

TATIANA HORBACZEWSKI

L'INSENSIBILITÉ AU CINÉMA

Une expérience sensorielle de la négation des sens

Deux films, réalisés à quarante ans d'écart, traitent de la perte des sens perceptifs. *Johnny Got His Gun* (Dalton Trumbo, 1971) montre l'insoutenable souffrance d'un jeune soldat, Joe, victime de la Première Guerre mondiale qui l'a privé de tous ses sens. Touché par un obus, il n'a plus d'oreilles, d'yeux, de bouche, ni de nez. Amputé de ses quatre membres, aveugle, sourd, muet, anosmique et nourri par une sonde, cette victime de la Grande Guerre survit, torturé, en jouissant de sa seule sensibilité tactile, bien que passive, ainsi que de ses rêves et de ses souvenirs. Prisonnier de son propre corps et malgré son désir de mettre un terme à ses souffrances, on lui refuse de trouver la paix dans la mort. Le second film, *Perfect Sense* (David Mackenzie, 2011), romance apocalyptique, donne à voir un monde dans lequel tous les êtres humains perdent peu à peu leurs sens à cause d'une terrible épidémie : d'abord l'odorat, puis le goût, ensuite l'ouïe, et enfin la vue. Dans ce chaos de fin du monde, un chef cuisinier (Ewan McGregor) et une épidémiologiste (Eva Green) tombent progressivement amoureux.

C'est par le biais de l'analyse de ces deux objets filmiques que la vaste thématique de l'insensibilité au cinéma sera questionnée en deux temps. D'abord, à travers l'approfondissement de deux paires d'homophonographes (*sens/sens et insensibilité/insensibilité*), des corrélations pourront être mises en évidence entre la perte des sens perceptifs, la raison d'être et le manque d'empathie envers autrui. Ces utilisations d'un même signifiant pour deux signifiés sont révélatrices de l'interdépendance entre les organes de la perception et le sens en tant que finalité de l'existence (*sens*), mais aussi entre l'absence de perception et celle de compassion (*insensibilité*). Ces analyses strictement diégétiques mèneront, en second lieu, à l'adoption d'un axe réflexif sur le médium *cinéma* lui-même. Si l'insensibilité des personnages sera en priorité explorée, cela a pour fin l'analyse de la contamination du spectateur par cette insensibilité, et ce, à travers l'insensibilité du film. Comment un film peut-il être insensible ? Peut-on parler

d'une esthétique cinématographique de l'insensibilité ? Et quel impact cette insensibilité du film a-t-elle sur le spectateur ?

Double sens

Dans *Perfect Sense*, alors que l'humanité est privée de sa capacité de *goûter* convenablement, le patron du restaurant dans lequel travaille Michael plonge dans le désespoir. En boucle, il répète avec effroi que les gens ne vont plus aller au restaurant, qu'ils vont se contenter de se nourrir de farine et de graisse. Ces deux mots reviennent à plusieurs reprises dans le film, comme un *leitmotiv* rappelant que la recherche absolue d'une survie physique est une menace pour l'existence sensorielle. Michael le rassure en affirmant que la vie continue — cette croyance absolue en l'avenir ne cesse également de revenir tout au long du film —, que les gens continueront d'aller au restaurant pour lever leur verre et pour qu'on prenne soin de leur assiette. Les deux films montrent que la perte d'un sens perceptif conduit à la recherche, volontaire ou non, d'expériences synesthésiques, voire à l'affûtage d'un autre sens. Animés par une pulsion de vie, les personnages refusent la létalité de leurs pertes sensorielles en sentant différemment.

Lorsque l'odorat disparaît, le chef cuisinier, Michael, ordonne à sa brigade de sortir la grosse artillerie, c'est-à-dire, d'utiliser sans aucune modération les épices et condiments afin de renforcer les goûts fondamentaux : le salé, le sucré, l'amer, l'acide et l'umami. Le sens du goût, seul, se limite en effet à ces cinq variantes. C'est l'odorat qui permet, en mangeant, de ressentir des milliers de saveurs différentes, d'abord par ortho-olfaction (sentir l'odeur des aliments avant de les manger influence le cerveau sur l'expérience gustative à venir), puis par rétro-olfaction (la mastication permet aux aliments de libérer des molécules odorantes qui remontent vers le nez par l'arrière de la bouche)¹. Quand l'odorat disparaît, il emporte avec lui les saveurs — terme témoignant de l'alliance entre goût et odorat —, mais n'empêche pas l'appréhension des cinq goûts génériques. Plus tard dans le film, lors d'une promenade, Michael et Susan tombent sur une violoniste en pleine performance sensorielle : devant un public, elle cherche à raviver, par la musique, les odeurs de la forêt après la pluie de printemps. En effectuant des sons graves, elle tente de faire sentir, par synesthésie,

1 R. Cavalieri, *What a Good Nose Knows. The Role of Smell in the Appreciation of Food*, in N. Di Stefano, M. T. Russo (dir.), *Olfaction : An Interdisciplinary Perspective from Philosophy to Life Sciences*, Cham, Springer, 2021, p. 113.

l'odeur de la mousse, des champignons et des feuilles qui pourrissent ; par le médium, les herbes hautes à l'odeur fraîche, piquante et revigorante ; dans les aigus, elle vise l'odeur des feuilles des arbres, de l'eau de pluie, et même celle du ciel. Quand le sens du goût disparaît à son tour, Michael ne se laisse toujours pas décontenancer : on le montre, au travail, en train de tester diverses combinaisons d'aliments, non pas en cherchant la fusion gustative idéale, mais des associations de textures et auditives. Il tend l'oreille en déchirant, cassant et broyant la nourriture. La critique culinaire s'adapte aussi : les plats sont jugés en fonction de leur température, de leur consistance et de leurs couleurs. On apprécie le brûlant, le froid glacial, le sec, l'humide, le croustillant, le spongieux et les couleurs vives. Les clients des restaurants, quant à eux, ne *goûtent* plus, mais profitent de la convivialité du moment en invitant leurs proches et en se faisant servir, en écoutant le vin couler et les verres tinter. Enfin, la perte de l'ouïe n'empêche pas l'humanité de se rendre à des concerts : par le toucher, des femmes et des hommes assouviennent leur manque en tentant de percevoir les vibrations des sons.

Quant à Joe, dans *Johnny Got His Gun*, il ne peut sentir le monde que passivement, grâce au toucher : immobilisé, bandé, et surtout dépourvu de membres, il ne peut pas lui-même volontairement toucher. Les seules informations que Joe dispose sur le monde qui l'entoure sont des données tactiles qui, indépendamment de sa volonté, viennent à lui. La chaleur du soleil sur sa peau lui indique le lever du jour ; les vibrations des pas, la corpulence de son visiteur ; une caresse sur sa peau, le sexe de celui qui la donne. Les démangeaisons qui stimulent son corps lui donnent des indices sur son état, sur ses membres qui ne sont plus. Une concentration sur des sensations de sécheresse et d'humidité lui révèle la défiguration de son visage dépourvu d'yeux, de bouche, de dents, de langue et de nez. Le toucher tente de combler l'absence des autres sens.

Les personnages sont en recherche de sens dans un monde qui en est dénué, aussi bien dans la définition physiologique du mot *sens* — la perte d'un sens perceptif conduit à l'exponentiation d'un autre — que dans celle qui désigne la raison d'être, la finalité de l'existence. Les deux films questionnés montrent la mise à mal de deux grands jalons qui permettent d'inscrire notre existence dans la réalité, spatialement et matériellement, comme décrit précédemment (par la sensorialité), mais également temporellement (par la durée). Le temps est ce qui donne littéralement un sens à la vie. Il a une direction unique que l'on ne peut pas inverser. Le temps objectif, qui se matérialise sous la forme d'un calendrier, permet l'organisation de la

vie en société. Pour Émile Benveniste, sans le temps calendaire, tout notre univers mental serait affecté. « S'il n'était pas immuable, si les années permutaient avec les jours ou si chacun les comptait à sa manière, aucun discours sensé ne pourrait plus être tenu sur rien et l'histoire entière parlerait le langage de la folie². » La vie en société, telle qu'on la connaît, ne peut avoir de sens qu'en étant régie pas les lois et contraintes du temps, de celui qui objective les alternances entre les heures, le jour et la nuit, mais également les saisons. Cette temporalité sociale ne peut néanmoins être perçue que par nos sens perceptifs, en particulier la vue et l'ouïe : chaque jour, nous lisons et entendons des dates et des heures.

Le début et la fin de *Perfect Sense* sont accompagnés par la voix *off* de la narratrice. Elle commence par « il y a la lumière et l'obscurité » (les personnages ont encore tous leurs sens), elle conclut par « il fait nuit maintenant » (les personnages viennent de perdre la vue, après l'odorat, le goût et l'ouïe). La première expression retranscrit les contrastes qui rythment la vie, la seconde, leur angoissante absence qui plonge les personnages dans un vide temporel, qui les arrache d'une existence organisée en société.

Dans *Johnny Got His Gun*, Joe retrouve un élan de vie lorsqu'une infirmière ouvre les rideaux de sa chambre. Pour la première fois depuis le début de son hospitalisation, Joe, qui ne dispose que de ses capacités tactiles pour appréhender la temporalité, sent la chaleur du soleil sur sa peau. De cette manière, il parvient à distinguer le jour de la nuit. Cette joie immense se décuple lorsqu'une infirmière lui épelle l'expression « Joyeux Noël » en écrivant, avec son doigt, chaque lettre sur son torse. De cette manière, il n'est plus juste capable de mesurer la durée, mais bien de se situer dans une temporalité. Ces repères donnent un sens, bien qu'insuffisant, à son existence. La question du temps vécu, du temps subjectif, est également abordée lorsqu'il fait la rencontre, dans une de ses rêveries, de sa petite amie Kareen. Joe lui dit qu'en raison de son absence de sens perceptifs, elle restera pour lui éternellement jeune et belle, préservée du temps qui passe. Cette réflexion montre une immense détresse chez Joe, son insensibilité perceptive lui donnant l'impression d'une temporalité stagnante, éternelle, sans perspective de changements.

Si le rapport qu'entretient l'individu à la temporalité est si important, c'est parce que son existence a une finitude. La mort est également ce qui donne un sens à la vie. En limitant, elle provoque : la conscience de notre

2 É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*. 1966, Paris, Gallimard, 1974, p. 72.

mortalité nous pousse à certains accomplissements. *Johnny Got His Gun* et *Perfect Sense* l'abordent à travers l'obscurité de la nuit. « Le repos est à la fois l'image la plus ancienne, la plus populaire et la plus constante de l'au-delà. Elle n'a pas encore disparu aujourd'hui, malgré la concurrence d'autres types de représentation³ ». Dans la lignée de la gémellité d'Hypnos et Thanatos, les deux films montrent tous les deux l'incontestable analogie entre le sommeil et la mort.

Johnny Got His Gun commence par l'arrivée de Joe à l'hôpital. Après que le personnel hospitalier a insisté sur son état d'être décervelé, dépourvu de douleurs, plaisirs, rêves, souvenirs et pensées, un plan totalement noir affirme le contraire. En voix *off*, Joe, ou plutôt sa conscience, s'effraie d'être dans le noir. S'ensuit un *flashback* montrant un souvenir de sa première nuit avec sa petite amie, Kareen. En se retrouvant seul dans l'obscurité, Joe trouve du réconfort en se remémorant une autre nuit où il était accompagné. Par le souvenir, il passe d'un sentiment de mort à un sentiment de vie.

Au début de *Perfect Sense*, quand l'humanité est encore en possession de tous ses sens perceptifs, Michael réveille l'une de ses conquêtes amoureuses qui dort dans son lit pour la renvoyer chez elle. Il explique dormir très mal quand il n'est pas seul. Plus tard, la situation se retourne lorsque Susan lui demande de rentrer chez lui alors qu'il aurait visiblement aimé passer la nuit avec elle. Entre ces deux réactions opposées, Michael a en fait pris conscience de l'inévitable solitude dans la mort. Dans ce film, chaque perte d'un sens perceptif est précédée d'une crise lors de laquelle une émotion est exacerbée. Avant la perte du goût, survient la terreur. Lors de cet épisode de peur intense, Michael se débat avec l'un de ses collègues, James, qui tente de le maîtriser. Michael hurle : « Tu pisses, tu saignes, tu as du pus qui sort des oreilles. J'ai vu, j'ai vu tout ça. Et à la fin, tu es tout seul. James, tu meurs seul, tu crèves tout seul. » L'épouvante contamine James qui crie à son tour, tentant de se persuader que c'est faux avant de supplier Michael de ne pas l'abandonner. Cette séquence fait écho à une autre, dans *Johnny Got His Gun*, lors de laquelle Joe se remémore un souvenir d'enfance où son père sous-entend qu'il ne sera pas immortel. Il demande à son fils âgé d'une dizaine d'années de le serrer fort en affirmant avoir besoin de sa chaleur contre la mort. Le petit Joe refuse et part en courant alors que son père murmure : « Ça finit toujours comme ça. On doit affronter la mort seul. » Le plan suivant est un gros plan sur le visage bandé

3 P. Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 32.

de Joe, désormais adulte, privé de ses sens perceptifs, ce qui engendre chez lui une solitude poussée à son paroxysme.

Dans les deux films, à travers le thème de l'insensibilité, deux grandes peurs de l'humanité sont soulevées : celle de la mort, certes, mais également celle de l'inévitable solitude dans celle-ci, ces deux angoisses trouvant une issue réconfortante dans l'image de la nuit partagée sensiblement à deux, lors de laquelle on peut voir, toucher, sentir *l'autre*. L'association de la mort avec le sommeil permet, en effet, à l'homme de percevoir la fin de la vie de manière plus rassurante, comme une forme d'endormissement⁴. Partager la nuit avec autrui, c'est donc, en quelque sorte, avoir l'assurance qu'on ne va pas mourir seul. À l'inverse, ne plus être capable de sentir physiologiquement, c'est aussi ne plus être capable de percevoir l'existence de l'autre à nos côtés, dans la vie, dans la nuit, et donc dans la mort.

Insensibilités croisées

La vue est le quatrième et dernier sens à disparaître dans *Perfect Sense* qui ne montre pas la perte du sens du toucher. En étant toujours capables de ressentir des sensations tactiles, les personnages de *Perfect Sense* sont maintenus en vie⁵. En raison de cette survivance, le film se termine presque positivement : « la vie continue » est encore une fois cité. *In extremis*, avant la cécité, le couple se retrouve et s'enlace. Grâce au toucher, ils ne sont pas seuls dans l'obscurité de la nuit, et donc de la mort (l'image est totalement noire et la voix *off* annonce l'arrivée de la nuit). Car, bien que le film s'arrête là, on peut difficilement imaginer une issue imminente qui ne soit pas mortelle à une humanité qui ne voit, qui n'entend, qui ne sent, qui ne goûte et qui, bientôt, si l'on suit la logique, ne touchera plus. L'angoisse archaïque de la solitude dans la mort est ici évitée, bien que suggérée. La voix *off*, toujours dans un noir complet, poursuit : « S'ils peuvent sentir leur souffle, ils savent ce qu'ils doivent savoir. Ils s'embrassent, sentent leurs larmes sur leurs joues. S'il restait quelqu'un pour les voir, ils auraient

4 C. Pigné, « Hypnos et Thanatos : une association traditionnelle renouvelée à la Renaissance », *L'information littéraire*, 2008, vol. 60, n°4, p. 22.

5 Aristote explique que le toucher est le seul sens nécessaire à la survie : « le seul sens dont les animaux ne puissent être privés sans mourir ; car il n'est pas possible que ce qui n'est pas animal le possède ; et quand l'animal existe, il n'est pas d'autre sens que celui-là qui lui soit indispensable. » (Aristote, *Traité de l'âme*, trad. Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange, 1846, p. 350.)

l'air d'amants ordinaires qui se caressent le visage, les corps enlacés, les yeux fermés, indifférents au monde qui les entoure. Parce que c'est ainsi que la vie continue. Comme ça. »

L'insensibilité (partielle) permet ici une coupure rassurante avec un monde hostile. Ne plus percevoir ce qui nous entoure permet un repli sur soi : l'existence sensorielle laissant place à une survie physique autocentrée. Tout individu fait un jour le choix de ne pas entendre, de ne pas voir, de ne pas percevoir l'innommable. Être insensible au monde est parfois nécessaire pour assurer sa propre survie. L'insensibilité physiologique se lie alors à l'insensibilité morale, dans une indifférence envers l'environnement extérieur. Ne plus sentir le monde, c'est s'épargner des souffrances. Plus tôt dans le film, l'épidémie de surdité est précédée par une crise symptomatique mondiale de violence extrême. Susan, au volant de sa voiture, roule parmi les hurlements, la fumée, les voitures renversées. Alors qu'elle est à l'arrêt, une femme frappe à sa fenêtre en la suppliant de la laisser monter. Susan, toujours entendante, l'entend et la regarde, mais refuse, non pas sans remords visibles, en secouant la tête. T tanis e par la peur (d'être contaminée, d'être victime d'un excès de violence ou simplement par le contexte apocalyptique), elle se coupe du monde en ne laissant aucun élément extérieur entrer en contact avec elle, quitte à laisser mourir *l'autre*.

Johnny Got His Gun explore un autre aspect de cette cor l tion entre insensibilité physiologique et insensibilité morale. Quoi de plus métaphorique que la perte des sens perceptifs pour m t rialiser la vampirisation de la sensibilité des hommes par la guerre. Sont concernés, d'abord, ceux qui la commanditent, ceux qui envoient, en toute connaissance de cause, des hommes à la mort. Au début du film, lors de l'arrivée de Joe à l'hôpital, un général explique qu'il désire le maintenir en vie uniquement afin d'enseigner à soigner d'autres soldats. Soi-disant persuadé que le cerveau de Joe a subi des dégâts si importants qu'ils ont anéanti toute possibilité de plaisirs, douleurs, sentiments ou pensées, il recommande au personnel médical de ne pas éprouver la moindre émotion pour le patient. C'est un leurre que Joe finit par révéler en réussissant à communiquer avec le personnel hospitalier grâce au code morse. Il demande à sortir, à devenir un monstre dans un cirque, un unique morceau de viande vivant que l'on exposerait dans un cercueil de verre. Il veut que les gens voient ce qu'il est, ce que la guerre a fait de lui. Dans le cas contraire, il veut qu'on abr ge ses souffrances en le tuant. Le général refuse catégoriquement, ordonne qu'on le s d te et demande aux soignants de garder le silence. Le prêtre présent accuse directement l'armée et la guerre d'être responsables de l'état de Joe. Le film, adaptation cinématographique du roman du même nom et

du même auteur publié en 1939, est profondément antimilitariste. Si l'histoire se déroule lors de la Première Guerre mondiale, la sortie du livre à l'aube de la Seconde Guerre mondiale n'est pas anodine. Bien plus tard, porté à l'écran en 1971, *Johnny Got His Gun* entrera en résonance avec l'horreur de la Guerre du Viêt Nam. C'est en fait l'absurdité universelle de toutes les guerres que Dalton Trumbo pointe dans son œuvre. Le générique de fin du film indique d'ailleurs crûment le nombre de personnes tuées et mutilées par la guerre depuis 1914 (respectivement plus de 80.000.000 et plus de 150.000.000). Juste en dessous, la citation latine « *Dulce et decorum est pro patria mori* » (« Il est doux et honorable de mourir pour sa patrie ») dénonce féroceement l'aberration de ces pertes militaires. Le film est également prématurément subversif en ce qui concerne la question de l'euthanasie : la tentative manquée de l'infirmière d'étouffer Joe avec un coussin, par empathie, est accompagnée de « cris » de joie libérateurs, bien qu'intérieurs, du concerné. Ce bonheur de la perspective d'une fin à venir n'est pas audible pour l'infirmière, mais bien pour le spectateur qui entend la voix mentale du personnage. Si la première législation en la matière aux États-Unis date de 1997, soit vingt-six ans après la sortie du film, ce dernier montre à quel point le maintien en vie peut être cruel. Les réactions du général figurent cette guerre insensible et déshumanisante. Déshumanisante, parce qu'elle force ses chefs à privilégier la stratégie au profit de leur humanité, parce que les êtres deviennent des simples chiffres, que les morts sont vénérés et les blessés rejetés de la société, mais également parce qu'elle oblige ses soldats à mettre leurs sens de côté. Sur le front, les sens sont souvent refoulés, ou du moins atténués, car leur utilisation rend l'horreur palpable et provoque des émotions qui nuisent à l'efficacité du combattant. Encore une fois, l'existence sensorielle — et donc émotive, les réactions émotionnelles découlant, en général, d'une sensation — se fait petite, afin de permettre la survie physique.

Les émotions posent un problème au combattant. [...] Un soldat doit en effet être résistant, endurant et, finalement, insensible. [...] Les seules émotions tolérées sont la joie, la colère et, pour le vétéran, ironiquement, la nostalgie... Elles doivent donc être contrôlées, ou en tout cas orientées afin de ne pas modifier le comportement du combattant dans un sens non souhaité⁶.

Johnny Got His Gun ne montre pas directement cette insensibilité forcée puisque les plans exhibant le front sont quasi inexistants. Néanmoins,

6 A. Éon, « Faut-il laisser pleurer le soldat augmenté ? », *Inflexions*, 2016, vol. 32, n° 2, p.73.

alors qu'un soignant s'occupe de sutures sur le visage de Joe, ce dernier est animé par des souvenirs sensoriels traumatiques de la guerre : il se persuade qu'un rat l'attaque et va le dévorer. Après avoir réalisé qu'il ne couvrirait pas de réel danger, Joe se dit : « Comment savoir si on rêve, quand on ne sait même pas quand on dort ? ». Cette réflexion peut être mise en parallèle avec l'existence atemporelle que mène le soldat, complètement isolée de sa réalité individuelle et pouvant être comparée à un rêve. « Mouvant, agité, et répétitif, le cadre de vie du soldat vaut pour un cauchemar ramassé en litanies, situé comme hors du temps et de l'espace⁷ ». C'est cet état irréaliste, voire surréaliste, qui aide le soldat à pouvoir agir de sang-froid.

La seule séquence qui montre Joe sur le front, juste avant l'explosion de l'obus qui conduira à sa perte, est également particulièrement intéressante d'un point de vue sensible. Près des tranchées, un soldat allemand gît, empalé dans des fils barbelés. Un commandant s'horrifie de l'odeur nauséabonde qui s'échappe du cadavre d'un « boche », comme le désignent les soldats. Cette odeur de l'ennemi a été largement étudiée par Juliette Courmont dans un ouvrage intitulé *L'Odeur de l'ennemi, 1914-1918* qui montre comment l'adversaire allemand a été animalisé et diabolisé par les Français au travers d'un préjugé olfactif : « À travers la dénonciation de la puanteur allemande, c'est non seulement la sauvagerie de l'adversaire, mais aussi leur propre peur que les populations françaises expriment. Une peur porteuse de haine⁸ ». Il y a donc, dans cet acte de perception, une volonté de distanciation : ce n'est pas la cauchemardesque odeur du cadavre d'un homme qui est sentie, mais la puanteur bestiale d'un ennemi, volontairement perçu comme inhumain. Il s'opère néanmoins ensuite un retournement de situation : le commandant ordonne à ses hommes d'enterrer le cadavre allemand, sans oublier de réciter une prière, car tout mort a droit à la dignité. Le psychologue et psychanalyste Olivier Douville explique que le goût des soldats pour les rituels funéraires est dû à une résistance face à leur déshumanisation⁹. *Johnny Got His Gun* montre, le temps de cette courte séquence, que la vie dans les tranchées fait surgir un tiraillement entre une sensibilité humaine et une insensibilité forcée par la guerre.

7 O. Douville, « Des psychanalystes sous la première guerre mondiale : de la névrose traumatique à la folie traumatique », *Bulletin de psychologie*, 2014, n° 531, p. 239.

8 J. Courmont, *L'Odeur de l'ennemi. 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 92.

9 O. Douville, *op. cit.*, p. 240.

(In)sensibilité spectatorielle

Johnny Got His Gun est un film de guerre atypique, dans le sens où il ne montre quasi pas la guerre en elle-même, mais uniquement son produit, et ce, de manière critique. L'horizon d'attente suscité par le visionnage du film de guerre classique est sa capacité d'immersion, sa sollicitation du corps et des sens de celui qui le regarde. Spectaculairement éprouvant, le film de guerre fait habituellement entendre les bruits assourdissants des bombardements, les hurlements des combattants. Il montre les cadavres, la chair et le sang. On devine, à travers l'écran, l'humidité et la froideur des tranchées, la douleur infinie d'un membre arraché. En montrant le combat dans lequel l'instinct de survie règne, les films de guerre convoitent viscéralement les sens. *Johnny Got His Gun* est à contre-courant, puisque le personnage principal est dépourvu de sens perceptifs. Toute sa connaissance du monde se fait grâce à des impressions tactiles passives que la voix *off* de l'acteur, qui matérialise sa conscience, énonce (rappelons que Joe, dépourvu de bouche, est complètement muet). Ces phrases brèves permettent de mettre des mots, et donc d'attirer l'attention, sur des sensations tactiles que le spectateur, en tant qu'être vivant, vit en permanence, sans pour autant y prêter attention : les palpitations du sang dans les veines et son bruit dans les oreilles, la sueur qui coule sur la peau, la vibration des pas ou plus globalement, la conscience kinesthésique de son propre corps.

Dans *Perfect Sense*, lorsque l'ouïe de Michael est atteinte, la bande sonore se met à imiter des acouphènes (bruit blanc, sifflement, grésillement), alors qu'il hurle à l'écran sans qu'on ne l'entende. L'image montre un volume sonore intense que le son ne retranscrit pas. Des hommes en combinaison arrivent, lui font signe de reculer. Ils tendent à Michael une feuille de papier sur laquelle on peut lire « Si vous êtes sourd, restez chez vous. Accrochez un drap blanc à votre fenêtre. On vous ravitaillera. » Michael se débat, semble leur crier dessus. Ce même procédé formel se réitère lorsque Susan devient sourde à son tour. Le film devient muet : les gestes des personnages se font plus expressifs et les tentatives de communication écrites des personnages deviennent des sous-titres pour le spectateur (informations télévisées purement textuelles et notes sur un carnet). Néanmoins, paradoxalement, les images se rendent plus bruyantes : par synesthésie visuelle, on peut *entendre* des cris, des pleurs, une vitre brisée, une bouteille en verre explosée. Mais le film est-il réellement moins silencieux, ou est-ce le spectateur qui est plus entendant ?

D'un point de vue visuel également, *Johnny Got His Gun* et *Perfect Sense* se terminent dans un noir complet, sans musique de fond. Dans chacune de

ces séquences, seule une voix *off* s'adresse au spectateur : appelant désespérément à l'aide dans le premier film, trouvant une lueur d'espoir dans le second. Ces deux séquences partagent avec leurs spectateurs la cécité des personnages. Les deux fins sont émotionnellement lourdes, notamment parce qu'elles placent, de manière sensible, le spectateur à la place d'un personnage insensible physiologiquement. Après avoir abandonné leurs personnages dans un véritable enfer en leur enlevant un à un leurs sens, les films s'attaquent aux sens du spectateur en les rendant sourds et aveugles. Le film est véritablement cruel, insensible envers ses personnages qu'il malmène, mais aussi envers ses spectateurs avec qui il coupe littéralement le contact : le spectateur, le temps de quelques plans, ne peut plus le voir, ni l'entendre.

Une forme double d'insensibilité morale du film est ici énoncée : une cruauté envers les personnages et une indifférence envers le spectateur qui est empêché, audio-visuellement, d'accéder au film. Ces insensibilités morales vont de pair avec une insensibilité physiologique qui n'est donc pas directement celle du film, mais celle de ses sujets : ses personnages et ses spectateurs. Le spectateur, on l'a vu, fait une expérience sensorielle de la négation des sens. Mais paradoxalement, ces films, en faisant disparaître les sens de leur diégèse et même à certains moments chez leurs spectateurs (en les privant de voir et d'entendre), les avivent également fortement chez ces mêmes spectateurs. Ne profitons-nous pas plus de la lumière après avoir expérimenté la cécité ? Les sons ne paraissent-ils pas plus riches lorsque l'on a connu la surdité ? Les deux films stimulent davantage la perception ordinaire de leur spectateur que leur perception dans le film, comme l'appelle Clélia Zernik, qui permet au spectateur de s'approprier les perceptions vécues par les personnages à l'écran¹⁰. Le choix de la conscientisation sensible se substitue au souci d'immersion : le film rappelle au sujet-spectateur qu'il est avant tout un sujet sensible.

La musique de *Perfect Sense*, composée par Max Richter, lui-même rattaché au mouvement post-minimaliste, est principalement fondée sur un processus de répétition. La musique s'accorde à cette prise de conscience du spectateur de sa sensibilité, le minimalisme poussant, pour Keith Potter, ses auditeurs à réinterpréter le familier grâce aux énergies produites par la récurrence des pulsations¹¹. Ce processus, poussant l'adoption d'un autre

10 C. Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, 2010, p. 49.

11 K. Potter, *Four musical minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 13-14.

regard sur l'ordinaire, est aussi enclenché par *Perfect Sense* et *Johnny Got His Gun* qui, en privant leurs personnages de leurs sens, attirent l'attention du spectateur sur ces derniers. Les deux films peuvent provoquer un état de pleine conscience chez ceux qui les regardent, et ce durant la projection, mais aussi après dans leur vie quotidienne (tout dépend de l'impact que les films ont eu sur eux). L'expérience cinématographique est pareillement bouleversée : elle qui, d'apparence, donne l'impression de seulement *faire voir* et *faire entendre*, pousse le spectateur à la décortiquer et à entrevoir toute sa complexité multisensorielle et synesthésique.

En plus d'être, par la métaphore, une puissante critique de l'armée et un regard cynique sur une humanité à la fois autocentrée et à la fois terrifiée par la solitude, *Johnny Got His Gun* et *Perfect Sense* nous permettent de prendre conscience qu'on ne voit pas et n'entend pas simplement un film, mais qu'on le vit sensiblement grâce à l'ensemble de nos sens perceptifs. À travers le thème de l'insensibilité physiologique, ils nous rappellent que les sens sont partout, que lorsque l'un d'entre eux décline, d'autres sont prêts à prendre la relève et que la vie sans sens n'en a aucun. Ils insistent sur le lien entre insensibilité physiologique et insensibilité morale en montrant que toute émotion découle en général d'une sensation.

À travers l'analyse de ces deux objets filmiques, ont également pu être tracés les contours de ce que pourrait être l'insensibilité cinématographique. En rendant insensibles physiologiquement leurs sujets (personnages comme spectateurs), ces films les abandonnent dans un cauchemar mortifère où la vie, désormais imperceptible sensoriellement, n'est plus que *survie*. Dépourvus d'existence sensorielle, les personnages sont déshumanisés. Les spectateurs, quant à eux, n'ont plus, pendant quelques secondes, un accès audio-visuel total au film qui semble les nier, ou du moins ne plus vouloir répondre à leurs attentes. Néanmoins, cette mise à distance apparente permet paradoxalement au sujet-spectateur de rentrer, sensiblement, dans le film. Cette insensibilité du film, à la fois thématique et formelle, pousse, paradoxalement, le spectateur à être profondément empathique de façon sensible. Cette empathie a lieu d'une part grâce aux nombreuses évocations d'absences de sensations chez les personnages (et donc, par compensation, de la présence d'autres sensations), mais également grâce à des choix formels qui permettent au spectateur d'incarner la perte de sensibilité que vivent les personnages. Tout cela amène le spectateur à adopter une posture plus consciente sur ses propres sensations, mais aussi à réfléchir sur le médium cinéma lui-même. *Johnny Got His Gun* et *Perfect Sense* peuvent faire l'objet d'un constat paradoxal : ils inhibent les

sens chez leurs personnages autant qu'ils les stimulent à leur paroxysme chez leurs spectateurs.

La docteure en philosophie de l'art, Clélia Zernik explique qu'au cinéma, la mise en scène d'une pathologie à l'intérieur de la diégèse permet paradoxalement de franchir la frontière établie entre l'écran et la salle¹². Les deux films que l'on a analysés ici peuvent être de véritables cas d'école de cette proposition. D'une part, à l'écran, les personnages incarnent les manques perceptifs que peuvent avoir les spectateurs face à l'image cinématographique (qui n'a objectivement pas d'odeur, de texture, ni de goût). D'autre part, dans la salle, les spectateurs, en raison d'un travail formel sur l'image et le son, sont privés, comme les personnages, de la vue et de l'ouïe, sens *a priori* premiers pour consommer un film. Il y a une véritable circulation entre l'insensibilité à l'écran et l'insensibilité dans la salle et donc, également, entre la sensibilité de l'objet filmé et celle du spectateur. Toutes les stratégies de comblement d'un sens perdu par un autre que l'on voit à l'image, sont aussi effectives chez le spectateur. Cela bouleverse les attentes que l'on a habituellement de l'expérience cinématographique : elle qui, d'apparence, donne l'impression de seulement *faire voir* et *faire entendre*, pousse le spectateur à la décortiquer et à entrevoir toute sa complexité multisensorielle et synesthésique. Un film n'est pas uniquement vu et entendu, il est vécu, et ce, sensiblement : il peut être senti, goûté, touché, pour des raisons cognitives (synesthésie) et neurologiques (neurones miroirs). En ce sens, l'insensibilité cinématographique est ce qui permet au spectateur de vivre une expérience cinématographique, paradoxalement, extraordinairement sensible.

Bibliographie

- Ariès Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.
Aristote, *Traité de l'âme*, trad. Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Librairie Philosophique de Ladrangé, 1846.
Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale II*. 1966, Paris, Gallimard, 1974.
Cavalieri Rosalia, *What a Good Nose Knows. The Role of Smell in the Appreciation of Food*, in Di Stefano Nicola, Russo Maria Teresa (dir.), *Olfaction : An Interdisciplinary Perspective from Philosophy to Life Sciences*, Cham, Springer, 2021.
Courmont Juliette, *L'Odeur de l'ennemi. 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 2010.

12 C. Zernik, *op. cit.*, pp. 43-44.

- Douville Olivier, « Des psychanalystes sous la première guerre mondiale : de la névrose traumatique à la folie traumatique », *Bulletin de psychologie*, 2014, n° 531.
- Éon Aurélie, « Faut-il laisser pleurer le soldat augmenté ? », *Inflexions*, 2016, vol. 32, n° 2.
- Pigné Christine, « Hypnos et Thanatos : une association traditionnelle renouvelée à la Renaissance », *L'information littéraire*, 2008, vol. 60, n° 4.
- Potter Keith, *Four musical minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Zernik Clélia, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, 2010.