

Gemma King

Le son empathique dans le cinéma : le paysage sonore sourd de *Sound of Metal*

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 :

Gemma King, « Le son empathique au cinéma : le paysage sonore sourd de *Sound of Metal* », *Images secondes* [En ligne], 06 | 2026, mis en ligne le 1er juillet 2026, URL : <https://imagessecondes.fr/index.php/2026/07/king/>

Éditeur :

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

Gemma King

Le son empathique dans le cinéma : le paysage sonore sourd de *Sound of Metal*

Résumé :

Le film *Sound of Metal* de Darius Marder (2019) représente la perte auditive d'un musicien, Ruben, et sa décision controversée d'obtenir des implants cochléaires (IC). Même si ce film – dont l'équipe était majoritairement entendante – dramatise la perte auditive et la dynamique de la communauté sourde, il développe un design sonore subjectif qui permet de témoigner d'une certaine expérience de la surdité. Cet article revisite la tradition cinématographique du point d'audition (PA) pour élaborer un sous-concept du PA immersif, selon lequel le public partage non seulement le positionnement dans l'espace d'un personnage, mais sa perception sensorielle subjective : le son empathique. Ce portrait d'un paysage sonore sourd accessible permet à son tour d'explorer les possibilités du *Deaf gain*.

Mots-clés :

son empathique, surdité, bande sonore, subjectivité, point d'audition, *Sound of Metal*

Introduction

Le cinéma a la capacité non seulement de déterminer ce que nous entendons, mais comment. Des thrillers comme *Sur mes lèvres* de Jacques Audiard (2001), *Baby Driver* d'Edgar Wright (2017) ou *A Quiet Place* de John Krasinski (2018) aux drames comiques comme *La Famille Bélier* d'Éric Lartigau (2014), *It's All Gone, Pete Tong* de Michael Dowse (2004) ou *CODA* de Siân Heder (2021), la manipulation de la bande sonore permet de représenter la perspective d'un protagoniste malentendant dans un grand nombre de récits qui traitent du sujet de la surdité. Pour démontrer les enjeux et le potentiel de ces techniques, cet article se concentre sur l'analyse d'un film qui emploie un grand nombre de stratégies sonores pour évoquer l'expérience de son protagoniste : *Sound of Metal* de Darius Marder (2019). Le cadre conceptuel de cet article mélange les études du son (Rick Altman, Louis Daubresse, Barbara Fougère-Danezan) ainsi que les recherches de H-Dirksen L. Bauman et Joseph Murray sur le *Deaf gain*, qui proposent que la surdité représente non simplement une « perte » auditive, mais une variété de « gains » linguistiques, culturels et sensoriels :

Pour de nombreux membres de la communauté sourde, la surdité n'a rien à voir avec « la perte » mais est plutôt une façon distincte d'être dans le monde, qui s'ouvre à des perceptions, des perspectives et des connaissances moins communes à la plupart des personnes entendantes. Les implications culturelles, sociales et biologiques de la surdité ne sont pas automatiquement définies selon la *perte* mais peuvent également être définies selon la *différence* et, dans certains cas importants, comme un *gain*.¹

Sound of Metal représente la perte auditive – et le *Deaf gain* – d'un musicien à travers un design sonore sensible et inventif, utilisant silence, coupures du son, étouffement, variations de volume et bruits perçants imitant l'acouphène. Ce paysage sonore s'éloigne d'une perspective entendant traditionnelle – typiquement considérée comme « objective » – pour s'efforcer de communiquer, à un public ayant une audition complète ou partielle, une expérience subjective de la surdité. Pour définir cette manipulation sonore et son potentiel, cet article propose un nouveau concept : le « son empathique ». Ce concept se base sur celui de Rick Altman du son de « point d'audition » (« *point of audition sound* »), nommé d'après l'équivalent visuel du « point de vue ». Selon Altman :

¹ H. Dirksen L. Bauman et Joseph et Murray, *Deaf Gain: Raising the Stakes for Human Diversity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, p. xv. « To many in the deaf community, being deaf has nothing to do with "loss" but is, rather, a distinct way of being in the world, one that opens up perceptions, perspectives, and insights that are less common to the majority of hearing persons. The biological, social, and cultural implications of being deaf are not automatically defined simply by *loss* but could also be defined by *difference*, and, in some significant instances, as *gain*. » Toutes les citations en anglais sont traduites en français par l'autrice.

On nous demande non pas d'entendre, mais de nous identifier à quelqu'un qui entendra pour nous. Au lieu de nous donner la liberté de nous déplacer à volonté dans l'espace du film, cette technique nous enferme dans un endroit très précis – le corps du personnage qui entend pour nous.²

Le son empathique peut être considéré comme une sous-catégorie du point d'audition, mais avec une fonction distincte, car le PA exprime généralement un positionnement spatial, au lieu d'une perception intérieure. Ce concept, qui se met en pratique à travers l'usage de techniques, nous permet de comprendre la capacité – et les limites – de la dimension sonore d'immerger son public dans une autre expérience de l'audition ; celle de la surdité physiologique, mais aussi – et surtout – du *Deaf gain*. Dans son analyse de la représentation de la surdité dans *A Quiet Place*, Gabrielle Berry propose que :

Le point d'audition fournit un espace sonore vital pour fusionner le son, la technologie et le corps, en attirant de manière cruciale l'attention sur le rôle négligé du son dans les représentations cinématographiques de la surdité et du handicap.³

Sound of Metal raconte l'histoire de Ruben, toxicomane en rétablissement et musicien de *metal* qui subit une perte d'audition quasi immédiate et complète lors d'une tournée. Après avoir passé quelques mois intensifs dans un centre de désintoxication spécifiquement fondé pour des personnes sourdes, où il apprend la langue des signes américaine et se fait accepter auprès d'une communauté sourde, Ruben vend toutes ses affaires pour payer une opération de double implantation cochléaire (IC), dans l'espoir de retrouver son ancienne vie et sa profession. Ce choix le condamne à être rejeté par la communauté. Le film, écrit, réalisé et interprété par une équipe majoritairement entendante, est irréaliste à deux égards : sa représentation d'une perte d'audition d'une vitesse peu probable, et d'une communauté sourde tellement hostile aux individus qui décident d'obtenir des IC. La décision de Ruben est perçue comme une trahison à la communauté et un rejet de l'identité sourde. Bien que les implants cochléaires soient effectivement controversés⁴, le récit tend à les dramatiser à l'excès,

² Rick Altman, « Sound Space », dans Rick Altman (dir.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York, Routledge, 1992, p. 60. « We are asked not to hear, but to identify with someone who will hear for us. Instead of giving us the freedom to move about the film's space at will, this technique locates us in a very specific place – the body of the character who hears for us. »

³ Gabrielle Berry, « [INAUDIBLE]: Point of Audition Representations of Deafness and the Cochlear Implant in *A Quiet Place* (2018) », *Music, Sound, and the Moving Image*, vol 15, n°2, 2021, p. 127. « Point of audition provides a vital sounding space to meld sound, technology, and the body, crucially directing attention to the overlooked role of sound in cinematic figurations of deafness and disability. »

⁴ Laura Mauldin, *Made to Hear: Cochlear Implants and Raising Deaf Children*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.

Robert Sparrow, « Implants and ethnocide: learning from the cochlear implant controversy », *Disability and Society*, vol 25, n°4, 2010.

en occultant la diversité des identités, des expériences et des perceptions – y compris celles d’adultes comme Ruben ayant choisi d’en recevoir – qui composent la communauté sourde.

Sans négliger les défauts de *Sound of Metal*, cet article s’interroge sur la manière dont le travail sur la bande sonore peut permettre de mieux appréhender – voire de faire éprouver – une certaine expérience de la surdité. Il explore ainsi l’idée d’une empathie cinématographique vécue de façon physique (ou incarnée). Pour ce faire, je me tournerai vers Linda Williams, dont l’étude classique des « body genres »⁵ (« genres corporels ») explore la connexion entre la perception sensorielle de l’audiovisuel et son interprétation physique, intellectuelle et émotionnelle. Examinant autant les limites de ces techniques auditives cinématographiques que leurs éventuelles capacités, je postule que même si de telles techniques visent un public entendant, si elles sont utilisées selon les principes du *Deaf gain*, elles peuvent fonctionner comme pont culturel et sensoriel, mais aussi d’outil didactique. Dans un premier temps, l’article s’attachera à définir le concept du point d’audition ainsi que le sous-concept proposé ici, le son empathique. L’analyse de *Sound of Metal* s’appuie sur trois scènes clés qui mobilisent le son empathique pour évoquer des moments de découverte, chacun étant progressivement nourri par les principes du *Deaf gain*. De la scène de la perte d’audition à celle où Ruben découvre une façon de reconnecter avec la percussion, jusqu’à la scène finale où il découvre le potentiel du silence auditif sinon ontologique, l’article retrace l’évolution du film vers une certaine acceptation de la surdité, représentée à travers une bande sonore subjective et immersive.

Du point d’audition au son empathique

Dans son étude de 1992 sur la théorie du son, Rick Altman décrit le point d’audition (PA) :

Le point d’audition a toujours pour effet d’attirer l’auditeur dans la diégèse non pas au lieu de l’énonciation du son, mais au lieu de son audition. Le point d’audition nous relie donc au récit non pas en tant qu’auditeurs externes, identifiés à la caméra et à sa position... mais en tant qu’auditeurs internes.⁶

L’étude d’Altman rappelle celle de François Jost, qui utilise les termes « ocularisation et auricularisation »⁷ en français pour analyser la perspective visuelle et auditive d’un personnage, dans la littérature ainsi que dans le cinéma. Au cours des années suivantes, diverses études ont été consacrées à cette subjectivité auditive illustrée par ce que René Idrovo et Sandra Pauletto appellent

⁵ Linda Williams, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. », dans Barry Keith Grant (dir.), *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995.

⁶ Rick Altman, « Sound Space », *op. cit.*, p. 60. « Point-of-audition sound always has the effect of luring the listener into the diegesis not at the point of enunciation of the sound, but at the point of its audition. Point-of-audition sound thus relates us to the narrative not as external auditors, identified with the camera and its position...but as internal auditor. »

⁷ François Jost, *L’Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

la « spatialisation du son »⁸ (« sound spatialisation »). Le PA encourage « l'identification aux personnages »⁹ (« identification with characters ») en nous forçant à partager les caractéristiques auditives de leur positionnement corporel, c'est-à-dire à partager ce qui s'entend dans l'espace qu'ils occupent ; les objets éloignés produisent des bruits faibles, les voix derrière une vitre sont inaudibles. Pourtant, bien qu'Altman décrive avec justesse comment, dans le PA, « on nous demande non pas d'entendre, mais de nous identifier à quelqu'un qui entendra pour nous »¹⁰, cette audition est presque toujours modérée par des facteurs externes (proximité, distance, sons produits dans des écouteurs, barrière des murs d'une cabine téléphonique). Le son empathique, en revanche, ajoute à cette texture auditive subjective les particularités de l'expérience sensorielle *interne* d'un personnage sourd ou malentendant (perte auditive, acouphènes, distorsions de l'appareil auditif, messages électroniques de l'implant cochléaire, silence, etc.)

Dans son étude des sons subjectifs de la surdité dans le film *A Quiet Place* de John Krasinski (2018), Gabrielle Berry analyse la « construction de la surdité » (« conceit of deafness ») cinématographique, une construction nécessairement imparfaite d'un but inatteignable, mais qui tend vers « un espace sonore unique permettant de confronter les figurations du personnage sourd du film, de sa technologie et de son audio-spectateur »¹¹.

Le portrait de Berry de « l'espace sonore » immersif et subjectif de la surdité évoque à son tour le travail de Linda Williams sur les « body genres », des genres filmiques qui agissent sur le corps et suscitent une réponse physique. Ses exemples sont extrêmes : « c'est dans la représentation de l'orgasme par la pornographie, de la violence et de la terreur par l'horreur et des pleurs par le mélodrame que le spectacle du corps est le plus sensationnel »¹². Pourtant, les *body genres* fonctionnent similairement au son empathique, car « ce qui semble distinguer ces genres particuliers des autres, c'est un manque apparent de distance esthétique, un sentiment d'implication excessive dans la sensation et l'émotion. Nous nous sentons manipulés par ces [films] »¹³. Dans le

⁸ René Idrovo et Sandra Pauletto, « Immersive Point-of-Audition: Alfonso Cuarón's Three-Dimensional Sound Design Approach », *Music, Sound, and the Moving Image*, vol 13, n°1, 2019, p. 34.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ Rick Altman, « Sound Space », *op. cit.*, p. 47. « we are asked not to hear, but to identify with someone who will hear for us ».

¹¹ Gabrielle Berry, « [INAUDIBLE]: Point of Audition Representations of Deafness and the Cochlear Implant in *A Quiet Place* (2018) », *op. cit.*, p. 110. « a unique sounding space in which to confront the figurations of the film's deaf character, its technology, and its audio-viewer ».

¹² Linda Williams, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. », *op. cit.*, p. 142. « the body spectacle is featured most sensationally in pornography's portrayal of orgasm, in horror's portrayal of violence and terror, and in melodrama's portrayal of weeping ».

¹³ *Ibid.*, p. 144. « what seems to bracket these particular genres from others is an apparent lack of proper aesthetic distance, a sense of overinvolvement in sensation and emotion. We feel manipulated by these [films] ».

son empathique, cette « implication excessive dans la sensation » est conçue pour nous rendre faussement « sourds » (dans de brefs moments et par le biais de constructions auditives fantastiques) afin de « vivre » ces moments dans un autre corps.

Ce n'est donc peut-être pas une coïncidence si le genre le plus fréquent dans lequel le son empathique apparaît est l'horreur. De *Hush* de Mike Flanagan (2016) à la franchise *A Quiet Place* de John Krasinski (2018, 2021), le son empathique est fréquemment utilisé pour renforcer un sentiment d'anticipation, de désorientation ou de vulnérabilité, alors qu'un protagoniste sourd est traqué par un tueur entendant. Cette tradition remonte à plusieurs décennies (Marlee Matlin a joué non pas une mais deux victimes sourdes de prédateurs entendants dans les années 1990, dans *Where the Truth Lies* de Nelson McCormick, en 1999, et dans *Hear No Evil* de Robert Greenwald, en 1993) et joue sur des hypothèses paternalistes de longue date selon lesquelles les femmes sourdes sont des cibles particulièrement faciles pour des hommes prédateurs. Mais au-delà de l'horreur, le son empathique dans les cinémas de la surdité exige une identification corporelle avec un personnage qui dépasse le simple fait de le suivre dans la diégèse. Il provoque une immersion sensorielle qui est à la fois perturbante et révélatrice pour le spectateur entendant ou malentendant. Tournons-nous maintenant vers « l'espace sonore » de *Sound of Metal*, pour explorer sa construction de sons empathiques dans trois scènes clés.

Sound of Metal : le moment de la perte

Les premières scènes du film se concentrent sur Ruben (Riz Ahmed) et Lou (Olivia Cooke), deux entendants vivant dans leur camping-car, qui guérissent de traumatismes familiaux et de leur consommation d'héroïne grâce à une sobriété partagée, à la musique et à leur relation intime. Nous les voyons voyager entre des villes américaines lors d'une tournée modeste mais réussie de leur groupe, Blackgammon, un duo de *doom metal* dans lequel Ruben joue de la batterie et Lou de la guitare et du chant.

Après un concert bruyant et intense, nous voyons Lou et Ruben dans un moment plus calme. Ruben est en train de ranger leur table de marchandises tandis que Lou fait une conversation agréable avec le personnel de la salle. La caméra se focalise sur Ruben à travers un plan serré de son oreille droite, vue en plongée depuis le dessus de l'épaule du personnage. (C'est une mise en scène que l'on retrouve dans de nombreux films de son empathique, par exemple *Sur mes lèvres* de Jacques Audiard, en 2001). Alors que nous observons Ruben, le volume du bavardage en arrière-plan chute brusquement pour devenir un marmonnement incompréhensible, tandis qu'un acouphène aigu et perçant remplace le son diégétique ambiant. Il est clair que nous sommes entrés dans la tête de Ruben, où quelque chose s'est instantanément brisé.



Figure 1. Ruben se touche l'oreille au moment de la perte auditive (*Sound of Metal*, 00:10:29).

Comme le décrit Mack Hagood à propos des acouphènes similaires dans *Children of Men* d'Alfonso Cuarón (2006), à ce moment-là « nous partageons la perspective aurale explosée [du personnage] »¹⁴. L'acouphène est temporaire dans la bande-son, utilisé comme un marqueur aigu du moment de la perte auditive, mais il n'est pas clair s'il se continue pour Ruben au-delà de la perception initiale que nous en avons. Cependant, l'assourdissement persiste dans les scènes suivantes : alors que Ruben se couche sans rien expliquer à Lou, se réveille, tente de suivre sa routine matinale et finit par consulter un pharmacien, et que celui-ci l'oriente d'urgence vers un audiologiste. Pendant que Ruben reçoit un diagnostic rudimentaire, la bande-son oscille entre un son diégétique « objectif », qui nous permet d'observer l'expérience de Ruben depuis une position plus distancée, et un son empathique, qui nous permet d'adopter son audition étouffée et rapidement décroissante « entendue uniquement par le personnage mis en avant »¹⁵. L'audiologiste dit à Ruben qu'il lui reste environ 20 % de son audition et que ce taux se réduira dans les jours à venir, peut-être jusqu'à atteindre une surdité totale. Il lui conseille de protéger ce reste d'audition autant que possible, suggérant que l'exposition au bruit pourrait être responsable de son assourdissement. Pourtant, dans la scène suivante, nous voyons Ruben de retour sur scène, ayant refusé d'annuler le spectacle ou même d'expliquer ce qui se passe à Lou. Les cymbales qui s'écrasent, la batterie tonitruante et les cris désespérés de Lou créent une certaine violence sonore qui exprime la rage de Ruben face à la perte d'audition et son refus de la reconnaître ou d'essayer de l'atténuer. Après avoir reçu les conseils de l'audiologiste d'éviter le bruit dans la scène précédente, ce chaos, juxtaposé à l'expression vide de Ruben, présente ce moment de déni comme une forme d'automutilation.

¹⁴ Mack Hagood, « The Tinnitus Trope: Acoustic Trauma in Narrative Film », *The Cine-Files*, n° 8, 2015, p. 4. « we are auditing [the character's] blasted aural perspective ».

¹⁵ James Wierzbicki, « Narrative cinema's "sounds of silence": variations on the POA », *Sound Studies*, vol 2, n°2, 2016, p. 139. « heard only by the spotlighted character ».

C'est seulement après cette performance que Ruben explique la situation à Lou, quand la perte est déjà presque totale et permanente. Terrifiée à l'idée que cet événement soudain déclenche une rechute dans sa consommation de drogue, Lou appelle leur parrain de sobriété, qui trouve à Ruben une place dans un centre de traitement pour toxicomanes, entièrement sourd, à quelques centaines de kilomètres de là.

Ces premières scènes sonores empathiques dépeignent une double rupture : celle de l'audition de Ruben et celle de notre relation à l'environnement sonore du film. Mary Anne Doane nous aide à comprendre cette rupture :

Le cinéma présente un spectacle composé d'éléments disparates – images, voix, effets sonores, musique, écriture – que la mise en scène, dans son sens le plus large, organise et dirige vers le corps du spectateur, réceptacle sensoriel de ces différents stimuli... la mise en scène classique a intérêt à perpétuer l'image de l'unité et de l'identité reçue par ce corps.¹⁶

Le son empathique introduit une perturbation sonore délibérée pour fragmenter cette unité imaginaire, pour insérer une différence sensorielle fictive dans les lignes de communication entre la diégèse et le spectateur. Il utilise les conventions de la continuité sensorielle pour évoquer une nouvelle expérience pour le spectateur, un « aperçu » de la surdité. Cependant, le risque est ici de caractériser par inadvertance la perception auditive comme objective et donc « normale », et la perception sourde ou malentendante comme aberrante. Bien entendu, toute expérience sensorielle est par définition subjective et il n'existe aucun moyen original de « recevoir » une forme pure d'audition. L'audition est filtrée au niveau de la conception du son, mais aussi dans le corps et l'esprit de chaque spectateur audio, qui apporte son propre bagage linguistique, neurologique, mental et culturel aux données sonores transmises.

Bauman et Murray nous rappellent qu'« au lieu de concevoir la surdité comme une déviation d'une norme d'audition, elle peut être considérée comme une manière particulière d'être qui n'est pas moins humaine, ni moins valable, que toute autre »¹⁷. J'ajouterais à cette idée qu'il ne s'agit pas seulement « d'une manière particulière d'être », mais d'un nombre illimité de manières d'être possibles, aussi diverses et légitimes que les manières d'être entendants. L'objectif de ce travail n'est pas de présupposer une neutralité audiologique originale dont le son empathique s'écarte. Au contraire, le son empathique déstabilise complètement la notion d'audition objective. Il nous

¹⁶ Mary Anne Doan, « The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space », *op. cit.*, p. 47. « The cinema presents a spectacle composed of disparate elements – images, voices, sound effects, music, writing – which the *mise-en-scène*, in its broadest sense, organizes and aims at the body of the spectator, sensory receptacle of the various stimuli... Classical *mise-en-scène* has a stake in perpetuating the image of unity and identity sustained by this body ».

¹⁷ H. Dirksen L. Bauman et Joseph et Murray, *Deaf Gain: Raising the Stakes for Human Diversity*, *op. cit.*, p. xvii. « instead of conceiving deafness as a deviation from a norm of hearing, it may be seen as one particular way of being that is no less human, or no less valid, than any other ».

montre à quel point les données sonores peuvent être délibérément manipulées afin de transmettre une impression distincte, qui ne peut s'adresser directement qu'à une partie d'un public donné et dont l'effet ne peut jamais être présumé.

Dans ses mémoires critiques sur le handicap et l'identité queer, *Exile and Pride*, Eli Clare s'attaque au trope persistant du « supercrip » dans les récits sur le handicap. Ces récits mettent les personnages sourds, handicapés et neurodivergents en conflit avec leur corps, les plaçant dans des situations où ils doivent « surmonter » leur handicap, que ce soit par une guérison miraculeuse ou par un effort exceptionnel pour se forcer à atteindre des états d'être ou des marqueurs de réussite normatifs. Pour Clare, « ces histoires reposent sur l'idée que le handicap et la réussite sont contradictoires et que toute personne handicapée qui surmonte cette contradiction est héroïque »¹⁸. L'un des modèles les plus répandus du *supercrip* dans les films sur la surdité est celui du musicien sourd. Dans ces films, la musique est l'ultime perte, et la capacité de se reconnecter d'une manière ou d'une autre avec la musique après la surdité est l'ultime triomphe. De *The Man Who Played God* de John Adolphi (1932) à *It's All Gone, Pete Tong* de Michael Dowse (2004) en passant par *Sincerely Yours* de Gordon Douglas (1955) avec Liberace dans le rôle principal, le codage de l'incapacité des sourds à apprécier la musique (qui est lui-même souvent un mythe) comme une ironie tragique est renforcé par les récits dans lesquels un musicien perd l'ouïe.

En ce sens, la première scène de son empathique de *Sound of Metal* est conforme à ces schémas traditionnels qui positionnent la perte auditive en termes isolants et tragiques. Le récit passe ici de la plénitude artistique et émotionnelle de l'audition, la musique étant un baume pour guérir d'un traumatisme, à l'isolement médicalisé de la surdité, qui risque de renvoyer Ruben à la toxicomanie. Comme l'écrit Berry, « dans les exemples où le point d'audition s'utilise pour des personnages sourds ou malentendants, il est souvent conçu pour amplifier leur supposé isolement »¹⁹. Cependant, dès l'arrivée de Ruben au centre de traitement, cette notion est remise en question.

Le moment de la percussion

Lou dépose Ruben au centre, un ensemble bucolique de maisons entouré de prairies, mais elle n'est pas autorisée à y rester. Bien que Ruben soit déjà sobre, il devra respecter les règles de désintoxication du lieu, à savoir des horaires stricts et aucun contact avec l'extérieur. Chaque membre du groupe a des responsabilités pour faire fonctionner le centre, qui sont inscrites sur un tableau blanc commun :

¹⁸ Eli Clare, *Exile and Pride: Disability, Queerness, Liberation*, Durham, Duke University Press, 2015, pp. 8-9. « these stories rely upon the perception that disability and achievement contradict each other and that any disabled person who overcomes this contradiction is heroic ».

¹⁹ Gabrielle Berry, « [INAUDIBLE]: Point of Audition Representations of Deafness and the Cochlear Implant in *A Quiet Place* (2018) », *op. cit.*, p. 114. « in examples where point of audition is used for deaf or hard of hearing characters, it is often designed to amplify their perceived isolation ».

cuisine, nettoyage, travaux d'entretien. Ruben a pour seule tâche « d'apprendre à être Sourd » (« learn how to be Deaf »), un apprentissage qui sera non seulement sensoriel et linguistique, mais culturel ; l'acquisition d'une identité sourde partagée par une collectivité.

Ruben partage son temps entre l'apprentissage de la culture sourde auprès de ses camarades et la fréquentation de l'école élémentaire sourde située sur les lieux pour étudier la langue des signes américaine (ASL). Au milieu du film, tous les membres de la communauté, adultes et enfants, se réunissent pour assister à un spectacle de danse. Ruben s'efforce d'apprécier un numéro de breakdance dont l'accompagnement musical hip-hop est inaudible pour lui – et pour la plupart des personnes présentes. Au même moment, l'un des élèves s'agite. L'enseignante Diane (jouée par l'actrice sourde Lauren Ridloff) demande à Ruben de l'emmener jouer dehors. Ruben et le garçon se promènent dans la cour de récréation de l'école. Ruben s'installe au bas d'un toboggan, tandis que le garçon s'allonge sur le ventre au sommet, le menton appuyé sur les mains. L'enfant commence alors à frapper, au hasard, sur la surface métallique. Ruben commence à taper en réponse, et ensuite à expérimenter une nouvelle forme de percussion. Le son empathique réémerge, les réverbérations du toboggan sont audibles mais réfractées. Le garçon pose sa tête sur le côté, sa joue absorbant les vibrations. Les percussions de Ruben deviennent plus rythmiques, plus complexes, plus musicales. Nous sommes loin de la scène du breakdance dont la musique inaccessible frustrait Ruben et ennuyait l'enfant. Pour la première fois, Ruben joue de la batterie d'une manière sourde.



Figure 2. Ruben joue sur le toboggan (*Sound of Metal*, 01:01:34).

Comme l'explique Louis Daubresse, les moments de « silence » au cinéma sont très rarement, et alors de manière fugace, réellement silencieux : « en dehors de quelques cas de figure où il se veut complet, le silence est globalement partiel »²⁰. Bien que Ruben puisse en effet entendre une

²⁰ Louis Daubresse, « Du dépouillement surgit le silence : une adaptation sous couvert de minimalisme audiovisuel », *Revue LISA*, vol 21, n°55, 2023.

forme de ce son étouffé grâce à une audition résiduelle, la fonction de ces percussions déformées semble plus trans-sensorielle que simplement auditive ; elle « sonne » et « ressemble » à une vibration « ressentie ». Cela évoque le « corps fantasmatique » (*fantasmatic body*) de Doane : « le corps reconstitué par la technologie et les pratiques du cinéma est un corps fantasmatique, qui offre un support ainsi qu'un point d'identification pour le sujet auquel le film s'adresse »²¹. Barbara Fougère-Danezan interroge la capacité audiovisuelle du cinéma à transmettre d'autres sensations, à savoir la perception haptique, d'une manière qui rappelle Laura Marks²², dans les cinémas de la surdité. À propos du drame familial apocalyptique *Take Shelter* de Jeff Nichols (2011), Fougère-Danezan écrit sur l'utilisation par le film du son et de la vision pour recréer la sensation de la pluie tombant sur la main tendue du personnage : « cette polysensorialité lui fait prendre conscience de la multiplicité des sens (ouïe, vue, puis toucher et odorat) et de la manière dont ils se répondent ou se complètent »²³.

La scène du toboggan de *Sound of Metal* est un moment clé dans lequel le film, et Ruben lui-même, commencent à s'éloigner d'un modèle déficitaire de la surdité. Bien que le voyage de Ruben vers une identité sourde ne soit pas linéaire et ne s'achève pas dans la diégèse du film, le personnage commence à comprendre le potentiel d'autres perceptions sensorielles que l'audition. L'accessibilité et la valeur de la langue des signes lui sont apparues clairement depuis son arrivée au centre, et son acquisition de la langue a ouvert de nouvelles formes d'appartenance et de compréhension. Cependant, sa surdité elle-même n'a pas encore révélé d'éventuels avantages. La scène du toboggan permet à Ruben d'apprécier non seulement d'autres sens que l'audition (toucher, vibration), mais aussi la connexion avec une autre personne sourde à travers ces sens-là, et la possibilité que la musique ne soit pas complètement perdue. Peu après cette scène, nous voyons Ruben en train d'enseigner la batterie aux enfants, incorporant l'ASL, la vue et le toucher dans son processus de transmission de son instrument aux autres. Il est logique que Ruben ressente d'abord sa perte auditive en termes de déficit (un déficit encore accentué par les caractéristiques sonores de sa profession). Cependant, des scènes comme celles sur le toboggan commencent à « ouvrir des perceptions, des perspectives et des aperçus » dont Ruben n'avait pas conscience jusqu'alors. Ce moment offre une nouvelle forme de connexion avec autrui, mais aussi une lueur de paix pour Ruben, préfigurant son dernier acte dans le film.

²¹ Mary Anne Doan, « The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space », *op. cit.*, pp. 33-34. « the body reconstituted by the technology and practices of the cinema is a fantasmatic body, which offers a support as well as a point of identification for the subject addressed by the film ».

²² Laura Marks, *The Skin of the Film*, Durham, Duke University Press, 2000.

²³ Barbara Fougère-Danezan, « Take Shelter (USA, 2011). L'implant cochléaire au cœur de la tempête, ou la surdité comme prisme d'analyse cinématographique », dans Céline Roussel et Soline Vennetier (dir.), *Discours et représentations du handicap : perspectives culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 178.

Le moment du silence

Peu après, Ruben subit son opération, financée grâce à la vente du camping-car bien-aimé. Après avoir été exclu de la communauté, il s'installe dans un motel en attendant les six semaines qui séparent l'opération initiale de la mise en marche de ses implants. Lorsque l'audiologiste les active enfin, Ruben est choqué et dévasté par le résultat. Même s'il peut comprendre certains mots et interpréter certains sons, la texture de « l'audition » fournie par les implants est déconcertante. Les IC ne transmettent pas les sons par l'oreille elle-même, mais traduisent des signaux électroniques reçus directement par le nerf auditif. Pendant que le cerveau s'adapte à ce nouveau processus, le résultat est d'abord un signal incohérent, comme une friture, que le son empathique recrée à travers un filtre crépitant et des oscillations de volume. Ce paysage sonore est abrasif et désorientant. La scène s'éloigne nettement de la tradition sentimentale des scènes « d'activation » des IC, que Pamela Kincheloe décrit comme des « scènes de cure, de guérison, de “miracle” »²⁴.

En réalité, les utilisateurs d'IC ont besoin d'une période de transition d'environ six mois pour laisser le cerveau s'adapter aux nouveaux « sons » transmis par leur implant²⁵. La compréhension s'améliore progressivement, bien que les IC ne puissent jamais offrir la même expérience que l'audition traditionnelle. (En effet, bien que les IC constituent un outil utile pour de nombreuses personnes, l'idée selon laquelle ils remplacent l'audition et donc « guérissent » la surdité est un mythe pernicieux). Ruben est laissé dans l'ignorance : personne ne lui dit comment sa perception pourrait évoluer avec les implants, ni ce qu'ils impliquent pour son cerveau. Ce que les implants garantissent, en revanche, c'est un manque total de signaux « auditifs » au cerveau lorsqu'ils sont retirés. Le nerf auditif est sectionné au cours de l'opération, ce qui signifie que toute audition résiduelle (qui aurait pu être amplifiée par des appareils auditifs, par exemple) est définitivement supprimée. Cette donnée est utilisée à des fins audiovisuelles et symboliques dans les derniers moments du film.

Après la mise en route des IC, Ruben réserve de manière impulsive un vol pour Paris, où Lou vit avec son père français (Mathieu Amalric) depuis que Ruben a emménagé dans le centre de désintoxication. Lors d'une fête d'anniversaire, Lou est amenée à chanter une chanson que son père a écrite pour sa mère décédée. La bande sonore devient de plus en plus empathique au cours de la scène, tandis que nous comprenons que Ruben s'efforce d'interpréter le morceau à travers les réverbérations et les distorsions de ses IC. Lors de la garden-party qui suit, il est replongé dans l'incompréhension qu'il ressentait avant son arrivée au centre et son apprentissage de la langue

²⁴ Pamela Kincheloe, « Do Androids Dream of Electric Speech? The Construction of Cochlear Implant Identity on American Television and the “New Deaf Cyborg” », *M/C Journal*, 2010. « scene[s] of cure, of healing, of “miracle” ».

²⁵ Stephen Bowditch, « Cochlear Implant Surgery and Rehabilitation », *Johns Hopkins Medicine*. Consultable en ligne : <https://www.hopkinsmedicine.org/health/treatment-tests-and-therapies/cochlear-implant-surgery>.

des signes. Aussi disjonctif que soit apparemment devenu son lien avec Lou, l'implant ne parvient pas à ramener Ruben dans la société des entendants comme il a tant désiré. Cette sensation de déconnexion – de la musique, mais aussi de la communication – est intensifiée par le fait que la langue parlée pendant la soirée est le français, une langue que Ruben ne comprend pas, et qui l'empêche non seulement d'écouter mais de parler. Le lendemain, à la dérive, il erre dans les rues de Paris. Les sirènes d'urgence, omniprésentes, résonnent violemment à travers ses implants cochléaires, amplifiées par le paysage sonore empathique du film. Même les voix d'enfants jouant semblent étrangères. Ruben s'assoit sur un banc public et la cloche d'une église locale commence à sonner. C'est douloureux, voire insupportable, à percevoir. Pourtant, la ville est belle. Pour la première fois en public, Ruben choisit de retirer la partie externe de ses IC. Le silence auditif total envahit le paysage sonore, un rare exemple des « quelques cas de figure où [le silence] se veut complet »²⁶, un réconfort tranquille qui convient parfaitement à la lumière du soleil et à la scène placide ; un après-midi agréable à Paris.



Figure 3. Ruben après avoir enlevé ses IC (*Sound of Metal*, 01:55:45).

Dans une interview accordée au journal *The Daily Bruin* de l'université de Californie à Los Angeles, le producteur de *Sound of Metal*, Saba Sharfuddin, note la rareté du « véritable » silence cinématographique tel qu'il est décrit par Daubresse. À propos de la scène finale, Sharfuddin déclare : « nous avons opté pour un silence pur. Nous voulions que le public s'entende »²⁷. Bien entendu, cette idée du « silence » est un fantasme entendant, car la scène du toboggan nous montre comment

²⁶ Louis Daubresse, « Du dépouillement surgit le silence : une adaptation sous couvert de minimalisme audiovisuel », *op. cit.*.

²⁷ Saba Sharfuddin, « "Sound of Metal" reminds its audience about power of silence », *The Daily Bruin*, 19 avril 2021. « we went with pure silence. We wanted the audience to hear itself ».

des traces du son restent encore accessibles à travers d'autres formes de perception adjacentes (vision, vibration, etc.).

Cette forme de silence « choisi » apparaît relativement souvent à l'écran, comme dans *Sur mes lèvres*, où la protagoniste éteint son appareil auditif pour éviter le bruit d'un bébé qui pleure, ou dans *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder (1959), où un chef de la mafia baisse le sien avant de donner l'ordre d'abattre un groupe dans un espace clos. Ce n'est pas la première fois que l'on voit un personnage sourd éviter un son désagréable. Ce qui est plus rare à l'écran, ce sont les moments de méditation et d'intimité dans lesquels la possibilité du silence peut contribuer à un sentiment plus profond de paix intérieure. Dans son court métrage *Threshold* (2023), la réalisatrice et scénariste sourde Sofya Gollan explore l'ambivalence des IC : l'accès qu'ils offrent et les problèmes qu'ils créent. Dans un monologue multimodal, transmis en Auslan (langue des signes australienne), en voix off anglaise et en sous-titres anglais – ces derniers avec le décalage typique du sous-titrage en direct –, elle dépeint le silence comme la *présence* de quelque chose de nourrissant plutôt que comme l'*absence* de son :

Je suis toujours surprise	I am still surprised
Par le son des pas	By the sound of footsteps
J'adore ces sons	I love these sounds
Mais j'ai aussi besoin du silence	But I also need the silence
Qui me remplit à ras bord.	That fills me to the brim.

On ne sait pas si l'avenir de Ruben inclura les implants pour lesquels il a tant sacrifié, un retour dans la communauté sourde qui l'a accueilli auparavant, ou un équilibre moins dramatique et plus réaliste entre les deux. Cependant, il devient évident, à cet instant, que Ruben a pu atteindre une certaine sérénité dans cette forme de silence.

Conclusion

Le son empathique, utilisé dans un grand nombre de films de plusieurs genres, permet à un public entendant d'accéder à une certaine expérience de la surdité. La manipulation de la bande sonore de films comme *Sound of Metal* montre de manière immersive la diversité des éventuelles expériences sensorielles, car la surdité n'est pas monolithique et le silence total est une construction sociale plutôt qu'une réalité physiologique. Pourtant, le paysage sonore inventif du film, son élaboration d'une expérience sonore empathique, offre aux spectateurs entendants et malentendants la possibilité d'habiter une nouvelle audition subjective. Il n'y a pas une seule façon d'être sourd, et aucun film, même avec la conception sonore la plus empathique, ne peut transmettre la totalité de l'expérience de la surdité. *Sound of Metal* ne représente pas la surdité, mais le parcours sensoriel individuel de Ruben. Tandis que Williams nous a appris comment le cinéma peut pénétrer et

manipuler nos corps²⁸, Bauman et Murray nous ont montrés comment la culture peut modifier nos perceptions de la surdité en rejetant le modèle déficitaire²⁹. Je soutiens pour ma part que, dans *Sound of Metal*, le son empathique combine ces idées pour nous permettre d'adopter la perspective de Ruben, et d'accéder à travers elle à certaines des possibilités du *Deaf gain*.

Bibliographie

Rick Altman, « Sound Space », dans Rick Altman (dir.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York, Routledge, 1992.

H. Dirksen L. Bauman et Joseph et Murray, *Deaf Gain: Raising the Stakes for Human Diversity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.

Gabrielle Berry, « [INAUDIBLE]: Point of Audition Representations of Deafness and the Cochlear Implant in *A Quiet Place* (2018) », *Music, Sound, and the Moving Image*, n° 15:2, 2021, pp. 109-131.

Stephen Bowditch, « Cochlear Implant Surgery and Rehabilitation », *Johns Hopkins Medicine*. Consultable en ligne : <https://www.hopkinsmedicine.org/health/treatment-tests-and-therapies/cochlear-implant-surgery>, consulté le 2 octobre 2025.

Eli Clare, *Exile and Pride: Disability, Queerness, Liberation*, Durham, Duke University Press, 2015.

Louis Daubresse, « Du dépouillement surgit le silence : une adaptation sous couvert de minimalisme audiovisuel », *Revue LISA*, vol 21, n°55, 2023.

Mary Anne Doan, « The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space », *Yale French Studies*, n° 60, 1980.

Barbara Fougère-Danezan, « Take Shelter (USA, 2011). L'implant cochléaire au cœur de la tempête, ou la surdité comme prisme d'analyse cinématographique », dans Céline Roussel et Soline Vennetier (dir.), *Discours et représentations du handicap : Perspectives culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Mack Hagood, « The Tinnitus Trope: Acoustic Trauma in Narrative Film », *The Cine-Files*, n° 8, 2015.

François Jost, *L'œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

René Idrovo et Sandra Pauletto, « Immersive Point-of-Audition: Alfonso Cuarón's Three-Dimensional Sound Design Approach », *Music, Sound, and the Moving Image*, vol 13, n°1, 2019.

Pamela Kincheloe, « Do Androids Dream of Electric Speech? The Construction of Cochlear Implant Identity on American Television and the "New Deaf Cyborg" », *M/C Journal*, 2010.

²⁸ Linda Williams, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. », *op. cit.*.

²⁹ H. Dirksen L. Bauman et Joseph et Murray, *Deaf Gain: Raising the Stakes for Human Diversity*, *op. cit.*.

Laura Marks, *The Skin of the Film*, Durham, Duke University Press, 2000.

Laura Mauldin, *Made to Hear: Cochlear Implants and Raising Deaf Children*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.

Saba Sharfuddin, « “Sound of Metal” reminds its audience about power of silence », *The Daily Bruin*, 19 avril 2021.

Robert Sparrow, « Implants and ethnocide: learning from the cochlear implant controversy », *Disability and Society*, vol. 25, n°4, 2010.

James Wierzbicki, « Narrative cinema’s “sounds of silence”: variations on the POA », *Sound Studies*, vol. 2, n°2, 2016.

Linda Williams, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. », dans Barry Keith Grant (dir.), *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995.