

Fiche technique	1
Cinéaste Persévérance	2
Genèse Reprise	3
Récit Pierre qui roule	4
Découpage narratif	5
Personnages La griffe du passé	6
Mise en scène À l'écoute	8
Séquence Apaisement	12
Motif Les bruits de la ville	14
Musique Tambour battant	15
Figures Malentendus	16
Lieux Paysages sonores	18
Document L'écriture de <i>Sound of Metal</i>	20

● Rédacteur en chef et rédacteur du dossier

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Mediapart*, *Images documentaires*, *AOC...*) et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à divers ouvrages. Il est rédacteur en chef des dossiers pédagogiques pour les dispositifs *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*.

Fiche technique



Affiche française © Tandem

● Synopsis

Ruben est batteur, Lou guitariste et chanteuse. Ils forment le duo de metal avant-gardiste Blackgammon et vivent en couple. Avec leur camping-car, ils sillonnent les États-Unis de concert en concert. Un soir avant d'entrer en scène, Ruben subit un terrible acouphène accompagné d'une perte importante d'audition. Il ne dit rien à Lou et, malgré les avertissements d'un médecin, décide de continuer la tournée. Peinant de plus en plus à suivre le rythme, il quitte la scène au milieu d'un spectacle, pris de panique. Lou le convainc de rejoindre un foyer pour personnes sourdes et malentendantes souffrant d'addictions – Ruben est un ancien toxicomane. Elle-même, fragile psychologiquement, décide de rentrer en France chez son père. D'abord réticent, Ruben finit par trouver sa place au sein de la communauté, notamment grâce à la présence bienveillante de Joe, le directeur, et des enfants avec qui il partage des cours en langue des signes américaine. Ruben n'a toutefois pas renoncé à son existence de musicien. Alors que Joe lui annonce qu'il pourrait avoir un emploi au sein du foyer, il décide de vendre son matériel de musique et son véhicule afin de financer la pose d'un implant cochléaire. Considérant qu'il s'agit d'une violation grave des règles de la communauté, Joe demande à Ruben de partir. La pose des prothèses s'avère une déception. Des parasites et des distorsions affectent profondément l'ouïe de Ruben. Confiant, il décide cependant de se rendre à Paris afin de retrouver Lou. Peu à peu, il comprend qu'il ne pourra pas renouer avec son passé et que leur histoire d'amour est terminée. Il part à l'aube, tandis que tout le monde dort. Agressé par les bruits de la ville, il enlève son appareillage et observe le monde alentour. Le silence est total.

● Générique

SOUND OF METAL

États-Unis | 2019 | 2 h 00

Réalisation

Darius Marder

Scénario

Abraham Marder,
Darius Marder, d'après une
histoire de Derek Cianfrance
et Darius Marder

Musique

Nicolas Becker,
Abraham Marder

Image

Daniël Bouquet

Son

Nicolas Becker

Décors

Jeremy Woodward

Montage

Mikkel E. G. Nielsen

Production

Caviar, Flat 7, Ward Four

Distribution

Tandem

Format

2.39:1, couleur

Sortie

16 juin 2021

Interprétation

Riz Ahmed

Ruben

Olivia Cooke

Lou

Paul Raci

Joe

Lauren Ridloff

Diane

Mathieu Amalric

Richard Berger

Michael Tow

le pharmacien

Tom Kemp

Dr Paysinger



Cinéaste

Persévérance

Loin d'être linéaire, la trajectoire de Darius Marder est marquée par le hasard et l'obstination. Son engagement total dans chaque projet en fait un cinéaste rare, auteur depuis 2008 de deux films seulement.

● Coup de tête

Fils du couple d'artistes Lauri et Efrem Marder, Darius grandit avec ses quatre frères et sœurs au sein d'une communauté inspirée par les préceptes du philosophe et mystique russe Georges Gurdjieff. Ceux-ci décrètent la recherche d'un état de conscience supérieur, qui passe par des exercices rythmiques, mentaux et respiratoires. Mais cette vie dans un village du Massachusetts implique aussi de traire les chèvres et de cultiver la terre. Marder se souvient avec affection de cette époque, notamment du fait qu'il y avait toujours quelqu'un en train de jouer du piano dans la maison. Adolescent révolté, élève médiocre, il ne s'inscrit pas à l'Université. Une enseignante lui offre toutefois l'occasion d'accompagner des collégiens dans diverses activités extrascolaires (sport, musique, art...). La direction d'un atelier d'écriture lui permet de renouer avec son goût pour la littérature. Quatre ans plus tard, Marder s'installe à New York. Acteur occasionnel, chef cuisinier à domicile, patron d'une entreprise de restauration, il multiplie les expériences. Il réalise également des vidéos de mariage et entame l'écriture de scénarios qu'il n'achève pas, faute de pouvoir les tourner lui-même. Alors qu'il a déjà deux enfants, il décide, en accord avec sa compagne, d'arrêter les emplois alimentaires pour se consacrer entièrement à son désir de réalisation.

● Coup de chance

Tandis que Darius Marder regarde son fils jouer dans un bac à sable, un homme s'assoit sur le banc à ses côtés.

La conversation s'engage. Marder se présente comme cinéaste, même s'il avoue n'avoir réalisé aucun film encore. L'inconnu lui raconte l'histoire de Lance Larson, chercheur de trésors amateur qui, avec deux vétérans, Andrew Seventy et Darrel Ross, s'est lancé dans la quête des objets volés que ceux-ci avaient enterrés à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Enthousiasmé, Marder se dit qu'il tient le sujet de son premier long métrage. L'homme, Dan Campbell, propose de le produire – quand bien même il n'a aucune idée de ce que cela signifie. *Loot* (2008) nécessitera cinq années de labeur, durant lesquelles l'apprenti réalisateur accumule des centaines d'heures d'images et d'entretiens. Marder se charge lui-même du montage. Parmi les relations qu'évoque le documentaire, celle de Lance avec son fils toxicomane devient l'une des plus significatives. Remarqué par la presse, *Loot* vaut à Marder un rendez-vous avec la prestigieuse chaîne HBO. Plutôt que de profiter de l'opportunité, il affirme ne pas vouloir tourner d'autres documentaires.

● Coup de cœur

Darius Marder croise pour la première fois la route de Derek Cianfrance en 2006, lors d'une remise de bourses à Los Angeles. Il admire particulièrement la patience et la ténacité dont Cianfrance fait preuve afin de réaliser ce qui deviendra son premier long métrage, *Blue Valentine* (2010). Un an plus tard, les deux hommes se découvrent voisins, leurs enfants fréquentant la même école de Brooklyn. Une amitié débute, marquée par la coécriture, avec Ben Coccio, du scénario de *The Place Beyond the Pines* (2012). Durant cette période difficile, Marder participe au montage de quelques films, en particulier deux documentaires, *Freeheld* de Cynthia Wade (2007), et *Girl Model* d'Ashley Sabin et David Redmon (2011). À 45 ans, il réalise enfin son premier long métrage de fiction. Si la sortie en salles est compromise par la pandémie de Covid, *Sound of Metal* connaît un riche parcours dans les festivals, où il remporte une multitude de prix, est remarqué par la presse et apprécié d'un public international. Nommé cinq fois aux Oscars, récompensé pour le son et le montage, il demeure à ce jour la seule fiction réalisée par Darius Marder.

Genèse

Reprise

Il n'est pas rare, surtout à Hollywood, que les scénarios circulent de cinéaste en cinéaste avant d'être tournés. Celui de *Sound of Metal* a mûri lentement, se nourrissant des liens puissants entre Derek Cianfrance et Darius Marder, ainsi qu'entre Darius et son frère Abraham.

● Expérimentations

À partir de 2007, Derek Cianfrance développe un projet nommé «*Metalhead*» avec les musiciens du groupe Jucifer, Gazelle Amber Valentine et son mari Edgar Livengood. Comme les futurs personnages de *Sound of Metal*, le couple mène une vie itinérante, se rendant de concert en concert en camping-car. Un élément décisif de fiction est introduit dans cette trame documentaire : la soudaine perte d'audition de Livengood, inspirée à Cianfrance par les problèmes que lui a causés sa propre pratique de la batterie. La méthode d'écriture du film repose sur le développement largement improvisé de situations imaginées par le cinéaste ou tirées du quotidien du groupe. Mais sans production, le tournage avance lentement. Cianfrance reçoit alors le feu vert pour un scénario qu'il porte depuis douze ans, *Blue Valentine*, avec Ryan Gosling et Michelle Williams. Le succès de ce dernier film l'incite à ne pas continuer un projet à bien des égards trop fragile et expérimental, afin de mieux asseoir sa position de jeune talent prometteur. Il privilégie dès lors la réalisation de *The Place Beyond the Pines*, et propose à Darius Marder de reprendre le flambeau de «*Metalhead*».

● Histoires de famille

Marder ne pouvait pas être insensible à cette histoire. Sa grand-mère paternelle, Dorothy, est en effet devenue sourde suite à une infection causée par un antibiotique. Très proche d'elle, Darius avait pu éprouver sa frustration et son isolement, elle qui avait été une artiste et une activiste au sein de groupes lesbiens dans les années 1970. Cinéphile, elle milite durant le reste de sa vie pour le sous-titrage des films à destination des sourds et malentendants. *Sound of Metal* lui est dédié. D'autres aspects personnels se fraient une voie dans le scénario. La relation entre Ruben et Lou n'est pas sans écho avec celle de Marder et de sa compagne de longue date, Liza Cassidy, qui vient de s'achever [Document]. Le foyer que dirige Joe évoque la communauté dans laquelle le cinéaste a grandi. Et l'inspirateur de

cette communauté, Georges Gurdjieff, est présent à travers une pièce pour piano qu'il a écrite avec le compositeur Thomas de Hartmann, «*Rejoice, Beelzebub!*» (1926). Mais c'est la collaboration entre Darius et son frère Abraham qui a certainement eu l'impact le plus important sur le développement de *Sound of Metal*.

«J'ai mis beaucoup de moi dans le personnage de Ruben. Sa vulnérabilité, je l'ai profondément ressentie»

Abraham Marder, coscénariste

● Fraternité

Lorsque son frère Darius l'invite à contribuer au scénario de *Sound of Metal*, le musicien et compositeur Abraham Marder souffre d'une blessure au dos et d'une infection à l'estomac qui l'empêchent de travailler [Document]. Isolé, il traverse un moment très sombre. Les deux frères se mettent au travail : ils auraient accumulé entre 1 500 et 2 000 pages avant de parvenir à une version satisfaisante. Tantôt, ils développent davantage la relation entre Lou et son père, au détriment du personnage de Ruben ; tantôt ils achèvent leur film de façon particulièrement dure. Il leur importe cependant que le récit soit aussi porteur d'espoir.

Abraham a témoigné de sa grande proximité avec Ruben tout au long de leur travail en commun. Il écrira en outre la musique originale avec Nicolas Becker. Mais avoir un excellent scénario ne sert à rien, si personne ne veut en financer la réalisation. Or, comme le déclare non sans ironie Darius Marder : «Hollywood ne voulait pas entendre parler de deux choses : le heavy metal et les personnes sourdes¹.» La présence de Matthias Schoenaerts et Dakota Johnson, un temps pressentis pour tenir les rôles principaux, aurait permis de réunir huit millions de dollars, mais l'affaire ne se conclut pas. Marder devra finalement se contenter d'un budget plus modeste et de 24 jours de tournage. Entretemps, toutefois, il a eu la chance de rencontrer un acteur prêt à s'impliquer pleinement dans son rôle, au point de consacrer plusieurs mois à apprendre la batterie et la langue des signes américaine : Riz Ahmed [Figures].

¹ Charles Gant, «*The fight to make Sound of Metal: "Hollywood didn't want to hear about heavy metal and deaf people"*», *Screen Daily*, 12 mars 2021 (traduit de l'anglais par le rédacteur du livret) :

↳ screendaily.com/features/the-fight-to-make-sound-of-metal-hollywood-didnt-want-to-hear-about-heavy-metal-and-deaf-people/5157945.article





Récit

Pierre qui roule

Prononcé tardivement, le nom complet du protagoniste s'avère évocateur : Ruben Stone, comme un écho à la « Rolling Stone » de Bob Dylan¹, pierre roulant jusqu'au moment où elle trouvera la quiétude.

● Sur la route

Le récit de *Sound of Metal* trouve d'abord sa dynamique dans le mode de vie itinérant de Ruben et Lou. En pleine tournée étatsunienne, le couple se rend de ville en ville à bord de son camping-car. Les premières séquences sont ainsi scandées par les habitudes de la route : concert, réveil, voyage. Toutefois, ce cycle est très vite perturbé. Le spectateur comprend la dimension rituelle du petit-déjeuner du batteur (avec notamment son *smoothie* vert, que le personnage lui-même trouve peu ragoûtant) au moment où les repères auditifs de celui-ci lui échappent [séq. 2]. La stabilité que s'est construite le couple à l'intérieur de cette existence nomade s'effrite ainsi de plus en plus durant le premier quart du film, ramenant chacun à ses failles. Ruben se remet à fumer, transgressant la discipline qu'il s'est imposée pour se soustraire à l'emprise des drogues. De même, l'inquiétude réveille chez Lou des tendances autodestructrices. Nous découvrirons finalement que les périples, voire les errances de Lou et Ruben ont débuté il y a bien longtemps. Lou est arrivée aux États-Unis suite au divorce de ses parents et a décidé d'y rester après le suicide de sa mère. Fils d'une infirmière militaire et d'un père inconnu, Ruben a déménagé toute son enfance au gré des affectations de sa mère [séq. 11]. La séquence finale amène une fois encore à envisager l'histoire des protagonistes sur le mode du voyage : Lou a retrouvé le foyer familial, et avec lui un certain équilibre émotionnel. Ruben n'a pas d'attaches matérielles, de lieu à lui, mais immobile au milieu de l'agitation du monde, il semble accepter sa surdité et sa solitude. Il a atteint cet état de quiétude dont Joe lui avait indiqué la direction en l'incitant à écrire chaque matin.

● Étapes

Cet apaisement témoigne d'un cheminement psychologique. Celui-ci épouse le modèle des cinq étapes du deuil développé par la psychiatre Elisabeth Kübler-Ross². Confronté à un diagnostic de maladie terminale, ou plus généralement à une perte traumatique, l'individu passerait par le déni, la colère, le marchandage, la dépression

et enfin l'acceptation. Dans *Sound of Metal*, le déni s'étend des séquences 2 à 4. Ruben tente de cacher ses difficultés à Lou et continue à jouer comme avant, au risque d'aggraver sa perte d'audition. La colère explose lors de la cinquième séquence, quand le batteur brise son matériel de musique. Il hurle alors à sa compagne qu'il n'a besoin de rien d'autre qu'un « flingue dans la bouche ». La période de marchandage se prolonge de la sixième séquence à la moitié de la dixième. Le spectateur peut d'abord supposer que Ruben est en voie d'acceptation. Il trouve en effet au sein de la communauté dirigée par Joe, et en compagnie des enfants, un tissu relationnel qui lui permet de mieux vivre sa surdité. Il apprend le langage des signes, et en retour partage son savoir-faire de percussionniste. Ainsi, Ruben quitte une position de dépendance ou d'extériorité pour devenir un membre actif au sein des différents groupes. Mais cette étape est caractérisée par l'ambivalence. Le batteur se glisse à plusieurs reprises dans le bureau de Joe, d'abord pour avoir des nouvelles de Lou, puis pour prendre un rendez-vous avec une audiologiste. Il n'a en réalité pas renoncé à la pose d'un implant, espérant toujours renouer avec sa vie d'avant. Exclu du foyer, vivant seul dans un motel et confronté à une surdité totale, Ruben connaît ensuite une phase dépressive. C'est la deuxième partie de la séquence dix. L'attente de l'activation des prothèses fige le temps et le personnage. Enfin, l'acceptation advient au cours des deux dernières séquences, lorsqu'il devient évident pour Ruben qu'il ne partage plus avec Lou que des souvenirs. La scène de discussion avec le père de celle-ci indique peut-être la voie. Lui aussi confronté à la perte suite au suicide de sa femme et au départ de sa fille, il dit avoir éprouvé de l'animosité envers le batteur, avant de comprendre qu'il devait plutôt le remercier. De la même façon, Ruben saisit, face aux réticences de Lou à reprendre la route, qu'elle lui a déjà sauvé la vie. Cette reconnaissance lui permet, non sans tristesse, d'accepter la séparation.

1 Écrite en 1965, la chanson « Like a Rolling Stone » ouvre l'album *Highway 61 Revisited*. Elle est l'une des plus célèbres de Bob Dylan.
2 Elisabeth Kübler-Ross, avec David Kessler, *Sur le chagrin et le deuil : Trouver un sens à sa peine à travers les cinq étapes du deuil* (2005), Pocket, 2011.

Découpage narratif

1 VIBRATIONS

[00:00:00 – 00:09:30]

Concentré, Ruben se tient derrière sa batterie. Lou joue de la guitare et chante. La musique du couple devient de plus en plus nerveuse. Ruben lance une de ses baguettes dans le public. Le concert s'achève. Le lendemain matin, Ruben se réveille aux côtés de Lou dans le camping-car que le couple partage. Il prépare le petit-déjeuner, nettoie une console de son, met de la musique. Le couple s'amuse. Discutant de choses et d'autres, Ruben et Lou roulent jusqu'à la ville de leur prochain concert.

2 PERTE DE REPÈRES

[00:09:31 – 00:18:13]

Alors que le couple prépare son stand de disques et de tee-shirts, Ruben est soudain confronté à un puissant acouphène, ainsi qu'à une perte d'audition. Lors du concert, il n'entend le chant et la guitare que de façon très assourdie. Le rituel matinal s'en trouve également perturbé. Inquiet, Ruben se rend dans une pharmacie, puis chez un docteur. Le résultat des tests est préoccupant. Le médecin recommande au batteur de ne plus s'exposer aux bruits forts. La possibilité d'implants est évoquée, mais le coût s'avère élevé et le processus complexe.

3 ÉTAT DE CHOC

[00:18:14 – 00:25:47]

Nouveau concert. Ruben quitte soudain la scène, impuissant et paniqué. Après lui avoir confié ses difficultés, il tente de convaincre Lou de continuer la tournée. Celle-ci refuse. Elle contacte Hector, qui parraine Ruben au sein d'un groupe pour personnes dépendantes : sur le parking du restaurant, le musicien vient de fumer une cigarette, ce qui lui est interdit. Quelque temps plus tard, Hector rappelle pour donner l'adresse d'un foyer destiné aux sourds et malentendants souffrant d'addictions.

4 DÉNI

[00:25:48 – 00:36:48]

En silence, le couple roule jusqu'au centre d'accueil. Après avoir évoqué leurs addictions respectives, Joe, le directeur, invite Ruben à rejoindre la communauté. La règle veut toutefois qu'il reste seul. Ne voulant pas être séparé de Lou, Ruben refuse. Il tente de convaincre Lou de reprendre la tournée.

5 SÉPARATION

[00:36:49 – 00:42:06]

Lou est réveillée en sursaut. Ruben est en train de fracasser son matériel de musique. Le couple se dispute. Afin de ne pas raviver des tendances autodestructrices, Lou décide de rentrer chez son père, à Paris.

6 ISOLEMENT

[00:42:07 – 00:53:55]

Ruben se joint finalement à la communauté. Joe demande qu'il lui confie son téléphone et les clés du camping-car. Ne comprenant pas la langue des signes, Ruben peine à s'intégrer. Lors de la réunion du matin, Joe confie à Ruben une tâche : « apprendre à être sourd ». Un nom-signe lui est attribué par la communauté. Puis Joe amène Ruben dans une école pour sourds et malentendants. Ce dernier se montre réticent, voire agressif. Il fume régulièrement. Au moment de retrouver le groupe pour le souper, il se faufile dans le bureau de Joe et consulte sa messagerie électronique. Lou lui a envoyé un mot.

7 OUVERTURE

[00:53:56 – 01:02:08]

Voyant Ruben réparer une toiture, Joe lui demande de venir dans son bureau. Il lui propose un exercice : chaque matin, il devra rester seul dans une pièce et écrire ce qui lui passe par la tête. Face à son cahier, Ruben n'éprouve que frustration et colère. Durant un spectacle de hip-hop présenté aux élèves malentendants, il indique à l'institutrice vouloir s'occuper d'un garçon agité. Dans la cour déserte, tous deux commencent à communiquer en tapant en rythme sur un toboggan.

8 RAYONNEMENT

[01:02:09 – 01:07:41]

Joyeux, Ruben participe à différentes activités avec les enfants. Il maîtrise désormais la langue des signes. Le matin, il écrit dans son carnet. À la demande d'une membre du foyer, il dessine une femme nue pour un futur tatouage. Il présente un spectacle de percussion avec les écoliers.

9 OPÉRATIONS SECRÈTES

[01:07:42 – 01:20:13]

Joe suggère à Ruben qu'il pourrait rejoindre le foyer de façon plus durable en y travaillant. Cette perspective le trouble. Sur Internet, il découvre que Lou se produit en solo. Dans son camping-car, il joue de la batterie mais ne peut que constater sa surdité. Il entreprend de revendre son matériel de musique et son véhicule afin de financer la pose d'une prothèse auditive. Après l'opération, la chirurgienne lui annonce qu'il sera plongé dans un silence absolu pendant plusieurs semaines.

10 DÉCEPTIONS

[01:20:14 – 01:34:14]

De retour au centre, Ruben explique à Joe les raisons de son opération. Il lui demande également de lui prêter de l'argent pour racheter son camping-car. À regret, le directeur dit à Ruben qu'il doit quitter le foyer. Il a en effet trahi le principe sur lequel celui-ci est fondé : la surdité n'est pas un handicap, elle ne doit donc pas être corrigée. Ruben s'installe dans un motel en attendant son rendez-vous avec la chirurgienne. La pose des prothèses ne produit pas les effets espérés.

11 RETROUVAILLES

[01:34:15 – 01:52:41]

Ruben débarque chez le père de Lou. Ce dernier évoque le suicide de son épouse et la fragilité de sa fille. Une fête d'anniversaire a lieu le soir. Les prothèses provoquent toujours d'importantes distorsions. Ruben est isolé. Lou et son père chantent ensemble. Ruben n'a pas perdu espoir de retrouver sa vie d'avant, mais comprend que ce n'est pas le désir de Lou. Ils pleurent dans les bras l'un de l'autre.

12 SILENCE

[01:52:42 – 02:00:46]

Au matin, Ruben quitte la maison familiale. Assailli par les bruits de la rue, il enlève ses prothèses et contemple le monde dans un silence absolu.



Personnages

La griffe du passé

Darius Marder accorde à l'histoire passée de ses personnages principaux une grande importance, s'approchant avec délicatesse des failles qui les constituent. D'abord fuyants, Ruben et Lou se révèlent ainsi peu à peu dans leur douloureuse complexité.

● Rongés

Le tumulte intérieur qui agite Lou et Ruben s'exprime d'emblée par leurs chansons, aux paroles crues et à la musique brutale. Le metal s'offre à cet égard comme un exutoire. Hors de la scène, l'une et l'autre n'ont néanmoins pas la même manière de se confronter à leurs angoisses. Si elle les retourne contre elle-même, lui a tendance à les extérioriser. Il peut se montrer nerveux, comme lors du premier entretien avec Joe [séq. 4], ou passif-agressif, comme lorsqu'il trace son nom sur le tableau à la manière d'un graffiti, durant son premier cours avec les enfants sourds et malentendants [séq. 6]. La manifestation de sa colère culmine lorsqu'il brise à coups de pieds et de poings son matériel de musique, avant de hurler contre Lou [séq. 5]. Pour Darius Marder, il s'agit d'un effet de la masculinité toxique : « Je vois cela comme [...] un poison qui ronge les hommes lorsqu'ils refoulent leurs émotions, lorsqu'ils sont incapables de les exprimer¹. » En effet, Ruben n'accepte pas de se montrer vulnérable. Il veut être celui qui, toujours, prend soin de l'autre, et assume ce qu'il considère être ses responsabilités ou son devoir. Alors que Lou paresse au lit, lui est déjà en train de préparer le petit-déjeuner et de faire des exercices physiques [séq. 1]. Lors de leur séparation, il dit à Lou que, si elle ne se sent pas bien à Paris, il faut qu'elle revienne et qu'il pourra alors s'occuper d'elle [séq. 5]. Que Ruben conduise le véhicule dans lequel toute leur vie semble contenue symbolise avec force cette manière d'être.

● À fleur de peau

Si l'histoire des deux amoureux remonte des profondeurs du passé à la faveur de certains dialogues, elle se devine aussi à la surface même de leur peau. Les cicatrices de Lou sont montrées lors de son premier réveil, et nous la voyons furtivement se gratter à plusieurs reprises. C'est le cas en particulier lors de la dernière séquence. Après la fête d'anniversaire, Ruben et Lou sont au lit, enlacés [séq. 11]. Alors qu'il s'enthousiasme à l'idée de repartir sur

la route, elle semble mal à l'aise et commence à se gratter le bras. Le plan n'est pas insistant ; c'est surtout à travers le regard de Ruben que nous percevons ce geste. Il traduit, jusqu'au bout, la fragilité du personnage féminin, sa difficulté à affirmer son propre désir, de peur certainement de blesser. Peu avant, elle a d'ailleurs chanté en duo à la demande de son père, sans joie apparente. S'agissant de Ruben, son histoire semble s'être déposée sur son corps en une multitude de tatouages. Ceux-ci ne sont sans doute pas réductibles à une cartographie de ses tourments ou traumatismes. On aperçoit un oiseau sur une omoplate, un slip sur une épaule, un taureau sur un biceps. De façon plus ou moins cryptée, certains témoignent cependant d'un mal de vivre (le cafard qui se faufile vers l'oreille, le clown inquiet dans le dos), quand d'autres sont d'évidents appels au secours (« *Please kill me* » sur la poitrine, à côté de deux pistolets entrecroisés). Le « *NO* » sur le dos de la main, signe de refus, peut se convertir en impulsion positive (« *ON* ») selon le sens de lecture. Enfin, les mots *ALONE* (« seul ») et *ALIVE* (« vivant ») épelés sur les phalanges, s'ils annoncent la scène finale, charrient aussi une certaine ambivalence, probablement liée à la désintoxication – la solitude comme prix à payer pour survivre.

« La batterie est aussi une manière pour Ruben d'incarner la stabilité, une capacité à rassurer Lou, et c'est justement ce qui se brise quand il perd l'audition. Est-il prêt à être pris en charge, et prêt à prendre soin de lui ? »

Darius Marder

● Codépendance

La première conversation entre Joe et Ruben est l'occasion d'apprendre que la sobriété de ce dernier est directement liée à sa rencontre avec Lou [séq. 4]. C'est elle qui, d'autre part, contacte par téléphone Hector, le parrain de Ruben, après que celui-ci a fait une crise de panique en plein

¹ Stephen Saito, « *Darius Marder on the Powerful Reverberations of Sound of Metal* », *The Moveable Fest*, 20 novembre 2020 (traduit de l'anglais par le rédacteur du livret) :

↳ moveablefest.com/darius-marder-sound-of-metal-interview



concert. La relation de soin n'est donc pas à sens unique. Comme Ruben le suggère à la fin, il a semble-t-il d'abord fallu qu'il soit « sauvé » par Lou avant de pouvoir lui apporter son soutien. Le couple n'est par ailleurs pas exempt de tensions. Lorsqu'ils installent leur stand avant le deuxième concert, Ruben demande à Lou quel disque elle veut mettre en avant [séq. 2]. Il décide finalement seul de placer celui avec le « visage vendeur » (qui n'est autre que celui de Lou) sur la pochette. La remarque paraît anodine, mais trouvera un écho lors de la dispute dans le camping-car [séq. 5]. Ruben imagine en effet que Lou a pris la décision de partir suite à la proposition avantageuse d'une maison de disques. À plusieurs reprises, il répète qu'il savait que cela arriverait. Ces reproches plus ou moins larvés révèlent une dynamique délétère. Ruben est terrifié à l'idée d'être quitté, et nourrit, sans nécessairement en avoir conscience, une relation de codépendance qui n'est pas exempt de toxicité. De fait, il s'avère que Lou réussira très bien à s'épanouir en dehors du couple, que ce soit dans sa musique ou sa vie quotidienne. La fin de l'histoire peut être vécue, par l'une puis par l'autre, comme une libération, car le mal-être et la dépendance qui en étaient à l'origine ont été soignés par l'amour même qu'ils se sont porté.

● Ouvrir les yeux

Donné par les membres du foyer, le nom-signé de Ruben évoque une chouette. Placée au niveau de l'œil droit, la main s'ouvre en effet comme la paupière du rapace aux aguets. Si cela correspond à la physionomie de l'acteur Riz Ahmed, un sens plus profond se fait jour. Communiquer en langue des signes implique en effet une extrême attention. Au contraire des entendants, les sourds ne peuvent pas laisser flotter leur oreille en faisant autre chose. Il faut qu'ils s'impliquent physiquement dans la conversation – qu'ils écoutent avec les yeux. Cette concentration et cette ouverture à l'autre participent de la guérison du personnage, qui trouve dans cette forme de relation un moyen d'apaiser ses démons.

Une autre métaphore caractérisant Ruben est celle du « fix ». Le film joue d'un double sens du mot en anglais : en argot, le terme désigne une dose de drogue ; dans l'usage courant, une réparation. La personne dépendante vit dans l'illusion que la dose répare – au moins temporairement. Lorsque Ruben entreprend de retaper un pan de toiture, Joe l'invite dans son bureau pour lui expliquer qu'il n'y a précisément rien à réparer dans le foyer. Il lui demande alors plutôt de s'asseoir face à un carnet chaque matin et d'écrire. L'écriture n'est pas un « fix » (un soulagement facile et provisoire, une distraction), mais une confrontation solitaire à ses propres gouffres. C'est encore pour cela que Joe

considère la pose d'implants comme un « fix », et dit à Ruben qu'il parle comme un drogué lorsqu'il revient de son opération [séq. 10] : cela ne pourra jamais lui apporter la sérénité dont il a besoin et qui se manifeste, selon le directeur du foyer, par la capacité à rester immobile, dans l'acceptation de son état présent.



● Figés

Accrochées sur les cloisons du camping-car ou les murs de la chambre parisienne de Lou, des photographies forment des constellations révélatrices du passé des personnages. Celles-ci ne sont jamais montrées seules, mais comme un montage ou un collage de différents moments. Se forment ainsi des lieux de mémoire qui permettent d'évoquer par l'image un temps antérieur au récit cinématographique. C'est en particulier le cas dans la chambre de Lou, où la plupart des clichés montrent ses parents dans leur jeunesse. En l'occurrence, ces photos agissent telles des archives documentaires glissées dans la fiction : c'est autant le personnage du père que nous voyons que l'acteur Mathieu Amalric, accompagné d'une jeune femme inconnue qui, soudain, donne un visage rayonnant au fantôme de la mère. Dans le camping-car, les portraits et coupures de presse témoignent avant tout de la reconnaissance de leur groupe, Blackgammon. Si Ruben et Lou posent le plus souvent ensemble, il faut noter qu'une des couvertures de magazines ne montre que la jeune femme – peut-être est-ce l'une des raisons qui font craindre au batteur la séparation du groupe.

Mise en scène

À l'écoute

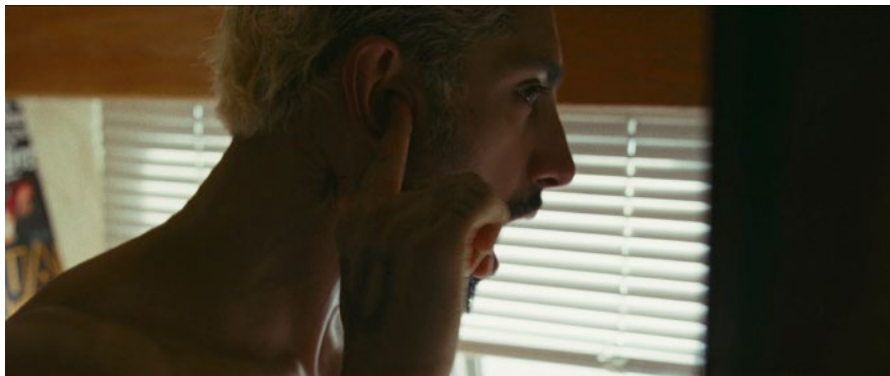
La plupart du temps, l'analyse cinématographique se concentre surtout sur la mise en scène dans sa dimension visuelle. *Sound of Metal* incite pour sa part à ouvrir grand les oreilles, afin de saisir les multiples articulations entre l'image et le son.

● Faire le vide

Récompensé d'un Oscar pour son travail sur *Sound of Metal*, l'ingénieur du son et bruiteur Nicolas Becker raconte ainsi les débuts du projet : «Darius Marder est venu à Paris passer une semaine avec moi pour essayer de produire un vocabulaire commun basé sur le point de vue et le point d'écoute. La première chose que j'ai faite a été de l'emmener dans la chambre anéchoïque¹ de l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique). Je l'ai plongé une demi-heure dans le noir et le silence absolu. Il m'a semblé que c'était une bonne approche : au bout de quelques minutes, on commence à entendre son cœur battre, sentir le sang passer dans ses veines, le bruit de ses tendons... il y a une approche presque interne du son².» Marder se souvient quant à lui de l'expérience en ces termes : «La chambre insonorisée [...] absorbe littéralement tous les sons. Dès qu'on parle, tout disparaît, et on a presque l'impression d'être aspiré à l'intérieur de soi³.» Steven Orfield, créateur à Minneapolis d'une de ces chambres dites «sourdes», a une formule qui éclaire la conception sonore du film : «Dans une chambre anéchoïque, vous devenez le son[...]» Pour que le spectateur puisse à son tour éprouver cette étrange sensation, Becker a utilisé des géophones (capteurs enregistrant les vibrations sismiques), des stéthoscopes et le micro «le plus sensible du monde⁴». Il a pu ainsi utiliser des bruits corporels habituellement inaudibles afin de nous permettre de nous glisser dans la peau de Ruben. Impliqué durant la préproduction (soit la phase de planification du tournage), présent sur le plateau et ayant bénéficié de 23 semaines pour le mixage (à titre de comparaison, le tournage a duré à peine quatre semaines), Nicolas Becker a joué un rôle majeur dans la fabrication si singulière de *Sound of Metal*.

● Oreille interne

Le théoricien du cinéma Michel Chion a forgé la notion de «point d'écoute», qu'il définit de deux manières. Premièrement, «le point à partir duquel il nous semble pouvoir dire que nous entendons un son comme proche ou lointain de nous, point qui [soit] concorde avec la place de la caméra, soit en est différent (cas fréquent du personnage éloigné dans l'image et de sa voix entendue proche). C'est alors le point d'écoute au sens *spatial*». Deuxièmement, «le personnage par les oreilles duquel il est suggéré que nous entendons un son [...]. C'est alors le point d'écoute *subjectif*⁵». La singularité de *Sound of Metal* réside évidemment dans son approche du point d'écoute subjectif. Alors



que Ruben discute de la balance («*sound check*») avec d'autres musiciens, un sifflement aigu emplît soudain ses oreilles [séq. 2]. Les conversations sont dès lors étouffées. Des mots se détachent («New York», «*yeah yeah*»), mais ne construisent aucun sens. Le trouble s'approfondit encore quand, le lendemain matin, Ruben teste son audition : les bruits ne viennent plus de l'extérieur, mais de sa propre bouche. Or, ils résonnent comme dans une grotte lointaine. Le personnage ne semble plus seulement séparé des autres, mais de lui-même.

● Subjectivité

Dans ces scènes, l'expérience sonore du spectateur paraît coïncider avec celle de Ruben. Il ne faut cependant pas négliger le fait qu'il s'agit d'une représentation ou d'une construction – aussi précis et fidèle soit-il, l'appareillage technique (micros, enregistreurs, enceintes...) transforme

1 «Chambre anéchoïque», Wikipedia :

↳ fr.wikipedia.org/wiki/Chambre_an%C3%A9cho%C3%AFque

2 Louis-Valentin Lopez, «“Une approche interne du son” : *The Sound of Metal*, ou comment retranscrire la surdité au cinéma», France Musique, 27 avril 2021.

3 Stephen Saito, «*Darius Marder on the Powerful Reverberations of “Sound of Metal”*», art. cité.

4 Louis-Valentin Lopez, art. cité.

5 Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma : Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du cinéma, 2003, p. 429.



Autrement dit, son environnement est flou. La conséquence directe de son trouble est un isolement, qui peut se muer en repli, comme lorsqu'il sort fumer seul après son premier repas en compagnie des sourds et malentendants du foyer, dont il n'a pas réussi à suivre la conversation [séq. 6].

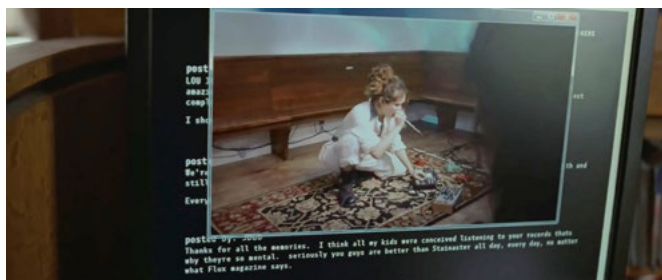
● Parasite

La perte d'audition de Ruben peut rappeler, dans une certaine mesure, le fait de plonger la tête sous l'eau ou de se boucher les oreilles. Au contraire, ce que donnent à entendre les implants cochléaires ne trouve guère de points de comparaison dans l'expérience ordinaire (ou majoritaire). C'est comme si une nuée d'insectes électroniques nichaient dans le crâne du protagoniste, bourdonnant et sifflant sans discontinuer. C'est, outre le genre musical que celui-ci pratiquait avec Lou, ce qu'évoque le « son du métal » du titre. Les voix perdent leur texture singulière, la parole se confond avec le bruit, l'espace semble s'aplatir. L'implant devient un corps étranger, qui sature le champ de la perception.

nécessairement les signaux qu'il capte, enregistre et diffuse. La subjectivité du point d'écoute a donc des limites et relève pour partie de la convention. Ces limites techniques n'empêchent pas que *Sound of Metal* révèle avec force la part fondamentalement subjective de la perception auditive, qui dépend non seulement des organes (oreilles, cerveau) mais aussi du bagage linguistique, culturel et social de chacun. La trajectoire de Ruben permet ainsi de sortir de l'opposition entre le normal et le pathologique, afin d'embrasser d'autres manières de capter les vibrations du monde.

● Écarts

Après nous avoir plongés durant plusieurs minutes dans la tête de Ruben, le film revient à un point d'écoute extérieur. Au contraire du personnage, et alors que le cadre s'élargit, le spectateur peut entendre distinctement (s'il est, bien sûr, lui-même entendant) le pharmacien parler au téléphone [séq. 2]. Une alternance sons étouffés/sons intelligibles se met en place, qui nous permet de mesurer la perte dont souffre Ruben. D'une autre manière, le rituel du petit-déjeuner était déjà un moyen de comparaison : par rapport au premier matin, le bruit du mixeur servant à préparer le *smoothie* était très atténué, quand l'écoulement du café se faisait désormais en silence. Cette double perception permet de créer une écoute empathique, mais aussi de marquer un écart avec le personnage. Nous ne sommes pas exactement, ou pas seulement, à sa place. Dans les plans subjectifs, l'expérience du batteur se traduit aussi visuellement par le choix d'une faible profondeur de champ.



Cela est particulièrement sensible lors de la fête d'anniversaire, que Ruben traverse comme un étranger, spectateur d'une pièce dont il ne saisit pas les dialogues [séq. 11]. La caméra l'accompagne en un mouvement fluide mais, précisément, il ne fait que traverser le jardin, incapable de nourrir une conversation au-delà des banalités d'usage. Si de tels implants nécessitent en réalité six mois minimum pour être fonctionnels, l'essentiel est que *Sound of Metal* congédie le mythe du traitement magique, de la technique miracle.

● À « corps » et à cri

Le cri est un point limite de la voix, au-delà duquel il pourrait ne plus y avoir que le silence. Au cinéma, son émission marque généralement l'apogée d'un arc dramatique, en même temps qu'il mène le visage vers la grimace ou la défiguration. Le cri acquiert une importance particulière dans le genre horrifique, où il scelle l'union de la victime et du spectateur dans un même affect : la peur. Dans *Sound of Metal*, il est d'abord un prolongement du chant de Lou, lorsqu'en ouverture, les paroles sont non seulement chantées à un fort volume, mais poussées jusqu'à la désarticulation [séq. 1]. Le cri exige alors une maîtrise vocale, et témoigne d'une véritable puissance expressive qui, au passage, permet d'asseoir immédiatement la crédibilité de l'actrice Olivia Cooke dans son rôle de chanteuse de métal. Il en va tout autrement pour les cris de Ruben. Le personnage ressent alors une frustration terrible, qu'il ne parvient à extérioriser qu'en détruisant son matériel et en hurlant [séq. 5]. C'est un symptôme évident d'impuissance. Lorsque le batteur échange avec sa compagne, sa voix déraile, devient plus aiguë, son souffle est court. Les cris sont comme un sursaut avant les pleurs. De ce point de vue, *Sound of Metal* renverse les stéréotypes de genre associés au cri, manifestant chez le personnage masculin une vulnérabilité qu'il n'est pas encore prêt à admettre.



● Bonnes vibrations

C'est un autre «son du métal» qui redonne espoir à Ruben. Sorti d'un spectacle de hip-hop avec un adolescent qui, comme lui, s'ennuyait, le personnage s'assoit au bas d'un toboggan, dans la cour vide de l'école [séq. 8]. Il paraît perdu dans ses pensées, quand une vibration attire son attention. Allongé en haut, l'enfant tambourine sur la surface métallique. Un jeu de questions-réponses se met en place. Le batteur tape bientôt des rythmes plus complexes. Un gros plan s'attarde sur les mains de Ruben, avant que la scène ne s'achève par un plan d'ensemble. Les battements sont alors à peine audibles. Comme le note Gemma King : «À l'instar des deux personnages sourds de la scène, nous percevons le jeu de batterie de Ruben moins comme un son que comme une vibration, une sensation tactile ressentie par de multiples parties du corps (peau, os, nerfs) bien plus que par les oreilles. [...] Dans la scène suivante, nous voyons [Ruben] apprendre aux enfants à jouer du tambour sur des seaux renversés, en synchronisant le rythme avec leurs yeux, en cultivant un rythme intérieur et en ressentant les vibrations dans tout leur corps. Subtilement, progressivement, Ruben commence à se constituer une nouvelle palette sensorielle définie moins par le déficit – l'incapacité à entendre – et plus par la plénitude – le gain, propre aux personnes sourdes, de voir, sentir et percevoir différemment⁶.»

● Le geste et la parole

Les échanges entre Ruben et Joe ont la particularité de combiner parole et langue des signes. Cela a des implications en termes de cadrage. Lors de la discussion sur la terrasse où est évoqué l'avenir de Ruben, l'échelle de plans n'est pas la même pour les deux personnages : Joe est filmé en plan rapproché taille afin d'inclure ses mains, très mobiles ; Ruben, pour sa part, est montré en plan rapproché épaule, afin de concentrer l'attention sur son écoute [séq. 9]. Il arrive cependant que les mains de ce dernier entrent aussi dans le cadre, pour signer ou faire un doigt d'honneur. À noter qu'après le départ du directeur, le bourdonnement d'une mouche accompagne Ruben, manière subtile de manifester son angoisse d'être coincé au centre pour le reste de ses jours. Après l'opération, une autre conversation

importante a lieu [séq. 10]. Darius Marder alterne alors entre deux formes de champs/contrechamps. Dans le premier, la largeur de l'image est utilisée pour inclure les deux hommes

● Tous en salle

Fidèle à la volonté de sa grand-mère [Genèse], Darius Marder a insisté pour que *Sound of Metal* bénéficie dans les salles étatsuniennes d'«open captions». Il s'agit d'une transcription synchronisée qui, outre les dialogues, indique la qualité et la nature des sons environnants («voix étouffées», «bruits de moteur» ou «musique triste», par exemple). Ces sous-titres sont incrustés dans le film, permettant non seulement aux spectateurs sourds et malentendants de suivre le récit, mais aussi aux entendants de partager davantage l'expérience des personnes sourdes. À cet égard, il est notable que les échanges en langue des signes ne soient pas sous-titrés avant que Ruben ne les comprenne.

Depuis 2020, les fichiers d'audiodescription et de sous-titrage pour sourds et malentendants sont obligatoires pour l'agrément des films d'initiative française auprès du CNC. Cette mesure vise à renforcer l'accessibilité des œuvres cinématographiques aux personnes en situation de handicap sensoriel.

Quand aux films internationaux, des initiatives émanant des distributeurs permettent d'encourager l'exploitation inclusive d'œuvres. Le distributeur français de *Sound of Metal*, Tandem Films, a proposé deux versions adaptées : une version originale sous-titrée en français avec indications sonores complémentaires, et une version originale sous-titrée pour sourds et malentendants, intégrant placement des sous-titres, codes couleurs et indications sonores.



⁶ Gemma King, «Empathic Sound in Film: The Deaf Soundscape of *Sound of Metal*», *Senses of Cinema*, mai 2026 (traduit de l'anglais par le rédacteur du livret) : sensesofcinema.com/2026/feature-articles/empathic-sound-in-film-the-deaf-soundscape-of-sound-of-metal/

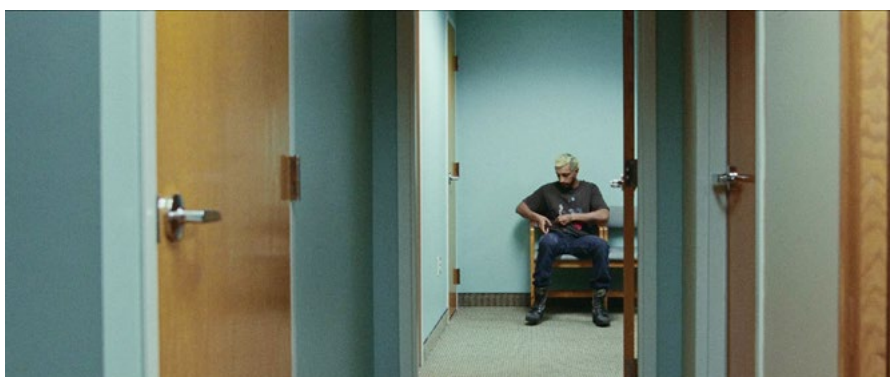
dans le cadre. L'un apparaît au premier plan, en amorce (l'arrière de son crâne occupe le bord du cadre), et l'autre de face au second plan. L'intérêt est de pouvoir saisir à la fois l'écoute et les gestes. À mesure que l'échange se charge d'émotion, le cinéaste recourt davantage au plan rapproché poitrine. Les signes demeurent en lisière de cadre, parfois restent hors champ. La parole s'impose, mais surtout le visage, foyer d'une tristesse dont tout le monde peut alors éprouver la profondeur.

● À distance

Dès la séquence d'ouverture, une distance semble exister entre Lou et Ruben. Si le batteur doit être attentif au jeu de sa compagne, ce n'est qu'à la toute fin du morceau qu'un regard est échangé, et celui-ci n'exprime guère de joie. Cette distance va se creuser au fil du récit, d'abord parce que Ruben est incapable de se confier. Du point de vue de la mise en scène, cet écart se traduit de plusieurs manières. Dans la scène du *dîner*, il arrive que les amoureux partagent le même cadre, mais que la mise au point les sépare : lui est flou, elle est nette. Après le premier rendez-vous avec Joe, la chanteuse observe Ruben en train de réparer du matériel de musique [séq. 5]. La porte à l'intérieur du camping-car produit un effet de surcadre (ou cadre dans le cadre), quand le contraste lumineux marque encore la différence entre sa position à elle, dans la pénombre, et celle de Ruben, dans la lumière. Durant la fête d'anniversaire, Lou remarque que Ruben est isolé, mais ne se rapproche pas de lui [séq. 11]. Il n'y a pas d'échange de regards, seulement le sentiment qu'ils sont devenus des étrangers l'un pour l'autre.

● Écriture

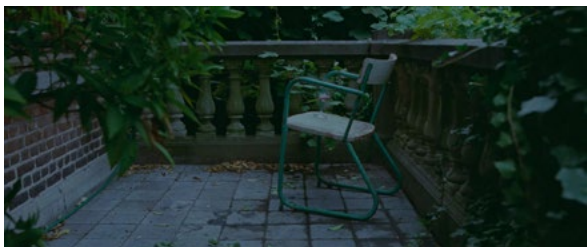
Confrontée à la perte d'audition de son compagnon, Lou entreprend de communiquer avec celui-ci par écrit. Une nappe en papier du *dîner* devient ainsi le premier support de leurs échanges. Les mots ne sont pas toujours clairement lisibles pour le spectateur, mais l'important semble se jouer ailleurs, dans le délai qu'introduit dans la conversation l'acte d'écrire. Bien qu'agité, Ruben se trouve contraint d'attendre. Il en va de même lors de la séquence de séparation



[séq. 5]. Plusieurs plans s'attardent sur le cahier de Lou, révélant certains éléments ignorés du spectateur (Lou a déjà évoqué par écrit le fait de vouloir rentrer chez son père), tout en donnant au geste une intensité particulière, Ruben ne découvrant que lettre par lettre ce qu'elle veut lui dire. Le fait de ne pas parler transforme aussi le jeu de l'actrice Olivia Cooke, dont le visage se fait très expressif, tel un masque de peur et d'incompréhension, avec ses yeux écarquillés et sa bouche entrouverte. Le silence de la jeune femme semble d'autre part accroître les inquiétudes de son compagnon, qui se laisse bientôt aller à faire les questions et les réponses. Si l'écrit renforce la distance au sein du couple plus qu'il ne la conjure quand Lou et Ruben vivent encore ensemble, il aurait pu être un moyen de garder le contact après le départ de la femme. Or, celle-ci n'envoie qu'un unique message. C'est en consultant le forum du site Internet de Blackgammon que le batteur pourra recomposer l'itinéraire de Lou, qui a entretemps pris son indépendance en tant que musicienne [séq. 11].



1



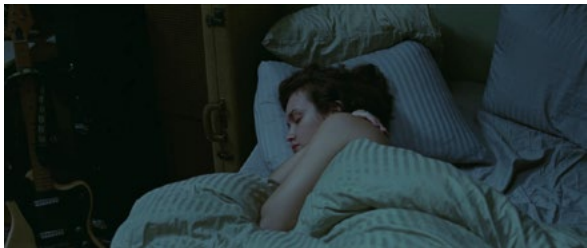
2



3



4



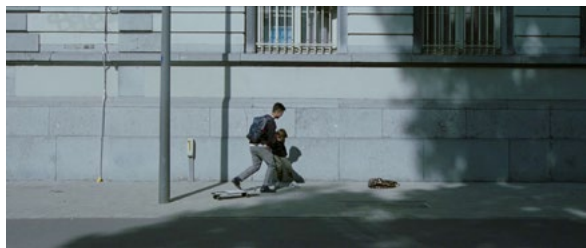
5



6



7



8



Séquence

Apaisement [01:52:42 – 01:56:18]

Concluant *Sound of Metal*, cette séquence marque la séparation entre Lou et Ruben. Empreinte de tristesse, elle annonce aussi pour ce dernier un nouveau rapport au monde, où pointe la joie d'être vivant.

● Matin blême

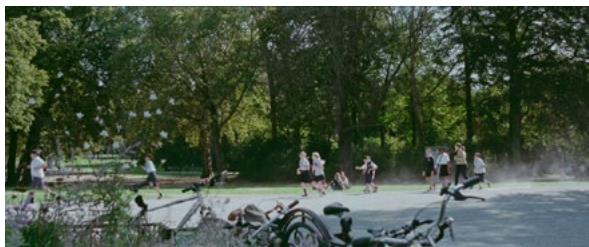
La fête est finie, la foule s'est évanouie. Deux plans fixes se succèdent, comme des natures mortes : le premier montre un verre à vin oublié sur une chaise [1], le deuxième une haute pile d'assiettes abandonnée dans l'évier [2]. Se mêlant au chant des oiseaux, l'eau du robinet qui s'écoule goutte à goutte, ponctuation têtue, rappelle l'inévitable passage du temps. Le jour va imposer sa loi. Fidèle à ses habitudes, Ruben est le premier réveillé. Assis au bord du lit, dans la pénombre, il enfle son tee-shirt [3]. Le plan rapproché est l'occasion de montrer ce visage de clown évoqué au début du film [séqu. 1] : alors que couple roulait vers une nouvelle salle de concert, Lou s'amusait à imaginer son portrait tatoué à la place du clown inquiétant, ses cendres servant d'encre. Cette fantaisie morbide ne se réalisera donc pas. En s'habillant, Ruben signe la fin de son intimité charnelle avec Lou. Sa silhouette se dessinant en contre-jour, il se tourne vers la femme. Un plan rapproché en plongée révèle le visage endormi, et serein, de celle-ci, ses bras repliés formant un cocon [4]. Caractérisé par une faible zone de netteté et un contraste lumineux appuyé, un gros plan saisit le dernier

regard de Ruben à son amoureuse. De la tristesse colore son regard, mais aucune larme ne perle. La fin du plan est abrupte, la douleur de la séparation se trouvant relayée par le bruit de la porte qui claque, et le vertige suscité par la vue en contre-plongée des escaliers [5]. Ruben quitte la vaste et luxueuse demeure du père de Lou et se retrouve seul dans la rue.

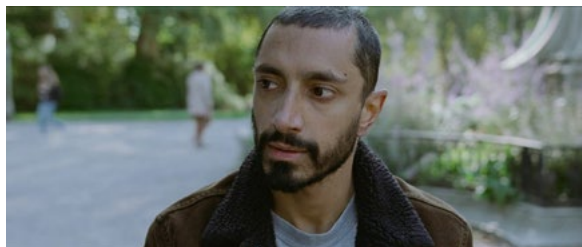
● Circulation

L'atmosphère change radicalement. La lumière est plus franche. Aux plans pour l'essentiel fixes succède une caméra portée, accompagnant de façon saccadée la marche de Ruben. Nous retrouvons également, après la séquence de fête, un point d'écoute subjectif, donnant à éprouver les distorsions qu'entraîne l'appareillage du musicien [6]. De dos, celui-ci paraît avancer à contre-courant, croisant piétons, vélos et voitures dans un environnement sonore hostile, ponctué de bruits d'alarme et autres coups de klaxon. Une coupe franche au montage nous amène, sans continuité apparente, à un plan d'ensemble fixe dans lequel deux adolescents se disputent un skate-board [7]. L'ombre des feuillages s'étend sur le bord inférieur et le tiers droit du cadre, entraînant un nouveau contraste lumineux. Les paroles des garçons sont indistinctes. Un plan rapproché épaule de Ruben, regard tourné vers le hors-champ droit, nous permet de comprendre qu'il s'agit d'une vue subjective [8]. Une ellipse a eu lieu, le personnage est désormais assis sur un banc. Un peu perdu, il cherche à remonter à la source d'un son – un brouhaha duquel perce un cri aigu –, ses yeux se dirigeant cette fois vers le hors-champ gauche. Il est établi que les plans s'articulent à partir de son regard,

9



13



10



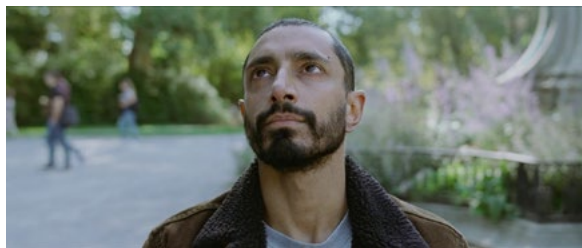
14



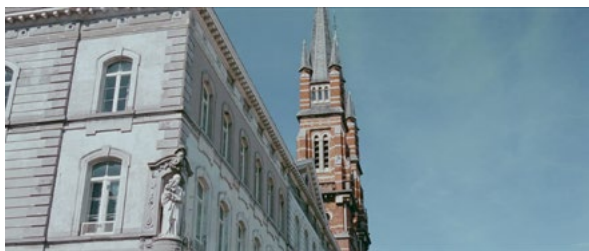
11



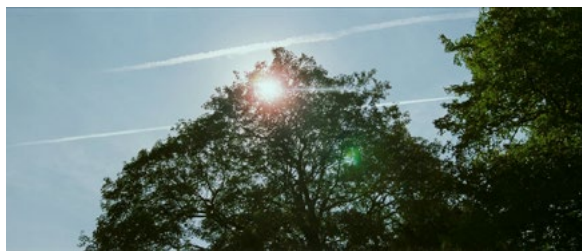
15



12



16



en champ/contrechamp. Un groupe d'écoliers traverse en courant le cadre de droite à gauche, soulevant une traînée de poussière blanche [9]. Une sirène résonne. Le changement d'axe de prises de vues devrait en révéler la source, mais le véhicule que nous voyons alors sillonner latéralement le cadre est une camionnette ordinaire. Le sentiment que Ruben est assailli de toutes parts se trouve à ce moment-là renforcé par un lent travelling droite-gauche, dont le sens est inverse à celui du véhicule rouge [10]. Se fait alors entendre le tintement métallique des cloches de l'église. Nous retrouvons le plan de face de Ruben. Après avoir mobilisé le hors-champ à gauche, à droite, puis devant le personnage, c'est désormais vers le haut que le regard de celui-ci se tourne [11]. Un contrechamp dévoile l'origine de cette insupportable cacophonie. Un clocher divise le cadre en deux. D'un côté, l'arrête saillante d'un édifice orné d'une statue de Vierge à l'enfant; de l'autre, un ciel bleu légèrement voilé de nuages [12]. Ce tocsin est d'autant plus cruel qu'il peut évoquer au batteur le son déformé des cymbales. Ruben enlève précipitamment son bonnet et ses prothèses. Un silence absolu s'impose.

● Immobilité

Le personnage paraît sur la brèche, prêt à craquer. Si le jeu de Riz Ahmed est contenu, les mouvements de ses yeux manifestent davantage de fébrilité qu'auparavant [13]. Il tourne une nouvelle fois le regard vers le hors-champ supérieur. Le contrechamp reprend alors exactement le même cadrage de l'église que le plan [12]. Sans le tintamarre des cloches, l'architecture perd toutefois son côté acéré. Plutôt que d'écraser Ruben, elle suscite ou accompagne

un mouvement d'élévation intérieur, qui trouvera un écho dans les deux contrechamps suivants. Le plan [14] reprend le cadrage du [7], qui avait initié la série des champs/contrechamps, plaçant la perception de Ruben au centre de la mise en scène. Les adolescents ne se disputent plus. Au contraire, le plus grand félicite son camarade d'avoir réussi un saut avec sa planche. Après avoir brièvement fermé les paupières, le protagoniste se penche en arrière [15]. Le raccord nous offre la vision réconfortante de la cime des arbres trouée par un soleil estival. Ce n'est plus l'ombre qui envahit l'image, mais la source de la lumière qui attire le regard [16]. Le monde semble plus accueillant, plus habitable – même s'il y a un vertige à ne pas entendre les feuilles frémir au passage du vent. La séquence se clôt par un nouveau plan rapproché épaule de Ruben. L'échelle n'a pas varié depuis le plan [8], mais la durée est ici bien plus importante – environ 35 secondes. Ni sourire, ni larmes ne viennent signifier de manière définitive l'état émotionnel du personnage. De fait, l'histoire se conclut moins qu'elle ne s'ouvre. Rien de l'avenir n'est écrit, d'où une impression de flottement. Ruben cligne lentement des paupières à plusieurs reprises, comme si le sommeil le gagnait. Des piétons passent dans l'arrière-plan flou, disparaissant derrière sa tête comme en songe. Le personnage paraît s'être délesté de sa colère et de sa peur. Il ne craint plus que le monde lui échappe. Plongé dans un silence à la fois extérieur et intérieur, Ruben a découvert la source de cette quiétude dont Joe lui avait indiqué l'existence. Les mots du directeur reviennent à l'esprit du spectateur: « Ces moments d'immobilité [stillness], cet endroit, c'est cela le royaume de Dieu. » [Personnages]

Motif

Les bruits de la ville

Le développement du parlant à partir de 1927 amène les cinéastes à s'interroger sur les manières de faire entendre la ville.

● Ponctuation

Refusant la parole, Charles Chaplin n'en témoigne pas moins, avec *Les Lumières de la ville* (1931), d'une intelligence très sûre des effets sonores – ainsi d'un discours officiel remplacé par les gazouillis d'un kazoo, ce petit tube métallique qui modifie la voix. Au début du film, la rencontre entre Charlot et une jeune fille aveugle se trouve précipitée par un claquement de portière, qui fait croire à la pauvre vendeuse de fleurs que le vagabond est un homme riche. Le quiproquo est d'autant plus saisissant que le bruit n'existe pas, si ce n'est dans le monde des personnages – et la tête du spectateur. Comme le note Michel Chion : « [D]e la même façon qu'il rêvait et entendait en lui la voix des acteurs, [le spectateur] rêvait et entendait en lui tous les sons que pouvait suggérer le film. Il y a des associations automatiques de la perception que l'on ne défait pas si facilement. Le cinéma muet bruissait donc d'un vacarme de sons sous-entendus¹. » Plus généralement, les bruits des voitures s'imposent très vite comme la signature sonore de la ville. La course-poursuite entre M et les gangsters, dans *M le maudit* de Fritz Lang (1931), a ceci de remarquable que les coups de klaxons et les sirènes se détachent d'un silence absolu. Utilisés comme ponctuations, ces bruitages ne visent pas exactement le réalisme, mais une certaine expressivité (ils participent à l'inquiétude de M), tout en permettant à la mise en scène de faire exister le hors-champ (les véhicules n'apparaissent pas toujours à l'écran). L'ouverture d'*Aimez-moi ce soir* de Rouben Mamoulian (1932) reprend ce principe de la ponctuation sonore, mais pour le mener vers la symphonie urbaine : les cloches de Notre-Dame, des coups de pioche, des ronflements, les frottements d'un balai sur le sol, et ainsi de suite, se mêlent en cadence pour créer petit à petit la musique de Paris.

« Depuis que le cinéma est sonore, un seul type de bruit suffit à lui seul, dans les films du monde entier, à signifier et résumer la ville : c'est le son d'avertisseur »

Michel Chion, théoricien du cinéma et compositeur

● Immersion

Avec le développement à la fin des années 1970 de procédés tels que le *Dolby Stereo* ou le *Dolby Surround*, le son tend à envelopper le spectateur. La ponctuation cède la place au bain. À cet égard, *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) marque une date. Michel Chion, encore lui, en a donné une description éloquente : « À la grisaille et à la crasse sonore, illuminées seulement de quelques coups d'avertisseur ou de l'éclair sonore d'une sirène, de nos métropoles actuelles, l'univers acoustique de *Blade Runner* substitue son flux multicolore, scintillant et dentelé de sons, sur toute l'épaisseur du registre audible, où des rythmes contrastés se chevauchent et se superposent, depuis des pulsations graves [...] jusqu'à des friselis aigus rapides évoquant des insectes électroniques [...], constituant une sorte de partition libre, qui résume à elle seule les mille rythmes humains, lumineux, sonores, organiques ou mécaniques, individuels



Les Lumières de la ville (1931) © Théâtre du Temple



M le maudit (1931) © Tamasa Distribution



Les Bruits de Recife (2012) © Survivance

ou collectifs dont la totalité fait une cité². » *Les Bruits de Recife* de Kleber Mendonça Filho (2012) se distingue également par son utilisation à la fois dramatique et sensorielle du son. Dès la séquence d'ouverture, le spectateur est saisi par la diversité de ses sources, la richesse de ses textures, la complexité du mixage. Il est évident que ce n'est pas seulement l'action qui guide la mise en scène, mais bien la perception des bruits : le grincement des rollers sur des dalles de béton, un brouhaha enfantin, des battements sourds et lointains, la stridulation inquiétante de ce qui s'avère être une ponceuse électrique. Ces sons forment une nappe inquiétante, qui trouvera un prolongement tout au long du récit dans les aboiements lancinants d'un chien invisible. Pour le cinéaste, c'est par l'écoute de ce qui est à la fois proche et caché qu'il est possible de rendre sensible ce qui hante la société brésilienne contemporaine, à savoir l'héritage colonial et la période de la dictature militaire (1964-1985).

1 Michel Chion, *op. cit.*, p. 14.

2 *Idem*, pp. 218-219.

Musique

Tambour battant

VIDÉO
EN
LIGNE

Qu'elle soit jouée par les acteurs eux-mêmes ou qu'elle émane d'un enregistrement, la musique occupe une place centrale dans *Sound of Metal* comme pourvoyeuse de sens et de sensations.

● Apprentissage

Vaut-il mieux demander à des musiciens d'apprendre la comédie ou à des comédiens d'apprendre la musique ? Question inévitable, pour quiconque souhaite raconter une histoire dans le milieu musical. Filmant un véritable groupe, Derek Cianfrance avait pu constater la réticence de ses membres à être dirigés [Genèse]. Darius Marder a pris le parti inverse. Connu comme rappeur sous le nom de RizMC et membre du groupe Swet Shop Boys, Riz Ahmed a passé plusieurs mois à apprendre la batterie ; Olivia Cooke a pour sa part acquis les fondamentaux de la guitare et du piano. Cela leur a permis de tourner les scènes de concert devant un vrai public. Par-delà la performance, une telle expérience a permis d'approfondir leur rapport respectif aux personnages. Ahmed en particulier a témoigné du fait que ces scènes l'ont encouragé à dépasser une approche cérébrale et analytique du rôle pour se fier davantage à ses impulsions. En acceptant de lâcher prise, il s'est trouvé plus proche de Ruben.

● Des chants d'amour

La plupart des chansons entendues dans *Sound of Metal* évoque l'amour. Elles le font toutefois de manière différente, modulant ce sentiment au fil du récit. Le titre «*Purify*», interprété par le couple en ouverture, aborde brutalement la sexualité et la dépendance, la relation de couple étant décrite comme une forme de cannibalisme. Dans l'intimité de leur camping-car, Ruben et Lou écoutent cependant des morceaux plus tendres. «*Careless Love*» de Bessie Smith accompagne le réveil de la jeune femme. Son titre agit alors comme une antiphrase, Ruben étant précisément en train de prendre soin de Lou. Le tube «*This Love*» des Commodores coïncide mieux avec l'humeur du couple, qui danse enlacé tandis que Lionel Richie évoque un amour éternel. Sur la route, Lou et Ruben s'amusent bientôt de leur propension au romantisme, imaginant avec malice ce qu'un homme ne serait pas prêt à faire par amour [séq. 1]. L'avant-dernière séquence reprend le motif, pour l'ancrer plus profondément encore dans l'existence des personnages [séq. 11]. À la demande de son père, Lou chante avec lui une chanson qu'il a écrite pour sa défunte compagne. Les paroles résonnent avec le suicide de sa mère, mais aussi avec sa propre histoire («*Toi tu t'en vas, moi je demeure*»). Le glissement vers le point d'écoute de Ruben, distordu et parasité, traduit en outre de façon sensible, dans la matérialité même du son, l'éloignement qui est alors évoqué. «*Cet amour me tue*» est

l'œuvre d'Arthur Higelín, qui apparaît brièvement lors de la fête d'anniversaire.

● Atmosphère

Plus rare est la musique extradiégétique, c'est-à-dire dont la source n'est pas présente à l'écran, que ce soit à travers les musiciens eux-mêmes ou un disque. Elle intervient néanmoins à plusieurs reprises, de façon brève mais souvent significative. La scène de voyage jusqu'au foyer est baignée par une onde électronique, qui s'étire avec mélancolie et n'en rend que plus triste le silence qui s'est abattu sur le couple [séq. 4]. Des nappes semblables se font entendre lorsque Ruben rentre de sa première journée à l'école pour sourds et malentendants [séq. 6] ou quand il attend l'activation de ses implants dans un motel [séq. 10]. Outre une tonalité mélancolique, ces interventions ont en commun de se situer dans une zone d'indistinction entre musique et bruit. Elles se marient ou se confondent d'ailleurs en général avec des sons émanant de l'environnement, comme le grondement d'un moteur de voiture, le gémissement d'une corne de brume ou le ronflement d'un avion. Cette dimension concrète pourrait sembler paradoxale, car ces notes distendues font songer à un phénomène intérieur, comme des acouphènes. De ce point de vue, il se peut qu'elles viennent figurer la mémoire sonore de Ruben et son exil du monde des entendants.



Figures

Malentendus

Dans le cinéma étatsunien, la représentation des personnes sourdes et malentendantes a longtemps été rare et stéréotypée, oscillant entre un traitement mélodramatique (le handicap à soigner) et comique (les malentendus). Depuis les années 1980, certains films ont néanmoins proposé des regards plus informés et complexes.

● Cinéma sourd

Dans *La Voix au cinéma*¹, Michel Chion écrit : « On n'a parlé de "cinéma muet" qu'à partir de 1929, deux ans après le film *Le Chanteur de jazz* qui marquait l'émergence du cinéma parlant. Avant, c'était le cinéma tout court, les personnages étaient sans voix mais personne ne pensait qu'ils étaient muets. Il y avait du discours. On trouvait le moyen de faire imaginer la voix. Le spectateur était coupé des bruits réels de l'action, mais ils étaient recréés par des bruiteurs, des bonimenteurs et des musiciens. Les acteurs bougeaient les lèvres, leurs propos nous étaient communiqués par des intertitres. Chacun pour soi rêvait les voix du film, comme un sourd. Il y avait plus de place pour l'imagination qu'avec des voix réelles. » Plutôt que muet, le théoricien invite ainsi à qualifier de « sourd » le cinéma jusqu'à 1927. Cinq acteurs sourds ont par ailleurs mené carrière à Hollywood : Emerson Romero (sous le nom de scène Tommy Albert), Albert Ballin, Louis Weinberg (sous le nom de scène David Marvel), Carmen de Arcos et Granville Redmond. Ce dernier est le plus connu. Ami de Charles Chaplin, il a tourné pour lui à plusieurs reprises, dans des courts et des longs métrages². Dans *You'd Be Surprised*³ (Arthur Rosson, 1926), Redmond tient le rôle d'un médecin légiste qui se fait passer pour un majordome sourd, communiquant avec le héros en langue des signes. Non sans ironie, ce film a longtemps été le seul produit par Hollywood dans lequel un acteur sourd jouait le rôle d'un personnage (faussement...) sourd.

● Clichés

La relative égalité d'expérience entre spectateurs entendants et non-entendants jusqu'en 1927 (à ceci près que de la musique et des bruitages en direct accompagnaient généralement les projections) ne s'est pas traduite dans les fictions

You'd Be Surprised (1926) © Paramount Pictures



par une attention particulière portée à la description des personnages sourds. Le cliché domine, en effet, qu'il soit comique ou mélodramatique. Les cornets acoustiques sont volontiers sources de gags, de même que la communication manuelle. Toujours dans *You'd Be Surprised*, un gag visuel repose sur l'idée que la langue des signes permet de parler la bouche pleine. Durant un procès, le personnage joué par Redmond boit ainsi une bouteille de lait et avale un hot-dog tout en faisant sa déposition avec les mains. Par ailleurs, la surdité est souvent dépeinte comme source de désespoir. Dans *La Raison de vivre* (F. Harmon Weight, 1922), dont un remake parlant a été produit sous le titre *L'Homme qui jouait à être Dieu* (John G. Adolphi, 1932), un célèbre pianiste perd l'ouïe suite à un accident. Il tente alors de se suicider, mais est sauvé par des amis qui l'incitent à apprendre à lire sur les lèvres – un synopsis qui, à l'évidence, n'est pas sans écho avec celui de *Sound of Metal*, et que l'on peut supposer dérivé de l'histoire de Ludwig van Beethoven. L'isolement est un autre trait dominant, et ce d'autant plus qu'aucun film muet ne comprend plus d'un personnage sourd.

● Signes

Durant les vingt premières années du cinéma sonore, les personnages sourds étaient soit muets, ne bénéficiant d'aucun dialogue substantiel en langue des signes, soit capables de lire sur les lèvres et de parler couramment. Réalisé par Jean Negulesco en 1948, *Johnny Belinda* marque une avancée majeure dans l'utilisation de la langue des signes américaine (*American Sign Language*, *AmeSLan* ou *ASL*). Considérée par son père et le reste de son entourage comme une simple d'esprit, Belinda McDonald se révèle au contraire pleine d'intelligence et de sensibilité au contact d'un docteur qui lui apprend notamment à signer. Victime d'un viol, elle donne naissance à un fils, Johnny Belinda, dont la garde est réclamée par le violeur et sa nouvelle épouse. Comme l'analyse John S. Schuchman : « Dans les films antérieurs, la communication non verbale était souvent utilisée pour des échanges secrets, excluant même le public [entendant] par l'absence de sous-titres. Dans *Johnny Belinda*, le

Johnny Belinda (1948) © Warner Bros.



1 Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1982.

2 Michel Chion, op. cit., p. 20.

3 Voir John S. Schuchman, *Hollywood Speaks. Deafness and the Film Entertainment Industry*, University of Illinois Press, 1999 (en anglais).

4 Le film, qui appartient désormais au domaine public, est visible sur la chaîne Youtube « Deaf Movie Database » :

↳ youtube.com/watch?v=7a53xt4_SxE



médecin fait office d'interprète, répondant avec justesse aux messages silencieux de Belinda, et permettant ainsi au spectateur de participer pleinement à l'histoire. Rompant avec la tendance antérieure du cinéma à utiliser les signes comme de simples artifices, ce film démontre le pouvoir de la langue des signes d'enrichir la parole. Il le fait notamment à travers la récitation du Notre Père par Belinda après la mort accidentelle de son père. Belinda s'agenouille près du cercueil et prie silencieusement en langue des signes,

« Quand on engage tout son corps dans le langage, on devient beaucoup plus expressif »

Riz Ahmed

● Éthique de l'incarnation

Des acteurs sourds (notamment Lauren Ridloff, Chelsea Lee, Shaheem Sanchez et Jeremy Lee Stone) sont présents dans *Sound of Metal*, mais dans de petits rôles. Confier celui de Ruben à un acteur entendant, Riz Ahmed, peut bien sûr poser question. Darius Marder s'est justifié par le fait qu'il s'agissait de rendre compte d'un apprentissage de la surdité. Le film a ainsi été tourné dans l'ordre chronologique, afin que l'acteur puisse pleinement éprouver l'évolution sensorielle et psychologique du personnage. Outre la maîtrise de la langue des signes américaine, le rôle impliquait de porter des appareils auditifs émettant différents sons. Un bruit blanc empêchait aussi l'acteur d'entendre sa propre voix.

Vétéran du Vietnam et ancien toxicomane comme Joe, qu'il incarne, Paul Raci n'est pas sourd, mais ses parents l'étaient. Interprète légalement certifié de la langue des signes américaine, il a joué dans la version théâtrale des *Enfants du silence* et dans des groupes de musique qui signaient leurs paroles. *Sound of Metal* est le premier film dans lequel il tient une place aussi importante. Sa connaissance intime de la communauté des sourds a nourri une performance pleine de sensibilité, en particulier lors de la scène où Joe demande à Ruben de quitter le centre. Raci prouve que l'emploi de davantage d'acteurs, mais aussi de scénaristes, de cinéastes ou de producteurs sourds, permettraient de créer des récits plus justes et nuancés.

tandis que des voix masculines récitent les paroles en chœur⁵. » Jane Wyman, qui n'était pas sourde, a gagné pour son interprétation de Belinda l'Oscar de la meilleure actrice.

● Communauté

Réalisé en 1986 par Randa Haines, *Les Enfants du silence* marque une autre date dans l'histoire des représentations de la surdité. De fait, tous les personnages sourds sont incarnés par des sourds. La protagoniste, Sarah Norman, est jouée par Marlee Matlin, actrice sourde qui elle aussi remportera un Oscar pour ce rôle. Et William Hurt, qui interprète un professeur spécialisé dans l'éducation des sourds et malentendants, a bien sûr appris la langue des signes américaine. Assurant certes un service très minimal, il est à noter que le studio Paramount a distribué des copies sous-titrées pour des séances spéciales dans les principales villes des États-Unis. Sans renoncer aux ressorts mélodramatiques (comme Belinda, Sarah est d'abord considérée comme déficiente mentale avant de se révéler), *Les Enfants du silence* est traversé de scènes joyeuses (une fête d'école particulièrement animée) ou irrévérencieuses (l'apprentissage d'insultes), qui figurent la vie d'une communauté de sourds et malentendants de façon nuancée. Parmi les scènes notables figure celle où le couple formé par Sarah et le professeur s'enlacent dans une piscine, la femme et l'homme se trouvant à égalité dans ce monde du silence. Pour autant, la mise en scène n'évite pas tous les écueils, comme celui de faire vocaliser par le professeur ce qu'exprime la jeune femme avec ses mains, et plus encore de ne pas toujours cadrer lesdites mains, empêchant ainsi le public sourd de suivre les dialogues.

Les Enfants du silence (1986) © UIP



⁵ Op. cit., p. 54.



Lieux

Paysages sonores

Urbains ou ruraux, les paysages de *Sound of Metal* présentent deux faces de la mythologie américaine, auxquelles le travail sur le son redonne une véritable épaisseur sensible par-delà l'imagerie.

● Solitude urbaine

Les informations géographiques sont rares dans *Sound of Metal*. Tout juste le spectateur apprend-il à la faveur d'un échange téléphonique que le couple se trouve dans le Missouri (soit en plein milieu des États-Unis), et que rejoindre le centre pour personnes sourdes et malentendantes nécessitera plusieurs journées de voyage [séq. 3]. Pourtant, les espaces traversés par Ruben et Lou ont quelque chose de familier. Ils appartiennent en effet à un répertoire de lieux que le cinéma, la littérature et la peinture ont beaucoup investis. Sur le versant urbain, il s'agit de cette Amérique à la fois anonyme et mythique, qui s'étire en routes et autoroutes interminables, ponctuées de motels, *diners* et parkings. Plusieurs plans d'ensemble révèlent au cours du film les endroits plus ou moins désolés où le couple a garé son camping-car pour la nuit. Darius Marder utilise généralement le format rectangulaire de l'image pour mettre en évidence à la fois l'horizontalité de l'architecture et la solitude des personnages. Le premier matin voit ainsi Ruben faire quelques pas sur un vaste parking désert qui commence à être grignoté par la végétation. Le nom de la chaîne de motel, «Hollywood Hits», a des allures de clin d'œil ironique – l'endroit n'a rien de glamour, et le film a été produit de façon indépendante, loin des grands studios de Los Angeles. Le *diner* dans lequel le couple se retrouve

après la crise de panique de Ruben, avec ses fauteuils en vinyle rouge, ses tables en Formica et ses parois en acier inoxydable, est un cocon standardisé, impersonnel, où se réfugier au cœur de la nuit (comme dans la célèbre toile d'Edward Hopper peinte en 1942, *Nighthawks*). Les parkings de motel et les *diners* offrent ainsi les commodités élémentaires (dormir, manger) à ceux qui ont choisi un mode de vie itinérant.

● Ville musicale

Ces lieux se définissent aussi par le son. L'ambiance du *diner* se caractérise par le tapotement régulier de la pluie sur les vitres, un fond musical presque indistinct et le tintement des cuillères contre les tasses. Lorsque Ruben vit seul dans un motel, le spectateur attentif peut distinguer les sirènes des pompiers, le ronflement lointain de la circulation automobile, des voix assourdies, le passage du vent [séq. 10]. Ces différents bruits peuvent se classer en deux catégories inspirées par les recherches du compositeur et théoricien du son R. Murray Schafer : la tonalité et les signaux.

La tonalité n'est pas nécessairement perçue de façon consciente, mais elle est fondamentale en ce qu'elle constitue la note principale, le fond sonore qui nous permet d'aménager un rapport d'habitude avec le monde environnant. Que serait pour nous une ville sans le souffle des voitures ? Les signaux se détachent au contraire de ce fond, pour transmettre un message plus ou moins complexe (un coup de klaxon, le crissement d'un freinage brutal, une alarme, etc.). À cet égard, R. Murray Schafer note deux choses importantes : «Le moteur à combustion interne constitue aujourd'hui le son fondamental de la civilisation contemporaine.» Et, par ailleurs, «les installations électriques produisent souvent des harmoniques de référence et, dans une ville calme, on peut entendre tout un ensemble de tons constants donnés par l'éclairage municipal, les enseignes lumineuses et les générateurs¹». Lorsque Ruben traverse Paris avec ses implants, la distinction entre tonalité et signaux est brouillée, les sons de la ville ne sont plus qu'agressions perpétuelles [Séquence].



¹ Les deux citations sont extraites de R. Murray Schafer, *Le Paysage sonore : Le monde comme musique* (2010), Wildproject, 2024.



● Frémissements

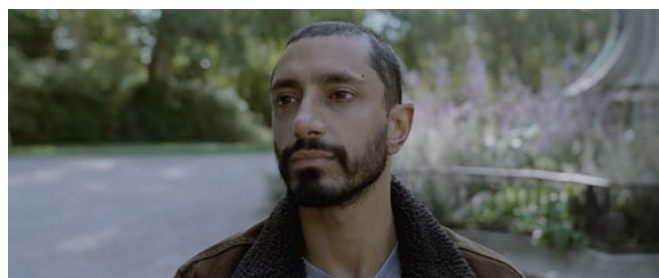
L'arrivée de Ruben au foyer ouvre un autre espace à la fois sensible et ancré dans la mythologie américaine, celui de la communauté pastorale. Si Ruben trouvera des occasions de s'épanouir au contact des enfants et des autres résidents, il résiste cependant à sa pleine intégration. C'est qu'un tel refuge implique un renoncement, une coupure nette avec sa vie d'avant. Cette autarcie semble la condition du bonheur pour Joe, mais le batteur finira par la rejeter.

L'empreinte sonore de la vaste maison où vit la communauté se caractérise d'abord par l'extrême rareté de la voix humaine. Ce que nous entendons, c'est le craquement du bois, le grincement des chaises, des murmures, des souffles. La scène du premier repas est éloquent, passant de l'écoute assourdie de Ruben à un véritable concert de raclements de couverts, de bruits de mastication et surtout de coups sur la table, témoignant de la vivacité des échanges [séq. 6].

Sound of Metal accorde par ailleurs une véritable importance à l'environnement, notamment à travers les variations d'atmosphère sonore entre le jour (oiseaux, bruits de tondeuse, vent, etc.) et la nuit (insectes, aboiements lointains, etc.). Servant de transition entre les scènes, les plans de paysage dépassent cette seule fonction narrative pour nous plonger dans la matière du monde. Soudain, le frémissement des herbes acquiert un relief saisissant, comparable au bruit des vagues. Comme l'écrit encore R. Murray Schafer : « Le vent s'impose à l'oreille. La sensation est tactile autant qu'auditive. C'est une impression étrange qui a quelque chose de surnaturel que d'entendre le vent, au loin, sans le sentir². » La transformation que subit le protagoniste invite d'autant plus le spectateur à s'émerveiller de tous ces sons auxquels il ne prête peut-être pas attention dans sa vie ordinaire. Il existe en outre une zone de convergence entre son expérience et celle de Ruben, qui tient au fait de ne plus avoir peur du silence. Le silence est associé, au moins dans les sociétés occidentales, au vide et à la mort. Il est le néant qui nous guette, s'apprêtant fatalement à nous engloutir. La musique que joue Ruben, et le fait d'enregistrer des disques, pourraient à cet égard être considérés comme une réponse à cette angoisse. Il existe cependant un autre silence, qui nous réconcilie avec notre condition de mortels [Séquence]. Comme l'écrit Schafer : « Le silence peut-il être entendu ? Oui, si nous parvenons à étendre le champ de notre conscience à l'univers et à l'éternité. La contemplation aide, peu à peu, à la relaxation des muscles et de l'esprit. Le corps tout entier, alors, s'ouvre et se fait oreille³. » Les plans de paysages sont autant d'étapes sur le trajet menant Ruben à la sérénité silencieuse.

● Prêter l'oreille

Il est possible de fermer les yeux, mais pas les oreilles. Par effet d'habitude ou de distraction, nous filtrons pourtant bel et bien les sons, au point qu'il faut faire un véritable effort pour distinguer toutes les strates qui constituent notre environnement sonore. Il en va de même au cinéma, où l'image accapare l'essentiel de notre attention. Un exercice fructueux consisterait dès lors à clore les paupières et à se concentrer sur le son seul. Avant et/ou après la projection, quelques extraits pourraient faire l'objet d'un exercice d'écoute avec les élèves (par exemple, la séparation du couple, ou l'installation de Ruben au foyer) : comment les voix se marient-elles aux bruits de la nature ou de la ville ? Les dialogues sont-ils toujours perceptibles ? Comment la musique se glisse-t-elle dans cette trame ? Très vite, l'auditeur se rend compte qu'il manque de vocabulaire pour décrire de façon précise les sons, et qu'il doit en passer par des comparaisons ou des métaphores. Il s'agirait ensuite d'imaginer le film. Qu'est-ce qui, selon les élèves, est présent à l'écran, et qu'est-ce qui vient du hors-champ ? Comment les lieux transforment-ils le volume et la fréquence des sons (les conversations ne sonnent pas de la même manière dans le camping-car et à l'extérieur, par exemple) ? À quelle distance les personnes et les choses pourraient-elles être les unes des autres ? Enfin, la comparaison entre ces scènes imaginées et celles existantes serait l'occasion de prendre mieux conscience du pouvoir de suggestion du son.



² *Idem*, p. 56.

³ *Idem*, p. 437.

Document

L'écriture de *Sound of Metal*

● Comment en finir

Publié dans le *Los Angeles Times* du 6 avril 2021, «*When the time was right, he saw the ending for Sound of Metal – and his own story*» («Le moment venu, il a vu la fin de *Sound of Metal* – et de sa propre histoire») est le récit par Darius Marder du long processus d'écriture de son film. Ce texte à la première personne confirme la dimension très personnelle qu'a prise cette histoire d'abord imaginée par Derek Cianfrance¹.

«Je me souviens de la peur. Quand j'ai commencé ce projet, c'était comme si un de ces fantômes effrayants imaginés par Dickens essayait de me montrer quelque chose que je n'étais pas prêt à voir. J'étais vissé à mon siège depuis un an, essayant d'écrire, quand mon frère Abraham, musicien, auteur-compositeur et depuis toujours mon confident en matière de création, a subi un traumatisme physique qui a bouleversé sa vie.

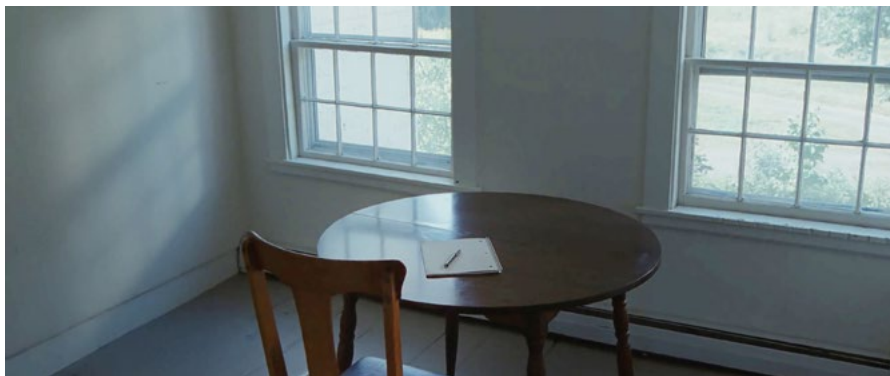
Lors d'un boulot de déménagement, il s'est rompu six vertèbres. Pendant des mois, la douleur était si intense qu'il pouvait à peine soulever une feuille de papier, moins encore une guitare, moins encore jouer en concert. La musique, ce qu'il aimait le plus dans la vie, lui échappait. Quelque chose aussi m'échappait, même si je ne savais pas encore ce que c'était.

J'étais complètement fauché lorsqu'un ami m'a proposé un pied-à-terre dans la campagne du nord de l'État de New York. J'ai appelé mon frère, lui aussi complètement fauché, et lui ai demandé s'il voulait me rejoindre. Abe était réticent au début, craignant que la douleur ne soit trop forte pour voyager. Mais il a cédé et nous avons quitté la ville ensemble [...]. Nous avons cuisiné, mangé, marché, parlé et nous sommes naturellement tombés dans les thèmes et les personnages de *Sound of Metal*, l'amour et la perte, l'ivresse du son et de l'histoire.

Le cadre était adéquat. Abraham et moi avons grandi dans la campagne de l'ouest du Massachusetts, donc tout ce territoire vert et ondulé nous rappelait un peu la maison. Cela a suscité des associations inattendues qui ont grandement nourri notre histoire. J'ai songé à mon séjour (avant la naissance d'Abraham) dans une ferme caprine/communauté spirituelle où les week-ends se déroulaient en silence. Et cela nous a rappelé notre grand-mère Dorothy Marder, une orpheline juive, photographe, homosexuelle, dont l'existence a connu un tournant tragique lorsqu'elle est devenue sourde après avoir pris un antibiotique. [J]our après jour [...], j'ai commencé à voir et à sentir la vie revenir en Abraham. Cette énergie montait en moi aussi, remplaçant une tendance étouffante à l'autodépréciation par une capacité à écouter et associer librement mes impulsions. Je m'autorisais enfin à patiner sur la fine couche de glace où se découvre toute vraie beauté.

Alors que nous rentrions en ville, j'ai proposé à Abraham de continuer le voyage ensemble. Il a demandé si cela impliquait d'acheter un logiciel d'écriture de scénario, parce que «Mec, j'ai à tout casser 50 \$ en banque» et «au fait, comment il fonctionne, ce logiciel?»

Pendant les années qui suivirent, Abe et moi avons été inséparables, arpentant les rues familières de Brooklyn, occupant les deux côtés opposés d'un bureau dans un espace de *coworking* branché de Flatbush Avenue, seuls écrivains d'un étage peuplé d'architectes dont les conversations sur la rénovation des salles de bains nous faisaient souvent migrer dans les cafés du coin. Mais nous étions



complètement absorbés, fascinés par cette histoire folle dont la magie opérait en nous. Abe reprenait possession de son corps, de sa musique, de la vie elle-même. Et moi, j'accédais à autre chose, même si je ne le voyais pas encore.

Nous avions écrit le dénouement maintes et maintes fois. Mais il ne fonctionnait pas. Les fins sont essentielles. Il faut qu'elles soient réussies. J'ai toujours dit : si vous n'en connaissez pas la fin, c'est que vous ne comprenez pas l'histoire que vous racontez. Mais je connaissais cette histoire. N'est-ce pas ? Quel était le problème ? Ma voix critique intérieure se réveilla, odieuse. Le jugement étouffant. La peur. Finalement, j'ai dû accepter un autre boulot d'écriture, rémunéré celui-ci. J'étais réticent au début ; j'avais l'impression d'une trahison, mais la perspective de pouvoir offrir une assurance maladie et de la nourriture à mes enfants était trop forte. Pendant les six mois suivants, je me suis consacré entièrement à ce nouveau scénario, colossal. Ma famille a pu manger à sa faim tandis que mon projet, qui me tenait tant à cœur, s'évanouissait comme un rêve.

Puis je suis revenu à *Sound of Metal*. [...] Quelque chose avait changé. Une si grande partie du cœur de Ruben avait été arrachée au mien. Son parcours et le mien étaient liés. C'était notre alliance. Mais j'avais besoin d'aller jusqu'au bout.

La relation de Ruben avec Lou s'était consciemment et inconsciemment nourrie de ma propre relation avec ma femme d'alors et ma chérie du lycée. Comme Ruben et Lou, notre lien s'était tissé dans des moments difficiles. Nous étions des bouées de sauvetage l'un pour l'autre. Nous avions créé un endroit sûr, notre propre camping-car métaphorique dans un monde qui (surtout quand nous étions jeunes) semblait sombre et agité.

Je ne voulais pas songer au fait qu'il était temps pour nous de lâcher prise. [...] Nous pouvions à peine le penser, encore moins le dire. Mais pour une raison quelconque, à ce moment-là, je pouvais l'écrire. Au fil des semaines, les mots ont afflué. Ils ont formulé une vérité atroce : nous ne pouvons ni réparer, ni maintenir, ni retenir une existence qui exige d'être abandonnée. Les derniers mots de Ruben dans le film sont «Tout va bien.» Il les disait autant à lui-même qu'à Lou.

Et il me les disait.»

Darius Marder, «When the time was right, he saw the ending for Sound of Metal – and his own story», Los Angeles Times, 6 avril 2021.

¹ <https://www.latimes.com/entertainment-arts/awards/story/2021-04-06/sound-of-metal-writer-darius-marder-tells-his-story> (traduction par le rédacteur du livret).

FILMOGRAPHIE

Édition du film

- *Sound of Metal*, DVD et Blu-ray, Sony Pictures Home Entertainment.

Film coécrit par Darius Marder

- *The Place Beyond the Pines* (2012) de Derek Cianfrance, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Films avec des personnages sourds ou malentendants

- *You'd Be Surprised* (1926) d'Arthur Rosson, chaîne Youtube *Deaf Movie Database* :
↳ youtube.com/watch?v=7a53xt4_SxE
- *The Man Who Played God* (1932) de John G. Adolphi, DVD, Warner Bros. (import).
- *Johnny Belinda* (1948) de Jean Negulesco, DVD, A E R Productions (import).
- *Les Enfants du silence* (1986) de Randa Haines, DVD, Paramount Pictures France.

Films travaillant le paysage sonore

- *Les Lumières de la ville* (1931) de Charles Chaplin, DVD, Potemkine Films.
- *M le maudit* (1931) de Fritz Lang, DVD et Blu-ray, Tamasa Distribution.
- *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.
- *Les Bruits de Recife* (2012) de Kleber Mendonça Filho, DVD, Survivance.

BIBLIOGRAPHIE

Critiques du film

- Étienne Cimetière-Cano, « Ainsi écoutent les sourds », *Critikat*, 15 juin 2021 :
↳ critikat.com/actualite-cine/critique/sound-of-metal
- Baptiste Gallet, « La pluralité des écoutes : sur *Sound of Metal* de Darius Marder », *AOC*, 25 juin 2021 :
↳ aoc.media/critique/2021/06/24/la-pluralite-des-ecoutes-sur-sound-of-metal-de-darius-marder
- Olivier Lamm, « *Sound of Metal*, la mort du son », *Libération*, 15 juin 2021 :
↳ liberation.fr/culture/cinema/sound-of-metal-la-mort-du-son-20210615_M52EYG2Y2ZH7JAZHIQC_E64RSPQ
- Marcos Uzal, « Les bruits du silence », *Cahiers du cinéma* n°771, décembre 2020 :
↳ cahiersducinema.com/fr-fr/article/actualites/the-sound-of-metal-2019-de-darius-marder-les-bruits-du-silence

Livres sur le son au cinéma

- Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Éditions de l'étoile/ Cahiers du cinéma, 1982.
- Michel Chion, *L'Audio-vision : Son et image au cinéma* (1991), Armand Collin, 2005.
- Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma : Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du cinéma, 2003.

Livre sur le paysage sonore

- R. Murray Schafer, *Le Paysage sonore : Le monde comme musique* (2010), Wildproject, 2024.

Livres sur le silence

- Louis Daubresse, *Silence(s) dans le cinéma contemporain : Histoire et esthétique*, Presses Universitaires du Septentrion, 2024.

- David Le Breton, *Du silence*, Métailié, 1997.

SITES INTERNET

- « Oscar du meilleur son : masterclasse avec Nicolas Becker », Tracks – Arte, 15 décembre 2021 :
↳ youtube.com/watch?v=z1p_IGr9imk
- Louis-Valentin Lopez, « “Une approche interne du son” : *The Sound of Metal*, ou comment retranscrire la surdité au cinéma », France Musique, 27 avril 2021 :
↳ radiofrance.fr/actualite-musicale/une-approche-interne-du-son-sound-metal-ou-comment-retranscrire-la-surdite-au-cinema-95175
- Natacha Triou, « Nicolas Becker, sound designer : “J'aime collecter et travailler des sons qui ont une histoire” », *Les Masterclasses*, France Culture, 23 avril 2026 :
↳ radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-masterclasses/nicolas-becker-sound-designer-j-aime-collecter-et-travailler-des-sons-qui-ont-une-histoire-7613489

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée :

↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :

↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema#videos

HABITER LE SILENCE

Ruben Stone est batteur. Avec sa compagne Lou, il forme le duo de metal Blackgammon. En pleine tournée, Ruben subit une grave perte d'audition, qui réveille d'anciennes fragilités et ébranle le couple. Accueilli dans un foyer spécialisé, le musicien s'habitue peu à peu à la surdité, mais il espère encore renouer avec son mode de vie passé. Sorti en 2019, *Sound of Metal* a d'emblée été remarqué pour sa description nuancée de la condition des personnes sourdes et malentendantes. Celle-ci a en effet longtemps été peu et mal représentée au cinéma. Le premier long métrage de fiction de Darius Marder s'appuie au contraire sur une connaissance intime de la surdité (la grand-mère du cinéaste a perdu l'ouïe suite à une prise d'antibiotiques) et l'implication d'acteurs et d'actrices appartenant à cette communauté. C'est l'une des autres forces du film : ne plus montrer la surdité comme la source d'un isolement insurmontable, mais comme un rapport au monde et aux autres partageable. Par son approche remarquable du son et son souci de rendre accessible le film à tous les publics, *Sound of Metal* s'offre aussi comme le lieu d'une expérience commune entre entendants et non-entendants.