incommunicabilité, il utilise en contrepoint d'un apprentissage brutal l'histoire dramatique de l'enseignante qui a retrouvé la vue mais perdu son petit frère d'une tuberculose osseuse.

<sup>9</sup> Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 125.

<sup>10</sup> Ivi, p. 128.

Dans une séquence où, isolée avec Helen dans une maison de campagne, Anne revit en rêve la mort de Jimmy, les mains sont le moyen de faire communiquer les régimes d'image, les temporalités, les protagonistes actuels et virtuels. Sur fond d'inassignables sanglots intermittents, la caméra remonte le long du bras d'Helen endormie, depuis sa main gauche tendue hors du lit qu'une surimpression paraît faire flotter dans la pièce jusqu'à sa droite près de laquelle son enseignante somnole dans un fauteuil. Le même plan fluide aimanté par les mains agitées de l'enfant se surimprime une seconde fois sur le corps convulsif d'Anne qui, gémissant dans son sommeil, projette sa main tendue au premier plan, transition vers le cauchemar doublée par une nouvelle surimpression de main floue. La rhétorique du rêve fait se succéder l'avancée de la jeune fille *en aveugle*, démarche raide aux bras tendus, puis sa fuite en raccord dans l'axe inverse, dans un surdécoupage où sa course bégaye vers une porte close dont les battants s'ouvrent enfin. Un nouveau raccord inverse place alors le cadavre du frère entre sa sœur et la caméra, un dernier gros plan livre le visage éperdu hurlant un cri muet qui fait entendre, pour l'œil seul, ce nom de Jimmy qu'Anne répète à son tour à haute voix en se réveillant en sursaut. Le travail du film condense ainsi la médialité tactile et la transmodalité perceptive, en faisant converger les sensibilités respectives des appareils optique et psychique : filmée avec le grain du super-huit dans un fort contraste noir et blanc pour simuler la vue défectueuse, encadrée par des effets de fondus matérialisant le flottement hypnotique, le reflux mémoriel et le jeu du proche et du lointain, la mort y est présentée par la répétition traumatique comme l'irruption d'un insensé que la chaîne des mains relance le temps du cauchemar mais parvient à contrer, dans le cas d'Helen, à force de Signes.

Dans cette configuration où rêve et handicap s'enchaînent et se relancent, le geste permet une nouvelle articulation de l'œil et de la main. Dans les notes qu'Agamben lui a consacrées, l'allusion à l'une des pièces de Beckett pour la télévision — ici en épigraphe — esquisse en effet une piste pour comprendre dans son rapport au rêve le rôle crucial du cinéma pour préserver les gestes que l'humanité aurait *perdus*. Cette perte signifie au moins deux choses : le champ des pratiques humaines s'est vu restreint au point que nombre d'attitudes ou de mouvements ont cessé d'être en usage, ce que confirme *a fortiori* l'omniprésence actuelle d'écrans sur lesquels les corps se recroquevillent et les mains *scrollent* frénétiquement (le néologisme indique, à rebours, l'apparition de nouveaux stéréotypes manuels) ; l'expérience de la modernité décrite par Walter Benjamin a sans doute minoré l'attention nécessaire à l'aperception des gestes, au profit d'un court-circuit entre « l'examen et la distraction »<sup>11</sup> auquel le 7<sup>e</sup> art a certes permis de s'adapter mais en exposant surtout le spectateur à des images, des informations, des influx d'innervation, réservant l'inconscient optique à certains gros plans favorisant l'haptique.

<sup>11</sup> Olivier Aïm, « Benjamin (Walter) », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* [en ligne], < <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/benjamin-walter> > [consulté le 17 mars 2020].

## 'Rêve d'un geste' ou la main et l'œil dans quelques films du handicap sensoriel

Dans le cinéma, Agamben s'attache donc à dissocier le geste de l'image et, en mettant l'accent sur le rêve, semble favoriser un type de création et de réception spécifiques au sauvetage des gestes à l'écran. Sur le versant poétique, la figurabilité onirique l'est d'une intensité transmodale tout ce qu'elle fait percevoir ou halluciner et le pare d'un mystérieux entêtement, comme dans *Night and Dreams* (*Nacht und Träume*, Samuel Beckett, 1983) où le travail du clair-obscur crée un effet de persistance rétinienne qui se dissiperait peu à peu et, avec elle, « la puissance de l'image »<sup>12</sup> au profit de la rémanence des gestes hiératiques performés à deux reprises, sur un dormeur rêvant, par une main dont le corps reste invisible dans la nuit. Du côté de la réception, en le libérant de la sphère des fins, Agamben remarque que le geste ne se constitue comme « médialité pure » (et non fabrication ou action) que dans l'œil qui l'observe : c'est un mouvement effectué sans but si ce n'est d'être vu, dans son suspens, et de donner à entendre, dans son mutisme essentiel, la texture même de l'expérience humaine, ce lien qui unit les êtres dans leurs communes singularités. « *Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. Du coup, l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte* »<sup>13</sup>.

Dans *Earth of the Blind*, un film à la beauté sidérante où précipitent, comme chez Vigo, le souci épuré du réel et la fascination du rêve, Stonys tresse des blocs d'images distincts qui s'entrelacent de façon sérielle et allusive autour d'un centre que Pascal aurait appelé la *nature*<sup>14</sup>. Sur fond d'exploitation ou de compagnonnage avec des animaux (le film débute dans un abattoir et présente un bestiaire qui mêle chevaux, vaches, chats, poules...), offrant à la contemplation force paysages ou natures mortes (le dernier plan, large et fixe, vibre à bas bruit de l'énergie figurative d'une pluie fine qui tombe sur le lac que *regarde* le protagoniste), on y suit, de dos, les déambulations de deux vénérables vieillards, homme et femme solitaires, dont la cécité n'est dévoilée que lorsque leur visage aux yeux clos s'expose enfin en gros plan, le temps de les voir s'affairer avec lenteur mais comme si de rien n'était, l'un à gravir une colline en fauteuil roulant, l'autre à des tâches ménagères. Ces discontinuités énigmatiques font du court-métrage à la fois une expérience de concentration pour nos yeux happés par des gestes menus et opiniâtres saisis par une caméra rapprochée (mains masculines actionnant les leviers qui font avancer le triporteur bricolé ou jouant de l'accordéon, mains féminines précautionneuses ou encore inertes, hormis un pouce tressautant, offrant à même son giron une brassée de foin à brouter à ses chèvres) et la mise

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 78.

<sup>13</sup> Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Rivages, 1995, p. 69 (souligné par l'auteur).

<sup>14</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 26 : « Mais si notre vue s'arrête là que l'imagination passe outre, elle se lassera plutôt de concevoir que la nature de fournir. Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature ».

en œuvre du sensible donné en partage, à la fois approprié *et* solidarisé, distribué *et* mutuel. L'enjeu éthique du regard porté sur des gestes humbles et familiers s'approfondit de la révélation différée du handicap dont le titre donnait pourtant l'indice : la gestualité des deux aveugles y apparaît aussi étonnante de précision que légèrement décalée. Ce coefficient d'étrangeté onirique favorise l'absorption du regard dans les allures naturelles et les attitudes picturales des figures humaines et fait ainsi accéder le spectateur à cette terre que les aveugles honorent de tous leurs sens et qui était déjà sienne sans qu'il s'en rende compte.

Pas d'angle d'immunité<sup>15</sup> en revanche dans *Mademoiselle Paradis* qui expose d'emblée, de front et longuement, le visage rougissant aux yeux révoltés de l'héroïne au piano. Le film retrace la cure magnétique de cette virtuose du XVIII<sup>e</sup> siècle, aveugle depuis ses trois ans et contrainte par ses parents de faire de son don et de son handicap une attraction lucrative dont Barbara Albert souligne la violence persécutrice. La réalisatrice choisit en effet de retracer cet épisode célèbre comme un cas d'émancipation féminine passant moins par le recouvrement de la vue que par la médiation manuelle. Deux types de manipulation s'y opposent, celle, figurée, des Paradis qui livrent leur fille au public, et celle, littérale, de Mesmer qui, par l'imposition des mains ou son insertion dans le cercle des pensionnaires auxquels il joue de l'harmonica de verre autour du baquet, lui ouvre peu à peu les yeux sur le monde et sa valeur propre, décorrélée de sa capacité à reconnaître des formes et de son mérite à être écoutée, loin du précepte maternel ânonné lors de leur première rencontre : « Si tu ne vois pas, tu ne peux être vue et si tu n'es pas vue, tu n'es pas entendue, tu ne vis pas ».

Raymond Bellour voit une préfiguration de la relation du spectateur à l'écran et, notamment, sa part inconsciente, dans le *couple-machine* incarné en 1777 par *Mademoiselle Paradis* et celui qui lui fait suivre des yeux pourtant aveugles le reflet des mouvements de sa main :

Assis à côté de la jeune fille, Mesmer est spectateur, comme celle-ci l'est ou le devient, de cette image qu'ils forment et animent ensemble dans la glace [...]. Mais le magnétiseur en est aussi une sorte d'opérateur, qui projette l'image et cherche à la révéler, selon une confusion de l'optique et de l'haptique qui sera celle de toutes les machines à voir du XIX<sup>e</sup> siècle avant qu'elles ne trouvent une solution fixe, plus fixe, dans la projection à distance et l'effet de miroir du cinéma<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> C'est le nom que Beckett donne au dispositif de *Film* (1965), ce cauchemar d'être scruté dans chacun de ses gestes, pour désigner l'axe où se place un Buster Keaton borgne et muet afin de soustraire son visage à la caméra qui le traque et s'avère n'être que lui-même. *Earth of the Blind* use d'abord aussi d'une focalisation qui dérobe les visages à l'objectif même si le retournement n'y est pas un point d'orgue et sert une médiation éthique.

<sup>16</sup> Raymond Bellour, « *Mademoiselle Paradis* », dans Dominique Païni (dir.), *Les transports de l'image*, Paris, Hazan-Le Fresnoy-AFAA, 1997, p. 62.



## 'Rêve d'un geste' ou la main et l'œil dans quelques films du handicap sensoriel

Dans *Mademoiselle Paradis*, cette projection opère en effet dans le travail conjoint des appareils psychique et perceptif, dans deux domaines au moins. D'une part, le processus transférentiel, où l'enjeu du regard recouvré suscite une relation de père à fille fondant un amour inconditionnel de soi et, d'autre part, le rêve : les images subjectives présentant la conquête progressive de la vue sont calquées sur la figurabilité onirique mais aussi sur les possibilités optiques de la caméra (des apparitions floues rayonnant faiblement dans l'obscurité, des effets de matière qui texturent l'image à défaut de garantir l'identification) ; inversement, le récit de rêve que fait Marie-Thérèse à sa femme de chambre évoque un grand arbre, ce que le film interprète, par le biais d'une vieille servante, comme un signe de croissance. Si le parc est en effet le champ d'exercice de la jeune femme à peine guérie qui tente de saisir les arbres qu'elle croit toucher du regard, l'arbre rêvé symbolise la possibilité de s'opposer à la violence parentale qui finit par replonger la jeune femme dans sa cécité psychosomatique sans pour autant lui ôter sa capacité de résistance : entre les deux séquences de concert qui encadrent le récit, les mêmes gestes, d'ailleurs hors champ, d'une virtuose à son piano, le même cadrage rapproché sur le visage agité aux yeux tournés en eux-mêmes mais une différence essentielle. Le public a disparu et, si la mère est encore présente, la fille lui intime le silence et joue, apaisée mais frémissante, pour son plus grand plaisir. Quand cesse le morceau, Marie-Thérèse pousse un soupir suggestif et s'illumine d'un sourire éclatant. Cette imperceptible révolution féminine tient donc bien à l'alliance de quatre mains dévouées aux gestes de leur art (les passes magnétiques du médium, les prouesses de *Mademoiselle Paradis* au clavier), concrétisée au milieu du film dans un duo à deux clavecins et opérant à la faveur d'un fluide dont le film ne cesse de rappeler qu'il est invisible.

Que conclure au terme de ce parcours où, par l'analyse esthétique, il s'est agi d'écouter une configuration assez stable pour y déceler, via sa portée anthropologique, un potentiel réflexif intéressant la réception filmique, à partir de la double médialité du cinéma pensé, d'une part, comme un réceptacle de gestes que majore, d'autre part, le rêve comme mise en œuvre d'un regard lui-même appareillé, prothèse d'œil haptique ouvert sur l'obscurité d'un inconscient psychique et corporel ? Le contrepoint que le rêve offre au handicap suppose l'articulation de deux sphères théoriques : l'appareil — perception, conscience, inconscient ; humain, machine — et le geste<sup>17</sup>. La question que le handicap adresse à l'humanité s'approfondit ainsi dans la perception appareillée qui donne à voir et entendre, autrement, le monde ; la recherche d'une figuration onirique, concentrée et défamiliarisée, nimbe d'un surcroît d'intensité sensorielle et affective les gestes à l'écran afin d'en actualiser les virtualités éthiques, soit le fait

<sup>17</sup> L'appareil est central dans la théorie psychanalytique du cinéma, de Bellour à Kuntzel, puis dans les travaux philosophiques de Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe centrés sur la perception. Quant au geste, il est l'objet de nombreuses publications dont la plus récente est due à Christa Blümlinger et Mathias Lavin (dir.), *Geste filmé, gestes filmiques*, Paris, Mimésis, 2018.

**Marie Martin**

de se sentir relié à un sensorium vivant et machinique qui nous englobe et nous illimite. Pensé à partir de ce passage à la limite qu'est le handicap, le spectateur de cinéma se réfléchit dans un déficit sensible originaire auquel re-médie, le temps d'un film, le nouage audio-visuel de l'œil et de la main, de l'organique et de la technique aussi bien qui, à la faveur du rêve comme représentation, en décuple l'impact perceptif et psychique pour lui ouvrir à son tour l'espace transmodal de la mémoire.