

Maylis Laureti

Différer l'expérience, partager le sensible

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique, pour citer cet article :

Maylis Laureti, « Différer l'expérience, partager le sensible », *Images secondes* [En ligne], 06 | 2026, mis en ligne le 1er juillet 2026, URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2026/07/laureti/>

Éditeur :

Association Images secondes
<http://imagessecondes.fr>

Maylis Laureti

Différer l'expérience, partager le sensible

Résumé :

À partir d'une expérimentation menée au contact de quelques films-essais, l'autrice livre ici ses réflexions sur la possibilité de faire transiter l'expérience sensible d'un sujet à l'autre et envisage le handicap comme pierre angulaire d'une éthique qui redistribue les rapports en vue d'un partage du sensible.

Mots-clés :

sujet ; éthique ; traduction ; expérience ; altérité

Comment penser dans le champ du cinéma une expérience singulière – celle que configure un handicap ? Comment la faire jouer, comment la faire saillir ?

À peine posée cette question, prétendant la garder ouverte, on voit se profiler une apparente évidence : le cinéma, ça semble aller de soi, serait le moyen tout trouvé d'une transmission, d'une médiation entre deux bords – celui des valides et celui de l'Autre.

On voit bien ce qu'il peut y avoir de tentant dans cette proposition. Puisque le cinéma permet un regard précis sur des situations concrètes, puisqu'il lie au récit des dimensions physiques et sensibles, sans doute serait-il possible, avec un peu d'effort, d'offrir au spectateur l'accès à une expérience insoupçonnée, radicalement différente de la sienne, et dont le film lui donnerait l'aperçu. Peut-être même pourrait-il en vivre à la première personne des impressions – et le cinéma de se prêter obligeamment alors à des simulations et des reconstitutions, jouant des altérations visuelles et sonores pour mimer les spécificités perceptives de tel ou tel handicap.

Outre la dimension extrêmement réductrice de cette dernière démarche, qui réduit le handicap à quelques paramètres physiologiques qu'on pourrait aisément singer, c'est toute la logique à l'œuvre ici qui, insidieusement, distribue les rôles et biaise d'emblée le regard. Et d'abord, c'est cette dualité et cette binarité qu'on tend si vite à établir. Dès lors que se met en scène un sujet handicapé, on suppose automatiquement et sans même le formuler qu'il le fait à destination d'un public valide. Ce sera forcément un Autre qui se présente en tant qu'Autre, et qui se définit par exclusion de ce qui fait le commun des spectateurs. Dans cette dualité il y a implicitement le commun, l'universel d'une part et la déviance de l'autre.

Le risque évident de cette configuration est celui de l'exotisme et du pittoresque – l'expérience minoritaire, d'ailleurs, est la seule spontanément envisagée comme objet de regard. Mais même lorsque l'entreprise est juste – car il y a bel et bien des possibilités réjouissantes de transmettre au cinéma des expériences de handicap et de les transmettre intimement – la distinction implicite entre deux pôles et deux modalités d'expérience est dommageable, et mine les puissances que pourraient receler le dispositif cinématographique.

Faisons un pas de côté, et renversons la proposition.

Ma thèse de doctorat était centrée sur la transmission d'une subjectivité et d'une expérience du monde. J'y étudiais des films à la première personne dans lesquels un sujet filme, tout en l'éprouvant, son rapport au réel, dans une configuration que j'identifiais comme celle de l'essai. L'un des enjeux majeurs, pour moi, était d'accueillir la perception, la sensibilité de ce sujet et d'en transmettre quelque chose à mon lecteur.

C'est à partir de cette expérimentation que je propose d'esquisser une réflexion qui repensera les enjeux du partage d'expérience et révisera les rapports entre tous les sujets qui y participent.

Il ne s'agira donc pas d'étudier des films tentant, avec plus ou moins de bonheur, de transmettre l'expérience de sujets handicapés, mais d'un travail d'écriture s'efforçant de faire toucher au lecteur quelque chose de la subjectivité d'un filmeur et de son exercice. Entrepris par moi, qui suis autiste.

Ici, il s'agit bien d'aborder les traces filmées d'une expérience sensible, de faire intimement l'épreuve d'une altérité, et ma sensibilité singulière configurée par l'autisme a bien part à l'entreprise. Mais les rôles ne sont plus distribués de part et d'autre d'une ligne d'asymétrie. C'est moi qui suis médiatrice, intermédiaire, et les spécificités de mon handicap façonnent les moyens de transmission plutôt qu'elles ne s'offrent directement au regard. J'interviens dans un rapport multiple où il n'y a pas d'une part le handicap et d'autre part la norme, mais des rapports complexes entre trois entités – celle qui filme, celle qui écrit, celle qui lit.

Il me semble intéressant de se pencher sur une telle expérience au carrefour de subjectivités multiples et d'en penser l'horizon politique et esthétique. C'est à cette fin que j'entrerai dans le détail de ma pratique d'écriture et de quelques-unes des singularités issues de l'autisme, qui la sous-tendent et la trament.

Je n'entends pas proposer un aperçu de l'autisme et de ses fonctionnements. L'expérience dont je fais part n'est ni emblématique ni représentative. Outre que les combinaisons et les manifestations de traits autistiques sont infiniment variées et diffèrent d'une personne à l'autre, j'évoquerai surtout ici une façon intime et singulière d'habiter mes perceptions et de nouer mes rapports¹. Par ailleurs, m'observer en ethnographe et établir laborieusement le catalogue de mes spécificités, bien anecdotiques, n'aurait pas grand intérêt, et si ce texte est réflexif, il ne me constitue pour autant pas en objet d'étude ou de curiosité. Pas d'autoportrait ici – les fragments d'intimité qui sont livrés ne font pas image. Ce qui est soumis à l'étude, c'est un *geste* d'écriture, pris dans sa double dimension éthique et esthétique. L'enjeu n'est pas de m'étudier moi-même, mais bien de décrire une relation dont je ne suis qu'un des termes et que l'écriture met en œuvre. C'est la circulation de l'expérience sensible entre les trois instances qui m'intéresse, et la façon concrète dont je m'efforce de l'opérer. Je voudrais non seulement la décrire, mais encore la reconduire, la donner à éprouver.

C'est que cette dynamique dont je cherche à rendre compte et qui fait transiter l'expérience vécue, pourtant irréductiblement singulière, d'un sujet à l'autre, tient moins de la transmission que de la *différance* au sens derridien². Opération prise dans un mouvement sans fin de déplacement et reconduction plutôt que délivrance à un destinataire de l'expérience de l'autre, le geste d'une telle *différance* suppose l'écart, l'espacement – il joue de l'intervalle et procède d'un détour. Non qu'un tel écart soit le simple moyen d'une médiation réussie et d'une transmission effective : concevoir le passage de l'expérience d'un sujet à un autre comme *différance* place l'accent sur le mouvement,

¹ Il sera ici singulièrement peu question des dimensions proprement handicapantes de l'autisme. Ce n'est pas que je veuille les occulter – ce n'est simplement pas l'objet de cet article.

² Jacques Derrida, « La différence », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 1-29.

sur la dimension active d'un processus d'altérations successives dont l'efficace ne se mesure pas à son résultat mais à son élan. L'altérité n'est pas seulement un élément nécessaire à toute médiation, elle est puissance agissante, consubstantielle au geste de *différer* l'expérience – d'en opérer la traversée tout en ouvrant l'écart³.

Et plutôt que de me contenter de thématiser ce mouvement de différance de l'écriture dans lequel l'expérience du filmeur se déplace, par mon intermédiaire, jusqu'au lecteur, je voudrais ici le prolonger, le rendre sensible. Donner à éprouver quelque chose de cette navigation entre deux rives. Offrir au lecteur d'entrer dans le vif de la perception et dans la chair des rapports, d'en faire l'épreuve concrète – et de toucher au lieu où *quelque chose* d'une expérience peut passer d'un sujet à l'autre – non pas *en dépit* du handicap et de la différence, mais au contraire par les moyens singuliers et spécifiques que celui-ci configure.

J'évoquerai sous deux aspects cette entreprise d'écriture et ses ressorts. Je commencerai par montrer que mon rapport avec la subjectivité filmée que je convoque dans mon texte procède d'un *contact* largement influencé par mes spécificités sensorielles et cognitives. J'expliquerai ensuite dans quelle mesure l'opération de traduction à laquelle je me livre pour faire passer quelque chose d'une expérience filmée jusqu'à mon lecteur est intimement lié à l'exercice d'une subjectivité et d'un rapport au monde auxquels l'autisme prend part. Enfin, et c'est au fond tout l'enjeu de cette contribution, j'ouvrirai la réflexion sur la perspective d'un partage du sensible⁴, auquel cette entreprise invite.

Toucher l'expérience de l'autre

Constituée autour d'un petit nombre de films d'Alain Cavalier, Agnès Varda et Chris Marker⁵, ma thèse s'intéressait à un projet filmique que je qualifiais d'essai. Il s'agissait à chaque fois, pour un énonciateur s'exprimant à la première personne, de faire en filmant tout à la fois l'épreuve de soi et l'épreuve du monde – dirigeant son geste et son élan vers un spectateur qui en serait le témoin. À la dimension intime se liait une dimension créative et inventive, puisqu'il importait pour chacun des filmeurs de trouver une forme permettant de rendre compte de leur expérience singulière – une façon de filmer qui soit aussi une façon de vivre.

³ La différance, en somme, permet de déstabiliser et de déplacer le thème stéréotypé de la différence, si souvent convoqué pour évoquer le handicap, et qui clôt la singularité sur elle-même et la dissocient du commun.

⁴ J'emprunte en le déplaçant le syntagme à Jacques Rancière.

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

⁵ Il s'agissait du *Filmeur* et d'*Irène* d'Alain Cavalier, des *Glaneurs et la Glaneuse* et d'*Ulysse* d'Agnès Varda, de *Sans soleil* et *Level 5* de Chris Marker.

Ce qui m'a portée vers ces films, ce qui me les a rendus désirables et nécessaires, c'est précisément qu'ils m'invitaient à accueillir dans leur spécificité des expériences irréductibles à la mienne et à en éprouver toutes les nuances. Aucune psychologie dans ce dispositif – l'entité à laquelle on a affaire, du reste, est trouble : il ne s'agit pas de la personne du cinéaste mais de ce filmeur, sujet du film, qui est bien plutôt l'origine d'une parole et d'un élan vers le monde qu'un sujet psychologique. Ce qui m'est transmis, sous une forme sensible, ce sont des fragments vécus et filmés, traversés ou saisis par une voix.

Résolue à étudier l'essai dans son mouvement intime et son expression sensible, j'ai fait le pari d'entreprendre un texte qui ferait parvenir à mon lecteur quelque chose des subjectivités s'exerçant et s'essayant dans les films, sans rien effacer de mon expérience de spectatrice touchée et traversée par cette matière émouvante⁶. La thèse ainsi écrite prendrait la voie de l'essai – assumant ses risques, saisissant ses chances.

Le texte qui en résulte porte donc trace à chaque instant à la fois d'une expérience dont le film me fait dépositaire et de mon expérience propre de réception. Or cette réception, cette rencontre avec la matière filmique et la subjectivité qui s'y exerce, est modelée par mes spécificités autistiques – lesquelles sous-tendent ma sensibilité et me donnent mes prises sur le monde.

S'en tenir à cette affirmation relèverait du truisme ; à l'inverse, lister méthodiquement tous les traits qui ont part au processus n'aurait que peu d'intérêt. Ce que je voudrais décrire ici, c'est à quel point mon rapport à la subjectivité étrangère qui s'exprime dans les films s'établit *par contact*. Et relever quelques-uns des mécanismes de ce contact.

L'expérience du filmeur s'éprouve et se touche. C'est sans doute vrai pour tout spectateur – le cinéma y invite, met en jeu les sens, permet de superposer les points de vue. Cela prend cependant une dimension tout autre avec les dispositions sensorielles et cognitives qui sont les miennes.

Je suis prédisposée à accueillir la singularité du sujet qui s'inscrit au sein des films, le détail de ses perceptions, la teneur à chaque instant de son rapport au monde. En premier lieu parce que je suis justement disposée à accueillir la singularité. Mon intelligence des choses s'oriente, comme pour beaucoup d'autistes, du détail à l'ensemble, de la présence au concept. C'est une compréhension qui part toujours du concret et jamais du général, qui considère la situation singulière avant de se référer un savoir préexistant. Conséquence d'un fonctionnement où le sensible prime sur les conceptions, où l'on ne présume pas – ou en tout cas beaucoup moins que la moyenne.

Outre ce cadre général qui permet de ne pas ramener l'altérité au connu, de ne pas l'identifier et l'assigner, ma très grande perméabilité me rend sujette aux partages de perception. Il est ironique que l'imaginaire commun ait retenu de l'autisme l'idée d'un quant à soi hermétique isolé du monde. Quand repli il y a, c'est généralement justement pour se protéger d'une trop grande porosité, d'une

⁶ Ce parti pris d'assumer sa réception dans l'analyse est dans la lignée de celui défendu par Jean Starobinski. Jean Starobinsky, *L'Œil vivant. II, La Relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1970].

réponse accrue aux stimuli sensoriels ou émotionnels, et si chez certains l'empathie peut faire défaut, elle peut au contraire être extrême. Je porte la mienne à même le corps, à même mes sens. Régulièrement me traversent des émotions ou des impressions qui ne sont pas les miennes, dont je ne discerne pas la provenance. Il faut faire un effort conscient pour les identifier : je m'aperçois alors que telle tension, telle nervosité, telle colère, ou au contraire tel élan joyeux provient d'une personne partageant mon espace physique – et que parfois je n'avais ni regardée ni remarquée. À l'inverse, je suis souvent très peu consciente de mes propres états physiques ou émotionnels – je perçois généralement très mal ma fatigue, ma douleur, mon inquiétude, ma détresse ; et la plupart du temps j'ai très peu conscience d'être au monde. Il faut des moments d'une intensité particulière pour que j'accède à la présence.

Cette conscience de soi atténuée a plusieurs causes. Une part est acquise : le fait d'avoir grandi en voyant mes perceptions régulièrement niées et remises en question par mes interlocuteurs non-autistes a produit au fil du temps un manque d'ancrage. J'en ai tant douté, j'ai tant appris à les ignorer, qu'il m'est devenu difficile de siéger à la première personne, de tenir pour réel ce que je sentais et éprouvais. Je me suis un peu absentée de mon expérience physique immédiate, plus présente – j'y reviendrai – dans l'exercice de la parole. Mais mon manque de présence est aussi le résultat de mon profil sensoriel et de la distribution de mes sensibilités.

On sait généralement que l'autisme va de pair avec des hypersensibilités, on sait moins qu'il induit également des hyposensibilités. La distribution des unes et des autres varie d'une personne à l'autre, et elles peuvent prendre des formes très variées. Ainsi, par exemple, mon hypersensibilité visuelle ne correspond pas à une douleur face aux intensités lumineuses, elle ne me confère pas non plus un sens de l'observation qui me ferait remarquer facilement tous les détails visibles. Au contraire, elle consiste chez moi en un ralentissement des fonctions cognitives dans un environnement éclairé. Une lumière uniforme et homogène tend à obstruer ma perception – je ne détaille plus les objets autour de moi et tous les afflux sensoriels sont comme freinés : je ne remarque plus ou difficilement si on me touche, je peine à suivre une conversation. Un champ de vision trop peu structuré ou un fond trop clair produisent le même effet. Une lumière plus structurante ou plus localisée, qui fera ressortir les objets et donnera du relief, me conviendra mieux.

En revanche, fermer les yeux me fait tout à fait perdre mon peu de conscience d'avoir un corps. C'est qu'aucun de mes sens n'est indépendant. Tous fonctionnent en association. Un excès d'afflux vers l'un d'eux peut atténuer les autres – ainsi je ne sens plus quand ma vue est assaillie, ma vision s'engourdit dans un environnement sonore confus, un contact physique très appuyé ou embrassant peu apaise un excès de stimulation sur un autre sens, et ainsi de suite. Mais le rapport n'est pas que de concurrence : mes sens se prolongent également l'un dans l'autre. Si je n'ai plus la sensation d'avoir un corps quand je ferme les yeux, c'est parce que mes hyposensibilités tactile et proprioceptive ont contribué à façonner une perception dans laquelle le toucher passe essentiellement par la vue – et la vue est attirée, aimantée, comblée par les signes tactiles. N'est évocatrice et pleinement sensible

que la vue qui suggère les reliefs, les volumes et les textures. Mon champ de vision ne fait que rarement image – souvent saturée, ma vue ne me délivre qu'exceptionnellement un ensemble appréhendable – c'est plutôt comme si je recomposais des informations me permettant de m'orienter sans véritablement voir, à moins d'être dans des conditions particulièrement favorables. Je ne parviens pas non plus, sauf à distance intime et sous le coup de l'émotion, à me faire une image des visages. Je suis par ailleurs presque totalement dépourvue d'imagination visuelle : je ne parviens pas à convoquer une image mentale, pas même une couleur. Toute l'intensité du visible, pour moi, est dans les textures. Toute l'émotion soudaine de la présence du monde se précipite là, d'autant plus saisissante qu'elle surgit à la naissance de deux manques à percevoir. Surprise et jouissance.

Et j'en reviens à mon expérience de spectatrice, à ces films aimés qui sont autant d'entreprises d'archivage de perceptions et de scènes vécues. On comprend aisément que je suis amenée à y faire des expériences sensibles absentes de mon quotidien. Non que le cinéma soit d'une façon générale un cadre sensoriel idéal pour moi : regarder un film m'est très souvent pénible, le mouvement perpétuel des images m'épuise et, tout comme dans la vie, très souvent, je ne *vois* rien. Tout passe trop vite pour que je puisse le saisir. Mais parfois, quand toutes les conditions sont réunies, quand le film installe des durées, qu'il sollicite tous mes sens, alors il m'est donné d'éprouver. Alors il peut y avoir des visages, alors le cadre, supprimant les détails parasites et la saturation du champ de vision, me permet de *voir*, alors des images haptiques favorisées par le travail de la lumière me saisissent. Je relis ma thèse et j'y trouve, par exemple, cette description :

[Pour que la densité advienne] il suffit parfois d'une certaine qualité d'attention, d'être tendu vers ce qu'on filme et de le tenir à bout de bras, dans le léger bougé de l'image qui dit quelque chose d'un rapport physique entre soi et l'objet. C'est la poire dans le jardin de Françoise : extraordinaire dans son aspect, on pourrait penser qu'elle se suffit à soi-même, qu'elle tire sa densité de sa forme seule – cette forme pleine qu'ont les fruits, tout en chair et en courbes, accentuée par son pourrissement au lieu d'en être entamée. Pesanteur de sa présence renflée, de son être-là têtue [...]. Tous les détails froissés de sa peau meurtrie, et jusqu'au pédoncule rentré en elle-même, creusant à sa pointe une aréole sombre, tout appelle le toucher, tout dit la lourdeur.⁷

On lit dans cette description le transfert du toucher dans la vue que j'évoquais, et son érotisme. On y lit aussi que c'est par la présence du corps du filmeur, sensible par le tremblement de l'image, que le plan m'atteint et me touche. Un corps-relais, qui offre à ma vue ce qui s'est d'abord présenté à la sienne. Mais qui, surtout, institue « un rapport physique [avec] l'objet », qui devient le support du mien.

⁷ Maylis Laureti, « Habiter, accueillir. Fondements éthiques de l'essai filmique chez Alain Cavalier, Agnès Varda et Chris Marker », Thèse de Doctorat, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2020, p. 44.

Il vaudrait la peine de s'étendre sur ce sujet, mais je veux en venir enfin à ce qui me fait véritablement toucher la subjectivité à l'œuvre dans les essais de mon corpus et ses moments de perception. Il y a un sens que j'ai jusqu'ici peu mentionné – mon sens de prédilection. Celui qui, plus que tous les autres conjugués, me lie au monde. Si je peux être affectée et touchée, si je peux toucher les choses, c'est surtout par le son. Hypersensibilité là aussi, qui peut bien sûr avoir ses inconforts, mais qui dote surtout ce sens d'une intimité et d'une émotivité singulière. Tout particulièrement à l'égard des voix.

C'est par les voix des filmeurs ou de leurs relais – ces voix très présentes qui font la singularité de mon corpus – que s'opère un contact intime qui permet que quelque chose d'une expérience filmée passe jusqu'à moi. Il ne suffit pas de dire qu'elles m'ancrent dans une présence partagée et aiguisent ma disponibilité et tous mes sens. C'est la voix en exercice, éprouvant et décrivant le monde par la parole, qui me fait faire l'épreuve d'une durée vécue et investie.

Par là je ne veux pas simplement dire que les propos hors champ ou off m'informent sur le réel. Ce qui me saisit, c'est la voix, son grain, la langue par laquelle elle effleure sa propre expérience. Dimension tactile là aussi – celle du grain de la voix pensé dans les termes de Barthes, cette zone de friction entre l'intimité du son émis par un corps et la langue dans laquelle le sujet s'exerce⁸.

Je vis la parole comme un organe perceptif qui permet d'éprouver les nuances du réel, tout comme la peau fait sentir les aspérités et les contours. Sa précision et ses nuances la font sensible, pleine d'acuité, pourvu qu'on l'ajuste intimement à chaque situation, et son émission, son présent, ses qualités sonores, la font participer de la présence au monde. Pour moi le monde s'éprouve dans la parole. Et dans *Le Filmeur*, dans *Sans soleil*, comment ne pas être frappée de la façon dont la voix caresse le plan, s'y frotte et s'y dépose – nouant avec le visible une relation poignante ?

Il faudrait écrire longuement sur le grain de ces voix, sur ce qu'elles me transmettent de l'expérience de leurs auteurs. Je ne peux ici entrer dans ce détail, et dois en rester à l'allusion. Je me contenterai de livrer ce passage où j'évoquais une apparition – celle que poursuit Alain Cavalier dans *Irène*.

J'ai parfois, violemment, le sentiment d'Irène, quand la beauté, la singularité ou l'étrangeté du visible entre en résonance avec les mots énoncés par le filmeur. Quelque chose scintille dans le plan – et d'évidence, je sais que c'est elle. C'est sans doute de l'avoir tant désirée, de m'être tendue vers son apparition, à mesure que la voix de Cavalier me berçait de son nom. Non pas convoquée par cette voix, mais par elle obsédante, par elle omniprésente, s'imposant à la moindre occasion, à chaque opportunité que lui présente le visible. Elle investit ici une forme, là une couleur, se loge dans un objet intrigant. Comme Cavalier identifiant sa rôdeuse – « C'est Irène qui rode, le soir, près de la maison. C'est elle [...] » – je donne à ces impressions vives le nom d'Irène⁹.

⁸ Roland Barthes, « Musique en jeu » [1972], *Œuvres complètes*, t. II 1966-1973, Paris, Seuil, 1994, pp. 1436-1442.

⁹ Maylis Laureti, « Habiter, Accueillir », *op. cit.*, pp. 252-253.

Qu'on me pardonne d'en rester à des fragments – et de parler ici très peu de l'expérience des filmeurs, dont je me prétends intime. Ici, j'essaie seulement de faire éprouver au lecteur quelque chose de ma disponibilité sensible. D'en disséminer les accents.

L'exercice du traducteur

J'ai esquissé un aperçu de l'expérience de réception qui se donne à lire dans ma thèse – aventure perceptive seconde qui émerge au contact d'une subjectivité explorant le réel de sa voix. Je la laisse incomplète, à peine effleurée.

Si quelque chose de mes mécanismes sensibles s'y lit, si transparaissent mes prises et mes affinités, mes points d'incandescence et mes voies électives, très peu est dit, finalement, de mon existence comme sujet. Je m'y suis présentée offerte et presque passive, disponible aux manifestations.

Autre est le lieu de mon exercice. Il se déploie dans la traduction – dans cette opération de médiation entre deux altérités : celle du filmeur et celle du lecteur. La traduction est pour moi ce que l'essai est aux filmeurs – une façon de m'éprouver tout en me liant au monde et aux autres. J'ai dit qu'en tant que sujet physique il m'était difficile d'être au monde – c'est bien plutôt comme sujet de parole et d'écriture que se réalise cette présence – et tout particulièrement dans l'acte de traduire.

Ce n'est pas seulement une disposition personnelle : beaucoup d'autistes, soit qu'ils se soucient des détails soit qu'ils aient une longue habitude d'être mal compris de leurs interlocuteurs, tiennent à la précision du vocabulaire et aux distinctions minutieuses – au risque de passer pour ergoteurs. Ils s'efforcent de rendre compte avec exactitude des situations que leurs interlocuteurs jugent plus hâtivement. Je ne fais pas exception. Il m'a été pénible de ne pas pouvoir être comprise à la nuance et à l'inflexion près, et tout aussi pénible de voir des tiers incapable de se faire entendre d'un auditoire trop prompt à ramener l'altérité au connu. J'ai dit déjà que la parole m'était instrument de perception, capable de saisir tous les reliefs du réel – pourvu qu'on la laisse explorer. Ma parole et mon écriture se sont inventées dans ce besoin et cette exigence : rendre compte du réel, au plus près, et transmettre quelque chose du vécu – le mien et celui d'autrui. Ma sensibilité particulière favorise, dispose à l'accueil ; mon écriture et mon expression sont chevillées à la perception et ont été conçues pour faire toucher, pour rendre sensible. Toute ma réceptivité, toutes les dispositions sensibles dont je faisais état un peu plus haut sont immédiatement articulées à un besoin de transmettre, la perception dès ses prémisses s'élance vers un dire. Je perçois d'ailleurs bien plus précisément et avec plus d'acuité quand j'écris et quand je parle que quand je suis simple spectatrice. Cette dimension si tactile de la poire du *Filmeur*, par exemple, que je citais plus haut, ne m'est apparue que dans l'écriture, dans le moment de caresse de l'écriture qui soudain faisait saillir sa peau et son volume.

C'est que la traduction dont il est ici question n'est pas à entendre comme une conversion d'un énoncé connu dans un équivalent transparent, qui se donnerait sans résistance et sans mystère. Plus proche de la traduction benjaminienne¹⁰, l'opération que j'évoque consiste à faire transiter l'altérité. Ce n'est que dans le geste de traduire qu'on approche et touche cette dernière. Elle passe, elle passe par soi, et on l'éprouve dans ce passage – autant qu'on s'éprouve. Qu'on éprouve ses sens, son désir et son élan en écrivant « pesanteur de sa présence renflée, et jusqu'au pédoncule rentré en elle-même, creusant à sa pointe une aréole sombre – tout appelle le toucher, tout dit la lourdeur ».

Traduire les plans, traduire l'expérience du filmeur, traduire le mouvement de l'essai. Habitée de longue date à faire les va-et-vient entre ma modalité d'être au monde et celles d'interlocuteurs plus proches de la norme, je peux tout aussi bien m'employer à traduire la matière filmique en matière textuelle, à faire transiter l'opacité d'une présence, à faire résonner une voix. La traduction n'est pas seulement affaire de langue étrangère entre deux groupes hermétiques l'un à l'autre.

Bien sûr l'abstraction sied mal à une réflexion sur la traduction. Je pourrais donner encore des exemples de la façon dont mon rythme s'efforce de rendre le sensible – plus que tout, il s'agit pour moi d'essayer et de réessayer sans répit de décrire, de ne surtout jamais s'arrêter – et dans cette tentative sans cesse relancée s'esquisse quelque chose d'une approche.

Je ne vais pas ici entrer dans une analyse détaillée de mon écriture – si tant est que je sache moi-même en déceler tous les ressorts. Mais je voudrais évoquer un phénomène en particulier.

Ma première lectrice m'a fait remarquer que dans beaucoup de mes descriptions de scènes et de moments, souvent centrés sur le geste du filmeur et ses réactions à son environnement, le texte passait progressivement du « il » au « on ». Je n'avais pas délibérément mis en œuvre cette transition, non plus que je n'avais questionné mon usage somme toute fréquent de l'indéfini – trouble et labile. Mais je me suis remémoré le processus d'écriture, la façon dont il m'immerge progressivement dans les plans et dans le temps du film, dont l'insistance rythmique produit peu à peu une déprise qui me fait quitter mon lieu pour entrer dans un lieu autre. Et je me suis dit que ce que je cherchais obscurément avec ce « on », c'était à trouver une place dans la langue qui permette à l'expérience de passer d'un sujet à l'autre.

¹⁰ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » in *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, pp. 244-262.

Le partage du sensible

Une place de la langue disponible, s'offrant à être investie par plusieurs sujets – celui qui filme, celui qui écrit et celui qui lit¹¹ –, voilà qui est à vrai dire au plus près de mes préoccupations.

Je l'ai dit dès le départ : si l'on veut faire jouer à plein les puissances du dispositif cinématographique et faire de l'expérience minoritaire du handicap autre chose qu'un objet de curiosité, il faut récuser l'apparente division de l'expérience sensible en deux ensembles distincts et hermétiques, l'une exotique sinon fautive et l'autre adéquate, ou du moins « normale » – division encouragée par une répartition où la minorité est objet de regard et la majorité spectatrice.

Et sans doute faut-il en revenir aux motivations profondes de ma thèse, aux enjeux que je discernais dans les films et qui étaient aussi les miens. Je l'avais intitulée *Habiter, accueillir*. Je m'y demandais comment vivre, comment trouver prise dans le réel, comment investir un monde partagé. Comment *faire monde*.

Et j'entrevois dans l'essai la possibilité de faire exister un monde commun. Non pas dans la logique d'une universalité totalisante et unanime, mais au contraire par une approche qui additionne les subjectivités. Adressant intimement à autrui l'expérience qu'un sujet fait du monde, l'essai ouvre l'horizon d'une succession infinie de face à face¹². L'essai est toujours à recommencer, et il y a, à chaque instant, autant d'essais possibles qu'il y a de sujets.

Et au fond, vivre ensemble, ce pourrait être ça. Là où *Chroniques d'un été* proposait de courir les rues en demandant aux uns et aux autres : « Comment vis-tu ? Es-tu heureux ? », on pourrait imaginer de se poser les uns aux autres la question : « Comment vois-tu ? Comment éprouves-tu le réel et toi-même ? »

Cette question, il importe bien sûr de la poser à ceux qui vivent et voient très différemment de soi. Différences corporelles et cognitives, expériences différentes de l'espace social (et le handicap relève à la fois des unes et des autres) sont autant de paramètres qui configurent un usage du monde¹³. Il est d'autant plus nécessaire de se rendre disponible au récit et aux descriptions de ces expériences que l'écart à soi est important.

¹¹ Dans l'usage qui en est fait dans mon texte, le pronom « on » a une fonction similaire aux « signes vides » évoqués par Benvéniste, disponibles à l'actualisation d'un locuteur.

Émile Benvéniste, « La nature des pronoms » [1956], in *Problèmes de linguistique générale I*, pp. 251-257, Paris : Gallimard (coll. Tel), 1966.

¹² Dans le sens levinassien. Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris : Le Livre de poche, coll. Biblio Essais, 1990 [1961].

¹³ De la même façon, il faudrait prêter attention aux expériences perceptives configurées par différentes cosmopolitiques. La perspective anthropologique m'a du reste été très utile pour appréhender et prendre conscience de mes propres écarts perceptifs, notamment les travaux de Pascale Dollfus sur la perception des couleurs au Ladakh.

Mais cela ne veut pas dire que l'exercice doive être consacré aux seules minorités. Ni qu'il y aurait une unanimité de regard, de perception et d'expérience au sein de la majorité (si tant est qu'une telle majorité, réellement, existe). L'enjeu, en effet, n'est pas seulement celui d'une représentation des expériences minoritaires, mais celui, véritablement politique, d'un partage du sensible. Participer au monde commun, dans cette logique, pourrait s'envisager suivant la dynamique qu'Hannah Arendt voyait à l'œuvre dans la démocratie athénienne : chaque individu exprimant successivement son regard sur un fait du monde, sans hiérarchie des dits regards – l'expérience politique se constituant par cette accumulation de perspectives¹⁴. Il me semble que si l'on donne à cette proposition une profondeur perceptive et sensible, elle permet de formuler l'horizon désirable que je cherche à tâtons depuis le début de cet article.

Dans cette logique où chacun formule à son tour son expérience sensible, inclure les différents handicaps ne relève pas seulement du souci d'équité et de diversité. D'ailleurs, il ne s'agit pas de les « inclure », de les « intégrer », bien au contraire. Loin d'en faire des variations englobées ou réabsorbées au sein d'un ordre dominant, il s'agit de les considérer comme des puissances singulièrement agissantes de cette dynamique de partage du sensible. Précisément, parce qu'ils remettent en question la norme et mettent en cause la fausse unanimité de la perception.

J'ai tâché de faire entrevoir, prenant mon propre exemple, comment mon expérience d'un film ne pouvait pas se lire suivant les cadres et les cloisonnements attendus – ne serait-ce que parce que mes sens se transfèrent l'un dans l'autre et rendent obsolète jusqu'à la notion d'image. On pourrait multiplier de tels exemples, non seulement à propos de l'autisme, mais aussi bien de la surdité, des troubles de l'identité, de la schizophrénie – et nombre d'autres situations. Décrire de tels débordements, ce n'est pas seulement revendiquer que certains fonctionnements sortent de la norme. C'est douter même que cette norme existe.

Êtes-vous bien sûr que vous percevez comme vous croyez le faire ? Avez-vous véritablement accès à votre expérience des choses ?

J'ai découvert tardivement mon autisme. Avant d'avoir des éléments de référence à mon expérience, je n'étais pas capable d'accéder à mes propres perceptions. Ce n'est pas seulement que je ne mesurais pas mon écart perceptif : faute de la capacité d'identifier certains phénomènes, dont je n'avais jamais lu ou entendu la description, j'étais incapable de les éprouver et m'efforçais au contraire de faire coïncider mes perceptions avec celles, attendues, de l'expérience commune. Quand je veux donner une idée de ce qu'a été pour moi la révélation de l'autisme, je suggère de regarder *Les Photos d'Alix* de Jean Eustache. Ainsi par exemple je n'avais jamais senti que l'effet que me faisait la saturation visuelle était une impression de lenteur et de demi-paralyse, pourtant évidente à présent. Et je ne m'investissais pas dans mon rapport au sensible. La jouissance et l'intimité dont la première partie de ce texte font état, l'étreinte avec les films, jusqu'à la texture

¹⁴ Hanna Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, trad C. Widmaier et M. Frantz-Widmaier, Paris, Points, 2016 [1974].

de ma voix et son érotique, n'ont été gagnées qu'en quittant la rive de la perception usuelle et commune dont j'avais si longtemps cru ressortir. Et c'est précisément en lâchant prise pour écrire ma thèse, en me livrant pleinement à l'expérience sensible de cette écriture, que mes singularités perceptives sont soudain venues à la surface et que j'ai découvert la provenance de cette très ancienne sensation d'inadéquation, de décalage et d'isolement qui m'avait amenée à travailler inlassablement la langue dans l'espoir d'une possibilité de médiation.

Ce décalage entre la perception intime et la conscience qu'on en a ne concerne-t-il que les autistes qui s'ignorent ? Ceux qui pensent fonctionner dans la norme *perçoivent-ils* vraiment comme ils croient le faire, ou laissent-ils des conceptions communes se substituer à leurs perceptions ? À quel point sont-ils dépossédés de cet espace d'expression et d'exercice de soi qu'est le sensible ?

Je parle de l'autisme parce que je prends le parti d'évoquer ma propre expérience. Mais d'autres handicaps, selon des modalités différentes, sont tout aussi susceptibles d'ouvrir et d'étendre le champ de l'expérience perceptive, d'en redéfinir les termes, les associations et les possibles. Y compris pour qui ne partage pas ce handicap mais s'en voit communiquer l'expérience, pour peu qu'il soit prêt à laisser déstabiliser ses propres habitudes perceptives. Je sais l'effet révélateur que peut avoir la description d'une perception autre et de l'intelligence du monde qui en découle. Je sais combien m'ont marquée les textes d'un doctorant schizophrène décrivant la façon dont la spirale psychotique structurait sa pensée¹⁵, les imaginaires topographiques de l'*innerworld* décrits par des personnes multiples, les réactions de sourds autour du sous-titrage et de la propension à concevoir les sons comme systématiquement signifiants...

Je ne hiérarchise par ailleurs pas les expériences sensibles et les relations au monde en fonction de leur adéquation avec la réalité objective. Hallucinations et délires font partie des possibilités du sensible, et des façons de l'investir – au même titre que le désir, l'affect, la mémoire. Dénier à certains la légitimité du rapport qu'ils établissent avec le monde et s'en désintéresser au motif qu'il serait idiosyncrasique et hérétique, c'est tout le contraire de ce que je propose ici. Il ne s'agit pas de déterminer qui a le regard le plus juste, mais d'additionner les regards pour accroître le champ d'expérience disponible à chacun.

Car c'est bien ce que m'ont offert les textes et les films témoignant d'une façon autre d'éprouver le réel. Ils ont donné une autre épaisseur au champ du sensible et ont contribué à en faire, pour moi, un espace à investir. Un espace de recherche, où s'essayer. Et c'est ce que je souhaite à la communauté de partage du sensible que j'appelle de mes vœux. Qu'elle se laisse ouvrir par la singularité de l'expérience hors-norme, au point d'en être totalement métamorphosée. Que rien ne puisse rester intact. Et que chacun puisse non seulement dire son expérience, mais l'éprouver, l'explorer – en particulier, l'explorer formellement. Nous revoilà sur les territoires de l'essai.

¹⁵ Dandelion, « Écrire sa thèse quand on est fol », URL : <https://mxdandelion.medium.com/%C3%A9crire-sa-th%C3%A8se-quand-on-est-fol-ba96c09c7867>.

Compte tenu de la brièveté de cet article, j'ai peut-être donné l'impression, et je le regrette, que l'autisme est un état plus propice qu'un autre ou que mes traits singuliers sont d'une quelconque façon supérieurs. Ce n'est en aucun cas ma pensée. Simplement, je m'attache à décrire, aussi précisément que possible, mes circonstances propres. Si j'ai commencé cet article par une description (très partielle) de mon expérience, c'est pour dire : « Je vais commencer par moi¹⁶. » D'avance je mettais en pratique ma proposition finale. Il semble d'ailleurs que ce soit un réflexe commun aux autistes que d'offrir spontanément son expérience comme tribut et comme incitation. Souvent on la propose en vis-à-vis de l'expérience de l'autre pour l'inviter à comparer et à affiner son propre vécu, pour lui permettre de le préciser et de l'approfondir. L'interlocuteur peut croire à tort que c'est un mouvement de clôture sur soi, quand c'est en réalité une façon d'aligner les expériences et de les mettre en rapport.

Je vais commencer par moi parce que je veux que d'autres me suivent. Et qu'ils me suivent dans les formes qui leur sont le plus propices. Il a été ici beaucoup question de parole – parce qu'elle fait partie de mon arsenal intime. Cela ne veut pas dire que je récusé ou dédaigne les façons non verbales d'exprimer et d'offrir sa subjectivité. Tiens – une suggestion de film, pour ne pas finir par moi. *In my Language* de Mel Baggs.

Bibliographie

Giorgio Agamben, « Notes sur le geste » [1992], trad. D. Loayza, in *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Rivages poche, 2002.

Hanna Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, trad C. Widmaier et M. Frantz-Widmaier, Paris, Points, 2016 [1974].

Roland Barthes, « La Musique, la Voix, la Langue » [1977] in *Œuvres complètes*, t.III 1974- 1980, Paris, Seuil, 1995.

Roland Barthes, « Musique en jeu » [1972], *Œuvres complètes*, t. II 1966-1973, Paris, Seuil, 1994.

Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », In *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000.

Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » in *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000.

Émile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

¹⁶ J'avais été frappée par ce titre d'article de Iana Koutchina, par la justesse de cette formule toute simple et la puissance de sa proposition.

Iana Koutchina « Je vais commencer par moi : le fascisme en chacun de nous », trad. Lydia Obolensky, *Desk Russie*, 24 juin 2022, URL : <https://desk-russie.eu/2022/06/24/je-vais-commencer-par-moi-le-fascisme-en-chacun-de-nous.html>.

Émile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974.

Frédérique Berthet, Marion Froger (dir.), *Le Partage de l'intime : Histoire, Esthétique, Politique : Cinéma*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018.

Dandelion, « Écrire sa thèse quand on est fol », URL : <https://mxdandelion.medium.com/%C3%A9crire-sa-th%C3%A8se-quand-on-est-fol-ba96c09c7867>.

Dandelion, « Les voix, mes voix et moi », URL : <https://mxdandelion.medium.com/les-voix-mes-voix-et-moi-2fc3b69b8870>.

Jacques Derrida, « La différence », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 2006 [1967].

Pascale Dollfus, « Cheval Rouge, Nez Jaune, Champ Bleu et Esprit Blanc. Voir, Nommer et Utiliser les couleurs au Ladakh, région tibétaine de l'Himalaya occidentale », In Pascale Dollfus, François Jacquesson et Michel Pastoureau (dir.), *Histoire et géographie de la couleur*, Paris, Le léopard d'or, 2013.

Iana Koutchina « Je vais commencer par moi : le fascisme en chacun de nous », trad Lydia Obolensky, *Desk Russie*, 24 juin 2022, URL : <https://desk-russie.eu/2022/06/24/je-vais-commencer-par-moi-le-fascisme-en-chacun-de-nous.html>.

Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche, 1990 [1961].

Suzanne Liandrat-Guigues, Muriel Gagnebin (dir.), *L'Essai et le Cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier poche, 1982.

Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1993.

François Niney, « "Je" est un autre », *Images documentaires*, n°25, 2° trimestre, 1996.

François Niney, *Le Subjectif de l'objectif : Nos Tournures d'esprit à l'écran*, Paris, Klincksiek, 2014.

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Jean Starobinsky, *L'Œil vivant. II, La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001 [1970].

Jean Starobinsky, « Peut-on définir l'essai ? » in François Dumont (dir.), *Approches de l'essai : Anthologie*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Visées critiques ».