

Louis Daubresse

**L'oreille qui n'entend pas
face au silence qui s'écoute :
singularités d'une
expérience de recherche**

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 :

Louis Daubresse, « L'oreille qui n'entend pas face au silence qui s'écoute : singularités d'une expérience de recherche », *Images secondes* [En ligne], 06 | 2026, mis en ligne le 1er juillet 2026, URL : <http://imagessecondes.fr/index.php/2026/07/daubresse>

Éditeur :

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

Louis Daubresse

L'oreille qui n'entend pas face au silence qui s'écoute : singularités d'une expérience de recherche

Résumé :

La perspective première de cet article consiste en un bilan autoréflexif sur les particularités de mon travail de chercheur, qui n'a eu de cesse d'exploiter ma sensibilité et ma posture atypique. En effet, il s'agit d'interroger plus précisément la manière dont mon handicap auditif a pu jouer un rôle déterminant dans le rapport aux images et aux sons, et plus précisément dans les moments cinématographiques où le silence fonctionne comme modalité d'action. Autrement dit, je tente de penser la manière dont cet objet de recherche qu'est le silence s'est imbriqué avec ma propre expérience sonore, forcément singulière, et la manière aussi dont ma thèse s'est donc trouvée chargée d'une dimension affective élémentaire. Dans la suite du texte sont tour à tour évoqués le rapport monomaniacal qui me lie intimement aux films, les conditions fluctuantes d'audiovisionnage des silences filmiques auxquelles j'ai été confronté et le processus d'identification qui s'opère par rapport aux personnages sourds – pris dans un silence endogène – que j'ai vu apparaître à l'écran. Occupant à la fois la place de l'observateur et de l'observé, du sujet et de l'objet, du démontrant et de l'exemplifiant, je tends à faire fusionner toutes ces catégories dans le texte en employant systématiquement le pronom personnel « je » et en me questionnant sans cesse en tant que corps récepteur dont la condition distinctive nécessite de ma part une adaptation de tous les instants.

Mots-clés :

analyse filmique, cinéphilie, *deaf gaze*, écoute, entendance et malentendance, handicap, réception, sensible, silence, spectateur, subjectivité, surdité

Introduction

Mettre en exergue son propre corps dans une démarche herméneutique peut paraître quelque peu incongru mais c'est cette perspective que je souhaiterais ici mettre en avant. La distance morale habituellement établie entre un chercheur et son champ d'investigation se trouve rompue puisque l'auteur de ces lignes, atteint d'un handicap auditif, s'implique directement dans la construction théorique qui va suivre¹. Après avoir effectué une thèse soutenue en 2018 et intitulée *Esthétique(s) du silence dans le cinéma contemporain : histoire, héritage et ruptures*, j'ai fait paraître un ouvrage reprenant son contenu et sa structure sous une forme quasiment identique². Il est désormais temps de procéder, en un mouvement rétrospectif, à un bilan autoréflexif sur les particularités de ce long travail entrepris depuis plus de douze ans, moins pour en reformuler le résultat que pour interroger son élaboration.

Me passionnait en tout premier lieu le silence à l'écran, filmé dans son caractère audible, avant de le considérer plus largement comme modalité d'action filmique. L'objectif premier de mon initiative visait à questionner les usages audiovisuels du silence, dans sa complexité protéiforme et dans ses multiples incarnations, toujours sur la base d'une apparition en tant que phénomène sonore et plus particulièrement dans les cinémas moderne et contemporain. Qu'ils soient *mainstream* ou art-et-essai, tous se laissent habiter par le regard d'un véritable auteur. Mais au-delà de l'enquête permettant de soulever les occurrences du silence, le contenu de mes écrits s'est mis à organiser implicitement une sorte d'égo-histoire³ axée sur ma relation viscérale au cinéma. De plus, observer la place qu'occupe le silence – formel ou figuratif, dramaturgique ou scriptural, atmosphérique ou mutique – dans un certain nombre de films présélectionnés ou découverts au fil du temps, décrire des bandes sonores et se placer dans la mouvance des *film sound studies* semble relever du paradoxe quand on est soi-même atteint d'une surdité postnatale⁴. Et c'est bien ce qui m'a stimulé :

¹ Fabrice Bertin procède d'une façon assez similaire en s'appuyant sur sa propre surdité pour l'élaboration de son ouvrage *Les Sourds, une minorité invisible* (Paris, Autrement, 2010) qui croise des perspectives historiques, sociologiques et anthropologiques autour de l'appréhension de ce handicap à travers les âges et de l'émancipation progressive de celui-ci puisqu'il s'impose désormais comme véritable construction culturelle.

² Louis Daubresse, *Silence(s) dans le cinéma contemporain : histoire et esthétique*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2024.

³ Sur le principe de l'égo-histoire, qui consiste initialement pour les historiens à étudier sous forme historiographique leur propre parcours, je renvoie à l'ouvrage dirigé par Pierre Nora, *Essais d'égo-histoire*, Paris, Gallimard, 1987.

⁴ Diagnostiquée à l'âge de quatre ans, la cause de ma surdité reste indéfinie. Cette énigme concernant la naissance de ce handicap a activé aussi une fascination pour les œuvres cinématographiques rétro-temporelles qui proposent, par leur montage, de revenir progressivement en arrière dans le passé pour découvrir ce qui est à la source des dénouements dramatiques montrés en ouverture (ex : *Memento*, Christopher Nolan, 2000 ; *Peppermint Candy*, Lee Chang-dong, 2000 ; *Irréversible*, Gaspar Noé, 2002). De même, j'éprouve aussi un attrait tout particulier pour le concept du *prequel*, à savoir une suite qui se place à une époque antérieure à celle du précédent volet et interroge les origines des personnages ainsi que l'antériorité causale.

appréhender la normo-écoute depuis ma malentendance (en tant que « demi-sourd⁵ ») alors que, de manière quelque peu péremptoire, le cinéma propose la plupart du temps de « voir la surdité depuis l'entendances⁶ ».

Il s'agissait – et il s'agit toujours – de se battre contre un premier préjugé : les personnes sourdes n'entendraient que le silence et/ou ne sauraient le différencier de tout ce qui relève du bruit. Il y a pourtant différents degrés de surdité (légère, moyenne, sévère, profonde, totale) mais aussi multiples types de perception tronquée sur le plan auditif. Certaines fréquences hertziennes peuvent s'avérer parfaitement audibles pour les malentendants et inaudibles pour des bien-entendants. De toute façon, chaque personne possède son propre champ auditif et ses irrégularités intelligibles⁷. Les Sourds⁸ entendent, certes différemment. Le silence en tant qu'expérience sensorielle leur appartient aussi. Plus symboliquement, un silence global symptomatise l'invisibilité des personnes en situation de handicap. Noémie Aulombard-Arnaud, elle-même polyhandicapée, déplore ce piège social dans lequel on a voulu la placer à son insu de manière stigmatisante :

Ensuite, silence. Le silence qui vient après les mots et les attentes. Le silence est là ; arrivent les rôles et les exigences que je me vois assénées, ces vérités qui en disent plus long sur l'instance qui la dit que sur ce qu'elles visent. Ces mots disent que je ne suis rien qu'une altérité irrémédiable, que je suis l'Autre, qui dois jouer un rôle, cantonnée et répondant à des attentes qu'on m'impose. C'est un point de vue – toujours le même, celui du Soi-même,

⁵ Le sociologue français Bernard Mottez souligne cette particularité propre aux demi-sourds, audiologiquement sourds, parfois appareillés oralisants, mais qui s'avèrent impossibles à classer car bizarres, étranges, hybrides. Les entendants et les autres sourds sont mal à l'aise face à un demi-sourd car ils ne savent pas ce qu'ils peuvent en attendre ni comment se comporter avec lui. Ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre, n'entendant guère, il ferait mieux pourtant, d'agir strictement en tant que sourd, car on lui refuse socialement le droit d'être en même temps des deux côtés du fait de la vision impérieusement dichotomique du monde. Il faut pourtant considérer cette situation comme l'opportunité d'établir un continuum constructif. Voir Bernard Mottez, *Les Sourds existent-ils ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 81.

⁶ Expression utilisée par Barbara Fougère, pour désigner cette majorité d'humains sans incapacités auditives et possédant quelques présomptions en la matière, dans sa thèse *Surdité et cinéma : un choc qui fait empreinte*, dirigée par José Moure, Université Paris I – Panthéon Sorbonne, soutenue le 22 novembre 2023, p. 194.

⁷ Précisons tout de suite à ce propos que ma surdité bilatérale s'avère bien davantage marquée à droite (perte d'environ 90%, proche de la cophose) qu'à gauche (69%). Le seuil d'intelligibilité binaural des sons se place pour moi à 70 décibels pour les fréquences d'environ 125 hertz, considérés comme les plus graves dans l'échelle de perception pour la plupart des oreilles humaines « valides », et montent à 95 décibels pour les ultra-aigus de 8000 hertz. L'appareillage auditif disposé sur mon oreille gauche permet de gagner plusieurs dizaines de décibels dans la discrimination des fréquences. Mais dans les situations de conversation, le moindre bruit, qu'il soit bref ou prolongé (brouhaha dans un restaurant ou flux sonore d'un téléviseur), neutralise considérablement mes capacités d'écoute et obstrue la clarté des voix.

⁸ La majuscule signale, comme le dit Charles Gaucher, l'existence d'une différence identitaire et d'un fait ethnelinguistique non réductibles à une seule composante biologique. Voir Charles Gaucher, « Culture sourde », dans *Anthropen*, Université Laval, 2020, URL : <https://doi.org/10.47854/YDLI3710>.

celui du dominant – qui raconte et décrit, se raconte et se décrit. Ce sont les mots criminels de certaines structures. Constructions politiques que l'on croit naturelles. L'évidence du naturel tombe peu à peu⁹.

Refusant d'être enfermée dans un silence résigné, l'autrice lutte jour après jour pour prouver que sa pathologie n'en fait ni un individu invalide ni une personne incapable de s'exprimer pour elle-même¹⁰. En ce qui nous concerne plus directement, il faut battre en brèche l'idée que le silence cinématographique ne pourrait être réellement entendu que par un spectateur normo-entendant. C'est contre ce parti-pris que je me suis implicitement efforcé d'élaborer une tentative d'analyse audiovisuelle à partir d'un corpus conséquent et n'incluant pas uniquement des films portant, tout ou partie, sur les handicaps auditifs même si, durant mon doctorat, j'allais en convoquer plusieurs – notamment pour savoir si la dimension acoustique de la surdité s'avère (in)communicable. S'éveillait ainsi le désir de m'interroger sur la perception des films avant même de m'y engager de façon plus discursive. Maurice Merleau-Ponty dit d'ailleurs que « c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit¹¹ ».

Quoi qu'il en soit, j'ai eu affaire à un sujet de thèse dans lequel j'étais partie prenante mais sans forcément en avoir immédiatement conscience. Il s'est avéré peu à peu que cela n'était pas simplement dû à une affinité élective ou à des goûts cinéphiliques. Le silence ne se cantonnait pas à quelques films dans lesquels j'avais repéré son insistante présence, se concrétisant cinématographiquement par l'effacement de la verbomanie, la défaite du dialogue-roi ou le renoncement aux accompagnements musicaux. Depuis toujours, le silence faisait partie de mon quotidien, de manière à la fois envahissante et réconfortante, en une sorte de dichotomie irréductible. Dès que je désactive ou ôte mon appareil auditif, je me coupe de mon environnement sonore et me retrouve dans un silence privatif – mais le plus souvent régénérateur. Mon corps déficient est pris dans l'enjeu même si rien ne l'indique au préalable¹².

Penser la manière dont mon objet de recherche s'est imbriqué avec mon propre handicap et dont ma thèse s'est trouvée chargée d'une dimension affective élémentaire, telle serait la ligne directrice de cet article. Aussi, je proposerai dans un premier temps de revenir sur le rapport fragmentaire mais productif qui me lie aux films, parfois selon des dispositions monomaniaques. En un second mouvement, nous nous focaliserons sur la manière dont le silence de certains films pourtant très

⁹ Noémie Aulombard-Arnaud, « Promenade », dans *La Nouvelle Revue de l'adaptation et de la scolarisation*, n°75, 2016, p. 92.

¹⁰ Loin de moi, néanmoins, l'idée que les personnes dites « valides » n'auraient aucune légitimité à aborder les « disability studies ». Mais on peut regretter le fait que celles en situation de handicap n'aient pas suffisamment voix au chapitre dans ces initiatives comme le pointe Aulombard-Arnaud.

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la Nouvelle psychologique*, Folio Plus, 2009 [1945], p. 22.

¹² En effet, mon handicap est quasiment invisible. Il faut avoir le coup d'œil pour constater la coque de ma prothèse et le tuyau qui la relie à mon conduit auditif.

variés m'ont amené à des tâtonnements et à des conditions fluctuantes de visionnage. La troisième et dernière partie de cette opération introspective tiendra en une réflexion sur les œuvres cinématographiques qui mettent en avant l'expérience subjective d'un silence endogène par le biais de personnages atteints de surdité pour voir dans quelle mesure, selon moi, de tels films parviennent à transmettre concrètement ou non cette défaillance auriculaire¹³.

L'utilisation du pronom personnel « je » dans mon discours y est de prime importance, non pas par égotisme ou narcissisme mais parce que mes inclinations et mes intuitions jouent ici un rôle majeur.   tudiant Montaigne, Gisèle Mathieu-Castellani dégage cinq fonctions discursives du « je » : 1) Le « je » renvoyant au sujet anonyme de l'observation (  quivalent au nous) ; 2) le « je » renvoyant au sujet du discours d'expérience qui vient à l'appui d'une démonstration (exemple personnel venant corroborer les exemples étrangers) ; 3) le « je » renvoyant au sujet du discours personnel du commentaire (position critique et réflexive) ; 4) le « je » renvoyant au sujet observateur et au sujet observé ; 5) le « je » renvoyant au sujet : le « je » fondant l'expression du sujet en son rapport au corps propre¹⁴. Occupant à la fois la place de l'observateur et de l'observé, du sujet et de l'objet, du démontrant et de l'exemplifiant, je tends à faire fusionner toutes ces catégories dans le présent texte en me questionnant en tant que corps récepteur dont la condition distinctive nécessite de ma part une adaptation de tous les instants.

Une pratique ciné-maniaque

Mon rapport au cinéma en tant qu'art et r  te spectatori  l (désignant ici ce qui est propre à la condition d'un spectateur) peut tenir, je l'avoue sans mal, de l'ordre de l'obsession¹⁵. On aurait pu croire que le cinéma devait m'être étranger car je serais en inadéquation avec lui à cause de ma surdité ; il ne m'aurait réservé qu'un accueil dubitatif et m'inciterait presque à ressentir ce déphasage. Mais ma défaillance auditive m'avait d'  mbl  e rejeté sur le terrain de l'oculaire et l'objet cinématographique devenait logiquement l'instrument de vision privilégié. Depuis toujours,

¹³ Comme l'explique Mottez, d  fici  nce et handicap font partie d'un même ensemble mais doivent se distinguer clairement : la d  fici  nce renvoie à la dimension physique tandis que le handicap relève davantage du domaine social. Plusieurs films que j'ai étudiés communiquent sur ces deux aspects, l'un organique et l'autre systémique. Voir Bernard Mottez, «    s'obstiner contre les d  fici  nces on augmente souvent le handicap : l'exemple des sourds » (1977), dans *Les Sourds existent-ils ?*, op. cit.

¹⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, *Montaigne, récriture de l'essai*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 149-150, citée par Marion Froger dans « Que sais-je », article paru dans un ouvrage dirigé par André Gardies et Jacques Gerstenkorn, *Le « Je »    l'écran : actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 14-21 août 1999*, Paris, Budapest, Kinshasa, L'Harmattan, 2006, pp. 143-144.

¹⁵ Je recommande *Cinemia*, documentaire américano-allemand d'Angela Christlieb et de Stephen Kijak, sorti en 2002. Le binôme de réalisateurs suit plusieurs cin  vores habitant à New-York et consacrant toute leur existence à la fréquentation des salles de cinéma, naviguant d'une projection à l'autre et tentant ainsi de voir un maximum de films chaque jour.

les films – en tant qu'images-en-mouvement et événements lumineux – exercent une appétence sans pareil sur ma personne. L'écran large enclenche en moi un pouvoir hypnotique¹⁶. La salle obscure reste une aire-refuge même si elle a aussi été, durant une période, un lieu oppressant où je ne pouvais plus rester à cause d'une passagère phobie sociale. Cette relation équivoque a pu s'avérer de l'ordre d'une conduite parfois malade : me rendre à 3 séances quotidiennes, tenter de voir divers films (œuvres d'art-et-essai, *blockbusters*, séries B de genre ou reprises de classiques) sans que je ne sache plus si c'est, comme le définit Élie Castiel, de la cinéphagie (art de consommer le plus de films sur un temps déterminé en un acte de dévotion) ou de la cinéphilie (découverte, connaissance, intérêt pour l'histoire du cinéma)¹⁷. Enfoncé dans mon fauteuil, je me sens l'égal des autres. Je n'ai nullement besoin de communiquer ou d'interagir. Je reste en silence et j'attends/entends de mes voisins qu'ils fassent de même par accord tacite. Mon oreille doit rester aux aguets devant les films diffusés mais le fait de les voir en version originale sous-titrée ou en version française pour sourds-et-malentendants m'enlève une lourde épine du pied : je n'ai pas à porter toute mon attention sur la captation des dialogues ni sur leur reconstitution à partir des seuls phonèmes que j'aurais réussi à saisir. Cette aide scripturale me soulage grandement même si elle vaut aussi pour les autres spectateurs adeptes de la VO. Si j'ai un doute sur une réplique que j'aurais mal assimilé, à cause d'un défaut d'articulation de l'acteur, d'un mixage défaillant en postproduction ou tout simplement du fait de ma malentendance, il m'arrive de passer par une tierce-personne dite « bien-écoutante » pour savoir ce qu'elle perçoit et, éventuellement, me le traduire. Il ne s'agit pas de rectifier ou de corriger mon audiovisonnage du film mais de relever des points de comparaison entre ce que j'en reçois et ce qu'un individu « valide » est censé appréhender.

¹⁶ Malgré l'évidence de ce qu'ils soulignent, les propos suivants de Suzanne Tanner Béguelin m'apparaissent comme un rappel fondamental de ce qui me lie, de ce qui nous lie, aux films : « Le dispositif cinématographique, impliquant notre regard et notre subjectivité, et le caractère immédiatement proche, par l'image et le son, des lieux ou situations les plus éloignés de notre quotidien, favorisent aussi bien la découverte d'univers inconnus que celle de la part secrète de nous-mêmes. L'expérience du cinéma, rencontre alchimique entre intérieur et extérieur, est un mode de connaissance. » Suzanne Tanner Béguelin, *L'Expérience du spectateur du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 9.

Je ne peux que souscrire également à l'analyse que fait Francis Vanoye sur les lieux de projection : « ... l'image (ou le dispositif) cinématographique satisfait le spectateur dans et par la suppression de la relation réelle à autrui ; elle est enveloppe protectrice, valorise et encourage la solitude, la relation à un monde imaginaire, soustrait au temps tout en offrant de vivre des intensités émotionnelles sans risque de passage à l'acte. Cette illusion d'auto-suffisance, cette dénégation de la perte de l'objet absent peuvent conduire à la jubilation, mais aussi au désespoir. » Francis Vanoye, « Le narcissique et l'autobiographique », dans *Le « Je » à l'écran*, op. cit., p. 109.

Lire aussi Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle : rhétorique, cinéma, télévision*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

¹⁷ Élie Castiel, « Cinéphagie ou cinéphilie ? », *Séquences*, n° 286, 2013, p. 1.

J'ai curieusement tendance à me positionner sur le flanc droit de la salle afin d'avoir une acoustique assez étendue, ce qui peut paraître contre-intuitif : je devrais choisir plutôt les rangées sur la gauche face à l'écran, là où mon oreille appareillée pourrait être plus proche des enceintes de diffusion¹⁸. Ce positionnement inattendu me permet aussi d'apprécier la spatialité sonore de la salle : la circulation du flux venant du film et les éventuels bruits extra-filmiques (grignotages, bavardages, grincements de sièges), même s'il va sans dire que ma déficience auditive pourrait bien m'empêcher d'en percevoir un certain nombre. Se développe alors un regain d'attention visuelle par rapport au contenu des images projetées : visages (regards, expressions faciales, mouvements maxillaires) et corps (silhouettes, postures et déplacements) ; objets (dimensions, formes, usages) et gestes (vitesse, amplitude, précision) ; éclairages (couleurs, nuances) et espaces (profondeur, contenu des lieux) ; cadrages (échelles, variation) et mouvements (fréquence, complexité) sans oublier les opérations de montage. Quand j'étudie plus précisément un film, mon *ekphrasis* a sa part subjective car cette traduction de détails figuratifs révèle, que je le veuille ou non, ma propre réceptivité. S'y jouent en effet mon sens de l'observation – pas plus efficace ou plus performant que pour quelqu'un autre, simplement différentiel – et ma sensibilité audiovisuelle – qui a aussi ses propres limites. Mes idées peuvent vite se disperser en tous sens là où je me dois de revenir au film comme référent premier, à ce qu'il me dit mais aussi aux effets sensibles qu'il enclenche chez moi.

On se demande souvent si le handicap auditif peut être véritablement compensé au cinéma. La réponse variera entre les sourds profonds qui parviennent à anticiper, à deviner ou à spéculer à partir des seules données visuelles et d'autres sourds qui estiment que l'absence de sous-titrage adapté crée un rapport déficitaire. Pour ma part, je pense que la relation au film n'est jamais faussée, simplement déplacée par rapport aux modèles canoniques. Il n'y a pas de spectateur ordinaire au cinéma – ou alors il n'y a que des spectateurs ordinaires¹⁹. Faut-il avoir réellement compris le contenu d'un film pour non seulement l'apprécier à sa juste valeur mais plus encore pour être en mesure d'en tirer des assertions critiques ou une exégèse pertinente ? À mon sens,

¹⁸ Cela s'explique par mon placement habituel, dans les salles de cours et dans les séminaires, face au conférencier. Je m'excentre toujours légèrement à droite pour que la tranche de mon oreille fasse face à l'orateur et pour que le micro de mon appareil appréhende frontalement les sons vocaux.

¹⁹ La formule liminaire de Jean-Louis Schefer caractérisant son approche vaut finalement pour tout un chacun : « L'homme ordinaire du cinéma ne dirait ici que cet inessentiel : le cinéma n'est pas mon métier. Je vais au cinéma pour me distraire mais, par hasard, j'y apprend aussi autre chose que ce que le film m'enseignera (il ne m'enseignera pas que je suis mortel – il m'apprendra peut-être une invention du temps, une dilatation des corps et l'improbabilité de tout cela : je reste en effet constamment non son lecteur mais son serviteur le plus soumis et son juge) ; j'y apprend donc à m'étonner de pouvoir vivre simultanément dans plusieurs mondes. C'est donc un être sans qualité qui parlerait ici. Je ne veux dire que ceci : je n'ai pas qualité pour parler du cinéma, sinon par l'habitude d'y aller souvent. Cette habitude a probablement dû m'apprendre quelque chose ? certes, mais sur quoi ? sur les films, sur moi-même, sur l'espèce tout entière, sur la mémoire ? » Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1997 [1990], p. 5.

évidemment que non. Il n'y a de toute façon pas de politique univoque de réception mais, au contraire, un gigantesque faisceau d'impressions.

Un ouvrage percutant du philosophe et universitaire américain Steven Shaviro insiste très longuement sur les réactions viscérales et organiques produites par le cinéma sur sa personne²⁰. Shaviro précise que les sons comme les images tendent selon lui vers la condition de traces non signifiantes et réfractaires à l'ordre dominant de la compréhension discursive²¹. En tant que spectateur souffrant de troubles de l'attention, lui-même se laisse affecter par les continuités et les coupures, les mouvements et les arrêts, les gradations de couleur et de luminosité, sans chercher à tout contrôler. Le cinéma le met compulsivement et convulsivement face à une altérité qui stimule son propre corps, dans une interaction immédiate et non conceptualisable²². Shaviro met en avant le fait qu'il n'est pas en mesure d'établir une vision synoptique du film qu'il regarde²³. Or, toute la difficulté pour moi se tient dans la capacité attentionnelle, régulièrement sujette à des intermittences. Il faut bien admettre que l'effort de contention se dilue plus ou moins vite selon les spectateurs mais, en ce qui me concerne, peut se relâcher par frustration si jamais j'ai le sentiment d'être passé à côté d'une information sonore pourtant essentielle. Parfois, cette insatisfaction provoque inversement la volonté de dépasser le supposé obstacle du handicap. Mais c'est aussi là que réside un véritable danger : m'éparpiller dans des considérations décousues et parfois vaines à propos du film, croyant ainsi pouvoir me le réapproprier. D'où le fait que chercher à compenser à tout prix ma surdité face à une œuvre filmique, susceptible de me mettre en défaut, n'a rien d'une nécessité. Je dois accepter la liaison bancale qui me rattache au cinéma. Mais de cet accord imparfait naît une forme de connivence empathique : je prends la mesure de mes propres insuffisances face au film. Celui-ci m'adopte tel que je suis. Il m'invite à le penser malgré ou avec le caractère lacunaire de mes observations²⁴. Et ma cinémanie s'exacerbe quand elle vient justement à rencontrer le silence.

²⁰ Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota press, 1993.

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² Je condense ici tout ce qu'il développe entre les pages 255 et 259 de son livre.

²³ Pour Jessie Martin, quand nous désirons décrire un film, il faut pourtant faire la promotion de sa vision synoptique, c'est-à-dire une vision qui a pris de la distance et qui ne travaille plus sur le détail (à l'échelle du plan en tout cas). En s'éloignant, la description se préoccupe alors de ce qui se passe et se constitue dans l'ordonnance et le processus filmiques, non pas en termes d'image et de plan en analysant leur construction, mais en termes de syntaxe. Jessie Martin, *Décrire le film de cinéma*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 84.

²⁴ Résonnent alors en moi les mots de Cécile Merrer-Chakir, dans son texte poétiquement intitulé « Transformer ma mal-entendances en bien-écoutes », paru dans la revue *Gestalt*, vol. 54, n°1, 2020, pp. 57-59. S'adressant à elle-même, Merrer-Chakir souhaite pouvoir ferrailler avec sa contrainte de perfection et se départir des introjets du type « Il faut tout entendre » ou « Il faut tout comprendre ».

Comment le son du silence cinématographique m'affecte

Sourds et entendants se retrouvent sur un pied d'égalité face à aux films totalement *a-sonores* : certaines œuvres expérimentales de Stan Brakhage ou de Paolo Gioli, le cinéma muet de la première heure depuis les Frères Lumière et Georges Méliès jusqu'à celui d'Erich Von Stroheim ou les captations avant-gardistes d'Andy Warhol. C'est quand le silence advient dans des œuvres initialement sonorisées qu'il devient davantage plausible de le confronter à la malentendance. Lorsque surgissent, soudainement ou progressivement, des silences à l'intérieur de films putativement parlants, mon degré d'attention se hisse toujours à un niveau supérieur. Je vois dans ces aménagements sonores et dans leurs retombées visuelles une forme de « Même » là où ils pourraient être considérés par d'autres comme des étrangetés audiovisuelles²⁵. De tels moments renvoient à une certaine réalité (psycho)acoustique qui est la mienne. Mais insistons sur le fait qu'au cinéma comme dans le réel, le silence s'entend, invite à écouter de manière approfondie et permet aussi d'ouïr tout ce qui pourrait l'excéder. Même sans vouloir refaire une typologie du silence cinématographique, signalons qu'il se manifeste sous plusieurs apparences : films tournés sans piste audio, séquences dépourvues de son ou instants considérablement calmes, si bien qu'on devrait en parler sous sa forme plurielle. En effet, à titre d'exemples, il y a des silences formels comme celui dans *Bande à Part* (Jean-Luc Godard, 1964), des silences absolus dans certaines séquences de *2001, l'Odyssée de l'Espace* (Stanley Kubrick, 1968), des silences anormaux tout au long d'*En Décalage* (Juanjo Giménez Peña, 2021), des silences légèrement nuancés au sein de *No Country for Old Men* (Ethan et Joel Coen, 2007), des silences davantage occupés comme le montre l'ouverture d'*Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1968) et des silences plus largement ritualisés chez Andreï Tarkovski ou Theo Angelopoulos.

Quand j'ai commencé à élaborer mon corpus de thèse, j'avais des souvenirs très précis de certains extraits de films où le silence joue un rôle fondamental sur le plan scénographique. D'autres œuvres, recommandées par mon entourage, sont venues à moi durant mon travail de recherche. Quelques films m'ont révélé des passages silencieux que je n'avais absolument pas anticipés et ont été intégrés à ma réflexion de fond. La somme de ces objets très disparates, comprenant aussi bien Marguerite Duras, Jean-Pierre Melville, Sharunas Bartas, Jacques Audiard que Tsaï Ming-liang, m'a amené à des bifurcations méthodologiques. Avant même de trouver des liens entre eux et d'en dynamiser la pensée, je me suis demandé comment parvenir à les examiner en tant que *disabled*

²⁵ Mathias Lavin établit que « si on pense que la parole implique une relation à une altérité (proche ou lointaine), qui implique la possibilité d'une réponse (même si elle ne vient pas forcément, ou pas de façon immédiate) et donc une nécessaire temporalisation, on comprend que le silence lui est consubstantiel. La surdité permet d'insister d'emblée sur cet aspect crucial en exposant pour ainsi dire la dimension structurante du silence dans toute situation de parole. » Mathias Lavin, *Puissances de la parole : à l'écoute des films*, Milan, Paris, Mimésis, 2021, p. 31. Cette citation me permet de pointer la manière dont le silence soulage la parole, ménageant ainsi l'écoute, et dont la surdité exhibe l'usage nécessaire du silence.

person pour produire un discours investi, même sans intentionnalité, par un *disabled gaze*, voire plus précisément par un point de vue sourd. Mal entendre permet-il de mieux écouter ou de forcer d'autant plus l'écoute, selon la formule de l'ingénieur du son Daniel Deshays²⁶ ? Être habitué à vivre en large partie dans le silence ne me permettrait-il pas d'être plus à même d'en repérer les résurgences au sein des films ? De plus, j'ai parfois eu affaire à des œuvres volontairement abscondes, telles que *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), *Few of us* (Sharunas Bartas, 1995) ou *Ossos* (Pedro Costa, 1997), et dont le sens profond m'échappe quelle que soit la bonne volonté que je peux y mettre. Il y a des silences qui ne peuvent pas faire l'objet de la moindre interprétation tangible ; désamarrant leurs spectateurs, qu'ils soient « valides » ou en situation de handicap, ils couvrent des mystères ne pouvant être révélés.

Découvrir tous ces films de prime abord (en salles si l'occasion se présentait, sinon à mon domicile) sans rien attendre de précis, ne m'autorisant pas la moindre interruption et ne prenant aucune note, aura constitué une première étape. Les visionnages suivants se sont engagés avec des consignes volontairement imposées de façon à éprouver mes capacités de discernement et à séparer le visuel du sonore pour mieux les réunir après. Ainsi, revoir ces films en lecture muette, sans leur bande sonore, s'est avéré un exercice très productif. Les revisiter par l'opération inverse, c'est-à-dire dépourvus de leur flux imagier, a été assez déstabilisant, pas toujours aussi fécond que prévu, et parfois écourté. Une évidence se rappelait à l'ordre : une très large majorité de films appartenant au cinéma narratif-représentatif, même sans être foncièrement *mainstream*, restent tributaires du visuel. Regarder les yeux fermés, c'est néanmoins ce vers quoi tend Duras, dont une partie de l'œuvre filmographique (surtout *India Song*, 1975, et *Son nom de Venise dans Calcutta Désert*, 1976) a occupé une place-charnière dans ma thèse²⁷. Difficile toutefois pour moi, en tant que sourd, de faire l'expérience du cinéma en aveugle.

Une autre problématique se dessinait à l'aune de tels contacts rapprochés avec certaines œuvres cinématographiques délicates à expertiser : comment intégrer ma malentendance dans le travail de décortiquer ? Je n'ai pas voulu que ma défaillance auditive apparaisse ni comme un obstacle ni

²⁶ Deshays explique que « forcer l'écoute, c'est engager une expérience forte de distinction et/ou de désignation durant la projection même, pour faire apparaître ce qui glisse ordinairement en toute inconscience et disparaît dans l'effet de fusion du synchronisme au profit du film tout entier. 'Forcer l'écoute' est nécessaire pour produire une simple analyse du son et surtout pour se placer au lieu d'observation de l'écriture filmique. Car, non seulement chacun doit engager une démarche volontaire pour le faire apparaître à lui-même, mais plus encore, il faut rafraîchir incessamment cette conscience d'écoute, la maintenir vivante tout au long de la projection car l'effet de fusion tend à nous ramener vers une attention globale à la scène plutôt qu'à une lecture dissociée. » Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 48.

²⁷ Même les films conceptualisant l'écran noir – et refusant radicalement le régime des images – finissent toujours pas y revenir, que ce soit la même Duras avec *L'Homme Atlantique* (1981), João César Monteiro pour *Branca de Neve* (2000) ou Alejandro González Iñárritu via son court-métrage pour *11'09''01* (2002). Dans ces cas de figure, quelques plans surgissent de manière furtive.

comme un don, mais en tant que spécificité. Par la nature même de mon audition, je n'entends les films qu'en piste mono. L'appareil auditif sur mon oreille gauche peut filtrer quelques sons, privilégier les fréquences voco-compatibles, étoffer certains bruits ou en amoindrir d'autres. Il procède automatiquement par recrutement sélectif et par amplification. Mais quand je souhaite me tenir au plus près d'un film pour mieux le sonder, le regardant plan par plan depuis mon ordinateur ou mon téléviseur, je passe par la fonction Bluetooth dont bénéficie mon aide technique et qui offre les mêmes avantages qu'un traditionnel casque audio ou que des écouteurs. Grâce à cette modalité, la piste audio du film se transmet directement à mon oreille par le biais de ma prothèse et non par les baffles de l'équipement d'audiovisionnage. Le micro externe de l'appareil auditif se désactive alors, m'isolant de l'environnement sonore immédiat – rendu silencieux – et renforçant la connexion directe au film regardé. Telle configuration crée un effet encore plus immersif et me place dans une capsule auditive d'où rien, en dehors du flux filmique, ne ressort. La distance entre la source d'émission et le foyer d'écoute s'en trouve supprimée. L'effet de réverbération, même minime, est complètement éliminé. À partir de là commence l'exploration approfondie des éléments sonores sous couvert de silence souvent relatif. Malgré leur caractère parfois imperceptible, ces éléments m'interpellent directement. La plupart de ces silences révèlent des résidus sonores, des dépôts qui persistent, insistent et deviennent exclusifs. Équipé de mon appareil auditif, il me faut les guetter, les traquer et les circonscrire. Que ce soit un clapotis régulier de gouttes d'eau, un léger grincement de branche d'arbre, le bourdonnement persistant d'une mouche, un claquement de pas résonnant sur un parquet, un sourd reflux de vague ou un lointain éclat de voix, je cherche à m'approprier de tels bruits car ils participent logiquement à la construction signifiante de ces instants cinématographiques où presque tout semble se taire. Et c'est parce que je crains de négliger un bruit inhérent au film que je vais forcer d'autant plus l'écoute.

Une question se pose également : serait-il possible de voir ces films de façon sourde, sans mes aides techniques²⁸ ? Malgré son caractère déceptif, la réponse est non, moins par dogmatisme que par volonté de rester fidèle à ma condition usuelle de spectateur sollicitant une technologie en tant qu'appui. Certes, je garde un souvenir très fort d'une projection de *Stalker* (Andreï Tarkovski, 1979) que je découvris pour la première fois dans une salle parisienne et durant la projection duquel mon appareil auditif tomba en panne, faute de pile. Plutôt que de quitter la séance pour aller acheter des rechanges en pharmacie, j'ai préféré rester et continuer de regarder le film en assumant ma posture totalement désavantageuse. Très curieusement, le silence de mon écoute s'alliait à plusieurs reprises au silence éthéré de cette Zone – étrange territoire géographique totalement déserté depuis plusieurs décennies comme expliqué au début du film – dans laquelle les personnages principaux s'aventurent. Cette coïncidence entre ma subjectivité et l'univers diégétique m'a conduit à revenir par la suite sur cette même Zone et, aidé de mon appareil auditif, à l'analyser. Mais en dehors de ce

²⁸ Au même titre que dans le documentaire *Touch the Sound* (Thomas Riedelsheimer, 2004) qui lui est consacré, Evelyn Glennie, percussionniste atteinte de surdité avancée, affirme vouloir ressentir la musique sans passer par sa prothèse acoustique.

cas très précis, je n'ai jamais cherché à faire interférer ma mutilation personnelle et un film quelconque. J'en viens alors à une dernière grande interrogation : qu'en est-il pour les œuvres qui mettent en scène des protagonistes portant un handicap similaire au mien ?

Se solidariser des héros sourds

Lorsqu'apparaît à l'écran un personnage vivant une surdité plus ou moins marquée, il est évident que je m'y identifie de prime abord. Loin d'éprouver une quelconque « panique sourde²⁹ » ou de ressentir un « malaise primordial³⁰ », je me reconnais *de facto* dans les situations inconfortables qu'il subit ou me solidarise des humiliantes expériences sociales qu'il affronte. Il faut néanmoins que les films concernés soient habités par un *deaf gaze* au sens où l'entend Barbara Fougère : d'un point de vue narratif, le personnage doit s'identifier en tant que sourd, l'histoire doit être racontée de son point de vue et remettre en question l'ordre audiste. D'autre part, sur le plan formel, le spectateur doit ressentir l'expérience de la surdité ; le plaisir procuré ne saurait être lié à l'objectification de la personne³¹. Ainsi, le processus d'identification avec le personnage principal d'un drame policier comme *Copland* (James Mangold, 1997) va de soi pour moi : interprété par Sylvester Stallone, ce shérif d'une ville du New Jersey est atteint d'une cophose latérale et porte difficilement son handicap. Comme toute personne qui n'entend que d'une seule oreille, il est toujours obligé de tourner celle intacte vers ses interlocuteurs, leur fait répéter les phrases qu'il n'aurait pas entendues ou se penche spontanément en avant vers eux³². Face à de nombreux collègues souvent méprisants à son égard, il se retrouve en situation d'infériorisation. Le climax, dans lequel le shérif se fait violemment agresser, perdant du même coup le reste de son ouïe, laisse place à une immersion sonore et à un jeu audiovisuel sur la pure sensation où les bruits deviennent ouatés. La souffrance physique occasionnée et le déséquilibre sensoriel déclenchent chez le héros un état d'alerte. C'est quand il est rendu complètement sourd et jeté dans un rapport dénaturé au monde que cet homme renaît de lui-même et se dote d'une réactivité essentielle. À cet

²⁹ Désignation employée par Mathias Lavin pour traduire la réaction troublée que l'on peut avoir face à la présence ou à la menace de la surdité représentée à l'écran, s'expliquant par le fait que le silence persistant ainsi associé à un corps que l'on s'attendrait à voir parler peut être déconcertant. Mathias Lavin, *op. cit.*, p. 50.

³⁰ Selon la formule de Michel Poizat pour indiquer à la fois la gêne et le trouble mais aussi la curiosité et la fascination que les entendants peuvent ressentir face aux sourds. Michel Poizat, *La Voix sourde : la société face à la surdité*, Paris, Métailié, 1996, p. 26.

³¹ Barbara Fougère, *Surdité et cinéma : un choc qui fait empreinte*, *op. cit.*, p. 384. Fougère pense le *deaf gaze* en transposant les éléments conceptuels du *female gaze* qu'Iris Brey théorise dans son essai *Le Regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, L'Olivier, 2020.

³² Comme il le précise dans le commentaire audio de la version *director's cut* éditée en DVD par Miramax, Stallone a utilisé du silicone pour boucher son conduit auditif durant le tournage. L'acteur ne parvenait alors plus à savoir d'où venait tel ou tel son. Il s'est rendu compte que perdre ainsi une oreille, même artificiellement, le désorientait au plus haut point.

instant précis, la mise en scène du film permet de faire aboutir la création d'un corps ultra-sensible, pris dans la difficulté d'être-au-monde et dans la nécessité de faire néanmoins face à l'état des choses malgré sa déficience. À chaque fois que je revois le film, ce silence soudain et imposé au héros dans les dix dernières minutes suscite une violente émotion en mon for intérieur car j'y retrouve un savoir empirique.

Le film de Jacques Audiard intitulé *Sur mes lèvres* et sorti en 2000 me semble lui aussi à la fois particulièrement réaliste et fidèle à la condition sourde de son héroïne, Carla, jouée par Emmanuelle Devos. Ses appareils auditifs tiennent le rôle de liants entre le réel sonore et son intériorité psycho-perceptive. Je serai plus réservé sur la crédibilité de ses capacités phénoménales de lecture labiale ; mais peu importe car *Sur mes lèvres* inclut efficacement de nombreux détails sur les aides techniques acoustiques. Des sifflements de type Larsen ou des environnements trop chargés sur le plan décibélique en constituent aussi les habituels effets secondaires. Carla est devenue complètement dépendante de son appareillage pour pouvoir entendre d'elle-même mais retire régulièrement ses prothèses afin de se ménager des silences apaisants, notamment quand elle se rend aux toilettes ou rentre chez elle en fin de journée. De tels moments dé-sonorisés sont indispensables à toute personne malentendante car ils permettent de mettre au repos son activité auditive pour mieux la renouveler le lendemain. Le personnage de *Sur mes lèvres* s'auto-prescrit du silence et en tire des aspects bénéficiaires³³. Il n'en va pas de même pour Rubens, le batteur de rock destroy dans *Sound of Metal* (Darius Marder, 2019). Contrairement à celui de Jacques Audiard où la surdité est déjà installée, ce film indépendant américain nous en montre la douloureuse émergence chez un adulte auparavant normo-entendant. La privation acoustique dans laquelle Rubens glisse inexorablement est angoissante et tout bonnement handicapante. Ce n'est que lors de l'ultime séquence que ce personnage découvre enfin les possibilités que lui offre cette écoute du silence, et peut alors être rapproché de Carla, en ce sens qu'il commence à reconstruire sa connexion au monde sur la base de ce silence originellement clinique et indésirable.

Mais la considération que j'aurais spontanément tendance avoir à l'égard de personnages sourds ou malentendants par le biais du *deaf gaze* peut aussi, revers de la médaille, déboucher sur une posture autrement plus critique concernant la plausibilité de certains traits formels : lors d'une séquence en boîte de nuit, le personnage de Chieko dans *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), totalement sourde, devrait percevoir *a minima* quelques infrabasses mais le montage mise sur une sorte de néant sonore néanmoins assez intuitif ; au milieu d'une réunion professionnelle, Carla, dans *Sur mes lèvres*, perçoit presque trop bien les différentes voix alors qu'elle devrait être davantage embarrassée par les multiples prises de parole. Toutefois, je n'y vois point de fâcheuses maladresses : il s'agit simplement d'une très légère déformation de la malentendance.

³³ Je parle également de ce film dans mon ouvrage *Silence(s) dans le cinéma contemporain*, op. cit., pp. 84-86.

À titre de comparaison, le point d'écoute de protagonistes sourds ne nous est jamais partagé ni même suggéré dans des films où ils tiennent pourtant un rôle central comme *L'Âme-sœur* (Fred M. Murer, 1985), *L'Été de Giacomo* (Alessandro Comodin, 2012) ou *La Famille Bélier* (Éric Lartigau, 2014), à notre grand regret. En revanche, dans *Sans un bruit* (John Krasinski, 2018), deux silences se rencontrent, se chevauchent et se lient l'un à l'autre. Pour rappel, cette fiction post-apocalyptique nous fait suivre des survivants humains sur une Terre envahie par de redoutables monstres non-voyants mais à l'ouïe particulièrement développée. Les individus ne doivent pas y produire le moindre son strident sous peine d'attirer leur attention. Leur quotidien repose sur un protocole strict : amoindrir le bruit des déplacements, calfeutrer le son des objets manipulés, avoir le contrôle absolu sur leurs propres mouvements. À ce silence ambiant parfaitement perceptible au début du film et devenu véritable régime de vie s'en ajoute un autre encore plus profond et radical : celui d'une jeune adolescente sourde dont l'implant cochléaire n'est d'aucune efficacité. Deux plans successifs à l'intérieur d'un supermarché laissé à l'abandon font entendre d'abord le calme considérable, quelque peu inquiétant, qui enveloppe le lieu et d'où ne se dégage qu'une légère brise. De ce premier plan montrant les étagères évidés succède un autre plan rapproché sur la fillette. Il ne reste alors plus rien du silence atmosphérique : plus rien à entendre, plus rien à percevoir. La bande sonore nous immerge purement et simplement dans la cophose du personnage. Un silence entendable, que je n'ai eu cesse de chercher au travers de l'histoire du cinéma, et un silence de l'inaudibilité, que j'éprouve à titre personnel, viennent former ici une étonnante synergie pour mon plus grand plaisir en tant que récepteur sourd. Si Gérard Bonnefon dit que les personnages handicapés qu'on voit à l'écran interpellent chacun d'entre nous sur ses propres représentations de l'altérité, vue non comme une menace mais comme une possibilité de rencontre avec l'autre³⁴, j'ai pour ma part tout loisir d'y établir une possibilité de rencontre avec moi-même.

Au-delà de *Sans un bruit*, les films cités dans cette troisième sous-partie proposent les uns et les autres une expérimentation passagère de la surdité sous une forme filmique plus ou moins bien reconstituée. Ensemble, ils débouchent sur ce que Jacques Rancière appellerait un partage du sensible³⁵, visant entre autres à une conscientisation. Au travers du silence qu'elles nous font vivre, ces œuvres, s'adressant à un public majoritairement entendant, l'amènent à concevoir enfin ce que dissimule le handicap auditif : la difficulté d'être, les obstacles du quotidien, le sentiment d'une incomplétude, la frustration, le dénigrement et, pour finir, la réalisation de soi en tant que personne handicapée. En observant et en étudiant ces mêmes films, ne serai-je pas en train de dédoubler leur *deaf gaze* ? Je m'identifie en tant que sourd à des personnages eux-mêmes sourds et tente, tout comme eux, d'échapper à toute objectification réductrice. C'est là sans doute que mon expérience cinématographique atteint son point culminant et trouve tout son sens.

³⁴ Gérard Bonnefon, *Handicap et cinéma*, Lyon, Chronique sociale, 2004, p. 33.

³⁵ Au sens d'un commun partagé, d'un découpage des places et des parts respectives de façon à amener à une visibilité maximale, pour reprendre les principes énoncés par le philosophe français dans *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

En fin de compte, au cœur de ma relation avec le septième art jaillirait ce que Jennifer Barker formule comme étant idéalement un contact littéral, tangible, physique entre deux corps, celui du film et celui du spectateur, tous deux pressés l'un contre l'autre de manière adjacente³⁶. Et pour Vivian Sobchack, le système commutatif des sens corporels devrait permettre la mobilisation de toutes les modalités sensorielles même quand seule l'une d'elles serait exclusivement convoquée³⁷. Cette interaction tendrait donc vers une tactilité retrouvée et une possibilité synesthésique, voire une possibilité cinesthésique : prenant acte de mon audition défaillante, le film peut m'envelopper malgré tout dans son épaisseur et m'immerger en son sein, glisser en moi et pénétrer tous mes sens, pour finalement laisser une empreinte mnémonique d'autant plus saisissante qu'elle se lie à un contact supposément biaisé. Les instants de silence cinématographique résonnent comme des paroxysmes dans ce procédé cinesthésique mais me confrontent aussi à l'une de mes peurs les plus profondes : l'angoisse de me réveiller un matin sans ne plus pouvoir rien entendre et d'être alors plongé irrévocablement dans un silence incurable...

Enfin, dans un ultime geste conclusif, je voudrais que nous nous interroguions rapidement sur les cas de figure inverses : ceux où s'instaure une poétique de la parole au cinéma passant par une délicate et ardue perception des voix. Cette approche, finalement naturaliste, se retrouve notamment chez des cinéastes français apparentés à la modernité cinématographique. Les « modèles » de Robert Bresson (comme il aime appeler ses acteurs) s'expriment d'une voix blanche et sous-audible dans *Au hasard Balthazar* (1966) ou dans *L'Argent* (1983). Danièle Huillet et Jean-Marie Straub placent parfois leurs comédiens dans des lieux publics soumis à une forte pollution sonore, comme c'est le cas pour *Othon* (1970). Jean-Luc Godard n'atténue pas le brouhaha dans les bistrots où des personnages tentent de converser au sein de *Vivre sa vie* (1962) ou d'*Une femme mariée* (1964). Jacques Tati pour *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) et François Truffaut avec *La Sirène du Mississippi* (1969) utilisent différents bruits circonvoisins comme effets de masquage par-dessus les répliques. On peut aussi citer l'exemple plus récent d'Arnaud des Pallières dont la voix-off dans *Disneyland, mon vieux pays natal* (2001) est à la limite de l'intelligibilité. Et pour *Michael Kohlhaas* (2013), le même cinéaste fait appel à Mads Mikkelsen, acteur danois non francophone, pour jouer le personnage principal, et dont l'accent scandinave très prononcé écorche volontairement les répliques énoncées dans la langue de Molière. De tels films placent les spectateurs non-handicapés dans une situation reconstituée de malentendance. Ils provoquent alors chez eux des réactions similaires (inconfort, dérangement, agacement puis renonciation ou intensification) à celles des spectateurs sourds et habituellement soumis à une expérience

³⁶ « The contact between the film and viewer is a literal, tangible, physical contact between two bodies. We and the film are adjacent to one another, pressed against each other, in contact. » Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: touch and the cinematic experience*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 31.

³⁷ Plus de précisions dans son ouvrage *The Address of the eye : a phenomenology of film experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

cinématographique non inclusive. Par ces films, la normo-écoute se confronte à différentes limites et ses imperfections sont constatées. On réalise qu'elle a au cinéma comme dans la réalité, des manquements insurmontables. Le cinéma peut non seulement témoigner de ce qu'est la surdité mais il peut aussi, en fin de compte, révéler l'inexistence effective de l'entendances ainsi que la nature véritablement sourde de tout être humain.