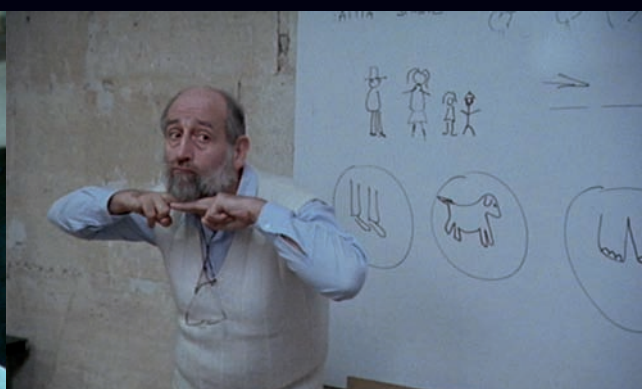


Dossier
interactif

NICOLAS PHILIBERT

Le Pays des sourds



DOSSIER 227

COLLÈGE AU CINÉMA

L'AVANT FILM

L'affiche Qui a vu, entendra	1
Réalisateur & Genèse Nicolas Philibert, filmeur sensible de l'altérité	2

LE FILM

Analyse du scénario Une démarche cognitive	5
Découpage séquentiel	7
Mise en scène & Signification D'un langage à l'autre	8
Analyse d'une séquence Galerie de portraits de jeunes pousses en devenir	12
Bande-son Un monde de silence... plein de bruits	14

AUTOUR DU FILM

De la virtuosité de la LSF	15
Le théâtre signé	17
La surdité au cinéma	18
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.transmettrelecinema.com
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E. BY ESTIMPRIM
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2015

SYNOPSIS

En silence, quatre personnes debout face à des pupitres, répètent une partition tout en mouvements, à l'image d'un chef d'orchestre. Ils font un filage de leur pièce de théâtre. Un comédien confie la déception de n'être pas devenu acteur de cinéma. Puis, le spectateur est entraîné au cœur d'une classe. Ce sont des sourds profonds. Absorbé par cet univers, qui lui est le plus souvent méconnu, voire inconnu, le spectateur est immergé sans détour. Il suit durant une heure et demie, les efforts produits par cette classe, stimulée, soutenue et parfois vivement tancée par une enseignante et une éducatrice à l'Institut Saint-Jacques de Paris. Si la classe s'atèle à l'oralisation, elle incite aussi à la langue des signes pratiquée avec aisance par les enfants. Jean-Claude Poulain, à l'expressivité corporelle proche du cinéma muet lorsqu'il blague, y enseigne la LSF (langue des signes française) aux entendants. Il est un passeur entre ces deux mondes, et conjuguant intelligence et finesse, inculque une leçon de vie autant que cette langue. Petit à petit se dessine donc un pays où diverses personnes expriment tour à tour leur peur, leur stupeur, leur plaisir et leur joie partagés. Puis durant quelques jours, et à la faveur d'un échange scolaire avec des jeunes sourds américains, les frontières s'élargissent pour épouser celles d'un continent. L'histoire des sourds, d'hier et d'aujourd'hui, se devine, s'énonce ou se dénonce parfois. Elle expose cependant une autonomie croissante au sein d'un monde d'entendants au pouvoir sans fin comme l'illustre un jeune couple face à diverses contraintes communicationnelles. Qu'il s'agisse du travail, de leur mariage à la mairie puis à l'église ou lors d'une location d'un appartement pour s'y établir et accueillir leur premier enfant. Si rien ne semble simple, tout est pourtant possible. La classe fait des progrès récurrents et garantit ainsi sa nécessité, sa vitalité et sa finalité. Les récompenses de fin d'année obtenues, l'avenir se profile plus serein pour celle-ci, et à laquelle le spectateur s'est attaché. Jean-Claude Poulain referme ce voyage au pays des sourds en signant le mot « Fin ».

L'AFFICHE

Qui a vu, entendra

Ce qui appelle notre regard en premier lieu, c'est l'enfant au milieu de l'affiche. Vêtu de rouge, il se détache aisément de l'arrière-plan en bleu et blanc. Il est littéralement encadré comme un papillon devenu sujet d'étude. L'appel d'air est apporté par son regard rieur, tendu vers le hors-champ visuel et semblable à une invitation au voyage. Il s'agit de Florent, enfant volontaire, et toujours à mi-chemin entre rires et larmes. Sensibilité communicative comme le suggère déjà son regard qui, s'il énonce d'abord la sortie du cadre, figure aussi le chemin à parcourir pour rejoindre cet ailleurs désigné avec intensité. Cependant, ses mains plaquées sur ses oreilles intriguent fortement. Est-ce le signe d'un refus ou une incapacité à entendre ? Le titre en lettres capitales bleues, placé au-dessus de lui, ne laisse aucune place au doute. Il est bien question de surdité. Très sobre, à l'instar de l'affiche en son entier, le titre occupe tout le haut de l'espace ne cédant qu'un mince interstice pour indiquer en lettres noires le genre cinématographique (un film) et le nom de l'auteur (Nicolas Philibert). Le surlignage des lettres, à l'aide d'un fin trait noir, décline le motif du cadre présent, qui enserre l'enfant et l'homme. En effet, dans le bas de l'affiche, cinq images en format photomaton sont disposées. Un homme d'âge mûr est assis face caméra et signe le titre du film. Si les trois premiers photogrammes désignent « le pays », les deux derniers expriment la surdité d'une personne ; l'index tendu à la verticale part de l'oreille et rejoint en arc de cercle la bouche. Le cadre n'apparaît plus uniquement comme une exhortation à être attentif aux deux personnes présentes en dedans, il représente également un espace physique que la gestuelle du signeur circonscrit naturellement, ainsi qu'il désigne un continent à part entière. L'arrière-plan, jusqu'alors sommairement évoqué, prend enfin tout son sens. De fait, le caractère parcellaire et donc, non figuratif de l'image satellite, semble exprimer l'audition qui aurait été atteinte ou qui est absente depuis la naissance. On peut aussi comprendre ce fond visuel



comme la conception d'une partie des entendants sur ce « pays ». Quelque chose d'inconnu, d'abstrait, jugé lacunaire et fragmenté. Dans un dernier temps, cet arrière-plan renvoie à l'idée d'un territoire habité par une communauté constituant une réalité, moins géographique que sociologique, et à laquelle appartiennent l'homme et l'enfant. Enfin, si le regard de ce dernier invite le spectateur à se préparer au voyage, il énonce sa primauté chez les sourds. Voir pour entendre.

PISTES DE TRAVAIL

- Analyser la posture de l'enfant. En quoi est-elle singulière ? Pourquoi se bouche-t-on les oreilles ? D'habitude, il s'agit d'atténuer un son désagréable. Ici, l'enfant sourit. Pourquoi ?
- Les mains de l'enfant peuvent être associées à des écouteurs. En quoi peut-on dire que ce sont ses mains qui lui permettent « d'entendre » ?
- Faire deviner le titre du film en observant une à une les cinq vignettes.
- Une analyse de l'arrière-plan permet de poser la question des frontières de ce « pays des sourds ». La langue des signes est-elle universelle ? Traverse-t-elle les pays sans distinctions ?

RÉALISATEUR GENÈSE

Nicolas Philibert, filmeur sensible de l'altérité

Filmographie

- 1978 : *La Voix de son maître*
(coréalisé avec Gérard Mordillat)
- 1978 : *Patrons/Télévision* (coréalisé
avec Gérard Mordillat)
- 1985 : *La Face Nord du camembert* (CM)
- 1985 : *Christophe* (CM)
- 1986 : *Y'a pas de malaise* (CM)
- 1987 : *Trilogie pour un homme seul*
(CM)
- 1987 : *La Mesure de l'exploit* (CM)
- 1988 : *Vas-y Lapébie !* (CM)
- 1988 : *Le Come-back de Baquet* (CM)
- 1989 : *Migraine* (CM)
- 1990 : *La Ville Louvre*
- 1991 : *Patrons 78-91*
- 1992 : *Le Pays des sourds*
- 1994 : *Un animal, des animaux* (CM)
- 1994 : *Dans la peau d'un blaireau* (CM)
- 1994 : *La Métamorphose d'un bâtiment*
(CM)
- 1994 : *Portraits de famille* (CM)
- 1995 : *Pour Catherine* (CM)
- 1996 : *La Moindre des choses*
- 1997 : *Nous, sans-papiers de France...*
(CM)
- 1998 : *Qui sait ?*
- 2002 : *Être et avoir*
- 2002 : *L'Invisible* (CM)
- 2002 : *Emmanuelle Laborit, éclats de
signes* (CM)
- 2002 : *Ce qui anime le taxidermiste* (CM)
- 2006 : *Retour en Normandie*
- 2009 : *Nénette, orang-outan de Bornéo*
(CM)
- 2010 : *Nénette*
- 2010 : *De l'origine des langues* (CM)
- 2010 : *La nuit tombe sur la ménagerie*
(CM)
- 2010 : *La projection* (CM)
- 2012 : *La Maison de la Radio*
- 2013 : *Joël comme Collado* (CM)
- 2013 : *France Culture au Festival
d'Avignon : « Forcenés »* (CM)



À bonne école

Nicolas Philibert est né à Nancy en 1951 mais vit à Grenoble jusqu'à l'âge de ses vingt ans. Ses parents pour remédier au désert culturel de cette ville de province s'investissent dans la vie associative. Alors enseignant de philosophie en lycée, son père, passionné de théâtre et de cinéma, suivra avec un grand intérêt la « décentralisation théâtrale » d'après-guerre. Par la suite, devenu professeur en faculté, il montera un ciné-club à Grenoble et sera l'un des premiers à donner un cours public d'art cinématographique, y analysant les œuvres de Bergman, Dreyer, Rossellini ou Antonioni. Quant à sa mère, militante dans divers groupes, la musique était son univers de prédilection (chant et piano). Pourtant, le sérieux exigé par sa famille la mène à des études d'anglais, de théologie et d'infirmière, pour enfin faire carrière dans l'administration universitaire. Enfant, Nicolas Philibert était inquiet, complexé et s'ennuyait en classe, au point de changer d'école tous les ans en primaire. Seule la famille lui apporte du réconfort : « Nous étions quatre enfants, et j'étais porté par l'ambiance plutôt joyeuse et exubérante qui régnait à la maison. À table, les jeux de mots, les astuces fusaient dans tous les sens »¹. S'imaginant tour à tour coureur cycliste, diplomate, archéologue puis alpiniste, le cinéaste s'inscrit en philosophie en 1970, sans que le désir de cinéma ne le quitte vraiment. Ayant découvert jeune, à l'aide d'un projecteur *Pathé Baby*, Charlot, Félix le chat ou des documentaires, le cinéma s'impose à lui à la fin de l'adolescence, bien qu'être cinéaste lui semble inaccessible. Durant un stage d'études, Nicolas Philibert rencontre le cinéaste René Allio.

Dans les pas d'un maître

Devenu son assistant sur le tournage du film *Les Camisards* (1970), sa licence de philosophie en poche et à force de travail, il est successivement aide-machiniste, aide-accessoiriste, accessoiriste en titre et assistant-décorateur pour le film *Rude journée pour la Reine* (1973). De ses années d'assistantat (1970 à 1975), le cinéaste garde en mémoire les mots de Gilles Deleuze, à la base de la démarche d'Allio, soit que tout acte de création est d'abord un acte de résistance. Ne pas se préoccuper des courants, savoir rebondir quand le soutien financier fait défaut, rester fidèle à soi coûte que coûte. *La Virée superbe* de Gérard Vergez, Bertrand de Roussan et Régis Santon (1973), *Le Milieu du monde* de Alain Tanner (1974), *Pas si méchant que ça* de Claude Goretta (1975) et *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur*



Gilbert Trigano dans *La Voix de son maître*

et mon frère de René Allio (1975), clôt son expérience d'assistant. C'est à la faveur de ce dernier film qu'il rencontre Gérard Mordillat, avec qui il tourne leur premier long métrage documentaire – *La Voix de son maître* – (1978), puis trois heures de télévision intitulées *Patrons/Télévision*. Censurée, cette série sera diffusée treize années plus tard sur la Sept, devenue Arte depuis, sous un nouveau titre et quelques coupes, *Patrons 78/91* (1991). Refusant le terme de film militant, supposant des slogans et dictant la façon de penser aux spectateurs, Philibert et Mordillat font du cinéma politique. Éloignés pourtant de sa filmographie future, *La Voix de son maître* comme *Patrons/Télévision*, sont des documentaires qui cherchent à donner à voir et entendre le discours patronal des années 1970. Sur quarante heures de rushes, issus des entretiens avec douze patrons de grandes entreprises françaises (Richier, Boussac, Saint-Gobain Emballages, IBM France, Elf Aquitaine...), parlant face caméra du pouvoir, des syndicats, de la hiérarchie, des grèves et de l'autogestion, Philibert et Mordillat en montent une heure quarante.

« Le cinéma est né documentaire »²

La part critique de tout film s'impose à Philibert, qui se tourne vers une essence documentaire plus que fictionnelle du cinéma. « Mon imaginaire ne fonctionne pas en vase clos. J'ai besoin de me nourrir de rencontres. Filmer l'autre, c'est évidemment parler de soi, et j'ai besoin de faire comme ça pour mieux comprendre qui je suis »³. L'absence de commentaires pouvant orienter le point de vue du spectateur caractérise pour une part son œuvre, qui de 1985 à 1988, après que plusieurs projets n'aient vu le jour, propose des documentaires et des portraits pour la télévision. *La Face Nord du camembert*, *Christophe y'a pas de malaise*, *Trilogie pour un homme seul* ou encore *La Mesure de l'exploit* ont tous pour thème l'alpiniste Christophe Profit. Tandis que *Vas-y Lapébie !* ou *Le Come-back* de Baquet évoquent pour l'un le plus ancien vainqueur du Tour de France et pour l'autre l'acteur et violoncelliste lors de son ascension de la face sud de l'Aiguille du Midi. Plus en lien avec le cinéma du réel (dépassement de la fiction par la réalité ; fixation du temps, de ce qui advient) que du *cinéma direct*, Philibert intègre une « ruche » d'auteurs (Denis Gheerbrant, Stan Neuman, Claire Simon, Robert Kramer, Arnaud des Pallières...), tous héritiers d'une tradition française du documentaire à la Jean Rouch, Agnès Varda ou Raymond Depardon, et produits par *Les Films d'ici*. Selon son producteur, Serge Lalou, Philibert est un conteur dont « la préexistence de l'Autre, non pas objet réduit et inféodé au regard du réalisateur, mais entité autonome et singulière »⁴ représente la seconde donnée primordiale de son travail. La troisième clé est d'avancer vers l'inconnu, d'aller là où son intuition le mène. Nicolas Philibert



Vas-y Lapébie

appartient d'ailleurs à cette famille de cinéastes qui aime la retenue plus que la profusion et dont la temporalité suspensive s'apparente parfois à celle des films dits contemplatifs. Son cinéma aurait-il une fonction réparatrice à travers l'altérité exposée ? En inscrivant l'individu au sein d'un collectif, c'est figurer subtilement le rêve d'un monde tel qu'il voudrait qu'il soit et non tel qu'il est. Un projet utopique mais salutaire.



La Ville Louvre



Un animal, des animaux

Pénétrer des mondes, révéler l'individu

Dès *La Ville Louvre* (1990), premier long métrage documentaire en solo, son approche intuitive s'impose. « Le film va se construire dans ma tête, j'établis des ponts, je tire des fils, certains personnages se dessinent »⁵ et la part de l'improvisation, du pris sur le vif œuvre. Et, si filmer n'est jamais neutre, comme l'existence palpable d'un point de vue le prouve, le montage guide le spectateur sans jamais l'orienter. Loin d'une volonté de marteler les idées, Nicolas Philibert redit pourtant au fil des entretiens que sa démarche cinématographique réside dans

l'envie de faire des films « avec » et non « sur ». Comme pour rappeler qu'il n'y a de dialogue, ou de dispute, qu'à travers la présence de l'Autre, et que ses films éclairent notre part d'ombre personnelle. Fusion de la forme et du fond, filmer « avec » l'amène à questionner perpétuellement le vivre ensemble, le partage, le collectif et bien sûr l'acceptation de l'individu dans sa singularité. Alors que le cinéaste Frederick Wiseman filme les institutions américaines et françaises, et s'intéresse au fait d'y vivre (comment l'individu est-il modelé, façonné ou violenté ?), Nicolas Philibert filme l'institution comme un espace physique et loin de toute approche sociologique. C'est un cadre à son histoire, comme un prétexte. Le musée (*La Ville Louvre*), l'Institut Saint-Jacques (*Le Pays des sourds*), la clinique de La Borde (*La Moindre des choses*), le Théâtre National de Strasbourg (*Qui sait ?*), une école (*Être et avoir*), la Normandie d'Allio (*Retour en Normandie*), la galerie du Muséum de zoologie (*Nénette*), ou encore Radio France (*La Maison de la radio*), tous réceptacles à un chemin vers l'omis, l'oublié ou l'inconnu. Authentique processus éducatif par sa capacité à faire advenir ce qui est de l'ordre du sensible, ses documentaires dépassent le cadre étroit de leurs sujets. Et comme un énième alpiniste dans la cordée, le montage répond à son tour à cette science du non préétabli. Ne pas l'anticiper lors du tournage pour que le sens émerge plus tard. Il faut avant tout donner à penser sans jamais devancer les questions susceptibles d'être posées.

Le Pays des sourds

Plus de dix ans en amont du second long métrage *Le Pays des sourds*, Nicolas Philibert écrit une fiction – *La Cage de verre* – ayant trait à une jeune fille sourde. À la faveur d'une rencontre avec un psychiatre travaillant à l'INJS de Paris, proche de Françoise Dolto, il découvre le monde des sourds. Contacté pour réaliser des cassettes pédagogiques qui ne se feront pas, le cinéaste s'inscrit à un cours de langue des signes en 1983 et se passionne pour ce langage. Bien que le projet de fiction obtienne une aide à la réécriture de la commission de l'avance sur recettes, le projet sera finalement rejeté et abandonné. Des années plus tard, Philibert s'inscrit à un stage intensif de LSF et rencontre Jean-Claude Poulain. Point de départ à cette nouvelle aventure, il y a la volonté farouche de plonger brutalement le spectateur dans l'univers des sourds, comme pour essayer de voir le monde avec leurs yeux. S'éloigner à tout prix de l'angle du handicap et rompre avec des sentiments aussi contraires que tenaces comme la pitié, le misérabilisme ou le refoulement pur et dur des entendants à l'égard de la communauté sourde. Autre aspect singulier qui va se révéler à Philibert, la langue des signes oblige à questionner la grammaire même du cinéma. « Cette primauté du regard – de l'image sur le son – conditionne à chaque instant le filmage lui-même »⁶. Étale sur huit mois, le tournage met à rude épreuve Philibert, perdu dans les conversations qui, en outre, ne peuvent supporter aucun découpage tel un contre champ. Se déploie ici un faisceau de relations, d'échanges constituant un « pays où l'on vit avec les autres, à côté des autres, en dialoguant avec eux, et où se transmettent des héritages et des manières de faire » .



Qui sait ?



Nénette



La Maison de la Radio

1) Luciano Barisone, Carlo Chatrian et Noëlla Castaman, « Entretien avec Nicolas Philibert », *Images documentaires*, n°45/46, 25/26/27 juillet 2002, p. 14.

2) Entretien avec André S. Labarthe, « Des images qui nous regardent », *Images documentaires*, n°31, 3e trimestre 1998.

3) *Images documentaires*, n°45/46, op. cit., p. 16-17.

4) Serge Lalou, « La bonne distance », préface à l'ouvrage *Cinq films de Nicolas Philibert*, Paris, Bureau du Documentaire du Ministère des Affaires étrangères, 2002 (revu et réactualisé en 2007).

5) *Images documentaires*, n°45/46, op. cit., p. 23.

6) *Images documentaires*, n°45/46, op. cit., p. 54.

7) Soline V., « Proposition d'analyse sur *Le Pays des sourds* », Paris, Ciné-club de l'École Normale Supérieure, janvier 2015, disponible sur :

<http://www.cineclub.ens.fr/seances/598/>



ANALYSE DU SCÉNARIO

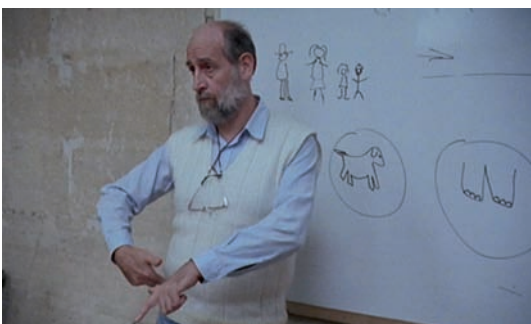
Une démarche cognitive

La construction du film *Le Pays des sourds* n'est pas sous-tendue par un scénario pensé et écrit en amont. Nicolas Philibert procède par rencontres. Aussi, le film est-il le reflet des conversations fortuites, spontanées pour certaines, et le signe d'un attachement réel pour d'autres, durant les huit mois de tournage. Ces divers témoignages face caméra constituent une trame narrative d'où se détachent maints défis à relever, diverses situations à surmonter et à résoudre. L'ordinaire se révèle fictionnel. Démarche cognitive s'il en est, le choix et l'agencement des séquences effectués lors du montage révèlent une volonté de perdre le spectateur un temps bref, comme une apnée éphémère, pour qu'il puisse mieux refaire surface, enfin apte à faire corps avec les vies de celles et ceux filmés jour après jour.



De l'immersion au dessillement (1 à 7)

La première séquence désarçonne car tout est silence (2). Cela se poursuit par le témoignage d'un homme, dont le désir d'être acteur de cinéma ne se réalisera jamais (3). Il rêvait d'être doublé comme il est parfois d'usage de le faire. Entrée en matière radicale du récit qui ne cache rien au spectateur de ses intentions. Il n'est pas question de ménager le public et encore moins de résumer les sourds au handicap. Une cour d'école, une fenêtre, le rideau léger dans le vent laisse passer des sons (4). En plan cut, on pénètre cet espace mystérieux. C'est une classe d'enfants sourds profonds, avec son enseignante et son éducatrice attirées. Puis un cours de LSF pour entendants est dispensé par Jean-Claude Poulain (5). La photographie de classe (6) suivie du second cours à l'INJS (7) permettent de considérer plus intimement le groupe et d'individualiser les enfants. On suit leurs efforts, leurs progrès, leurs difficultés et leurs découragements ponctuels, tout au long de ce qui s'apparente à une année scolaire. Nous commençons à dessiller nos yeux sur ce pays.



Coexistence des mondes (8 à 16)

Cette approche souligne astucieusement la concomitance du monde des entendants et de celui des sourds. Plus on pénètre cette *terra incognita*, plus la notion d'union, de fusion s'efface. Dans la scène de la cantine, nous distinguons deux mondes étanches (8). La communication est pourtant si foisonnante ; les sourds conversent en LSF et les entendants à force de bruits. Chacun est dans sa bulle, à l'image d'un jeune homme sourd qui se dit abruti par le bruit et s'oppose à tout appareillage auditif (10) ou des comédiens voyageant en train, hermétiques aux autres passagers (11).

En dépit de progrès constants en classe, l'isolement est palpable ici et ailleurs (12). Trois jeunes filles expriment ce sentiment interne à leurs familles entendantes (13), alors qu'au club des anciens la complexité entre joueurs sourds est patente (14). Le mélange ne prend pas et s'assèche comme le regard hébété des clients entendants du café considérant la gesticulation d'un jeune homme qui confie que jamais il ne se mariera, laissant ces traditions à d'autres (15). Des enfants s'émerveillent encore des cadeaux à venir pour Noël (16).

Contrepoint (17 à 24)

Ce voyage dévoile également une histoire troublée, violente des sourds (17). Un groupe d'Américains arrive à Paris pour un échange scolaire (18, 20), mettant en suspens pour un temps, la solitude éprouvée. On comprend que la communauté sourde, c'est avoir une identité propre et conjointement dissoute dans le collectif, y compris par delà les nationalités. Jean-Claude Poulain explique avec malice la facilité à communiquer avec des sourds étrangers passé un temps d'adaptation (la langue des signes n'est pas universelle) (19). Dans une séquence troublante, la complexité des vies s'expose (21) ; si la transmission est présente dans la communauté, qu'en est-il dans la sphère privée ? Frédéric et Abou, Tomo et sa petite sœur, puis Florent, sont filmés chez eux. Au délaissement de Frédéric répond celui d'Abou, seul sourd de la famille, réunie pour le repas. Tomo, lui, est comme un poisson dans l'eau au milieu de la surdité familiale. Quant à Florent, s'il fait le pitre seul dans sa chambre, il est aimé et stimulé par sa mère qui apprend la LSF pour être comprise et en symbiose avec son fils, comme nous le voyons plus tard (23). Toujours pour assembler les contraires, deux confessions émeuvent autant qu'elles effrayent (22, 24) ; une jeune fille révèle sa découverte tardive de la communauté sourde (ainsi est-elle « sauvée »), tandis qu'une femme confie son internement à quinze ans. Les réalités sont contrastées, voire entachées et le film organise les séquences en contrepoint pour être à bonne distance des « petits » drames qui se jouent et des grandes avancées qui se dénouent.

La vie devant soi¹ (25 à 33)

Si les difficultés sont réelles, la fin du film alloue une respiration. Hubert se marie avec Marie-Hélène, avant de chercher un logement (25, 28, 29). Insérées entre ces dernières, les séquences 26 et 27 nous content la rencontre amoureuse de Jean-Claude Poulain et de sa femme pour l'une, et la lettre envoyée à Frédéric malade pour l'autre. Enfin, l'année scolaire tire à sa fin, les bulletins et récompenses rendent compte du chemin parcouru (30). L'image de Frédéric, « prisonnier » du labyrinthe de verre à la fête foraine (31), est effacée par l'enfant d'Hubert et Marie-Hélène (32). Jean-Claude Poulain signe le mot « Fin » (33). Tout est à venir.



PISTES DE TRAVAIL

- Dans un documentaire, peut-on parler de scénario ? Comment se construit l'histoire ? Peut-on dire que ce sont les personnes, les lieux et les événements qui construisent un « scénario » au fil du tournage ? On pourra réfléchir à la position et à l'influence de Nicolas Philibert sur l'histoire : il capte ou enregistre de véritables moments de vie, mais c'est lui qui a choisi de suivre une personne plutôt qu'une autre. Parfois c'est son sujet qui lui impose le « où » et le « quand ». Parfois, le documentariste décide de tourner à tel endroit et à tel moment. Quelle est la différence avec un réalisateur de fiction ?
- Observer la structure générale du scénario. Est-il linéaire ? Comment ces morceaux de vie sont-ils organisés ? Pourquoi sont-ils éparpillés ? Pourquoi ne pas les mettre bout à bout ? On pourra reconstituer les parcours de chaque protagoniste afin de montrer comment chacun d'entre eux illustre les différentes étapes de la vie : l'enfance, l'école, l'adolescence, la rencontre amoureuse, voyager, se marier, fonder une famille et un foyer, etc.

1) Roman d'Émile Ajar, alias Romain Gary, Paris, Gallimard, 1975.

Découpage séquentiel

1 – 0h00'00

Crédits. Générique. Bruits en *off* et titre sur fond noir. (0h00'47) Quatre personnes devant des pupitres exécutent un ballet gestuel.

2 – 0h02'14

Un homme sourd raconte qu'enfant, il voulait être acteur de cinéma.

4 – 0h03'49

Plan d'ensemble sur une cour d'école. Sons *off* de moins en moins feutrés et plan rapproché sur une fenêtre. (0h04'28) Cours d'orthophonie pour sourds. « Abou » est le premier enfant nommé.

5 – 0h07'30

Cours de langue des signes pour entendants avec le professeur, Jean-Claude Poulain.

6 – 0h11'26

Gros plans sur huit enfants. Contrechamp qui révèle un homme réalisant la photo de classe (0h12'53) Les enfants retournent en cours en silence car une chorale répète. (0h13'24) Plan de coupe sur un arbre puis sur la fenêtre (4), depuis la cour. Le chant résonne toujours en *off*.

7 – 0h13'50

En classe, les enfants récitent leurs leçons. Nous découvrons « Karen, Jalal et Florent ».

8 – 0h18'34

À la cantine, le contraste auditif et comportemental entre entendants et sourds est saisissant.

9 – 0h19'14

Un jeune homme déplore l'appareillage auditif parfois obligé et confie son amour du silence.

10 – 0h21'04

Cours de LSF dont il ressort que cette communauté a une acuité visuelle très développée. J.-C. Poulain encourage les parents à stimuler leurs enfants et non à les couvrir.

11 – 0h25'17

À bord d'un TGV, des comédiens (2) font des mots croisés. Plus tard, (0h25'56) Levent Bezgardes et Victor Abbou en scène.

12 – 0h28'38

En classe, les techniques d'orthophonie propres à l'oralisation se poursuivent. Jalal et Florent progressent.

13 – 0h31'23

Témoignage de trois jeunes filles qui dévoilent pour une l'isolement familial, mais aussi le plaisir de la langue, des jeux de mots, des expressions pour une autre. (0h34'50) Toutes trois au travail dans un atelier.

14 – 0h35'21

Club des anciens. Complicité et aisance lors de parties de cartes entre amis.

15 – 0h36'58

Un jeune homme dans un café explique qu'il vient d'une famille de sourds depuis cinq générations.

16 – 0h38'06

Jean-Claude Poulain se déguise en Père Noël. Deux fillettes se chicanent à propos des cadeaux qui seront distribués.

17 – 0h39'52

Dans un café, J.-C. Poulain nous explique l'apprentissage violent et anti-pédagogique pour les sourds par le passé. Selon lui, le pouvoir des entendants est toujours d'actualité comme le suggère le refus du bilinguisme à l'école.

18 – 0h40'44

Échange scolaire avec des Américains. Paris, ses musées, ses monuments. (0h42'54) Accueil en famille et photo souvenir avec deux des jeunes filles vues (13).

19 – 0h44'56

Jean-Claude Poulain explique la communication à tendance universelle entre sourds, bien que la langue des signes ne soit pas internationale. Le temps d'adaptation passé, les sourds conversent aisément d'un pays à l'autre tandis que les entendants peinent.

20 – 0h46'40

Départ des Américains à Orly dans une tristesse générale.

21 – 0h48'43

Abou et Frédéric rentrent chez eux en taxi. Repas silencieux chez Abou, seul sourd de la famille (0h51'01), mais repas en famille (intégralement sourde) très convivial chez « Tomo » et sa petite sœur. (0h52'58) Puis, seuls dans leurs chambres, Frédéric s'ennuie de son piano électronique alors que Florent (0h54'23) fait le pitre.

22 – 0h54'49

Une jeune fille confie son soulagement lorsqu'elle découvre à huit ans l'existence d'une communauté sourde, à la faveur d'un voyage aux États-Unis. Elle ne « *mourra pas à vingt ans* ».

23 – 0h57'48

Florent et sa mère s'échangent leurs savoirs : l'un en perfectionnant l'oralisation, l'autre en apprenant la LSF.

24 – 1h01'59

Une femme d'une cinquantaine d'années témoigne du rejet parental, manifesté par un placement à l'asile lorsqu'elle n'avait que quinze ans. Confusion entre folie et handicap.

25 – 1h03'46

Un patron entendant s'adresse à un ouvrier sourd. (1h04'43) Ce dernier essaie son costume de futur marié en compagnie de sa mère et de sa sœur. (1h06'46) La future mariée arrive au bras de son père. (1h07'25) Mariage prononcé à la mairie de « Hubert et Marie-Hélène Poncet » puis (1h08'30) ils sont gauchement unis à l'église.

26 – 1h18'43

Jean-Claude Poulain et sa femme (24) racontent leur rencontre amoureuse.

27 – 1h14'43

Cour de récréation où « Betty » s'amuse follement. [ellipse] En classe, les enfants rédigent ensemble une lettre pour Frédéric puis vont la poster en ville. Florent pleure car il n'a pas tenu comme ses camarades la missive « avalée » par la boîte aux lettres.

28 – 1h18'43

Salle des fêtes et repas de mariage. Contraste entre les chansons légères des entendants et les conversations animées des sourds.

29 – 1h20'36

Hubert et Marie-Hélène accompagnés d'un ami, visitent un appartement. Le bailleur peine à se faire comprendre. [ellipse] Marie-Hélène dans un cours pour femme enceinte à la piscine.

30 – 1h24'19

Fin de l'année scolaire à l'Institut Saint-Jacques. Le directeur distribue les bulletins et les récompenses aux enfants en présence des parents.

31 – 1h29'26

À la fête foraine, Frédéric s'amuse aux autotamponneuses et se « perd » dans le labyrinthe de verre.

32 – 1h30'53

À la maternité, Hubert et Marie-Hélène accueillent leur nouveau-né.

33 – 1h31'19

J.-C. Poulain explique comment l'on nomme un bébé puis signe le mot FIN. (1h32'12) Générique.

Durée totale du film : 1h34'12.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

D'un langage à l'autre



À considérer l'ensemble de la filmographie de Nicolas Philibert, il apparaît que le langage est souvent un motif central et récurrent. En effet, il aime à la fois à traiter du langage qu'à trouver celui qui est adéquat pour saisir, appréhender le monde environnant et le décrire. Ainsi les titres laissent-ils entrevoir cet enjeu, qu'il s'agisse de la voix des patrons et des politiques (*La Voix de son maître, Patrons/Télévision*), celle des médecins et des patients (*La Moindre des choses*), celle du maître d'école (*Être et avoir*), celles qui habitent nos jours et nos nuits (*La Maison de la Radio*) ou encore des divers encadrants (*Pays des sourds*), pour ne citer que ceux-ci. Sa mise en scène révèle une attention non feinte, emplie d'humanité, très loin des reportages dans lesquels des « cas humains » [...] infestent la télévision doloriste de ces dernières années »¹. Plus qu'un documentaire tenté par la fiction, *Le Pays des sourds* se révèle bien être un conte philosophique.

« Coutumier réel »

Filmer l'ordinaire, ou « le coutumier réel » comme aime à le qualifier Raymond Depardon, n'est pas chose aisée. Il faut avoir une approche objective que la mise en scène transcendera. Aussi de prime abord, tel Côme perché sur son yeuse, le jeune héros rebelle du *Baron perché*², Nicolas Philibert filme-t-il à distance au sens propre comme au sens figuré. Il se fait accepter de son entourage car cela lui semble impossible de se faire oublier. Une caméra est tout sauf un objet anodin. En équipe réduite, parfois seul, il laisse donc le temps à chacun d'intégrer la présence de la caméra, le plus souvent portée à l'épaule pour être réactif. De même qu'après s'être replongé dans la Langue des Signes Française avec son assistant, Philibert est capable (sans être un bon signeur avoue-t-il) de se passer d'un interprète et réussit de la sorte à établir une relation simplifiée et quasiment à égalité avec ceux qu'il interroge et filme. Alors que le tournage a débuté, tous les protagonistes ne sont pas réunis. Il trouvera tardivement le couple de mariés, tandis que Jean-Claude Poulain (qu'il avait connu en cours de LSF) et la classe d'Odile Ghermani, se sont imposés d'emblée au casting. Les jeunes Américains quant à eux se sont retrouvés dans le film presque par hasard. Puis à la faveur des huit mois de tournage, la distance initiale s'estompe et laisse place à une immersion dans un lieu inconnu. Il y a une porosité entre le documentaire et la fiction. Philibert est un conteur et la tentation du récit devient évidente. Ayant établi au départ quelques principes de narration, il laisse en même temps, une part d'improvisation, de spontanéité, propre à ouvrir les possibles. Lorsque Florent se saisit de la perche et s'amuse avec, c'est une surprise de taille (23). La mère tente tout d'abord de retenir son fils mais son regard dirigé vers le hors-champ a rencontré celui de l'équipe. Elle se retient et laisse faire. Il est clair que Philibert voulait délibérément savoir ce que cette improvisation produirait. En outre, cette volonté du cinéaste de laisser advenir le réel est une façon de ne pas s'enfermer dans un discours établi, de ne pas se rendre sourd à ce qui se passe car la réalité s'avère toujours plus riche d'enseignement que ce que l'on pense. Bien sûr, le montage est une dernière phase durant laquelle s'écrit également le film. Soit parce que l'on découpe autrement les scènes que pensées et filmées à l'origine, soit parce que le rythme n'est pas bon. D'ailleurs, Philibert explique qu'à une période la construction narrative était dans une impasse. Bon nombre de séquences où les protagonistes témoignent face caméra, ont été tournées alors que le film était déjà en cours de montage. Le contrepoint qui souligne la coexistence des mondes (cf. Analyse de scénario, p. 5) est le motif choisi pour agencer moins de deux heures de film parmi 45 heures de rushes.



Aire(s) de parole

Si l'on soulignait en amont le caractère souple du tournage en intégrant les surprises, filmer la surdité va cependant contraindre le travail de Philibert, et ce au-delà de ce qu'il imaginait. En effet, filmer à la volée pour saisir l'instant, l'imprévu s'avère compliqué, voire impossible, du moins dans la longueur du récit. Si certaines scènes (cf. Florent ci-dessus) et la perche ont pu exister, lorsqu'il désire « choper » une conversation entre des amis à l'Institut Saint-Jacques ou au café à leur insu, ce n'est plus possible. En effet, comment filmer le langage des sourds ? Peut-on découper la séquence comme à l'accoutumée ? Non. Il faut être posé, avoir un dispositif clair et stable. Il s'agit aussi et surtout d'élargir le cadre pour suivre ce qui se passe. Et à la contrainte du cadre s'ajoute celle du découpage. Filmer des entendants peut se faire en champs/contrechamps ; figure classique et reconnue pour une conversation au cinéma. Ici, l'opérateur va systématiquement louper le geste, l'expression corporelle et le son émis (claquement doigts, soupir...) dès lors qu'il découpe en direct la séquence par des mouvements de caméra. Celle-ci ne peut suivre suffisamment vite ce qui se dit. Au cinéaste de cadrer en continu celui qui signe sinon il perdra le sens. Les conversations propices aux coupes de parole sont également de mise entre sourds, aussi les chevauchements ne pourront jamais, par essence, être anticipés. Bien sûr, Philibert a pensé filmer à plusieurs caméras mais le budget aurait été très entamé, aussi préfère-t-il le face à face afin d'avoir le sens de la pensée et le naturel du langage. Le film est par conséquent relativement sobre. Peu de mouvements de caméra, dispositif fixe la plupart du temps, lumière travaillée, aucun jeu avec le hors-champ visuel comme auditif. Pourtant lors de la cérémonie de Noël (16), Philibert se décentre et cadre deux fillettes. Aparté émouvant durant lequel l'une insiste sur le nombre de cadeaux tandis que l'autre tente vainement « d'écouter » le Père Noël assurant à une blondinette qu'il ne donne pas de fessées. Ce décadage apporte quelque chose à cette scène, autant qu'il

tend à rendre naturelle la LSF. Qu'elle devienne presque la langue maternelle du film comme déjà évoqué. Mais également que le spectateur puisse constater la richesse et l'aisance des sourds entre eux. Loin de l'image du handicap. De même que la séquence de la lettre à Frédéric (27), lorsque tous les enfants vont la poster, révèle un mouvement de caméra à 180° totalement imprévu. La caméra filmant de dos le groupe change soudain de point de vue, et saisit le chagrin de Florent. Les explications et consolations des camarades fusent. Un zoom arrière permet d'avoir un plan d'ensemble et apporte la lisibilité. Les jeux de mots, les copains qui brocardent comme à la partie de cartes (l'un d'eux se réjouit que son ami ne joue pas pour du « fric » car il est mauvais, ou bien la tableée s'amuse lorsque l'une d'entre elles abat tout son jeu victorieux), plus rien n'échappe à Philibert.

Le corps qui pense

Les cours (5, 10) de Jean-Claude Poulain offrent d'une certaine façon une forme de mise en abyme des enjeux posés par la LSF. Il invite une jeune femme à venir le rejoindre au tableau. Le sujet du moment concerne les moyens de locomotions (avion, voiture, pied...). Il demande donc à son élève de signer un voyage en voiture, en variant de surcroît les natures de terrains (virages, côtes, sol endommagé). La jeune femme s'exécute, après avoir tenu le volant, son bras signe une route en lacets. Le professeur l'arrête de suite en l'imitant, en caricaturant même un peu, le fait que le bras part au loin. Il faut circonscrire l'espace de parole. Le bras doit faire le geste précis dans un espace délimité. De même que l'assemblée répondant à sa question pour signer un avion commet à nouveau la même erreur. Tous les entendants étendent leurs bras et s'agitent en tous sens comme ils le faisaient enfant. C'est une seule main, pouce et auriculaire tendus et le reste des doigts repliés, qui signera l'avion. Le mouvement saccadé et un léger « brrr » avec les lèvres traduiront les trous d'airs rencontrés et la nature de

l'engin. Que l'on lise Jean Grémion ou le linguiste William Stokoe, ce langage est révélé dans toute sa virtuosité et son adéquation malgré lui avec le cinéma. « En posant mon coude, l'avant-bras à la verticale, et la paume de la main tendue, les doigts écartés, sur la paume ouverte de l'autre main, et en agitant cet avant-bras comme sous le tremblement du vent, j'indique le geste de l'arbre (...) »³. Tandis que Stokoe⁴ décrit comment le langage passe de la vue normale au gros plan, puis au plan d'ensemble et de nouveau au gros plan, exactement comme travaille un monteur de films. Le regard est la caméra. Il est donc question d'engagement physique et le regard, élément primordial, active et désactive la parole. La gestuelle, quant à elle, déploie une palette d'émotions et de tons, selon que le signeur signe « petit » (chuchoter), « large » (en assemblée), « en coin » (pour l'aparté). Les mimiques faciales distinguent en outre « le duratif, le continu et le ponctuel »⁵. Le duratif se réalise au moyen d'un léger tremblement des lèvres avec un souffle d'air, le continu par un léger souffle de la bouche sans tremblement des lèvres et le ponctuel au moyen d'une très brève explosion d'air faite par les lèvres. De ce « chant-signé »⁶ naît la pensée, l'idée. Le visible figure l'invisible et traduit le sensible tel notre langage oral, qu'on se le dise. Si le regard de face est essentiel et le cadrage large de rigueur, **Le Pays des sourds** souligne aussi la nécessité de se voir et de se toucher. La gestuelle, l'expressivité ne sont pas uniquement dédiées à la LSF. Nombreuses sont les scènes où le doigt ou la main viennent interrompre (jeux de cartes au club des anciens ; fillette en aparté), souligner (cours de LSF ; mère et sœur d'Hubert pour son chapeau), alerter (mère de Tomo qui indique à la petite sœur qu'avant de manger du pain il faut terminer son assiette), gronder (Odile à ses élèves) ou interpeller (mère de Florent qui échange avec lui). Toutefois, la séquence du départ des jeunes Américains à l'aéroport d'Orly (20) donne une autre dimension au toucher. Pour se saluer et se consoler de cette rupture, les sourds se prennent dans les bras en passant d'un pied sur l'autre, tournoyant légèrement sur eux-mêmes. Le toucher semble vital et exprime tellement plus (sincèrement ?) que les mots. Nous ne sommes pas si loin de la séquence du film de François Truffaut, **L'Enfant sauvage** (1974), où Victor prend la main du docteur Itard et la pose sur son visage, sa tête, sa joue, éprouvant par le toucher non seulement la corporéité et l'émotion suscitée, mais aussi l'altérité.

Patience, on tourne !

Les petits drames représentés sont autant de matières à agencer et propres à bâtir une narration. Les défis, les résistances rencontrés et dépassés comme à chaque film de Philibert, dévoilent un conte à part entière. À l'image des films sur l'enfance d'Abbas Kiarostami, tel **Où est la maison de mon ami ?** (1987), l'œuvre du cinéaste travaille le contact, l'échange et l'apprentissage. Et ce qui panse les plaies ici c'est le regard, au sens de Levinas. Ce qui révèle et sanctifie l'individu. Par ailleurs, au sein de la mise en scène de Nicolas Philibert, la temporalité fait l'éloge de la lenteur comme dans le film **Être et avoir** (2000). Une séquence montrait des tortues explorant le sol de la classe avant l'arrivée des élèves. Comme un rappel à l'adage – « rien ne sert de courir » –, le film prenait aussi le temps de filmer la classe au rythme des saisons. **Le Pays des sourds** fait de même concernant la classe de l'INJS mais la nécessité des plans-séquences lors des entretiens, des confessions et des tête-à-tête, permet tout d'abord aux plans de donner une sensation de continuité alors même que le film est constitué de micro récits et que, par ailleurs, il repose pour beaucoup sur des tensions, des heurts venant rompre toute

cohérence. C'est une alliance étrange qui cherche dans un deuxième temps, à travers le temps suspendu des plans-séquences, à rendre fluide, à unifier les diverses unités narratives. De même que prendre son temps tend à annuler toute notion de prise. Cela permet l'effacement – relatif – du filmage comme lorsque Florent s'amuse avec le perchiste. L'espace évoqué pour le filmage et la LSF mérite que l'on s'y attarde autrement. Les séquences en lien avec l'apprentissage se passent toutes, logiquement, en intérieur. Mais loin d'être un lieu d'enfermement comme le spectateur pourrait le ressentir de prime abord lorsque les enseignantes se révèlent rudes ou que l'entrée dans l'école insiste sur les grilles et les portes, l'intérieur devient un cadre. Cadre physique, puis cadre institutionnel, voire sociologique. Lieu de reconnaissance également, lieu d'aide, de soutien, puis d'affranchissement. Ce serait plutôt l'extérieur qui apparaîtrait comme soucieux, plus que dangereux. Lieu où peu de gens comprennent les sourds... D'un lieu qui symbolise l'ouverture, la liberté, parfois il se mue en espace « vide » d'amis, de liens. De même que les visages filmés avec douceur trahissent tantôt une joie (jeune fille qui adore les expressions : « cheveux... la langue... »), une peur vaincue (celle qui pensait qu'à 20 ans les sourds mourraient), une mélancolie (Florent devant son cahier et à la poste) ou encore une paix intérieure (le jeune homme célibataire du café). Ces visages sont célébrés et dévoilent la relation à l'autre ; ils disent aussi, même sans contrechamp, le contact bienveillant établi avec Nicolas Philibert. Ainsi, une fois « les mers traversées », le film se clôt et intime chaque spectateur de plonger dans cet univers inconnu, de s'y frotter. Conte philosophique que la phrase de Wittgenstein décrit bien : « Les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde »⁷. Progression lente et difficile puis plus légère et assurée, ce voyage au pays des sourds cherche à faire tomber ces limites, à les amoindrir, à défaut de les annuler. Et parfois, le spectateur a le sentiment de toucher fugacement une part inaccessible de lui-même et de l'autre. En effet, les scènes, par un effet de miroir, résonnent avec leurs vies. Un mariage avec ses aléas cérémoniels et ses danses joyeusement ridicules, une classe d'école avec ses exercices et ses récompenses, une usine faite de bruits et de consignes ou encore une fête foraine où l'on s'étourdit. Tous ces moments sont communs aux sourds comme aux entendants.

1) Ezio Alberione, « L'homme est le destin de l'homme », *Images Documentaires* n°45/46, 2002, p.60.

2) Italo Calvino, *Le Baron perché*, Éditions du Seuil, Paris, 1960.

3) Jean Grémion, *La planète des sourds*, Coll. Presses Pocket, Paris, 1991.

4) In Oliver Sacks, *Des yeux pour entendre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

5) Christian Cuxac, *Le langage des sourds*, Éditions Payot, Paris, 1983.

6) Projection *Le Pays de sourds*, Solène V., à l'ENS d'Ulm, Paris, janvier 2015.

7) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus, logico-philosophicus*, 1922, Gallimard, 1993, 132 p.



Pour écouter, je regarde !



PISTES DE TRAVAIL

- Peut-on parler de mise en scène pour un documentaire ? Pourquoi ? Expliquer comment le fait de placer sa caméra à un endroit plutôt qu'un autre est déjà un choix qui implique un point de vue et donc une mise en scène. On pourra prendre l'exemple de la séquence dans la salle de classe (7). Nicolas Philibert fait le choix de filmer uniquement les enfants. Les enseignantes sont toujours en amorce ou en dehors du cadre. Ainsi, le documentariste filme un événement réel, mais choisit de n'en montrer qu'une partie. Comment peut-on interpréter ce choix de mise en scène ? Qu'est-ce que Nicolas Philibert a-t-il voulu souligner dans cette séquence ?
- En quoi la distance de la caméra est-elle importante au cinéma, et en particulier dans le documentaire ? Que nous apprend la distance entre celui qui filme et celui qui est filmé ? Dans *Le Pays des sourds*, peut-on dire que la caméra est proche des protagonistes ? On pourra s'appuyer sur le cours de Jean-Claude Poulain (5) pour illustrer la question de la juste distance : quand on signe, on délimite un espace pour se faire comprendre... Tout comme le metteur en scène qui définit l'espace filmique.
- Toujours sur cette question de distance, montrer comment le sujet du film influence la mise en scène : pour filmer des personnes qui parlent la langue des signes, Nicolas Philibert doit adapter sa façon de mettre en scène. Dans un film, on souligne généralement les émotions des personnages en filmant leur visage en gros plan. Ici, les plans rapprochés (ou plans-taille) sont plus adaptés : ils permettent de traduire avec justesse les mots et les émotions en laissant entrer les mains, et donc les signes, dans le champ.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Galerie de portraits de jeunes pousses en devenir

Séquences 6 et 7 (0h11'26 à 0h18'33)

Les huit premiers plans sont fixes et ne cadrent qu'un enfant à la fois. Tomo (1), sérieux regarde devant lui. On ne distingue pas si son regard s'adresse à Nicolas Philibert ou toute autre personne en hors champ. En effet, le dispositif correspond à celui d'une conversation, les yeux dans les yeux. Frédéric (2), tout sourire fixe un point de biais et non plus face à lui. Anh Tuan (3), Jalal (4), Karen (5) et Abou (6) adoptent la même attitude que Frédéric. Le suspense se déchire progressivement car on reconnaît quelques-uns des enfants déjà vus en classe (séquence 4). Florent, regard face caméra, relativement réservé, clôt cette galerie de portraits (8). Avant même de considérer le hors-champ, point dans un premier temps un sentiment de solitude, voire d'isolement, telle que la surdité le fait en dissociant les groupes dans la société. Dans un second temps, les sourires impriment une légèreté. L'isolement semble donc plus répondre à la volonté de présenter un à un les enfants, de les individualiser les uns par rapport aux autres. Casser le motif de groupe et, de nous permettre d'appréhender un trait de leur caractère, aussi infime soit-il. Tomo apparaît fort, sûr de lui tandis que Florent est plus fragile, physiquement et émotivement (sourire juste esquissé). Betty est intriguée comme le montre son visage fermé à l'encontre de ceux d'Abou, Karen, Jalal et Anh Tuan, ravis. Par ailleurs, le fait de s'attarder sur la vue est un indice pour la suite du récit. Florent ne dit-il pas à sa mère : « *Pour écouter, je regarde !* », après avoir vu son reflet sur l'objectif de la caméra ? Les yeux sont les précieux agents des sourds comme Jean-Claude Poulain expliquera la puissance de la mémoire et de l'acuité visuelle dont ils font preuve.

Un contrechamp (9) révèle un photographe en montage cut. « *Regardez tous là. Tout le monde est beau ?* » dit-il dans un réflexe professionnel. Cette phrase rassemble les enfants présentés séparément, avant même que le plan 10a ne cadre la classe. Le plan d'ensemble montre que l'éducatrice et l'enseignante sont placées debout derrière le banc sur lequel les huit élèves sont assis, comme des fées bienveillantes se penchant sur le berceau des nouveau-nés. Certains regards embrassent l'objectif, alors que d'autres, intrigués ou amusés fuient imperceptiblement vers le côté droit du cadre, et considèrent l'équipe de Nicolas Philibert. Rituel commun à toutes les écoles, la photo de classe tend à gommer le handicap qui les différencie. Cette classe est semblable à toutes les autres. Elle est universelle. Qu'est-ce qui la distingue ? Les plans de la dispersion du groupe et de l'entrée dans l'école (10b, 10c et 10d) offrent la réponse. Les élèves se rangent eux-mêmes par taille, tandis qu'Odile Ghermani leur dit : « *Chut les enfants chantent* ». Leur surdité est pointée mais cette consigne est assez dure à entendre de prime abord. La troupe filmée de dos regagne l'entrée et un contrechamp les accueille depuis l'intérieur de l'école (11a).

Elle passe discrètement, s'arrête un temps fascinée, puis disparaît tandis que la chorale s'époumone (11b et 11c). Les lieux n'inspirent pas la sérénité ; l'insistance de Philibert à cadrer les portes et la grille en arrière-fond renvoie à l'idée de clôture. Le vide laissé par le groupe et l'arrière-plan sombre où l'on distingue à peine les entendants suggère un monde à part. La légèreté de la photographie a disparu.

Le dessous d'un arbre s'offre à nous (12). La lumière tamisée par le feuillage de printemps nimbe poétiquement l'image. Une fenêtre (13) vue de l'intérieur (les barreaux font des ombres chinoises) avec un voile que le vent chatouille est filmée comme un écho inversé à la séquence 4 (à l'extérieur de l'école). De plain-pied en classe, Odile Ghermani passe parmi les enfants et s'arrête auprès de Karen tout d'abord (14b). On s'aperçoit qu'une ellipse temporelle s'est produite car les vêtements de tous ne sont plus les mêmes. L'exercice est de lui répondre oralement en accompagnant le son produit d'un geste (le pouce et l'index joints en O, le bras descend et symbolise le son « Sss »). L'enseignante l'aide en la taçant (« *Parle bien !* ») avec sa main sous son menton, après quoi Karen répond : « *Ça va* ». Mais ce n'est que le plan 14c, où Odile teste les appareils auditifs que nous comprenons l'origine de la question. Elle se penche sur l'oreille de l'élève et parfois prononce une phrase ou pas. Ainsi la prothèse auditive gauche de Jalal ne fonctionne pas ; s'y reprenant à plusieurs fois, Odile a sa réponse (14d à 14h). Florent, en apparence fragile lors de la photo de classe, est en pleurs devant son cahier (15). Betty le regarde, désespérée (16). L'éducatrice, Babette Deboisy, l'entend et lui demande pourquoi il pleure (17a). L'enfant, interdit, ne répond pas. « *Récite* » dit-elle brusquement comme pour ne pas oublier que la stimulation, voire l'encouragement musclé est de rigueur ici. Florent réussit (17b), voici venu le tour d'Abou (18). Alors que l'arbre nous enveloppait chaleureusement, ces enfants apparaissent comme des jeunes pousses qui, à force de travail, s'élèvent, croissent et s'affranchissent. La surdité enracinée en eux comme une mauvaise herbe selon certains points de vue ou comme une différence à cultiver pour d'autres est surmontable. L'arbre protège et montre le chemin. La lumière qui perce le feuillage et joue avec les ombres sur le rideau, est présente également en arrière-plan de Karen et Jalal. Lumière vitale pour les plantes et pour les jeunes pousses en devenir.



1



4



5



6



7



8



9



10a



10c



10d



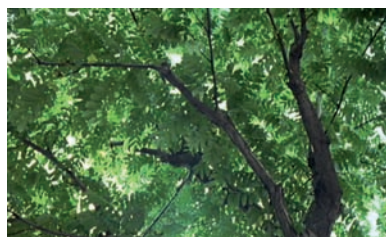
11a



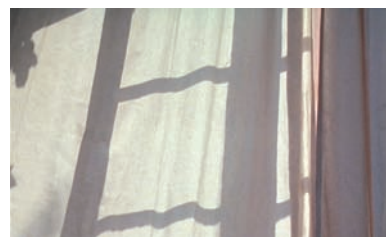
11b



11c



12



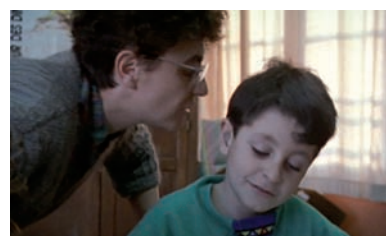
13



14b



14c



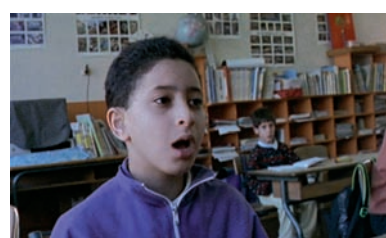
14e



15



17b



18

BANDE-SON

Un monde de silence... plein de bruits



Au cours de sa filmographie, Nicolas Philibert a souvent abordé la parole (*La Moindre des choses*, *Être et avoir...*), le discours patronal *La Voix de son maître*, ou l'acoustique (*La Ville Louvre*, *La Maison de la Radio*). Pour le cinéaste, le son n'est pas une entité autonome et abstraite. Mais qu'en est-il pour *Le Pays des sourds* ? Comment travailler la matière sonore lorsqu'on filme la surdité ?

Silence

Nicolas Philibert recrée tout d'abord en studio une bande sonore que seraient supposés entendre les sourds. Pure hérésie. Ces sons sont anormalement déformés et loin de tout réalisme. Abandonnant cette idée, le silence devient un matériau. Dans un premier temps, en filmant simplement les sourds. Ainsi, l'attention est-elle portée sur l'expression visuelle de la LSF et anesthésie-t-elle la perception auditive des entendants. Il faut les rendre « sourds ». Étrange écrin dans lequel ils évoluent et agrippent la corporéité pour accéder au sensible. La LSF tend à devenir la langue maternelle du film, même si l'entendant est aidé par le sous-titrage. De surcroît, aucun commentaire en voix off n'est présent (cf. Réalisateur/Genèse, p. 2). Dans un second temps, le silence traduit l'étanchéité orale et auditive des sourds. Et « le silence comme élément invisible et inouï qui constitue la trame souterraine et la base même du langage »¹ s'incarne.

Bruit

Les sons ambiants sont enregistrés. Des oiseaux, une chorale, la circulation automobile, une usine, les effets Larsen des appareils auditifs, le feutre sur le tableau ou bien les cafés. Mais aussi improbable que cela puisse paraître, à mesure que le film défile, nous nous habituons au silence et certaines scènes nous tirent violemment de notre rêverie cinématographique. La cantine (8) par exemple, où la virtuosité physique des petits signeurs se superpose sur les dialogues de leurs camarades, confortés par l'écho du réfectoire. Le son qui avait « presque » disparu durant les dix-huit premières minutes du film, nous agresse. L'ambiance sonore amplifiée permet peut-être ici de cerner une représentation auditive de la déformation des sons que les appareillages auditifs ne savent pas assez atténuer. Autre aspect à noter, celui de la méthode oraliste qui exige des élèves de produire des sons qui s'apparentent à des ânonnements, voire des borborygmes, révélant à notre sens une entité entamée, dégradée.

Musique verbeuse

Des musiques diégétiques résonnent comme lors de la représentation théâtrale (11), dramatisant le jeu ou lors du repas de mariage (28) avec la tablée d'entendants chantant à tue-tête. Nous pourrions aussi parler de la musique verbeuse des entendants. Celle de la répétition au sein de leur soliloque qui engendre un refrain musical, un rythme, comme le discours du loueur (29). « *L'eau, c'est à part. Vous payez, ce que vous consommez* », redit-il plusieurs fois en articulant exagérément. Enfin, le mariage (25) est irritant. En effet, qu'il s'agisse du radotage malhabile et infantilisant du prêtre (« *Hubert, Marie-Hélène, vous deux, comme ça* ») et de son insistance à oraliser leurs vœux, ce moment tend à pointer les entendants comme des « handicapés » relationnels.

En définitive, comme l'affirme Nicolas Philibert, « le commentaire, c'est le regard » dans ce film. Et nous pensons à ce si beau plan cadrant une fenêtre devant laquelle un voile blanc s'élève et se baisse au gré du vent (4). Notre attention est ensuite éveillée par des sons indéfinis. En classe, nous imaginons que le voile s'est élevé grâce au souffle des élèves. « SSSSSS » fait Odile Ghermani en collant la main de Frédéric sous son menton. Entre la gestuelle de la LSF et la rigueur oraliste se dessine une poésie du silence s'ouvrant petit à petit au monde sonore.

1) Entretien avec Nicolas Philibert, *Images documentaires*, n°45/46, 3^{ème} et 4^{ème} trimestres 2002.

PISTES DE TRAVAIL

- Robert Bresson disait « le cinéma sonore a inventé le silence ». On pourra montrer comment le silence au cinéma est nécessairement lié au bruit qui le précède ou qui le suit. Insister sur l'importance des sons ambiants dans le film. Ils permettent de mettre en valeur le silence et de percevoir ainsi l'univers sonore des sourds. On pourra prendre l'exemple de la séquence dans la cantine (8) pour illustrer ce contraste entre la salle extrêmement bruyante et le repas silencieux.
- Après la photo de classe (6), la maîtresse met son doigt sur sa bouche pour demander aux élèves de rentrer en silence dans le couloir afin ne pas déranger leurs camarades. La LSF est-elle une langue silencieuse ? On pourra travailler sur le bruit des gestes, le frottement des vêtements, les sons et les onomatopées qui accompagnent les signes, etc.



De la virtuosité de la LSF

Origines, famille, ethnie

Au début des années 1960, les chercheurs parlent des sourds, comme de « peuples sans écritures ». Si l'expression semble élégante elle sous-tend dans un premier temps une conception des sourds comme étant des êtres primitifs et dans un second de personnes à qui il « manquerait » quelque chose par rapport aux entendants. « Aucune "ethnographie de la parole", aucune "ethnographie de la communication" ne s'était encore constituée¹ » avant de nombreuses années. Quelle que soit l'origine de la surdité, l'identification entre personnes se fait par le biais d'une approche gestuelle et non plus orale. D'ailleurs, la différence n'est pas à sens unique entre sourds et entendants, elle existe aussi entre une personne sourde née d'une famille sourde ou bien, vivant au sein d'une famille entendant. Nous comprenons également en quoi la rencontre avec d'autres sourds dans une école spécialisée est vitale. Elle leur permet d'accéder à un univers où le geste est primordial dans toute communication. Ainsi pour les sourds de naissance, l'ethnie ne sera pas d'origine mais d'orientation. Une ethnie à laquelle on s'identifiera, chacun ayant eu « l'expérience de l'accès à la qualité de sujet, lequel se reconnaît pour tel dans la reconnaissance que lui en témoignent les autres² ». La langue passe et les enfants de la rue Saint-Jacques ne signeront pas exactement de la même manière que ceux d'Asnières. De nombreux dialectes naissent ; dans le signe savoyard PREUVE, on reconnaît le signe CONVAINCRE tel qu'il se faisait à Paris au début du 19^e siècle. Cela désigne également l'attachement au lieu où la langue s'est acquise. Nous avons déjà évoqué (cf. Infos, p. 20) l'abbé de l'Épée quant à « l'invention » de la langue des signes, ou du moins sa forme première, même si les sourds ne l'ont pas attendu pour communiquer. Montaigne en témoigne en ces mots : « nos muets discutent, argumentent, et content des histoires par signes. J'en ai vu de si souples et si formés à cela, qu'en vérité il ne leur manquait rien à la perfection de se savoir faire entendre³ ».

Outils de la LSF

Certains traits essentiels de la LSF sont à retenir, comme ceux concernant la mimique faciale. Christian Cuxac (cf. Infos, p. 20) distingue entre autres aspects de cette langue : le *duratif* (énoncé dans sa durée) réalisé par un léger tremblement des lèvres avec

un souffle d'air. Le *continu* (énoncé dans sa continuité) se réalise par un léger souffle de la bouche sans tremblement des lèvres, enfin le *ponctuel* (envisagé dans son accomplissement) se fait en même temps que le verbe avec une brève explosion d'air des lèvres. Par ailleurs, plusieurs signes peuvent être émis simultanément grâce aux sources démultipliées, en quelque sorte, du locuteur : ses mains, le regard, le visage et le haut du corps. Ainsi se construit un espace à trois dimensions : haut/bas, droite/gauche et l'axe perpendiculaire au corps vers l'avant. Dans cet espace-temps, les mains régissent les signes. Par exemple la plus active (dominante, droite pour les droitiers...) se déplace par rapport à l'autre main plate, qui lui servira de support. Nous avons la sensation qu'une scène se projette à l'avant du locuteur, vers son destinataire. Il s'agit de donner à y voir. Cela n'a pourtant strictement rien à voir avec une pantomime. Brièvement évoqué (cf. Mise en scène, p. 8), Cuxac s'attèle au regard, qui « active » et « désactive » les différentes régions de l'espace. Si mon regard fixe l'angle haut/droit de la scène pendant que j'y donne à lire le signe « États-Unis », et qu'ensuite, il fixe en bas et à gauche le signe « Pérou », il me suffit donc d'inscrire en haut et à droite le signe « Paul » et de le déplacer, d'un geste de la main qui dira le mode de transport, vers l'angle bas/gauche. N'omettons pas la grammaire, assez inhabituelle car elle se déploie autant dans la simultanéité de l'espace que dans la succession du temps. Et qu'en est-il du lexique ? Est-ce toujours un rapport mimétique qui s'établit ? Comme le signe HÉLICOPTÈRE ? Le pouce, l'index et le majeur, écartés l'un de l'autre, sont placés horizontalement sur l'index vertical de l'autre main (non dominante) et produisent de légères vibrations répétées. Le signe est, ici, l'icône de son référent. Pour autant dire CHAT en LSF se fait en caressant de sa main droite le dos de la gauche, légèrement voûtée. Dans ce cas, c'est la relation avec l'animal qui est évoquée et non son image visuelle. Il est question aussi des métaphores. Danielle Bouvet en donne de multiples exemples, comme BUT, qui dans le *Petit Larousse* est défini ainsi : « n.m. 1. Point matériel que l'on vise. *Mettre sa flèche dans le but* [...]. 4. Fin que l'on se propose d'atteindre ; objectif. *Tendre vers un but commun* » (le *Grand Robert* parlait d'emblée de *cible*). En LSF : « L'index droit décrit un déplacement en partant d'un point du front pour aller toucher le bout de l'index gauche, tendu verticalement et

situé à une certaine distance face au visage. Le signe illustre très clairement comment une intention est donnée par l'image d'un déplacement vers un but, un point d'arrivée précis ». Le fait que ce déplacement soit produit à partir du front laisse comprendre qu'il s'agit d'une visée de l'esprit, le front étant considéré comme le siège de la pensée. Or, cet emploi d'un déplacement (dans l'espace) pour désigner une intention est l'une des métaphores les plus classiques repérées par Johnson : « parce que dès notre plus jeune âge, lorsque nous nous déplaçons d'un point à un autre, nous avons le plus souvent une intention d'aller vers un point d'arrivée »⁴. Enfin, il est pertinent de noter qu'à l'évolution du mot pour les entendants, répond la modification de la forme des signes pour les sourds. Yves Delaporte⁵ décrit entre autres dans son étude, de nombreux usages du corps influant sur le sens du signe, au fil du temps et des usages sociaux. Un exemple parmi tant d'autres, l'image des menottes qui fonde le signe PUNI (fig.13) s'est effacée depuis que les mains entrent en contact. Dans la forme évoluée du signe SEMAINE, le mouvement du retournement du poignet droit sous le coude gauche tend à se faire proche du poignet gauche. En poussant plus avant, les mains se heurtent au cours de leur mouvement, c'est le cas du signe IMPOLI (fig.14).



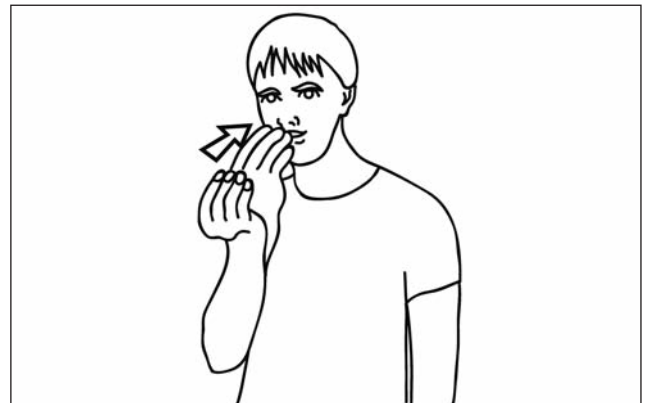
J'[je]...



...[j'] ai faim...



Figure 13 : « Punir » (Lambert, 1865), « Punir » (IVT). © DR



[Je] mange...



Figure 14 : « Impoli » (Oléron, 1974), « Impoli » (IVT). © DR

Pour conclure, nous devons retenir que le principe organisateur de la langue des signes est l'économie gestuelle, qui va s'accroissant. Que cela soit un signe tronqué, une réduction de configuration ou l'utilisation réduite à la main au lieu du bras, la langue des signes va vers une facilitation et une rapidité progressive d'exécution.

1) Jean-Louis SIRAN, « Des sourds », Revue L'Homme, 1/2004, n° 169, pp. 173-185.

2) *op. cit.*

3) Armand Pelletier & Yves Delaporte, *Moi, Armand, né sourd et muet... » : au nom de la science, la langue des signes sacrifiée*, Paris, Plon, 2002, Coll. « Terre humaine », p. 259.

4) Danielle BOUVET, *Le Corps et la métaphore dans les langues gestuelles : à la recherche des modes de production des signes*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 64.

5) Yves DELAPORTE, *Deux siècles d'histoire de la langue des signes française : les tendances évolutives*, 2005, consultable sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00089233>

Images ci-contre : Dictionnaire bilingue Français/Langue des Signes pour enfants, Édit. IVT, 1994. Dessins d'Anne-Catherine Dufour.



...un croissant.



Emmanuelle Laborit et Nicolas Philibert : *Éclats de signes*

Le théâtre signé

IVT

L'*International Visual Theater* a été créé en 1976 par Jean Grémion¹ et l'artiste sourd américain, Alfredo Corrado. Dirigée par Emmanuelle Laborit, cette compagnie professionnelle de comédiens sourds est aussi pionnière en matière d'enseignement de la LSF Jean-Claude Poulain y enseigne après avoir été cordonnier puis métallurgiste. Comme le sous-titre sur le site l'indique, c'est tout à la fois un « Laboratoire de recherches artistiques, linguistiques et pédagogiques sur la Langue des signes, les arts visuels et corporels ». Situé cité Chaptal (Paris 9^e) dans l'ancien théâtre de *Grand Guignol*, la pratique du jeu et de la LSF sont dispensés quant à eux dans le centre culturel au château de Vincennes depuis 1978. Tous les spectacles sont bilingues et les textes empruntés aux répertoires classique et contemporain. Il y a aussi un théâtre de marionnettes et un théâtre d'ombres pour les plus jeunes. L'IVT est actif « hors les murs » auprès des écoles, des bibliothèques, des associations culturelles, et ce à travers l'univers des contes du monde entier. Ce lieu est vital pour nombre d'artistes de passage ou en résidence comme pour Levent Beskardes (cf. séquences **1**, **2**, **11**). Né à Istanbul en 1949, passionné de cinéma et de théâtre, il abandonne son premier métier, part en France dans les années 1980 et y rencontre Chantal Liennel (cf. séquences **1**, **2**, **11**), comédienne à l'IVT. En 1993, devenu comédien, il monte avec Jean Dalric la pièce *Les enfants du silence* (*Children of a lesser God*, 1980) de Mark Medoff, pour laquelle Emmanuelle Laborit obtient un Molière (cf. « Infos », p. 20). Comédien, poète, performeur, Levent Beskardes a entre autres écrit *Hana*², qui traite de la stérilisation des sourds imposée en 1933 par Hitler.

De par le monde

Nombreuses sont les troupes de théâtre composées et dirigées par des sourds de par le monde, comme *Seña y Verbo* (SYV, 1992) de Alberto Lomnitz à Mexico qui dispose d'un pôle éducatif, ou *Deafinitely Theater* à Londres, qui se pare en plus d'ateliers d'écriture. On peut citer quelques troupes reconnues telles que le *Teater Manu* en Norvège, le *Glad Teater* au Danemark, le *Tyst Teater* et le *Stokholms dramatiska högskola* en Suède, et le *Teatteri Totti* en Finlande³. Une structure similaire

à l'IVT existe depuis 1950 aux États-Unis, le *National Theater of Deaf* (NTD) de David Hays. Elle est officiellement et institutionnellement financée depuis 1965 et s'est établie à l'*Eugène O'Neill Theater Center Memorial de Waterford* au Connecticut. Très actif, le NTD parcourt le monde, allié à l'*American Sign Language*, et les acteurs-enseignants dispensent des stages pratiques, adaptent pour leurs spectacles également quelques textes de la littérature classique. Enfin, présents depuis de nombreuses années dans divers festivals internationaux et en France (*Clin d'œil* de Reims par exemple), la compagnie *Japanese Theater of the Deaf* (JTD) est née en 1979 après une tournée (inspiratrice !) du NTD au Japon. En quête de la culture de son pays, le JTD travaille avec Ukon Miyake, l'un des maîtres du Kyôgen, soit un théâtre comique traditionnel au répertoire riche de 250 pièces (le Nô s'atèle aux tragédies). Tous les spectacles, après un travail de réécriture du japonais en signes, sont sous-titrés.

1) Jean Grémion, *La planète des sourds*, Paris, Pocket, 1991.

2) *Sourds à l'image*, documentaire de Brigitte Lemaire, 1995.

3) Sources site de l'IVT, www.ivt.fr



Levent Beskardes



Ann Bancroft et Patty Duke dans *Miracle en Alabama*

La surdité au cinéma

Caricatures

« Opprimé par la dictature de l'oral et du verbal, le sourd reste inconnu, bête rare, l'homme inachevé »¹. Ces mots introductifs de Guy Jouannet donnent le ton, car il aura fallu beaucoup de temps avant de pouvoir associer surdité et audiovisuel. La représentation des sourds au cinéma comme à la télévision est tout d'abord exagérée, voire caricaturale. De même que les rôles des sourds sont largement interprétés par des entendants, consacrant ainsi leur carrière par une performance. En 1960, un épisode de *Mannix* (« *Le Cri du silence* ») révèle Audree Norton, actrice au NTD, et son talent. Rares seront les films à engager systématiquement des sourds pour incarner leurs propres rôles et il faudra attendre les années 1990 pour changer cette donne comme l'illustre entre autres le rôle d'un jeune sourd dans la comédie *Quatre mariages et un enterrement* de Mike Newell (1994). Cette mise à l'écart des acteurs sourds répond aussi à une inaccessibilité au visuel. Si de nos jours le sous-titrage est relativement courant, cela n'a pas toujours été le cas. Le festival *Images, signes et ponctuations* l'introduit systématiquement dès 1994 dans la production cinématographique telle une seconde langue. À noter que les restaurations sonores de *La Dame de Malacca* d'Yves Allégret (1937) et de *Lawrence d'Arabie* de David Lean (1962) ont pu se faire grâce aux sourds experts en lecture labiale.



Jane Wyman et Stephen McNay dans *Johnny Belinda*

Intégrité

Johnny Belinda de Jean Negulesco (1948) est la date de naissance du personnage sourd au cinéma. L'histoire est centrée sur une sourde-muette. Pourtant, la confusion du personnage sourd avec l'idiot, le muet aphasique ou le sourd mutique est tenace. Les films continuent à utiliser le sourd, figure étrange et étrangère, comme un personnage de second plan. Soit bête de somme dans le milieu rural (*Johnny Belinda*), ou manipulé et décalé (*La Porte s'ouvre* de Leo Joseph Mankiewicz, 1950), voire énigmatique (*Deux mains la nuit* de Robert Siodmack, 1945) dans le polar. Quant aux mélodrames, ils le cantonnent à la solitude et l'incommunicabilité comme le prisonnier sourd d'un bague où la parole est prohibée dans *Chéri Bibi* de Léon Mathot (1938), la fillette sourde née dans une famille entendant dans *Mandy* d'Alexander Mackendrick (1953), ou une amitié entre sourds dans un Sud américain hostile dans *Le Cœur est un chasseur solitaire* de Robert Ellis Miller (1968, d'après le roman de Carson McCullers). Les représentations changent timidement à la fin des années 1960. *Miracle en Alabama* d'Arthur Penn (1962) a suscité de nombreuses vocations d'éducateurs comme il a marqué le public d'alors. L'histoire authentique d'Helen Keller, une sourde aveugle enfermée dans une forme d'autisme, évoque par ailleurs *L'Enfant sauvage* de François Truffaut (1974).



François Truffaut et Jean-Pierre Cargol dans *L'Enfant sauvage*

Reconnaissance

Reflet de la société des années 1990, le sourd est « différent » et non plus « handicapé ». Aussi le combat des minorités (noirs, homosexuels, déficience physique...) permet-il au sourd de devenir un type de personnage. Avec une écriture scénaristique plus ambitieuse, les rôles s'épaississent, les personnages s'affirment et leur authenticité n'est plus mise en doute. La télévision est précurseur avec la série *Capitaine Johnno* d'Andreocchio (1988), dans laquelle un enfant (joué par Damien Walters) se lie d'amitié avec un pêcheur émigré. Puis, de 2000 à 2003, *Rush*, la série anglaise de Ray Harrison Graham est réalisée et interprétée intégralement par des sourds. Elle connaîtra un vif succès. Par ailleurs, Marlee Matlin et Emmanuelle Laborit (*Le Toit du monde* de Felipe Vega en 1995 ou *La Vie silencieuse* de Mariana Ucria de Roberto Faenza en 1996) deviennent respectivement des figures de proue aux États-Unis et en France. En accord avec le changement sociétal, leurs notoriétés feront avancer les consciences sur ce sujet.



La Famille Bélier, d'Éric Lartigau

Sans frontières

Les filmographies internationales dévoilent de nombreux films. En voici quelques exemples à retenir tant sur la forme que sur le fond. *Koshish* de Gulzar (1972), leçon de morale qui en appelle au réveil de la conscience sociétale iranienne. En 1980, un centre spécialisé s'ouvre et se dénomme : « Koshish Center for the Deaf ». Autre film majeur, *Le Jardin des pierres* de Parviz Kimiavi (1976), une fable obscure où le personnage sourd accroche des pierres aux arbres. Hou Hsiao Hsien, devenu un cinéaste reconnu à Taiwan, filme la chronique historique de ce territoire – *La Cité des douleurs* (1989) –, narrée par un photographe sourd-muet. *Le Cercle parfait* d'Ademir Kenovic (1996) marque le Festival de Cannes (prix François Chalais, à la Quinzaine des réalisateurs), avec son récit mené par deux orphelins, dont l'aîné est sourd, dans Sarajevo détruite. Il s'agit de survivre « dans un pays où il n'existe plus de voix, ni de langue »². Ainsi, l'utilisation de la surdité est-elle adéquate et révèle-t-elle une intégrité réelle des personnages comme dans *Zulu Love Letter* de Ramasan Suleman (2004) où une mère par trop engagée dans le combat contre l'apartheid, ne connaît pas la langue des signes pour communiquer avec sa fille. Ou encore *The Tribe* de l'Ukrainien Miroslav Slaboshpitsky (2013) qui ne comporte aucun sous-titre !

Deux films français

En 2014, deux films français ont marqué le cinéma et la représentation du sourd à l'écran : *La Famille Bélier* d'Éric Lartigau (7 millions d'entrées France) et *Marie Heurtin* de Jean-Pierre Améris (260 000 entrées France). Le premier est inspiré de la scénariste et romancière Véronique Poulain qui raconte ses souvenirs de « Coda » (enfant entendant de parents sourds). Paula (jouée par Louane Emera) est une adolescente (entendante et

chanteuse) en mal d'autonomie, au sein d'une famille sourde qui se repose sur elle. Quant au second, il raconte l'histoire d'une sourde aveugle (jouée par Ariana Rivoire), pour laquelle sœur Marguerite (jouée par Isabelle Carré) développe une affection et trésors de patience pour communiquer avec elle et la ramener à la vie. Seule Ariana Rivoire est réellement sourde. Les parents de *La Famille Bélier* sont interprétés par François Damiens et Karine Viard, jugés caricaturaux par les spectateurs sourds, même si certains ont concédé que leur notoriété a offert une plus grande visibilité du film, conçu et produit dans une visée grand public. *Marie Heurtin*, film intimiste de Jean-Pierre Améris, révèle un cinéma tout en justesse quant à son appréhension de la surdité et de la LSF. Pour lui, « c'est l'incarnation de la pensée, c'est cinématographique. Le corps doit parler. C'est la vie même »³. Tous deux sont sous-titrés, en dépit d'exploitants de prime abord réticents, et d'avis aussi divergents que paradoxaux des publics. En effet, si le public sourd a jugé que la LSF collait trop à la syntaxe du français pour le film d'Éric Lartigau, le public entendant a apprécié en grande partie l'expérience quasi sensorielle du sous-titrage avec les indications « bruit du vent » et du rôle de la sourde aveugle (elle signe doublement ! le code gestuel des aveugles est plus tactile et diffère de celui des sourds).



Marie Heurtin, de Jean-Pierre Améris

Les sourds tournent !

Le festival *Sourd Métrage*⁴ mis en place en 2009 par Olivier Marchal, Gilles Calvé et Julien Daubèze, un an sur deux à Nancy et Montpellier, symbolise bien les avancées des sourds dans la sphère du visuel. Conscients de l'importance de la vidéo dans notre société, ces trois comparses ont décidé à travers leur association d'aider pédagogiquement de jeunes sourds à l'écriture de scénario, puis pratiquement et financièrement à la réalisation d'un court-métrage (thème imposé, « Science et avenir » en 2015). Investis et soutenus par des professionnels du cinéma, du spectacle vivant, de l'Éducation nationale et du Ministère des Affaires sociales et de la Santé, ils permettent d'acquérir des compétences pour que l'expression soit libérée et inventive.

1) Guy Jouannet, *L'écran sourd – Représentations du sourd dans la création cinématographique et audiovisuelle*, Paris, CTNERH/INJS, Hors-série, Flash information handicap, 1999, p. 3.

2) *L'écran sourd*, op. cit. p.9.

3) « Les sourds à l'affiche », *L'œil et la main*, émission sur France 5, 20.04.2015.

4) <http://associationsourdmetrage.weebly.com/>

Bibliographie

Sur Nicolas Philibert

- Bacqué Bertrand, Levendangeur Barbara, Entretien avec Nicolas Philibert, Catalogue du Festival de Nyon, « Visions du réel », avril 2005.
- Deshays Daniel, « Sur le travail du son », Entretien avec Nicolas Philibert, *Images documentaires*, n°59/60, 4^e trimestre 2006 et 1^{er} tri. 2007.
- Dossier sur Nicolas Philibert, *Images documentaires*, n°45/46, 3^e et 4^e trimestres 2002, 188 p.
- Lalou Serge, « La bonne distance », préface à l'ouvrage *Cinq films de Nicolas Philibert*, Bureau du Documentaire du Ministère des Affaires étrangères, 2002. Revu et réactualisé en 2007.
- Mandelbaum Jacques, « La solitude en partage », Nicolas Philibert, *le regard d'un cinéaste*, Bibliothèque Publique d'Information, Centre Pompidou, novembre 2009.
- Mauchant Georges-Henri, Entretien avec Nicolas Philibert en 1991, document pour le *Groupement National des Cinémas de Recherches*.
- Philibert Nicolas, « Au pays des sourds », *Trafic*, n°8, décembre 1993.

Sur la surdité

- Cuxac Christian, *La langue des signes : les voies de l'iclicit *, Paris, Orphrys, 2000.
- Delaporte Yves, *Les sourds, c'est comme  a : ethnologie de la surdité*,  d. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002.
- Jouannet Guy, * cran sourd – Représentations du sourd dans la création cinématographique et audiovisuelle*,  ditions CTNERHI/INJS, hors-série, Flash information handicap, Paris, 1999, 309 p.
- Laplantine François, « Le sensible : une pensée des autres », *Revue Reliance*, 3/2007, n°25, pp.76-80.
- Poizat Denis, « Il faut passer d'une pensée de la substance à une pensée de la relation », *Revue Reliance*, 1/2006, n°19, pp.9-13.
- Siran Jean-Louis, « Des sourds », *Revue L'Homme*, 1/2004, n°169, pp.173-185.

Vidéographie

- Retour au pays des sourds*, Sophie Bergé-Fino, France 5,  mission *L eil et la main*, diffusion le 9.02.2015.
- Les sourds à l'affiche*, France 5,  mission *L eil et la main*, diffusion le 20.04.2015.
- Sourds à l'image*, Brigitte Lemaire, site Canal U 1995.

Surdité et société d'hier à aujourd'hui

Dans l'antiquité, la personne sourde était assimilée à un infirme mais également à un être non doué de raison. Le *logos* désignant à la fois raison et parole, la surdité renvoyait donc à l'ignorance, à l'imbécillité. Le cartésianisme, prônant le rejet de l'affectivité et du corps, a fait perdurer ce constat. Au Moyen âge, les sourds semblaient pourtant mieux intégrés dans la société du fait d'un contexte propice à l'expression gestuelle. D'ailleurs, le moine bénédictin Pedro de Ponce vers 1500 démontre en public comment éduquer des enfants sourds par le geste tandis qu'en 1620, Juan Pablo Bonet publie une méthode et un alphabet servant de base à la dactylographie française d'aujourd'hui. Enfin, Charles Michel Lesp e, dit l'Abbé de l'épée (1712-1789), fabrique un code qui est le premier état de la LSF et ouvre sa maison en 1760 pour proposer cet enseignement. En 1791, sous la Constituante, l'Institut des Sourds de Naissance est officiellement crée. En 1794, ce lieu de bienfaisance et d'éducation, s'installe rue Saint-Jacques, dénomination et localisation toujours en vigueur aujourd'hui. « L'âge d'or » dure tout le XVIII e siècle tandis que le suivant est désigné par « le Sommeil sourd ». Le courant *oraliste* (Congrès de Milan en 1880), produit de l'objectif républicain, entend forcer l'intégration des sourds à la société. Mais il en résulte leur dissolution : en les privant de leur altérité, on les isole et on leur interdit de signer. Ce siècle de violence sera aussi celui de la honte de la psychologie expérimentale, sûre de l'infériorité intellectuelle de la communauté sourde, alors effrayée par les entendants. En 1980, le « Réveil sourd » est symbolisé par la reconnaissance mutuelle de linguistes (William Stok e, Christian Cuxac, Yves Delaporte), de sociologue (Bernard Mottez) ou de personnes liées à la sphère culturelle et artistique (Jean Grémion, Alfredo Corrado).

Les années 1990 confirment les avancées pédagogiques, éducatives, comportementales, législatives et culturelles de la communauté sourde. En 1993, Emmanuelle Laborit obtient le Molière de la meilleure interprétation théâtrale, la réception du film de Nicolas Philibert est retentissante, le métier d'interprète en LSF est validé par un diplôme, la création d'associations est florissante et l'émission *L eil et la main* est crée (1994). Diffusée aujourd'hui sur France 5, elle est quotidienne et déploie une collection documentaire pertinente. Elle est mixte (sous-titrage et LSF) et n'exclut pas les entendants à l'image de la chaîne londonienne BSLBT¹ (*British sign language Broadcasting trust*) qui émet depuis 2008. Bien que riche de fictions, documentaires, reportages, informations, elle est exclusivement sourde et obtient moins d'audience que *See hear* de la BBC (1981), l'équivalent de *L eil et la main*. En effet, si cette dernière comprend les réticences, parfois fondées, à collaborer avec des entendants, elle se calque sur la mixité française dans une volonté souvent efficace de la communication partagée.

Enfin, un état des lieux de la surdité en France permet de constater un comptage plus réaliste qui distingue les sourds de naissance de ceux qui le deviennent ( ge, accident) et qui établit en outre

un portrait de l'intégration scolaire. Les chiffres² datent de 2008 et annoncent qu'il y a environ cinq millions d'individus déficients auditifs. Sur cette population, la part des sourds profonds (90 décibels de pertes) représente 302 900 individus. (Moyens à sévère : 1 429 800 personnes et de légers à moyens : 3 449 300 personnes). Dans ce panel, seules 119 000 personnes pratiquent la LSF. Par ailleurs, en trente ans, il y a eu une évolution manifeste pour l'intégration en milieu scolaire. Historiquement, les institutions spécialisées étaient en charge de ce handicap, aujourd'hui elles sont second es par le secteur médico-social, les associations et les établissements généraux. La loi Fabius du 18 juillet 1991 impose le bilinguisme dans les établissements scolaires. Pour ce dernier point, l'engagement de l'état (loi du 11 février 2005) révèle la présence de 10 700 enfants en premier et second degrés . L'espace public est davantage investi aujourd'hui (associations, réseaux numériques, site bilingue – *WebSourd*) mais il faut penser la transmission de la LSF (sans que cela soit systématiquement un ensemble de valeurs propres aux sourds), les modes d'existence collective des sourds au sein des espaces publics, et l'initiation des entendants à la LSF afin que l'acculturation s'estompe. Il faut engager notre conception collective de ce que c'est d'être sourd, au-delà des appartenances culturelles et linguistiques.   signaler une série de mangas – *A silent voice* – venue du Japon (2012), traduite en français depuis 2014, traite du harcèlement en milieu scolaire, vécue par une fillette de CM2, Shoko Nishimiya. L'auteur, Yoshitori Oima a voulu dénoncer et médiatiser ce qui concerne encore 140 000 élèves japonais à ce jour. 700 000 exemplaires ont été vendus.

1) Sandrine Herman, « Une télé à l'anglaise », *L eil et la main*, France 5, 13/04/2015.

2) Union nationale des Associations de Parents d'Enfants déficients auditifs, www.unapeda.asso.fr

3) Un enfant pour mille naît sourd par an en France

Presse

Le rôle médiateur du cinéaste

« Nicolas Philibert met sa place de cinéaste en jeu, la maintient en éveil, la soumet en mouvement, au temps des autres, sans perdre cependant sa maîtrise ni son point de vue (car c'en est un, et il est fort). Pour ceux qui n'entendent pas, la technique devient le symbole d'une écoute et, pour ceux qui ne savent plus écouter, elle traduit un dialogue "en bonne entente". Cette manifestation du rôle de médiateur du cinéaste n'est qu'un des principes fondateurs du film de Nicolas Philibert (qui ne s'arrête pas en si bon chemin) et ferait presque figure d'évidence banale si cette méthode n'était visiblement tant minoritaire. »
Frédéric Strauss, *Cahiers du cinéma*, n°464, février 1993.

Une langue amie du cinéma

« Condamné à inventer de nouvelles méthodes de filmage pour s'adapter à son sujet, Philibert en saisit l'occasion pour travailler la matière même du cinéma. Son intuition magnifique, c'est que la langue des signes est une langue amie du cinéma et que sa grammaire et ses lois appartiennent à une lignée cousine. Plutôt que de bâtir à ses hôtes sourds une énième petite chapelle documentaire, il leur ouvre en grand la cathédrale du cinéma, réalisant un film non pas sur eux, mais pour eux et pour tous. »
Olivier Séguret, *Libération*, 4 mars 1993.

Un monde où l'image est reine

« Dans *Le Pays des sourds*, tout passe par le regard. Les mots sont rares et souvent incompréhensibles. Ou bien serrés, en sous-titres, en bas de l'écran, comme une traduction simultanée dont il faudrait apprendre à se passer. Si les héros du film de Philibert parlent, c'est avec les gestes et les yeux. Des yeux qui rappellent ceux des acteurs du muet. Exagérément ouverts, extraordinairement mobiles... La caméra capte les signes comme autant de petits récits en images : de petites mises en scène dans la mise en scène... [...] Dans *Le Pays des sourds*, Nicolas Philibert nous plonge dans un monde où l'image est reine, et le cinéma omniprésent. Ah, oui, en s'inscrivant dans l'espace dans un cadre très précis [...], les gestes du langage des signes correspondent tout simplement aux plans serrés, aux plans larges et aux plans-séquences ! Nicolas Philibert joue de cette correspondance en virtuose. Passeur magique entre deux mondes qui, jusque-là, ne se rencontraient pas. »
Marie-Élisabeth Rouchy, *Télérama*, 10 mars 1993.

Écoute voir

« *Les limites de mon langage sont les limites de mon propre monde* » (Wittgenstein). Ainsi peut-on circonscrire un monde des sourds, ainsi le film avance-t-il la notion de pays, mais à ce tracé autour d'une communauté il ajoute le mouvement hasardeux du voyage. Et « l'optique » (vision et perspective) de ce voyage est l'immersion totale outre dans l'étrangère langue des signes, dans la familière salle de cinéma rendue à ses rigueurs et naïveté primordiales. Aux premières images, le préambule d'un petit concert de gestes et de



visages animés, jubilant d'expressivité, fait le plongeon net dans ce monde à part sans le secours habituel du commentaire, bouée d'une paresse entretenue par l'idiome télévisuel. Niais avant même d'avoir à forcer son attention, on est pris par le charme fascinant de cette langue des signes, par la cinématographie qui offre à nos yeux un exercice d'intensité, un bain d'imagination et littéralement d'*écouter voir*. Florent, un des enfants du film, tient la formule passeport pour ce pays des sourds : « *Pour écouter je regarde* ». [...]

En suivant et filmant ces personnages sourds profonds dans la durée (longue accumulation de matière qui tresse différentes histoires, à l'école, en famille, l'amour, la naissance...) et dans l'espace (le plan où les mains tracent leur langage imagé), Nicolas Philibert a modelé une mise en scène sobre et libre sur ce mystère lumineux parfois, fuyant soudain. [...] En s'abreuvant aux sources du cinéma, ce film interroge le genre documentaire du moins sous sa (dé)forme courante donnée par la télévision. Absence de voix *off*, de commentaire pédagogique et de direction intentionnelle rigide sont les écarts les plus patents d'avec les reportages type *Envoyé Spécial*. [...]

Le Pays des sourds est un film d'acuité émotive et visuelle. [...] Ainsi sommes-nous bouleversés, bousculés, amusés, transformés par cette langue prestidigitatrice, langue faite d'images, d'actions et toujours d'un mystère comme dans *L'Enfant sauvage* de Truffaut. D'autant que dans *Le Pays des sourds* il y a peut-être aussi une rêverie sur un monde hors langage en plus de l'occasion de se coller (comme le fait physiquement Florent) à la grammaire primitive du cinéma muet. En tout cas, sans céder aux feux d'artifice et feux de tous bois qui sévissent dans le cinéma dit de fiction ou dit documentaire, Philibert prend tout simplement soin de ce que Truffaut avait bien nommé Le Plaisir des yeux.

Camille Taboulay, *Les Cahiers du Cinéma*, n°465, mars 1993.

Générique

Titre original	<i>Le Pays des sourds</i>
Producteur délégué	Serge Lalou
Dir. de production	Françoise Buraux
Coproduction	Les films d'Ici, la Sept cinéma, le Centre européen cinématographique de Rhône-Alpes, en association avec la Région Rhône-Alpes, Canal Plus, le C.N.C., la Fondation de France, le ministère des Affaires étrangères, RAI TRE, BBC Télévision, R.T.S.R et le soutien de la Fondation Gan pour le Cinéma.
Réalisation	Nicolas Philibert
Image	Frédéric Labourasse
Son	Henri Maikoff
Montage	Guy Lecorne
Mixage	Julien Cloquet

Interprétation

<i>Le professeur de LSF</i>	Jean-Claude Poulain
<i>Les enfants</i>	Aboubaker (dit, Abou), Anh Tuan, Betty, Florent, Frédéric, Jalal, Karen, Tomo
<i>Leur professeur</i>	Odile Ghermani
<i>Leur éducatrice</i>	Babette Deboissy
<i>Le directeur</i>	Denis Azra
<i>Les familles</i>	Abbas, Desjardins, Khouildi, Ladevesa, Lamarca, Levan, Mulat et Puovic
<i>Les mariés</i>	Hubert et Marie-Hélène Poncet
<i>Les comédiens</i>	Levent Bezkardes, Victor Abbou, Chantal Liennel, Monica Flory

Film	Couleurs
Format	Super 16mm « gonflé » en 35mm (1/1,66)
Durée	1h39'
Pays	France
Distribution	MKL Distribution
Visa	77 053
Sortie	3 mars 1993

Prix et récompenses

- Prix Fondation GAN pour le Cinéma au Festival de Cannes (1992)
- Grand prix au Festival de Belfort (1992)
- Grand prix au Festival dei Popoli de Florence (1992)
- Grand prix de Vancouver (1993)
- Prix « Tiempo de Historia », Festival de Valladolid (1993)
- Prix Humanum – Association de la Presse Cinématographique de Belgique (1993)
- Grand prix au Festival de Bombay (1994)
- Golden Gate Award au San Francisco International Film Festival (1994)
- Prix du meilleur documentaire du Festival de Potsdam (1994)
- Stephanie Beachman Award, au 13th annual Communication Awards, Washington D.C. (1994)
- Peabody Award – États-Unis (1997).

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Marie-Anne Lieb, docteure en Études Cinématographiques, vacataire dans l'enseignement supérieur et formatrice d'éducation à l'image.



transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Avec la participation de
votre Conseil départemental

ministère
éducation
nationale



CNC