



HAL
open science

L'audiodescription : théorie, mise en oeuvre, émancipation

Chloé Le Bihan

► **To cite this version:**

Chloé Le Bihan. L'audiodescription : théorie, mise en oeuvre, émancipation. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03260286

HAL Id: dumas-03260286

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03260286v1>

Submitted on 14 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Master 2^{ème} année

Cinéma, esthétique et création

L'AUDIODESCRIPTION

Théorie, mise en œuvre, émancipation

Mémoire de recherche

Sous la direction de Vincent AMIEL

Juin 2020

Chloé LE BIHAN

REMERCIEMENTS

Vincent Amiel, mon directeur de recherche, pour ses multiples pistes de réflexion, ses références partagées et ses éclaircissements qui furent indispensables à l'aboutissement de mon mémoire.

Camille Bui et Benoît Rivière pour leurs séminaires de qualité et leurs encouragements à poursuivre mes recherches sur cette discipline depuis ma première année de master.

Marie Gaumy, Dune Cherville, Marie Diagne, Delphine Harmel, Sabrina Bailleul Stéphane Fort et Marie-Pierre Warnault, professionnel.le.s et passionné.e.s d'audiodescription, pour leur implication et leurs précieux témoignages.

Lucas, Lucie, Léa et Vladimir, fidèles camarades de promotion, ainsi qu'Eva, Agathe et Clara, pour leur soutien moral, leurs relectures assidues et leur compagnie salvatrice tout au long de cette aventure universitaire.

Julien, pour tout.

RESUME

Ce mémoire compose un parcours réflexif sur l'audiodescription. Témoin d'une curiosité manifeste pour cette discipline, ce travail tente de reconsidérer un procédé semblant exclusif à un panel précis de spectateurs, bannis de la sphère professionnelle du cinéma. En effet, que réserve le cinéma, soit un art construit sous l'égide du visuel, à des personnes atteintes de cécité ?

Le mémoire a donc pour vocation d'établir une théorie précise de l'audiodescription, discipline encore récente qui fut l'objet d'une industrialisation peu cadrée, au détriment des professionnels et des spectateurs non-voyants. Passée cette démarche critique, ledit mémoire poursuit une réflexion sur les enjeux esthétiques et pratiques de l'audiodescription. En disposant de sa propre théorie, puisse l'audiodescription prospérer dans le champ de la recherche cinématographique, pour ainsi être considérée comme un champ d'étude légitime.

ABSTRACT

This thesis is a reflexive work on audiodescription. Proof of obvious curiosity for this discipline, this work attempts to reconsider a process seemingly exclusive to a precise panel of spectators, but banned from the professional sphere of the cinema industry. Moreover, what does cinema, an art built under the aegis of the visual domain, have in store for people suffering from blindness?

This work illustrates a will to clearly theorize audiodescription, as it remains fairly recent, and went through a somewhat rushed and hardly focused standardisation. The following dissertation, beyond this critical approach of the current state of affairs, offers some thoughts on both aesthetic and practical stakes of audio description. Once given a proper theory of its own, the art of audio description may achieve recognition, becoming a legitimate, thought worthy field of study.

MOTS-CLE

Audiodescription

Accessibilité

Cécité

Handicap

Spectateurs

Ekphrasis

Description

Traduction

Narration

Critique

SOMMAIRE

Sommaire.....	p.4
Avant-propos.....	p.5
Introduction.....	p.6
I – Recontextualiser pour mieux penser : rétablissement du cadre légal et historique de l’audiodescription.....	p.13
I.1 De la complexité à encadrer une discipline aux multiples paradoxes.....	p.13
I.2 Chronologie de l’audiodescription et conséquences d’un cadre légal nébuleux.....	p.25
I.3 Associations dévouées, accessibilité optimisée : quelles promesses pour l’audiodescription ?	p.35
II – L’héritage de l’ekphrasis, ou comment décrire un film avec élégance.....	p.46
II.1 Naissance d’une rhétorique de l’image.....	p.46
II.2 L’audiodescription comme extension de l’ekphrasis.....	p.54
II.3 Oralité et cinéma : une grammaire aux frontières tangibles.....	p.63
III– La narration règne-t-elle sur la description du non-visible ?.....	p.73
III.1 L’audiodescription et son lien avec la narration.....	p.73
III.2 Envisager une corrélation entre l’audiodescription et le cinéma expérimental.....	p.80
III.3 Intégrer l’audiodescription à l’étape de développement d’un film.....	p.87
Conclusion.....	p.94
Bibliographie.....	p.97
Annexes.....	p.107

AVANT-PROPOS

A en croire l'étymologie de *spectateur* (du latin *spectator* : témoin oculaire d'un événement ou d'une action¹) le sens de la vue serait irrécusable à celle-ci. En effet, dans l'expérience de visionnage d'un film, un spectateur se délecterait plus volontiers d'éléments visuels. D'ailleurs, l'Histoire du cinéma n'est-elle pas avant tout une histoire d'images ? Du praxinoscope en 1877, reposant sur « *la fusion d'images au centre optique d'un prisme à faces multiple*² », jusqu'au kinétoscope de Thomas Edison, les appareils antérieurs au cinématographe travaillèrent à créer l'illusion du mouvement d'images. Bien que le cinéma fût pensé comme la fusion de maintes disciplines artistiques, force est de constater que l'image règne bel et bien dans la théorie du « 7^{ème} art ».

Au cours de mes études de cinéma, les discussions autour de films et de cinéastes de prédilection furent aussi nombreuses que fructueuses. La majeure partie des arguments pour justifier de la qualité d'un film tournaient autour de l'image : les critères esthétiques, l'émotion suscitée, la maîtrise technique. Mon expérience professionnelle ensuite, fit également prospérer ce plein-pouvoir de l'image. Sur les tournages, lorsqu'un plan était imparfait, il était évident de refaire la prise. Or, quand il s'agissait d'un problème au son, l'équipe mise en scène pouvait plus aisément remettre en cause la nécessité de la retourner, et pestait volontiers contre ce problème technique « c'est dommage, la prise était parfaite à l'image ! » En outre, le cinéma, s'il est un art « complet » stimulant les sens du spectateur, ce serait celui de la vue qui devance les autres. Dans son chapitre consacré à l'espace sonore, Antoine Gaudin stipule que le son serait en deçà de l'image dans la perception sensorielle d'un film³. Dans cette mesure, la vue serait indispensable pour apprécier un film. *Spectateur non-voyant* serait donc un oxymore, banni de cette dictature de l'image. Pourtant, une technique pourrait bien réconcilier ces deux termes. En 1989, un procédé innové aux Etats-Unis fait son apparition en France. L'audiodescription devient alors le lien unissant le film au spectateur non-voyant. Un outil de perception qui transforme en mots cette profusion d'images.

¹ <https://fr.wiktionary.org/wiki/spectateur>

² Vincent PINEL, *Chronologie commentée de l'invention du cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1992, p. 27

³ Antoine GAUDIN, *l'Espace cinématographique ; esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Paris, 2015, p.160

INTRODUCTION

Le 05 juin 1988, Serge Daney reçoit au micro de son émission *Microfilms* Odile Converset. Professeure de musique et non-voyante de naissance, cette passionnée de Jean-Luc Godard racontait son expérience de cinéphile, cette rencontre lente et ardue avec le cinéma⁴. De ses premières fréquentations des salles de cinéma résultait chaque fois un sentiment d'inaboutissement : le film, avec sa bande-son pour unique repère, ne pouvait être entièrement compris. Comme Odile Converset en témoignait : « *Au tout début je me suis rendue compte qu'il y avait la bande-son. C'est ce que j'entendais. Puis, il ne se passait pas grand-chose. Parce que, quand il n'y avait plus de son, il ne se passait plus rien. Il y avait des tas de blancs, des tas de choses incompréhensibles.* » C'est en se réessayant à cette expérience, en rencontrant les films de Jean-Luc Godard qu'Odile Converset parvint peu à peu à apprivoiser le cinéma comme une expérience sensorielle. Un an après l'enregistrement de l'émission, l'audiodescription fait son arrivée en France. Cette technique fut développée à San Francisco, par un dénommé Gregory Frazier.

Début des années 1970. Gregory Frazier est professeur à l'université de San Francisco. En visionnant *High Noon*⁵ avec un ami aveugle, Frazier décrit brièvement à ce dernier la composition des plans entre les dialogues du film. Si des archives témoignent de la difficulté pour Gregory Frazier de décrire avec précision les détails du décor ou encore la solitude de Will Kane face aux intensions vengeresses de ses bourreaux, une autre version de l'anecdote existe : ce ne serait pas Gregory Frazier qui aurait décrit ce film, mais la femme de son ami. Les sources manquent pour légitimer une version plus qu'une autre, mais nous pouvons toutefois nous accorder sur la conclusion suivante : cette expérience inspire Frazier, et lui donne une idée.

Fasciné par l'enthousiasme de son ami à l'issue de cette séance particulière, Frazier développe l'*audiovision*, une technique intervenant par une voix-over employée pour décrire aux spectateurs non-voyants l'action d'un film. Elaborée à partir de 1975 pour la télévision, le cinéma et le théâtre, ce procédé ne suscite que peu d'intérêt auprès des collègues de Frazier.

⁴ Philippe GARBIT « Les nuits de France Culture: entretien avec Odile Converset », France Culture, 18 juin 2017 [en ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/odile-converset-non-voyante-si-godard-travaille-ce-quin-voit>

⁵ Fred ZINNERMANN, *Le train sifflera 3 fois (High Noon)*, 1954, Etats-Unis, 85'

C'est en présentant l'audiovision au doyen de l'université de San Francisco, August Coppola⁶, que Gregory Frazier trouve un allié. Confiant à l'égard de ce procédé, Coppola facilite le développement de l'audiovision à la télévision d'abord, au cinéma ensuite. En 1988 est audiodécrit le premier long-métrage présenté à un public de non-voyants : *Tucker*⁷. Suite au succès de l'expérience, s'organisent des formations en audiodescription⁸ au sein de l'université de San Francisco, dispensées par Gregory Frazier. La France est alors le premier pays à être formé à cette technique. Nous sommes en 1989, Marie-Luce Plumauzille, Maryvonne et Jean-Yves Simonneau sont formés à l'audiodescription à San Francisco. A leur retour en France, August Coppola confie à l'Association Valentin-Haüy⁹ - association française d'accompagnement pour les non-voyants - l'exclusivité du développement du plan « Audio-Vision » en France. Depuis, la discipline s'est fortement démocratisée. Enseignée, organisée par des lois, et exercée par des auteur.es passionné.es, l'audiodescription prospère désormais auprès de spectateurs non-voyants, et permet de rendre accessible le cinéma à un plus large panel de spectateurs.

Parenthèse utopique fermée, il va sans dire que ce tableau dressé semble partiellement erroné par quelques facteurs économiques et légaux. Déjà, l'association Valentin-Haüy a depuis restreint son activité autour de l'audiodescription pour cause de « restrictions budgétaires »¹⁰. Aussi, à partir de 2008, une succession de lois s'applique pour rendre plus accessibles les médias et la culture aux non-voyants¹¹, à la suite desquelles un marché nouveau se développe autour de l'audiodescription, entraînant d'une part une régression dans les conditions de travail pour les professionnels du métier, d'autre part une baisse de qualité des programmes audiodécrits.

Outre ce tumultueux contexte qui mériterait d'être exploré en profondeur, d'autres constats affûtèrent ma curiosité. Lorsque j'ai commencé à me documenter sur l'audiodescription, mes recherches se sont d'emblée focalisées sur les essais théoriques du cinéma. Première désillusion. L'audiodescription est quasi-intégralement absente du champ de la recherche cinématographique en France.

⁶ Le frère de Francis FORD COPPOLA

⁷ Francis FORD COPPOLA, *Tucker*, 1988, Etats-Unis, 110'

⁸ Si le terme *audiovision* est plus communément employé aux Etats-Unis, il est moins populaire en France. Nous emploierons dans ce mémoire son synonyme *audiodescription*

⁹ <https://www.avh.asso.fr/fr/lassociation/notre-presentation>

¹⁰ Propos confirmés par Dune CHERVILLE, audiodescriptrice, lors d'un entretien (annexe 01)

¹¹ https://solidarites-sante.gouv.fr/IMG/pdf/Bilan_plan_handicap_visuel_2008-2011.pdf

Hormis un mémoire de recherche comptabilisé¹², et quelques coupures-presse récentes disponibles sur le net, les sources récoltées furent peu fructueuses. L'audiodescription ne serait donc pas un objet d'étude riche et légitime ? Si, à mon sens, la recherche universitaire ne consisterait pas à trouver, mais trouver à chercher, l'audiodescription mériterait pleinement sa place dans la théorie du cinéma. D'une part parce que son contexte actuel et son inexistence en tant que sujet d'étude sont étroitement liés, d'autre part parce qu'elle est porteuse de nombreux paradoxes et questionnements qui gagneraient à être explorés, l'audiodescription sera le fil rouge de cette recherche.

Ma rencontre avec l'audiodescription se fit au détour d'une conversation avec Marie Gaumy, audiodescriptrice¹³. Au cours de l'entretien, elle aborda en premier lieu la précarité du métier, puis les qualités requises pour l'exercer. De ce discours s'est distinguée une réelle passion pour cette profession à vocation créatrice. Indéniablement en effet, l'audiodescription requiert sensibilité et finesse d'analyse. Audiodécrire, ce serait analyser pour traduire le sens des images, transmettre la pâte d'un réalisateur, mais aussi choisir les mots justes, les mots qui percutent et envoient frontalement le sens de chaque plan au spectateur. Mais si l'audiodescription se définit comme un ensemble de techniques permettant de rendre une œuvre visuelle accessible aux personnes non-voyantes, celle-ci se rapprocherait davantage d'une traduction qu'une création. Alors qu'elle s'appuie sur une œuvre déjà existante, l'audiodescription se construit toutefois à partir d'une description originale du film. Le texte rédigé par l'auteur est donc une production de l'esprit, une création. A cette tension entre traduction et création s'ajoute la précarité de cette profession, déjà évoquée plus haut.

En effet, les conditions de travail des auteurs se sont beaucoup dégradées ces dix dernières années, avec des grilles tarifaires de plus en plus basses et un délai de rédaction de plus en plus court. Notons également qu'à mesure que les conditions de travail s'appauvrissaient, les conditions d'accès aux films pour les non-voyants (en termes de quantité de films disponibles en audiodescription et d'équipement dans les salles de cinéma) quant à elles, augmentaient.

¹² Répertoire dans la bibliographie. Rédigé en 2012 par une étudiante en son à L'ENS Louis-Lumière

¹³ Annexe 02

Ces quelques constats consolident l'hypothèse suivante : les confusions qui rôdent autour de l'audiodescription sont dues à la place qu'elle occupe dans l'industrie du cinéma. Dans le monde de la cinéphilie, déjà, les spectateurs voyants règnent et s'accordent à affirmer qu'un film sans images perdrait inévitablement de sa matière : « voir » un film demeure toujours plus agréable que d'entendre une voix intervenir entre les dialogues. Certes. Le cinéma fut, depuis ses origines, théorisé, pensé et construit sous l'égide du visuel. L'enregistrement sonore sur pellicule ne se développe d'ailleurs qu'à partir de 1926, soit près de 30 ans après les premières projections organisées par les Frères Lumière. Si un film sans images semble inenvisageable pour un spectateur voyant, l'audiodescription, selon ce dernier, serait alors un film en « moins bien ». Cette théorie serait acceptable dans la mesure où l'audiodescription serait subordonnée au cinéma, demeurant alors une version de cet art. Bien que l'audiodescription soit perçue comme « version d'une œuvre » ou « œuvre subordonnée » il serait au contraire envisageable de la rehausser au statut d'œuvre à part entière, ou du moins émancipée des codes théoriques du cinéma. Ainsi, le fait de théoriser l'audiodescription permettrait de mieux la considérer, réévaluer sa place occupée dans l'industrie de l'audiovisuel.

Maints exemples permettent de soutenir l'idée que l'élaboration d'une théorie autour d'une discipline artistique peut entraîner des conséquences sur son cadre pratique. Exemplifions avec l'auteur de films. Dans son essai consacré au cinéma d'auteur¹⁴, René Prédal assure que la définition d'auteur n'eut de cesse d'être remaniée à travers l'histoire du cinéma. Dans la seconde moitié des années 1950 par exemple, la politique des auteurs fut élaborée par *Les Cahiers du Cinéma* (François Truffaut en tête du mouvement), dans le but de promouvoir l'authenticité d'une œuvre cinématographique et la personnalité de son auteur par son prisme¹⁵. A l'instar d'innombrables concepts théoriques ayant apporté une plus-value à leurs dimensions pratiques, une théorie de l'audiodescription permettrait de l'estimer davantage, comprendre ses enjeux, élucider ses paradoxes.

Cette recherche, bien qu'animée par l'ambition d'établir une théorie solide de l'audiodescription, n'a nullement pour vocation de comparer les qualités de cette dernière à celles d'un film dans sa version initiale.

¹⁴ René PREDAL, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2001

¹⁵ *Ibid.* Chapitre 04 « La politique des auteurs », p.52

Assurément, ce mémoire s'articulera autour de matières filmiques et de pensées sur le cinéma, mais l'enjeu demeure toutefois de légitimer l'audiodescription, à la hauteur d'une théorie solide et ce, au risque de me confronter à ses limites. Le caractère expérimental de ce travail sera consolidé par des aspects concrets centrés sur le contexte légal, historique et professionnel de l'audiodescription. Quelles lois organisent l'audiodescription ? Quelle fut l'évolution de ses conditions de travail ? L'audiodescripteur est-il un auteur ou un traducteur ? De surcroît, un film en audiodescription pourrait-il faire l'objet d'une analyse rigoureuse et garnie ?

Ces questionnements gravitent autour de la problématique suivante : Œuvre ou version d'une œuvre, dans quelle mesure l'audiodescription pourrait-elle disposer de sa propre théorie ?

Le cheminement se fractionnera en trois points. Dans un premier temps, il s'agira d'établir un état des lieux critique du cadre légal de l'audiodescription : la contextualiser avec rigueur permettrait d'obtenir une meilleure visibilité sur l'évolution de cette profession et d'envisager ce vers quoi elle pourrait tendre pour consolider le statut des professionnels du métier d'une part, et envisager une qualité optimale des films audiodécrits d'autre part. Dans un second temps, il s'agira de replacer l'audiodescription dans l'histoire et la théorie de l'ekphrasis. L'audiodescription s'inscrit-elle dans l'héritage de l'art ekphrasistique ? *In fine*, il s'agira d'explorer les limites de la description, en analysant son rapport entretenu avec la narration.

Le mémoire de recherche se rédigera avec la collaboration de théoriciens de l'image et du langage cinématographique. Entre autre, Christian Metz et Alain Boillat auraient théorisé malgré eux le cinéma au service de l'audiodescription. Michel Chion et Antoine Gaudin rejoindront ce corpus pour avoir estimé le pouvoir de l'espace sonore au cinéma. Parce qu'il était indispensable d'intégrer l'audiodescription à la théorie de la description, les travaux de penseurs de l'ekphrasis s'ajouteront à la bibliographie. L'élaboration de ma filmographie, quant à elle, s'est avérée particulièrement laborieuse. Déjà, à cause du trop-peu de films commercialisés dans leur version audiodescriptive. Depuis 2016 seulement, tout DVD commercialisé ou réédité doit désormais proposer cette version.

L'accès aux films audiodécrits m'étant limité, j'ai alors demandé à la médiathèque de l'Association Valentin-Haüy l'accès à leur collection de films en audiodescription¹⁶ dans le cadre de mes recherches. J'ai cependant écopé d'un avis défavorable. Un voile de mystère recouvre les raisons quelques peu évasives, qui justifieraient ce refus. Outre cette difficulté, un panel de films aux genres variés accompagnera la réflexion tout au long de son parcours :

Fictions

BUNUEL Luis, *Las hurdes : tierra sin pan*, Espagne, 1932, 26'51"

DUCOURNAU Julia, *Grave*, 2016, France, 98'

HITCHCOCK Alfred, *Les oiseaux (The birds)*, 1962, Etats-Unis, 120'

LEGRAND Xavier, *Jusqu'à la garde*, 2018, France, 93'

LVOVSKY Noémie, *Demain et tous les autres jours*, 2017, France, 91'

OCELOT Michel, *Dilili à Paris*, 2018, France, 95'

TAVERNIER Bertrand, *La princesse de Montpensier*, 2010, France, 139'

VARDA Agnès, *Sans Toit ni Loi*, 1985, France, 105'

Documentaire

DELL Alex, *Antoine Griezmann : champion du monde*, 2019

¹⁶ Catalogue en annexe 05

Pour m'éviter tout raisonnement naïf de par ma non-appartenance au sujet étudié, je tâcherai de confronter chacune des notions, idées et concepts trouvés dans mes recherches bibliographiques avec des rencontres effectuées au détour d'un travail d'investigation. Puisse ce travail rendre compte des vertus d'une expérience partagée.

" Ce rire, c'est celui du mari de la fleuriste. Il a des petites rides de malice au coin des yeux. Chez Marion, ils font de la glace au calisson. On passe devant la charcuterie. 79 le jambon à l'os, 45 le travers demi-sec. On arrive devant chez le fromager. 12, 90 les picotouls de l'Ardèche et 23, 90 le capitoul du Poitou. Chez le boucher, il y a un bébé qui regarde un chien qui regarde les poulets rôtis¹⁷"

(Amélie Poulain œuvrant, dans une impulsion de bonté, à la description improvisée d'une rue commerçante, auprès d'un passant non-voyant)

¹⁷ Jean-Pierre GENET, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, 1998, France, 120' (extrait à 33'46")

I – RECONTEXTUALISER POUR MIEUX PENSER : RETABLISSEMENT DU CADRE LEGAL ET HISTORIQUE DE L'AUDIODESCRIPTION

I-1. De la complexité à encadrer une discipline aux multiples paradoxes

Comme précédemment évoqué, les professionnels chargés de rédiger les audiodescriptions des films sont appelés des auteurs.

D'après son étymologie, l'auteur est « celui qui pousse à agir ¹⁸ ». Dans l'Histoire de l'art, l'auteur d'une œuvre, c'est son créateur. Dans l'Histoire du cinéma en France, la désignation de l'auteur connut plus de revirements. La complexité à définir l'auteur de cinéma fut relatée dans l'ouvrage de René Prédal, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*¹⁹ Dans cet état des lieux, Prédal introduit son sujet par le fait que le cinéma, dans sa quête de distinction à l'égard des autres arts (théâtre, arts plastiques), s'est inspiré de la littérature pour individualiser son œuvre « *et c'est bien parce que les cinéastes voulaient être considérés à l'image des écrivains et surtout pour s'affirmer supérieurs au metteur en scène de théâtre que les cinéastes revendiqueront dans les années 50 la dénomination d'auteur.* ²⁰ » Tandis que l'auteur de cinéma serait plus communément rattaché au travail rédactionnel (le scénario), certains metteurs en scène, à l'instar de Charlie Chaplin et Alfred Hitchcock, créaient leurs films de toutes pièces ou du moins, contribuaient à l'écriture du scénario. Alors, pourquoi attribuer systématiquement au metteur en scène la qualité d'auteur, en dépit du caractère collectif de l'industrie cinématographique ? Considérant alors que le titre d'auteur exclusivement décerné au metteur en scène fasse de l'ombre aux autres professions créatrices de l'industrie du cinéma, pourquoi tant d'importance accordée à la signature de l'œuvre ? En guise d'hypothèse, René Prédal admet, dès le début du livre, qu'« *ainsi, Versailles devient l'œuvre de Louis XIV et Neuschwanstein ou Linderhof de Louis II de Bavière (...) rejetant dans l'oubli les talentueux maîtres d'ouvrage* ²¹ ». Par conséquent, l'idée de la reconnaissance esthétique d'une œuvre serait indispensable à l'effet de sa signature.

¹⁸ Du latin *Auctor* : « celui qui fait »

¹⁹ René PREDAL, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune*, Editions du Cerf, Paris, 2001

²⁰ *Ibid.* Introduction « L'œuvre d'art et son auteur », p.08

²¹ *Ibid.* p.05

Cette démonstration soulève le premier enjeu de l'audiodescription. Bien que son auteur soit chargé de produire un texte original, ce dit-texte consiste cependant à « traduire » les images du film, ce qui est donné à voir, pour les spectateurs non-voyants. C'est d'ailleurs la principale mission du métier, qui me fut souvent rappelée au détour de mes entretiens. Dans un entretien accordé pour le journal web *Maze Magazine*²², Marie Gaumy, auteure en audiodescription depuis près de 12 ans, insista sur la rigueur de l'exercice. Alors qu'elle écrivait un documentaire sur la cécité, Marie Gaumy fut approchée en 2008 par l'association Valentin Haüy pour une proposition de formation en audiodescription. Cette manifeste curiosité s'est alors transformée pour elle en véritable « *job-passion* ». Elle précise « *j'ai trouvé que c'était comme un travail de traductrice. Selon moi, c'est de la traduction d'images. Il faut adopter dans la description le style du réalisateur. Il s'agit de se plonger dans son univers tout en restant en retrait. C'est une "écriture caméléon".* »

Le terme « écriture-caméléon » prend en effet tout son sens dans la mesure où, en plus de traduire fidèlement l'identité d'un film et les intentions de mise en scène du réalisateur, l'auteur en audiodescription doit faire preuve de qualités rédactionnelles. Toutes les émotions véhiculées dans un film doivent être rendues par l'audiodescription. Dans un autre entretien accordé au CNC²³, Marie Gaumy évoque son expérience d'audiodescription du film *L'amant de Lady Chatterley*²⁴ « *Dans Lady Chatterley par exemple, se trouvent des séquences sans dialogue où la nature et ses explosions de sensualité sont filmées. Si l'audiodescription ne parvient pas à faire sentir et comprendre que ce débordement de la nature est le miroir psychologique de l'héroïne qui s'éveille à la sexualité ; si le descripteur ne parvient pas à érotiser le paysage et amener l'idée que chaque saison contribue à la jouissance de l'héroïne, alors c'est raté.* ».

En m'initiant à l'écoute de films en audiodescription, les qualités de certains textes écoutés furent aussi appréciables que surprenants. Il s'agissait alors d'une lecture nouvelle du film.

²² L'intégralité de l'entretien disponible en annexe 02

²³ "L'audiodescription, comment ça marche ?" CNC, 10 janvier 2019 [*en ligne*] consulté le 06 décembre 2019 à 15h04 : https://www.cnc.fr/series-tv/actualites/decryptage--laudiodescription--comment-ca-marche_916191

²⁴ Marc ALLEGRET, *L'amant de Lady Chatterley*, 1995, France, 98'

Pourvu d'un sens de l'onirisme, de richesse de vocabulaire mais également de connaissance du langage cinématographique, l'auteur en audiodescription vacille entre analyse du film audiodécrit et production d'un texte original pourvu de qualités esthétiques et littéraires. Indéniablement alors, le travail de l'audiodescripteur répond à des exigences qui s'apparentent à celles de l'auteur d'une œuvre artistique. Cependant, ce travail de création n'en demeure pas moins un travail de réappropriation d'une « œuvre première » (le film). Dans une volonté d'éclaircir les enjeux de l'audiodescription, une Charte de l'audiodescription²⁵ fut rédigée en 2008 par Frédéric Gonant et Laure Morisset, tous deux auteurs en audiodescription. Nous pouvons alors déceler dans ce mode d'emploi une insistance sur le respect des intentions de mise en scène « L'œuvre, le style de l'auteur et le rythme doivent être respectés ²⁶» Ce qui est nommé « œuvre » ici concerne le film.

S'il est désormais clair que la mission première de l'audiodescription consiste à traduire un film, sa dimension créatrice ne mérite nullement d'être écartée. Pour justifier l'idée, il serait judicieux de démontrer qu'une traduction peut également témoigner d'une démarche originale de réappropriation. Dans un article pamphlétaire visant à démontrer l'acte créateur chez le traducteur littéraire²⁷, Jean-Yves Masson commence par livrer les raisons de ce mépris à l'égard de la traduction ²⁸: « *Un livre, affirme la doxa, est écrit par son auteur, puis traduit par des traducteurs, qui donc ne sauraient faire œuvre originale car ils n'en ont pas le droit (...) l'évidence même est qu'il existe un texte premier et un texte second.* ».

A l'instar du traducteur littéraire, l'audiodescripteur ne saurait être considéré comme un auteur car son œuvre serait, par défaut, dépourvue de son caractère original. Dans son cheminement, Masson déconstruit rapidement ces croyances en justifiant l'acte créateur du traducteur.²⁹ Dès lors, il évoque l'idée qu'un traducteur puisse se réapproprier l'œuvre originale en la « *recréant* ».

²⁵ En ligne : <https://www.sdcine.fr/wp-content/uploads/2015/05/Charte-de-laudio-description-1008.pdf>

²⁶ *Ibid.* p.02

²⁷ Jean-Yves MASSON "De la traduction comme acte créateur : raisons et déraison d'un déni", *Meta*, n.62 (3), Presses de l'Université de Montréal, décembre 2017 [*en ligne*] : <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2017-v62-n3-meta03512/1043954ar/>

²⁸ Page 03 de la version en ligne

²⁹ Page 09 de la version en ligne

Alors, l'audiodescription donnerait-elle à recréer un film ? Pour illustrer ce propos, il faudrait d'une part tenter de comparer la version initiale d'un film à sa version en audiodescription ; d'autre part distinguer les différentes étapes de fabrication d'une audiodescription.

Grace à la coopération de Marie Gaumy et Dune Cherville, j'ai pu consulter la version du texte en audiodescription du film *Sans Toit ni Loi*³⁰, rédigé par ces dernières. Marie Gaumy s'était d'ailleurs prononcée sur la complexité de la mission au cours de notre entrevue « *Ce qui est difficile à rendre, c'est la notion de mouvement. Je suis contre le fait de donner des termes techniques dans l'audiodescription, ça fait sortir de la narration et puis moi, en tant que spectatrice quand je regarde un film, bien que j'aie fait des études de cinéma, je ne passe pas mon temps à faire de l'analyse filmique. Ce qu'il faut, c'est rendre la sensation de travelling. Donc très difficile de rendre cette sensation parce que, par quoi ça passe ? Souvent par le verbe, par l'action.* » Dans le film d'Agnès Varda, les 12 célèbres travellings sont en effet pourvus d'une dimension narrative certaine, dans la mesure où chaque travelling consiste à suivre la marche vagabonde de Mona, de droite à gauche du cadre. Dans chacun d'eux, le personnage de Sandrine Bonnaire dépasse le cadre pour laisser la caméra s'interrompre sur un objet fixe. Autre particularité, chaque objet qui conclut un travelling se retrouve au démarrage du suivant. Les travellings sont alors composés pour signifier la marche de Mona vers sa mort, comme l'explique Agnès Varda elle-même³¹.

Plus tard, j'ai demandé à Dune Cherville, au cours d'un entretien téléphonique³², quels avaient été les partis-pris d'écriture, et si les liens entre les travellings et la mort de Mona avaient été intégrés à l'audiodescription.

Elle me répondit « *Déjà, il faut partir du principe que sur 800 000 non-voyants en France, tous auront une perception différente du film. (...) Tout ce qui est dit doit faire image, on reste dans le visuel, sans expliquer. Pour Sans Toit ni Loi, il fallait donc décrire les travellings par les verbes de mouvement, sans pour autant influencer leur interprétation.* ».

³⁰ Agnès VARDA, *Sans Toit ni Loi*, 1985, France, 105', audiodécrit par Marie GAUMY et Dune CHERVILLE, pour Arte, 2011, Association Valentin-Haüy

³¹ Dans un témoignage disponible dans les bonus du DVD de *Sans Toit ni Loi*, Paris, Ciné-Tamaris, 2003 – Chapitre « Musique et travellings »

³² *Op.cit* annexe 01

En relisant l'audiodescription du troisième travelling de la série, la richesse du vocabulaire employé, la variation des verbes de mouvement m'interpella d'abord, et permit, à mon sens, de traduire fidèlement la marche funeste de Mona.

10 :11 :05 Sous un ciel limpide, Mona traverse un champ labouré, bordé par des sapins. Elle a son gros sac sur le dos et fume une cigarette.



11 :19 Son ombre s'étire sur les sillons.

11 :27 Les cheminées d'une usine se dressent à l'horizon. Mona a un grand sourire.



11 :36 Un panneau indique : réserve de chasse. Mona défait avec difficulté la sangle accrochée à sa taille.

11 :46 Elle pose son gros sac près d'un poteau électrique.

11 :52 Un peu plus loin, une vieille machine agricole rouillée et poussiéreuse gît dans le champ



© Cine Tamaris

En tentant alors de m'abandonner à l'onirisme du texte et à l'accueil de sensations nouvelles, je me rendis compte, non sans effroi, que ma perception de la séquence demeura perturbée par ma mémoire visuelle. Si j'ai déjà vu le film, comment m'assurer que son audiodescription soit porteuse de cette « récréation » ? Heureusement, une foisonnante discussion avec une cinéphile non-voyante m'a permis d'aboutir à cette démonstration. Sabrina Bailleul, relectrice pour l'audiodescription, m'a reçu chez elle pour échanger sur ces fameux travellings³³.

³³Entretien en annexe 03

Sans avoir particulièrement apprécié le film, Sabrina m'a confirmé que, par la description précise de Mona, ainsi que par la multitude de verbes de mouvements présents dans le texte, la régression de l'apparence de Mona au fil de sa déambulation se transmettait parfaitement :

« On ressent la marche à répétition. On ressent surtout la dégradation de l'état de Mona. Elle est de plus en plus délabrée. Qu'elle ressemble de plus en plus à une clocharde. Qu'elle a des bleus partout. »

En outre, cette analyse s'est fondée sur des éléments externes à la grammaire cinématographique. Il serait assurément envisageable de reconnaître un potentiel esthétique et sensible d'un film en audiodescription. Cette œuvre, créée à partir d'une autre œuvre, n'en serait pas moins authentique. Pour envisager toute la démarche créatrice de l'audiodescription, il s'agirait à présent de dresser précisément ses étapes de conception, afin de comprendre si elles construisent bien une œuvre qui se distingue du film, cherchant à s'en émanciper, ou autrement, une fidèle adaptation et appropriation de ce dernier. Ces étapes furent déjà relatées dans un mémoire antérieur sur l'audiodescription, datant de 2012³⁴. Il a été consulté dans ce cadre, avec toutefois un recul indispensable. En effet, ledit mémoire, consacré au cadre technique de l'audiodescription, demeure critiquable pour ses tendances à généraliser la profession, et par son manque d'approfondissement. Par ailleurs, le secteur de l'audiodescription connut maints revirements depuis 2012, si bien que les références du mémoire sont pour la plupart erronées. Outre ces « détails » il fut toutefois une source de documentation riche concernant ses aspects techniques. Raison pour laquelle je tacherai de l'évoquer avec un maximum d'impartialité.

Parenthèse fermée, l'audiodescription d'un film se construit donc d'après les étapes suivantes : La documentation, d'abord. Approché pour rédiger l'audiodescription d'un film, l'auteur peut demander à consulter le scénario original. Il doit évidemment procéder à un travail précis d'analyse de l'image du film en question, pour ainsi saisir avec précision les intentions de réalisation.

³⁴ Claire BERNENGO "L'audiodescription fait son cinéma: état des lieux et perspectives" sous la direction de GAZEAU Claude et VISONNEAU Philippe, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2012 [en ligne] <https://www.ens-louis-lumiere.fr/audiodescription-fait-son-cinema-etat-des-lieux-et-perspectives>

Dans son mémoire de fin d'études, Claire Bernengo relève cette étape d'après ses entretiens avec des professionnels du métier « *Il faut faire une analyse de l'image, retirer de l'image ce qui est important pour la compréhension, mais pas que ça. Il faut parler de l'esthétique qui aide aussi à comprendre le message du film. C'est ça qui est important ; ça demande du recul et un grand travail de vocabulaire - précise Frédéric Gonant, descripteur.³⁵* ». De ce travail affuté d'analyse découlerait, de fait, une réappropriation de l'œuvre initiale. Pour autant, l'auteur doit éviter la tentation d'être trop subjectif dans cette « lecture » du film. Ce risque fut évoqué par Marie Gaumy et Dune Cherville, qui m'ont toutes deux confirmé l'intérêt de la coécriture, pour garantir une prise de recul sur le ressenti personnel du film.

Quand l'audiodescription est rédigée par deux auteurs, ces derniers se partagent le film puis réunissent leurs parties respectives en veillant à harmoniser le texte dans son intégralité, lui apporter une unité. Après la rédaction, vient la relecture du texte dans les conditions d'enregistrement. Cette étape permet d'introduire l'audiodescription entre les dialogues du film, d'évaluer sa fluidité et sa qualité. Dans un cadre optimal, la relecture s'effectue avec la collaboration d'un consultant/relecteur non-voyant. L'intervention d'un relecteur non-voyant permet, entre autre, d'assurer que le texte restitue efficacement les « intentions » du film.

Une formation de collaborateur non-voyant à la qualité et l'écriture de l'audiodescription fut d'ailleurs instituée en 2014 au sein de l'école « INA Expert ». Sabrina Bailleul, ainsi que Delphine Harmel avec qui je me suis également entretenue, sont toutes deux issues de cette formation. Delphine exerce cette fonction de manière ponctuelle. Au cours de notre entretien³⁶, elle insista sur l'importance de la formation de consultant. En outre, de nombreux studios d'enregistrement³⁷ s'octroient les services de relecteurs non-voyants non formés, sélectionnés uniquement parce qu'ils sont non-voyants, donc a priori légitimes dans la consultation des audiodescriptions.

³⁵ *Ibid.* Chapitre III « Les étapes de création de l'audiodescription ». p.28

³⁶ Annexe 04

³⁷ Les principaux commanditaires des audiodescriptions. Nous reviendrons ultérieurement sur leurs fonctions

Si ce raisonnement m'a d'abord semblé légitime, dans la mesure où les personnes non-voyantes constitue le public majeur concerné par l'audiodescription, Delphine usa d'arguments qui déconstruisirent mon premier jugement : *« La tentation est grande de pouvoir demander à une simple personne aveugle. Sous prétexte qu'elle est aveugle, ça va le faire. Et ça ne fonctionne pas. C'est vraiment important de le dire, être aveugle n'est pas une compétence. Il ne s'agit pas de dire «ah bah tiens, je vais demander à ma vieille tante, elle n'y voit plus très clair ».*

En estimant que l'audiodescription nécessite d'être maîtrisée pour être de bonne qualité, il serait évident que les consultants non-voyants soient formés et qualifiés. Pour leur part, Sabrina et Delphine sont toutes deux cinéphiles, formées à l'audiodescription, pourvues d'une maîtrise de la langue française et de qualités rédactionnelles.

Une fois le texte finalisé et approuvé, vient les étapes finales d'enregistrement du texte en studio et du mixage. Aux prémices de l'audiodescription en France, les auteurs prêtaient également leur propre voix pour l'enregistrement. Ces dix dernières années, le fonctionnement a quelque peu changé. Il est désormais plus commun que la voix-over soit prêtée par un.e comédien.ne, spécialisé.e dans le doublage. A ce sujet, Sabrina Bailleul avait partagé les difficultés communément rencontrées dans l'exercice de ses fonctions. A cause des délais souvent très courts entre l'écriture et l'étape finale, l'intervention du consultant non-voyant s'effectue en même temps que la phase d'enregistrement. Ces conditions expéditives rendent laborieux le travail des relecteurs. En témoigne l'anecdote de Sabrina :

« J'avais lu une fois une description... C'était une ca-tas-trophe. C'était une horreur. Donc là c'était un gars qui avait écrit. Il était là. Et en effet c'était une comédienne qui enregistrait, mais la voix était fatiguée. C'est qu'elle en avait marre à la fin. Parce que le problème, c'est que je devais relire pendant qu'elle enregistrait. Ils ne m'avaient pas envoyé le texte avant. Alors j'intervenais souvent « mais ça ne va du tout cette phrase ! » Attends, je ne pouvais pas laisser passer ça. »

Là encore, ces étapes décrites ci-dessus s'appliquent lorsque les conditions de travail sont les plus optimales. Comme il était précédemment rappelé, le délai restreint dont disposent les auteurs ne permet pas toujours le recours à des consultants non-voyants, ni la consultation du scénario original du film. Après l'enregistrement, vient l'étape finale de fabrication, le mixage.

Dans une vidéo réalisée par l'Association Retour d'Image³⁸, un ingénieur du son témoigne des enjeux de son métier. Son rôle intervient dès la phase d'enregistrement de la voix-over. Après s'être occupé de « nettoyer » la voix (évincer les bruits de bouche, retirer ou réduire certaines respirations, harmoniser l'intonation vocale), l'ingénieur du son s'occupe alors du montage son et du mixage. Il est alors accompagné de l'auteur en audiodescription dans ces deux dernières étapes, mais occupe généralement la fonction de directeur artistique. Dans le cas d'un mixage d'un film s'appêtant à être exploité en salles, une seule piste sonore est mixée : celle de la voix audiodescriptrice, qui sera ensuite intégrée au casque pour le spectateur non-voyant. En effet, l'audiodescription d'un film pour le cinéma est directement intégrée à un boîtier mis à la disposition des spectateurs. Le mixage d'une audiodescription pour les DVD, en revanche, intègre la voix-over au reste du mixage du film.

L'enjeu consiste à ne pas placer l'intensité sonore de l'audiodescription sur le même plan que les dialogues du film. Le volume de la voix-over doit alors rester légèrement en-deçà des dialogues. Comme en témoignent ses étapes de conception, l'audiodescription est assurément pourvue d'une démarche à la fois créatrice et rigoureuse. La rigueur est en partie suscitée par la cohésion requise entre l'audiodescription et le film. Bien qu'il soit utile de rappeler que l'audiodescription est consommée par les spectateurs en tant qu'outil, en tant que médium pour avoir accès à une œuvre visuelle, la valeur créatrice et artistique de la discipline ne doit pas pour autant être mésestimée. La réalisation d'un film s'envisage à partir de 3 grandes étapes : l'écriture du scénario, le tournage et le montage. Elle met en jeu différentes compétences techniques et artistiques. Il en va de même pour l'audiodescription, qui possède ses propres enjeux de réalisation.

³⁸ <https://retourimage.eu/produire-laudiodescription-dun-film/>

De surcroît, l'audiodescription pourrait être sujette aux mêmes questionnements sur la reconnaissance de l'auteur de l'œuvre. Car, tandis que l'audiodescription ne suscite pas grand intérêt dans le champ cinématographique, les quelques articles consacrés à cette discipline se focalisent davantage sur l'auteur.

En témoignent les articles sur le web disponibles dans les premiers onglets de recherche sur l'audiodescription. Tout comme l'article de Télérama « L'audiodescription ou comment écouter les images ³⁹ », qui s'intéresse aux méthodes de rédaction d'une audiodescription et des enjeux autour de la « traduction » du langage cinématographique, les quelques coupures presse trouvées sur le sujet peuvent être saluées pour leur manifeste intérêt et leur volonté de démocratiser cette discipline. Pourtant, il est à préciser qu'aucun article, mis à part les témoignages sur les sites d'association qui visent à promouvoir l'audiodescription, n'aborde l'audiodescription sur toutes ses étapes de création. En consultant les articles les plus accessibles aux internautes, seule la fonction fait l'objet d'enquête auprès de journalistes.

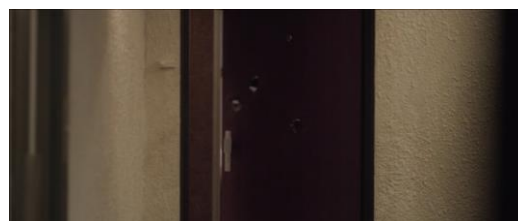
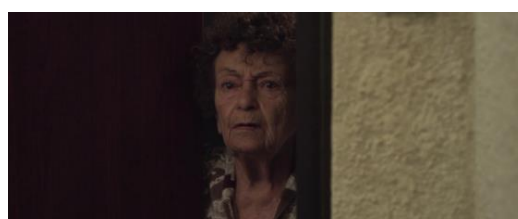
Le fait d'estimer le caractère collectif de l'audiodescription pourrait sans doute contribuer à reconnaître la discipline comme un réseau artistique autonome, à même de se distinguer de la chaîne de fabrication d'un film.

En me partageant une anecdote sur l'audiodescription du film *Jusqu'à la garde*⁴⁰, Delphine Harmel souleva une autre problématique à ce sujet. Intéressé par l'audiodescription de son film, Xavier Legrand avait souhaité participer à sa rédaction. Ce fut lui qui valida l'audiodescription après avoir effectué des corrections. Lors d'une projection du film, Delphine fut frappée par la description de la dernière séquence du film. Pour la recontextualiser : Après avoir alerté les autorités, la voisine du personnage de Léa Druker observe par l'entre-biais de sa porte la mère et son fils, enfin secourus. Apercevant cette voisine, une policière referme la porte d'entrée. Delphine me partage alors son expérience de visionnage du film :

³⁹ Sophie BOURDAIS « L'audiodescription ou comment écouter les images », Télérama, publié le 14 mars 2012 [en ligne] consulté le 29 février 2020 à 13h32 <https://www.telerama.fr/television/l-audiodescription-ou-comment-ecouter-les-images.78992.php>

⁴⁰ Xavier LEGRAND, *Jusqu'à la garde*, 2018, France, 93'

« Vers la fin du film, il y a une voisine qui assiste à l'arrivée des autorités pour secourir la mère et son fils. Et donc elle épie. A un moment l'audiodescription nous dit « La policière referme la porte par pudeur ». Et il semblerait que ce soit Xavier Legrand qui ait voulu rajouter ça pour que les gens comprennent. C'est son interprétation à lui, mais on comprend bien que la policière a repéré la voisine et qu'elle a voulu préserver la jeune femme. »



© Haut et Court

Cette précision ne semble en effet guère nécessaire. Il s'agit-là d'une interprétation de mise en scène, évidente d'une part, mais qui n'a surtout pas sa place dans une audiodescription. Cette dernière doit toujours s'assurer de décrire ce qui est visible à l'écran, rien de plus. De plus, cette précision donne à penser que les spectateurs non-voyants seraient incapables de la percevoir par eux-mêmes. Qu'en est-il de la place laissée à leur rôle de spectateur ? C'est cet enjeu qui fit le plus tressaillir Delphine « *je perçois ça comme du mépris pour la capacité du spectateur déficient visuel à pouvoir interpréter lui-même, à faire son boulot de spectateur.* »

Si cette précision apportée par le réalisateur témoigne bien d'une volonté de s'assurer que ses intentions de mise en scène soient le plus fidèlement transmises, elle suggère d'autres sources d'inquiétude sur le plein-pouvoir exercé par le réalisateur du film. Concrètement, si le réalisateur ou la réalisatrice d'un film décide de disposer d'un pouvoir décisionnaire sur le texte de l'audiodescription, il n'y aura personne pour l'en empêcher. Dans la mesure où il s'agit de son film, il peut disposer pleinement de modifications à toutes les étapes, même s'il ne dispose d'aucune qualification dans la discipline en question.

Il pourrait être vertueux que le metteur en scène manifeste une curiosité pour l'audiodescription de son film, et participe à sa mise en œuvre tout en tenant compte de ses réels enjeux. En somme, cet exemple démontre bien que l'audiodescription reste rattachée au film, à son œuvre originale, comme condamnée à rester le dernier maillon de la chaîne de fabrication du film. Les exemples cités prouvent pourtant que cette estime amoindrie fait défaut à la qualité de l'audiodescription, mais aussi aux spectateurs non-voyants. La considération de leurs facultés à demeurer pleinement actifs dans la perception d'un film semble, dans cette mesure, compromise.

A ce stade de la démonstration, je me demande si le manque de distinction entre le processus de création d'un film et le processus de création de l'audiodescription n'est pas seulement dû au manque d'intérêt général pour cette dernière, mais serait plutôt la conséquence de ses conditions de travail. S'il est déjà laborieux de qualifier l'audiodescription d'œuvre, comment est-elle légalement encadrée ? De surcroît, qui encadre l'audiodescription ? Celle-ci dispose-t-elle d'un cadre légal solide, qui intègre sa dimension auteuriste ?

I-2. Chronologie de l’audiodescription et conséquences d’un cadre légal nébuleux

Après avoir soulevé les problématiques concernant la place occupée par l’audiodescription dans l’industrie audiovisuelle, il s’agira à présent de cerner l’évolution de son cadre légal. Aussi, il s’agira de la recontextualiser, lui attribuer une Histoire qui lui serait propre. Car, si l’audiodescription dispose d’une contextualisation solide, les étapes de son évolution permettraient une analyse plus limpide. La recherche pourrait ainsi identifier les causes de ses conditions de travail appauvries, de son essoufflement. Aussi, pour une meilleure visibilité sur ses revirements, des parallèles entre l’audiodescription pour la télévision et l’audiodescription pour le cinéma seront menés. En essayant d’identifier les événements-clé dans l’Histoire de l’audiodescription en France, trois périodes ont semblé se distinguer : La genèse de l’audiodescription (1989 – 2003), l’Age d’or (2003-2012) et enfin le déclin (de 2012 à nous jours).

Tout d’abord, la genèse de l’audiodescription. Comment s’est-elle installée en France ? Si les premiers auteurs français sont initiés à la discipline en 1989, c’est en 1990 qu’elle se développe réellement en France. Force est de constater que l’audiodescription s’est développée très lentement en France, à l’inverse d’autres pays d’Europe. Ce fut pourtant le premier pays à être approché par August Coppola pour transmettre la discipline. Ce dernier consulta Maryvonne Simonneau, enseignante à la Sorbonne et traductrice d’August Coppola lors de ses séjours en France. A la demande de Coppola, Maryvonne Simonneau fut chargée de sélectionner deux étudiants à même d’apprendre les rudiments de l’audiodescription. A la suite de tests autour de descriptions de films, Simmoneau choisit son fils Jean-Yves Simmoneau et Marie-Luce Plumauzille, étudiante en anglais, pour suivre avec elle une formation en audiodescription dispensée par Gregory Frazier à San Francisco.

Nous sommes alors en 1989⁴¹. Sur place, ils sont formés au procédé en travaillant sur des extraits de films : *Les enfants du Paradis*⁴² et *Les diaboliques*⁴³, lesquels furent ensuite projetés lors de la 42^{ème} cérémonie du Festival de Cannes, en mai 1989.

⁴¹ Anecdote tirée du mémoire de recherche « L’audiodescription fait son cinéma: état des lieux et perspectives », Introduction, p.11 *op.cit*

⁴² Marcel CARNE, *Les enfants du Paradis*, 1945, France, 182’

⁴³ Henri-Georges CLOUZOT, *Les Diaboliques*, 1955, France, 114’

Mis à part un site fondé par des audiodescripteurs⁴⁴ et le mémoire de Claire Bernengo, une trop faible quantité de sources sur les origines de l'audiodescription en France est répertoriée. En somme, l'Histoire de l'audiodescription s'est transmise entre professionnels du métier, d'audiodescripteur à audiodescripteur. Heureusement, le procédé est encore « neuf » dans l'Histoire, ce qui facilite la récolte de témoignages. Or, en supposant que la discipline évolue et que de nouvelles générations d'auteurs se succéderont, ne serait-il pas nécessaire de garnir l'Histoire de l'audiodescription d'ouvrages théoriques la concernant, pour ainsi garantir son unité et éviter les versions multiples ou trop évasives ? Cette question ouverte rejoint à son tour cette démarche d'établir une chronologie de l'audiodescription.

Pour revenir aux projections d'extrait pendant le 42^{ème} Festival de Cannes, il serait à préciser que le procédé suscita beaucoup d'enthousiasme de la part de spectateurs. Après cela, la conclusion selon laquelle l'audiodescription se développa avec rapidité dans l'Hexagone serait de circonstance. Pourtant, il n'en fut rien. D'abord, parce qu'après le festival de Cannes en 1989, August Coppola confia à l'Association Valentin Haüy l'exclusivité du développement de l'audiodescription⁴⁵ en France. Jusqu'à la fin des années 1990 donc, les missions autour de l'audiodescription demeura confidentielle et interne à l'association⁴⁶. Les audiodescriptions effectuées étaient réservées pour le catalogue de leur médiathèque, et les projections étaient organisées au sein d'autres associations. De plus, les descriptions étaient toutes rédigées par Maryvonne Simonneau et son fils Jean-Yves. Raison pour laquelle, à mon sens, le procédé se développa for lentement au cours des 10 premières années.

A ce propos, le mémoire de Claire Bernengo ajoute « *Pendant près de 8 ans, seulement 4 films par an environ et quelques pièces de théâtre étaient audio-décrits. L'achat des copies de travail, l'écriture, l'enregistrement, le mixage et l'organisation des projections étaient à la charge de l'AVH. Les films étaient choisis parmi des films libres de droits sélectionnés par des sociétés de distribution.*⁴⁷ »

⁴⁴ <https://audiodescriptionfrance.wordpress.com/histoire/>

⁴⁵ A l'instar de la prononciation anglophone, l'association emploie le terme « audiovision » pour mentionner le procédé. Par mesure d'uniformité, je continuerai d'employer le terme le plus couramment utilisé en France « audiodescription » même quand il s'agira d'évoquer le travail de l'association.

⁴⁶ <https://www.avh.asso.fr/fr/lassociation/nos-services/laudiovision>

⁴⁷ « Introduction » p.12 *op.cit*

En conservant l'exclusivité du procédé, en limitant les projections aux associations d'aide aux non-voyants, comment espérer répandre l'audiodescription ? D'ailleurs, avec seulement 2 ou 3 auteurs sous leur tutelle, la productivité de l'association pouvait difficilement être plus efficace.

Pour rappel, la France fut le premier pays sollicité par August Coppola pour développer la discipline à l'échelle nationale. Pourtant, ailleurs en Europe, l'évolution de l'audiodescription fut beaucoup plus effective. Pour exemplifier, un résumé de sa situation au Royaume-Uni, pays où le développement de l'audiodescription prit le plus d'ampleur. Là-bas, les méthodes pour optimiser l'audiodescription furent la conséquence d'unification de plusieurs structures et d'un travail en amont avec un panel de déficients visuels. Son développement fut alors confié à l'ITC⁴⁸. L'autorité en charge de la régulation des programmes de télévision britanniques (1991 -2003), œuvra à former la BBC et l'Institut Royal des Aveugles⁴⁹ à l'audiodescription. Ces trois structures constituèrent ensemble un consortium nommé Audetel, chargé d'étudier « *les aspects techniques, économiques et éditoriaux du procédé naissant* ⁵⁰ ».

Entre 1992 et 1995, Audetel collabora avec différentes associations de soutien aux non-voyants pour ainsi définir les pratiques les plus optimales de description de programmes télévisuels, notamment par le biais d'ateliers de critiques de programmes audiodécrits avec un panel de déficients visuels. Bien que cet exemple concerne avant tout le champ de la télévision, il mérite toutefois d'être comparé au cas français. L'audiodescription, bien qu'installée en France, mit du temps à se développer car elle resta jusqu'au début des années 2000 orchestrée par une structure unique. Les projections à usage interne, l'effectif très restreint d'auteurs furent les causes de ce manque d'accessibilité de programmes audiovisuels pour les personnes non-voyantes. Il ne s'agit pas d'accabler l'AVH⁵¹ de reproches, de l'accuser de sectarisme, mais cette première décennie en stagnation est importante à relever. Elle permet, entre autre, de mieux analyser les facteurs qui ont permis d'accélérer le processus évolutif de l'audiodescription.

⁴⁸ Independant Television Commission

⁴⁹ The Royal National Institute of Blind People

⁵⁰ Selon le rapport de 2008 établi par la Direction du Développement des Médias, Chapitre 1 « L'inégal développement de l'audiodescription dans le monde », p.16 [en ligne] <https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/084000351.pdf>

⁵¹ Association Valentin Haüy

Ce qui modifia le rythme de production de l'AVH, c'est avant tout les droits de diffusion, qui, à partir des années 2000, furent de plus en plus coûteux, et donc plus compliqués à obtenir. Comme le précise Claire Bernengo « *Les distributeurs demandaient à l'AVH jusqu'à 800 euros pour diffuser un film dans leur bibliothèque ou le projeter.*⁵² ». Ainsi, l'AVH interrompit en 2002 la production personnelle de l'audiodescription. Avant cela, l'an 2000 fut déterminant car il marqua l'entrée des chaînes de télévision dans le marché de diffusion de l'audiodescription, avec Arte comme chaîne pionnière.

Celle-ci fut donc la première à commander des versions en audiodescription pour leurs films prochainement diffusés, à raison de deux programmes par mois. C'est l'AVH qui produisit les audiodescriptions des films commandées par la chaîne. Si, comme mentionné plus haut, l'AVH cesse en 2002 d'autoproduire des audiodescriptions, elle continue toutefois son activité dans le domaine et œuvre à au développement de son catalogue⁵³. Alors que l'accès à l'audiodescription commence à se faciliter grâce à la diffusion de programmes sur Arte, l'arrivée des DVD participe également à la démocratisation du procédé. Grâce aux différentes pistes audio proposées par ce nouveau support, l'audiodescription peut y être insérée. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* fut, en 2001, fut le premier film édité en DVD avec sa version audiodécrite⁵⁴, alors commandé par TF1 Vidéo.

L'année 2003, ensuite, marque un tournant pour la croissance de l'audiodescription. D'abord, la création de l'association Retour d'images, dont « *l'objet initial est de développer une réflexion collective sur les enjeux de la représentation des personnes en situation de handicap.*⁵⁵ ». Entre autre, Retour d'images organise des ateliers d'audiodescription, et développe des versions audiodécrites de courts et de long-métrages⁵⁶. En plus de deux associations qui œuvrent au déploiement de l'audiodescription, l'amélioration des équipements sonores en salle de cinéma à partir de 2003 permet à plusieurs cinémas de s'équiper pour permettre la projection de films en audiodescription. Ainsi débute l'Age d'or de l'audiodescription. Ces progrès techniques marquent en effet un tournant pour la discipline, dont l'Histoire se poursuit par l'établissement d'un cadre légal, de débats parlementaires autour de l'accessibilité de la culture aux non-voyants.

⁵² « Introduction » p.13 *op.cit*

⁵³ A ce jour, près d'une soixantaine de films ont été audiodécrits par l'AVH

⁵⁴ Source : <https://audiodescriptionfrance.wordpress.com/histoire/>

⁵⁵ Source : <https://retourimage.eu/historique-de-lassociation/>

⁵⁶ Actuellement, l'association compte une quarantaine de films dans son catalogue.

La première loi autour de ces enjeux date de 2005. La loi 2005-102 du 11 février 2005⁵⁷, dont l'enjeu était « l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées. » Plus précisément, cette loi était vouée à considérer davantage les personnes atteintes d'un handicap et de leur garantir un meilleur accès aux espaces culturels et médiatiques.

En outre, dans le point II de l'article 74, il est stipulé que « Dans un délai d'un an à compter de la publication de la présente loi, le Gouvernement déposera devant le Parlement un rapport présentant les moyens permettant de développer l'audiodescription des programmes télévisés au niveau de la production et de la diffusion, ainsi qu'un plan de mise en œuvre de ces préconisations.⁵⁸ » Parmi ces mesures, le CSA se doit d'imposer aux chaînes de télévision, dont l'audience dépasse de 2,5% de l'audience totale des services de télévision, de prévoir une part de programmes audiodécrits aux heures de grande écoute⁵⁹. Un an plus tard, d'autres rassemblements, à l'échelle européenne cette fois-ci, s'organisèrent à ce sujet. Le 11 décembre 2007, la directive Européenne 2007/65/CE⁶⁰ prévoit un plan d'actions à l'égard des « fournisseurs de services des médias », les encourageant à « veiller à ce que les services qu'ils offrent deviennent progressivement accessibles aux personnes souffrant de déficiences visuelles ou auditives. »⁶¹ A cette même période, l'audiodescription accueille de nouveaux auteurs, formés par Maryvonne Simoneau et Marie-Luce Plumauzille au sein de l'AVH⁶².

Si l'évolution de l'audiodescription prospère bien à partir de 2003, il est important de préciser que les actions entreprises à l'échelle européenne concernaient toutes les formes d'handicap sensoriel et moteur. Aussi, ces mesures ont davantage permis au sous-titrage pour sourds et malentendants de se répandre rapidement à la télévision et au cinéma, et ce, de façon plus efficace que l'audiodescription. A ce propos, des auteurs en audiodescription constatèrent que l'amélioration de l'accessibilité des sous-titres entraîna une baisse de leur qualité.

⁵⁷ <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000809647&categorieLien=id> [en ligne] consulté le 05 mars 2020 à 15h45

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Source : rapport annuel du CSA 2017, p.39 , file:///C:/Users/Chlo%C3%A9/Downloads/CSA_RA_2017.pdf [en ligne] consulté le 12 décembre 2019 à 9h52

⁶⁰ <http://eurlex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2007:332:0027:0045:FR:PDF> [en ligne] consulté le 05 mars 2020 à 16h12

⁶¹ Article 3, *op.cit*

⁶² Au total, ils sont huit à avoir été formés par l'AVH. Marie GAUMY et Dune CHERVILLE en font partie

Questionnant alors l'avenir des textes en audiodescription, deux auteurs (Frédéric Gonant et Laure Morisset, tous deux formés par l'AVH) s'attelèrent à la rédaction d'une Charte de l'audiodescription, publiée en 2008⁶³. Dans ce document déposé d'une réelle valeur légale, il est question de rappel des « règles » fondamentales autour de la rédaction, et de l'établissement d'un cadre de référence pour les professionnels.

Il s'agit plus justement d'un « mode d'emploi » destiné aux auteurs. Parmi les fondamentaux, il convient de citer « *Le travail d'audiodescription est exigeant. C'est un travail d'écriture précis, pour lequel une analyse fine de l'image et de la bande-son doit être réalisée* » ou encore « *L'audiodescripteur doit adapter la description pour qu'elle ne soit ni pesante, ni fatigante pour l'auditeur.* »⁶⁴ Ce document fut ensuite signé par le CSA comme grille de référence à la qualité de l'audiodescription, mais il fallut attendre le 02 juin 2008 pour que le Gouvernement propose une réelle mesure à l'égard de l'audiodescription. A compter de cette date, le Gouvernement présente un « Plan Handicap ⁶⁵ », visant, entre autre, à améliorer l'accès aux médias et à la culture pour les personnes non-voyantes (mesures 21 et 22). Parmi les lois adoptées en conséquence, figure une loi engageant le CSA à imposer des quotas de programmes audiodescrits aux chaînes de télévision, publiques et privées « *Ainsi, TF1, Canal Plus et M6 devront audio-décrire au moins un programme inédit par mois en 2011 et au moins un programme inédit par semaine en 2013. TMC, qui vient de dépasser 2,5 % d'audience, devra commencer à diffuser des programmes en audio-description dès 2011 pour atteindre un programme par mois en 2013.* »⁶⁶

A son tour en 2009, le CNC est sollicité pour moderniser les salles de cinéma, améliorer leurs équipements sonores, veiller à une quantité plus conséquente d'audiodescriptions de films projetés, et se doit d'apporter un soutien financier aux productions d'audiodescription. Appliquées entre 2008 et 2012, ces mesures ont assurément contribué à améliorer l'accessibilité de l'audiodescription. Il ne peut s'en dire de même pour ce qui est de sa qualité.

⁶³ <https://www.sdicine.fr/wp-content/uploads/2015/05/Charte-de-laudio-description-1008.pdf> [en ligne] consulté le 16 janvier 2019 à 10h00

⁶⁴ p.02 et 03, *op.cit*

⁶⁵ https://solidarites-sante.gouv.fr/IMG/pdf/Bilan_plan_handicap_visuel_2008-2011.pdf, [en ligne] consulté le 05 mars 2020 à 17h56

⁶⁶ Loi 2009-258 du 05 mars 2009 - détails des mesures p.07, *op.cit*

S'il existe bien au sein du CSA un « Comité de suivi et d'évaluation de la qualité des programmes audiodécrits » la qualité des audiodescriptions, tant à la télévision qu'au cinéma, subit une décroissance à partir des années 2010. De plus en plus de films disposent en effet d'une piste en audiodescription, mais la croissance massive de production entraîna des changements dans l'organisation des commandes des audiodescriptions. De nouvelles structures virent le jour. La qualité des textes, ainsi que les conditions de travail dans le domaine de l'audiodescription chutèrent considérablement.

D'autre part, le cadre légal de l'audiodescription s'est surtout engagé pour améliorer l'accessibilité des lieux culturels, mais pas l'accessibilité des œuvres audiodécrites de façon générale. Cette nuance, non sans conséquence, introduit le troisième et ultime chapitre historique de la discipline, son déclin.

En 2014, le CNC déclare que 43 films de fiction ont bénéficié de son soutien à la production d'audiodescriptions⁶⁷. Indéniablement, le développement de l'audiodescription est en hausse depuis le début des années 2010. A cette époque, l'AVH n'est plus la seule structure associative œuvrant à la réalisation d'audiodescriptions. A mesure que la discipline se démocratise, des prestataires s'engagent dans le marché et investissent dans le développement d'audiodescription. Les laboratoires de post-productions sont les structures les plus majoritaires. Pour la plupart, ils se chargent de réaliser les audiodescriptions commandées par les sociétés de production ou les distributeurs.

Chacun d'eux orchestre à sa guise les réalisations d'audiodescriptions, détermine les tarifs des auteurs et juge de leur qualité. Par exemple, Titra films, compte parmi les laboratoires pionniers dans le développement de leur pôle « accessibilité ». Depuis 2008, TitraTVS⁶⁸ réalise des audiodescriptions. Le laboratoire a généralement recours à un consultant non-voyant formé. *A contrario*, le laboratoire st501⁶⁹, travaillant beaucoup pour la télévision, fonctionne différemment. Coordonné par Laure Morisset⁷⁰, le pôle audiodescription emploie deux auteurs pour la rédaction du texte, alors divisé en deux parties pour resserrer le délai de livraison.

⁶⁷ Source : <https://retourimage.eu/le-nombre-des-films-sous-titres-en-vfst-et-audiodecrits-est-en-forte-hausse/> *op.cit*

⁶⁸ En 2003, Titra Films, TVS et les Studios de Saint-Ouen fusionnent pour élargir leur pôle de doublage et voix-over, devenant ainsi TitraTVS

⁶⁹ <http://www.st501.fr/audiodescription/>

⁷⁰ Egalement coauteure de la Charte de l'audiodescription, *op.cit*

Laure Morisset est ensuite l'unique relectrice de l'audiodescription. Le laboratoire VDM⁷¹ (Video Digital Multimedia) laisse à ses auteurs le soin de demander s'ils le souhaitent les services d'un relecteur non-voyant. De prime abord, l'absence de vérification ou de coordination de la part du laboratoire semblerait contestable. De par le temps restreint dont dispose l'auteur pour livrer son texte, ce dernier n'est sans doute pas en mesure de démarcher efficacement pour trouver un consultant de qualité et formé.

Sollicitée par une auteure de VDM pour l'audiodescription d'un film, à seulement 3 jours de la date de livraison, Delphine Harmel avait décliné la proposition⁷². Le forfait proposé était alors évalué à 1 euro 60 par minute du film. Le libre-arbitre disposé par les laboratoires risque de gangrener, d'une part la qualité du texte audiodescriptif, d'autre part les conditions de travail des auteurs. Comme exemplifié plus haut, l'organisation indésirable de certaines de ces structures délaisse les auteurs d'audiodescriptions qui disposent non seulement, d'un court délai pour rédiger leurs textes mais aussi d'une rémunération en chute libre depuis ces dix dernières années. Comme l'évoquait Marie Gaumy au cours de notre échange : *« en moyenne on est passé de 33 euros à moins de 23 euros. J'accepte encore de travailler jusqu'à 18 euros la minute. Il y a des gens qui travaillent à 11 euros la minute. Ça peut même aller jusqu'à moins de 9 euros. »* En moyenne, le forfait est en effet évalué à 13 euros la minute.

Bon nombre d'auteurs sont conscients de la précarité croissante de leurs conditions de travail. La subordination des réalisations d'audiodescriptions aux laboratoires de post-production a certes, permis de rendre plus de programmes en audiodescription, mais a également engendré une précarisation du métier. De surcroît, la qualité de ces audiodescriptions en pâtit.

L'appauvrissement de la qualité des audiodescriptions fit l'objet, depuis 2015, d'études et de questionnements, tant pour le CSA que le CNC. Pourquoi 2015 ? Le soir du 13 novembre cette année-là, les attentats de Paris et Saint-Denis furent relayés en abondance par les chaînes d'information télévisées. Or, la majeure partie des informations était dépourvue de sous-titres pour les sourds et malentendants, et d'audiodescription pour les non-voyants. L'absence d'accessibilité autour d'informations d'une telle ampleur ne passa pas inaperçue.

⁷¹ <https://www.vdm.fr/>

⁷² *Op.cit*, Annexe 04

Au lendemain des attentats, le CSA fut saisi par de nombreuses associations⁷³. A l'issue de ces plaintes, le CSA sollicita un groupe d'auteurs en audiodescription pour envisager ensemble la rédaction d'une nouvelle charte de l'audiodescription, axée sur sa qualité. Ladite charte me fut transmise par Marie Gaumy, dans une version inachevée. Le texte développe des outils de réflexion pour effectuer, en outre, un meilleur contrôle de qualité des programmes télévisés. Parmi eux, l'adoption d'une grille d'évaluation qui se fonderait sur plusieurs critères permettrait de « noter » l'audiodescription dans sa globalité.

A son tour, le CNC travailla sur l'optimisation de l'accessibilité des films en audiodescription. Lors du festival de sensibilisation à l'audiodescription⁷⁴, Richard Le Dentu, chef de département au CNC, fit part d'une nouvelle législation au sujet de l'audiodescription, adoptée le 1^{er} janvier 2020. A compter de cette date désormais, l'audiodescription est rendue obligatoire pour tous les films demandant l'agrément du CNC. En découle de la part du CNC un élargissement de l'aide financière pour les films dont le budget est inférieur à 4 millions d'euros. Aussi, une réunion sera organisée 2 fois par an pour y établir un bilan sur la qualité des films audiodécrits. Bien que ces mesures n'aient pour l'instant suscité aucune opposition ou contrindication de la part des sociétés de production, elles ne résolvent pas totalement la problématique de la qualité.

Pour le cinéma, la question de l'accessibilité et des informations autour des diffusions de films reste d'actualité quand tous les cinémas en France ne sont pas équipés en récepteurs et casques pour l'audiodescription, et quand toutes les séances d'un même film disponible en audiodescription ne proposent pas cette version. Or, ce compte-rendu illustre bien que l'amélioration de l'accessibilité de l'audiodescription a transformé cette dernière en véritable marché. Pour répondre à la demande, la discipline est devenue une prestation de service, dirigée par des laboratoires de post-production aux méthodes aléatoires et peu conciliantes avec le véritable enjeu sensible de l'audiodescription. Quant à la nouvelle charte commandée par le CSA, n'est-il pas regrettable que les auteurs engagés à sa rédaction soient presque tous issus de la même formation (celle de l'AVH) ? Il peut être supposé que le CSA ait sollicité cette même « famille » d'audiodescripteurs, comptant entre autre Frédéric Gonant et Laure Morisset, les auteurs de la première charte de l'audiodescription.

⁷³ Source : Rapport annuel du CSA 2017, *op.cit*

⁷⁴ Vendredi 6 mars 2020 au Reflet Médecis (75005, Paris) organisé par les associations « Le Cinéma Parle » et « Cinésens »

Pour rappel, celle-ci fut à son achèvement considérée par le CSA comme texte référent à la qualité de l'audiodescription. Et pourtant, en lisant attentivement ce texte, son aspect procédurier et factuel donne à considérer la rédaction d'une audiodescription comme une « recette de cuisine », comme si le respect d'une méthode (rédaction au présent, description objective, par exemple) tenant sur 6 pages suffisait à garantir sa qualité. A présent, il est certain que ce texte est obsolète⁷⁵ pour juger de la qualité d'une audiodescription. Dès lors, la composition du groupe référent pour envisager une nouvelle charte aurait sans doute pu être élargie par le CSA.

Comment donc, espérer bousculer l'état actuel de ce champ professionnel particulier si les auteurs engagés pour opérer ce changement sont tous issus d'une ancienne et même génération ? Une autre réserve se distingue autour de ces réunions : elles sont uniquement composées d'auteurs. Pourtant, l'audiodescription ne puise pas sa qualité uniquement dans le texte, mais se transmet aussi par la voix-over et par le mixage. L'auteur n'est pas l'unique concepteur de l'audiodescription, et ne peut être l'unique évaluateur de ses compétences quand celles-ci dépendent d'étapes multiples. Malgré ces constats peu encourageants, il est certain que l'audiodescription suscite maints questionnements pour l'améliorer. Son contexte historique étant désormais installé, il s'agira, à cette étape de la réflexion, de relever les différents acteurs qui, de nos jours, tentent de démocratiser l'audiodescription, améliorer ses conditions d'accès, de confronter leurs vertus et leurs limites.

⁷⁵ Et pourtant, la charte de 2008 figure parmi les premiers résultats de recherche sur internet, avec le mot-clé « audiodescription lois » ou « audiodescription charte ». Pour cela, les nuances exposées plus haut m'ont semblées d'autant plus essentielles.

I-3. Associations dévouées, accessibilité optimisée : quelles promesses pour l'audiodescription ?

Parmi les acteurs qui œuvrent à l'amélioration de l'audiodescription, les associations en sont des éléments-moteur. « Retour d'image⁷⁶ » précédemment évoquée, fut créée en 2003 à l'initiative de professionnels du cinéma (monteurs, réalisateurs de documentaires) atteints d'un handicap. L'association mène de multiples actions promotionnelles et éducatives autour de l'audiodescription et du sous-titrage pour sourds et malentendants. Leurs premières actions ont consisté à l'organisation de festivals destinés à interroger la représentation du handicap dans le cinéma français. Le festival Retour d'images incarne désormais un rendez-vous phare pour les professionnels de l'audiodescription. En plus de cela, l'association mène des actions de sensibilisation dans le cadre d'ateliers de formation à l'audiodescription : ateliers de création sonore, de programmation, découverte de l'audiodescription etc. Leurs formations existent aussi sous forme professionnelle. La formation de consultant non-voyant proposée par l'institut INA Expert fut d'ailleurs conçue à l'initiative de l'association. C'est davantage par le biais d'animations d'évènements culturels, de rencontres en somme, que Retour d'images contribue à la promotion de l'audiodescription.

Au cours d'un entretien téléphonique avec la directrice actuelle de l'association⁷⁷, Marie-Pierre Warnault, celle-ci précisa les motivations qui ont engendré la création de l'association « *Retour d'image a été créé par des personnes qui étaient touchées par un handicap et qui avaient dû se battre pour obtenir une place dans le cinéma.* » A titre d'exemple, la créatrice de l'association Diane Maroger est sourde et monteuse de formation. Lors de ses études à la Fémis, elle a dû se battre pour obtenir son diplôme, et faire face aux tentatives de dissuasion venant de ses formateurs. C'est dans une volonté de reconsidérer la place du handicap dans l'industrie du cinéma que l'association s'est forgée. La ligne éditoriale de Retour d'image a cette particularité d'œuvrer pour l'accessibilité de toute forme de handicap. En guise de précision, Marie-Pierre Warnault ajouta que Retour d'image s'est créé en réaction aux méthodes de l'association Valentin-Hauy.

⁷⁶ *Op.cit*

⁷⁷ A cause du manque de matériel d'enregistrement plein contexte de crise sanitaire, l'entretien n'a pu être répertorié en annexe.

Tandis que cette dernière proposait jusqu'au début des années 2000 un catalogue de films à tendance divertissante, pour la plupart américains.⁷⁸ A l'égard de Retour d'image, il était important d'élargir les genres et nationalités de films accessibles aux spectateurs handicapés, de leur permettre de côtoyer des œuvres filmiques qui n'étaient pas que légères et divertissantes, des œuvres porteuses de réflexion, le cinéma dans toute sa richesse et par ailleurs, d'offrir une offre plurielle à même de rassembler les handicaps.

Plus exclusif à l'audiodescription, le collectif « Le Cinéma parle ⁷⁹ » s'est donné pour mot d'ordre de transmettre la discipline dans sa dimension purement sensible. Comme l'introduit son site officiel :

« Professionnels du cinéma, nous partageons l'exigence d'un même territoire cinématographique : celui d'œuvres caractérisées par des choix de mise en scène sûrs et des partis pris esthétiques forts. Nous sommes au fait des obligations légales et techniques en matière d'accessibilité des œuvres cinématographiques et des programmes audiovisuels. Dans le paysage actuel des acteurs de l'accessibilité et de la pluralité des pratiques, nous cultivons notre identité : le projet de cinéma d'un auteur, tel qu'il s'incarne dans l'œuvre cinématographique, est notre priorité. Selon nous, l'accessibilité doit permettre la rencontre entre le public déficient visuel et l'œuvre. Le dialogue croisé que nous entretenons avec ces publics et les réalisateurs et producteurs nous donne quotidiennement raison : la Version Audio Décrite du film permet de partager une expérience et des émotions de cinéma. ⁸⁰ »

De ce paragraphe de présentation se distingue la vocation de faire ressurgir dans l'audiodescription toute la matière sensible de l'œuvre filmique. Au détour d'une conversation avec Marie Diagne⁸¹, réalisatrice d'audiodescriptions, fondatrice et membre du Cinéma Parle, celle-ci m'a confié que l'audiodescription, à son sens, ne pouvait se dissocier du film dans la mesure où la matière filmique doit être l'unique préoccupation de l'auteur, qui se doit alors de restituer cette matière dans son texte audiodescriptif. Sur le site du collectif, une citation de Marie Diagne confirme bien l'enjeu éthique principal de ses missions « *Il n'y a pas d'auteur d'audio description. Il y a l'auteur de la Version Audio Décrite d'un film⁸².* »

⁷⁸ Jusqu'au début des années 2000, l'AVH travaillaient uniquement avec des sociétés de production américaine. Leur catalogue de films audiodécrits étaient alors peu garnis en films français.

⁷⁹ <https://www.lecinemaparle.com/le-collectif> [en ligne] consulté le 11 mars 2020 à 12h35

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Dans le cadre de la journée de sensibilisation à l'audiodescription, le 06 mars 2020 *op.cit*

⁸² <https://www.lecinemaparle.com/marie-diagne>, *op.cit*

C'est dans cette perspective que Le Cinéma Parle coordonne également des réalisations d'audiodescriptions, dans le respect, donc, de cette ligne éditoriale. Des formations et ateliers pour se familiariser à l'audiodescription sont également organisés par le collectif. A ces exemples de structures associatives peut s'ajouter « Ciné-sens », association d'aide au développement et à l'amélioration de l'accessibilité du cinéma au handicap sensoriel. Leurs principales missions sont les suivantes :

- « Mobiliser et accompagner les acteurs de la filière cinéma pour accélérer le développement de l'offre
- Assurer une médiation avec le public handicapé en s'appuyant sur les réseaux d'associations, pour stimuler la demande
- Valoriser ces actions auprès du grand public et des médias pour donner une image positive de la filière cinématographique ⁸³»

Parmi ces initiatives, Ciné-sens organise régulièrement et dans plusieurs villes de France des journées de sensibilisation à l'audiodescription. Ces événements se révèlent être de réels lieux d'échanges entre les différents corps de métiers rattachés à l'audiodescription.

Ayant assisté à l'une de ces journées (le 06 mars au Reflet Médecis, comme relaté plus haut) je fus en effet propulsée dans un flot d'interrogations, de contestations et d'interpellations sur l'avenir de l'audiodescription. En me remémorant l'instant où une femme âgée, mal voyante et consommatrice d'audiodescriptions, questionna les représentants du CNC, venus présenter leurs mesures pour améliorer l'accessibilité des films⁸⁴, sur leurs décisions prises pour l'amélioration de la qualité des audiodescriptions, ou en resongeant au plaidoyer d'un directeur de cinéma d'art et d'essai à Nantes qui regrettait le manque de soutien financier pour l'aider à équiper ses salles pour l'audiodescription, j'ai saisi l'importance de ces rencontres et me suis interrogée sur leurs fréquences.

Ces modules de rencontres ont lieu une fois par an, mais à part les associations, aucune structure n'organise de rencontres ou de débats sur le devenir de la discipline.

⁸³ Présentation de leur site internet : <http://www.cine-sens.fr/association-cine-sens/cine-sens/> [en ligne] consulté le 11 mars 2020 à 15h23

⁸⁴ Se référer au I-2 sur les nouvelles lois du CNC à partir du 1^{er} Janvier 2020 (p.29)

Au risque de livrer une hypothèse hâtive, ces rassemblements devraient être plus fréquents pour permettre d'uniformiser l'audiodescription, d'encourager les laboratoires, et tous les autres organismes réalisant des audiodescriptions de s'accorder sur les mêmes enjeux en terme de qualité. En me documentant sur les méthodes des laboratoires de post-production, je me suis demandée comment fonctionnaient les formations d'auteurs en audiodescription. Transmettent-elles les mêmes outils de travail, une même pédagogie ?

Lorsque l'association Valentin-Haüy formait des auteurs en audiodescription, ces dernières étaient dirigées par les auteurs de l'association. Cette communauté se constituait de 8 auteurs. Quelques-uns n'exercent plus, mais parmi les auteurs en activité nous pouvons nommer Marie Gaumy, Dune Cherville, Frédéric Gonant, Laure Morisset et Laurent Mantel. Ensemble, ils constituent la première « famille » d'auteurs en audiodescription. Parmi eux, certains fondèrent à leur tour des structures de formation à l'audiodescription. D'emblée, il serait envisageable de supposer que ces formations plus récentes se calquent sur l'enseignement de l'AVH. Une école fondée par Laurent Mantel, pour exemple, propose une formation à l'audiodescription.

Le module intitulé « Rhinocéros⁸⁵ » enseigne le procédé parmi d'autres disciplines, telles que l'animation 3D, le montage vidéo ou le sous-titrage. La formation en audiodescription elle, se présente donc sous forme d'un stage pratique de courte durée, soit 15 jours. Selon le descriptif du site internet, elle s'adresse à toutes personnes pourvus de prérequis à la rédaction (sens de la syntaxe, finesse d'analyse cinématographique), mais aussi aux comédiens spécialisés dans le doublage.

Si ce dernier critère ne semble aucunement être une condition *sine qua non* à la performance d'un texte en audiodescription, le fait d'axer la formation essentiellement sur ses aspects pratiques risque de la limiter. L'audiodescription, si elle se doit de transmettre toute la dimension sensible d'un film, ne peut être limitée à un enchaînement de procédés techniques. D'autre part, si cette formation recrute des élèves censés déjà détenir les principales qualités requises pour exercer dans la profession, cela signifierait qu'elle ne propose pas de cours d'analyse filmique, ou de sensibilisation à la dimension sensorielle d'un film. Comment garantir alors la qualité d'une formation à la simple consultation de son site internet qui dresse évidemment un portrait attrayant de ses activités ?

⁸⁵ <https://www.rhinoceros-formation.com/>

Si beaucoup d'auteurs, sortants de cette école, œuvrent à présent à l'audiodescription, comment être certain de leurs compétences ? Des auteurs, formés par d'autres auteurs issus d'une même structure, qui bâtissent à leurs tours des écoles dirigées selon leurs propres valeurs, n'est-ce pas là le schéma d'un sectarisme latent ? L'autre problématique concerne la durée de la formation.

A l'instar de « Rhinocéros », d'autres stages d'audiodescription prospèrent, mais s'organisent sur une courte durée, ne dépassant guère quelques semaines. L'IMDA⁸⁶, pour autre exemple, est une école spécialisée dans le doublage, parmi toutes ses offres de formation figure celles d'écriture et d'enregistrement pour l'audiodescription. La formation dure une centaine d'heures et se dit également ouverte aux profils de comédiens pourvus « d'une expérience de l'écriture ⁸⁷ ». Cette « vaste précision » laisse craindre une souplesse dans la sélection des stagiaires.

L'audiodescription se construit au sein d'un cercle fermé. La prise de conscience autour de l'intérêt de rassemblement et de questionnements collectifs est encore récente. Parce qu'elle concerne différents corps de métiers, son évolution doit être menée de front par leurs représentants. A ce sujet, il est aussi important de se demander comment l'information autour de l'audiodescription se diffuse. Le rôle des médias est alors primordial.

En promouvant l'audiodescription, la presse favoriserait la démocratisation de la discipline. Toutefois et en dépit du trop-peu d'articles consacrés à l'audiodescription, quelques perles rares vantent gracieusement les initiatives prises en sa faveur. Parmi elles, un article de *La Croix*⁸⁸ porte sur un festival de l'audiodescription, se déroulant chaque année en mars à l'UGC les Gobelins, à Paris. Un second article, toujours dans *La Croix*, honore le festival du prix Marius⁸⁹, qui récompense chaque année depuis 2018 la meilleure audiodescription. L'article manque d'aborder le caractère controversé de la remise de prix. Au reflet Médicis le 06 mars dernier, elle fit l'objet de débats concernant la sélection des audiodescriptions, dont la qualité cette année fut apparemment douteuse. En outre, cette sélection se calque sur celle des Césars de la même année.

⁸⁶ <http://www.imda.fr/formation/audiodescription-lart-et-la-pratique/>

⁸⁷ *Ibid.* dans la rubrique « profil professionnel des stagiaires »

⁸⁸ Jean-Claude RASPIENGEAS "Le cinéma se regarde aussi sans les yeux", *La Croix*, 23 mars 2014 [*en ligne*], consulté le 10 mars 2019, <https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Le-cinema-se-regarde-aussi-sans-les-yeux-2014-03-23-1124463>

⁸⁹ Festival créé par la CFPSAA (Confédération Française pour la Promotion Sociale des Aveugles et Amblyopes)

Les versions audiodécrites censées être jugées ne constituent donc pas forcément un panel de qualité, puisqu'une première sélection, issue des Césars, élimine d'office certains films aux audiodescriptions potentiellement réussies. Cette année, la nomination d'audiodescriptions en lice (celles de *J'accuse*, ou *La belle époque*) furent contestées par les spectateurs de la cérémonie, jugeant leur qualité trop faible. Certes, rattacher une sélection de versions audiodécrites au palmarès des films en version initiale remet en cause l'autonomie de cette discipline, que la cérémonie tend *a priori* à promouvoir.

Ces quelques coupures presse favorisent en effet la promotion de l'audiodescription. La plupart d'entre elles sont surtout centrées sur son actualité d'une part, mais aussi sur le caractère immersif qu'offre le procédé : cette façon si inhabituelle, presque expérimentale, de « voir » un film. Un récent article paru dans Télérama par exemple, aborde l'expérience sensible et immersive qu'offre l'audiodescription⁹⁰. Pourtant, en dépit de cette promotion, il semblerait que la difficulté à émanciper cette dernière de sa version initiale demeure un obstacle. Pour preuve, le festival de l'audiodescription, organisé chaque année par l'AVH⁹¹ au mois de mars, propose une programmation de films sortis, tout au long de l'année, en audiodescription. Les films sont programmés dans leurs versions initiales, et accessibles aux spectateurs non-voyants par le biais du boîtier sur lequel est enregistrée la piste en audiodescription.

Le samedi 23 mars 2019, je m'étais rendue à la projection du film d'animation *Dilili à Paris*⁹². Pour disposer de la version audiodécrite, il fallait récupérer le boîtier et le casque prévu à cet effet auprès d'un bénévole de l'AVH, dont le « stand » était installé dans un recoin du hall d'entrée. En entrant dans la salle presque vide, mon étonnement fut imminent : que des spectateurs « voyants » installés face à l'écran, ayant probablement profité de la reprogrammation du film pour le découvrir. Si cette mesure n'est aucunement critiquable, il est quand même regrettable de concevoir que les principaux concernés par ce festival ne furent pas majoritairement partie du public. Autre éventualité, la possibilité de découvrir des films en audiodescription aurait pu attiser la curiosité de personnes voyantes.

⁹⁰ François EKCHAJZER "Voir avec les oreilles : une expérience cinématographique singulière", Télérama, 07 novembre 2019 [*en ligne*] consulté le 23 janvier 2020 à 17h50 <https://www.telerama.fr/cinema/voir-avec-les-oreilles-une-experience-cinematographique-extreme.n6503236.php>

⁹¹ Mentionné dans l'article de Jean-Claude RASPIENGEAS, *op.cit*

⁹² Michel OCELOT, *Dilili à Paris*, 2018, France, 95'

Il est laborieux de tirer une conclusion sur la portée du festival d'après seulement une séance. Je partage toutefois ici mon regret d'avoir pu partager avec d'autres spectateurs cette expérience immersive que fut *Dilili* en audiodescription : des envolées lyriques décrivant le Paris de la Belle Epoque, les personnages de Marie Curie, d'Emma Calvé, des mal-maîtres ; les déambulations des personnages de la rue de Rivoli au Canal Saint-Martin, en passant par des monuments emblématiques de la Capitale. A cet égard, je n'eus aucunement l'impression que l'audiodescription fut un frein à la compréhension du film, ni au ressenti de toute sa dimension visuelle. L'espace, les couleurs furent en effet retranscrits.

En définitive, les évènements organisés et les coupures presse relayées ne suffisent pas à démocratiser l'audiodescription. Les questionnements autour de son évolution semblent exclusifs à son cercle professionnel, et ses évènements « promotionnels » peinent à attiser la curiosité des spectateurs non concernés par une déficience visuelle. Force est de constater que les festivals rameutent eux-mêmes peu de spectateurs non-voyants. A ce stade, je m'interroge sur la consistance de ce panel. Les professionnels de l'audiodescription s'attellent à l'organisation d'évènements promotionnels, d'échanges autour des enjeux de la discipline. Les spectateurs, eux, sont absents du champ médiatique. Leurs attentes, leurs jugements de la qualité, leurs témoignages sur leur perception de films audiodécrits, sur leurs rapports au cinéma n'ont jusqu'alors pas fait l'objet d'articles, d'études de réception.

Bien entendu, ma posture d'étudiante en recherches cinématographiques ne me permet pas de m'élancer dans une étude quantitative sur le sujet. Il reste néanmoins envisageable de relever les quelques pistes qui me font supposer que les témoignages de cinéphiles non-voyants permettrait de répondre davantage à leurs attentes, comprendre le blocage qui concerne la démocratisation de l'audiodescription. Par ailleurs, une mesure engagée par un spectateur non-voyant fut partagée en masse sur les réseaux sociaux. Quelques articles sur internet ont relayé cette initiative. Août 2019 : Christopher Bourgeois, 26 ans, lance une pétition adressée à la plateforme Netflix, exigeant une quantité croissante de programmes en audiodescription⁹³. Cette dernière fut signée par près de 46 000 internautes.

⁹³ DESRUES Antoine "Netflix pour tous : une pétition lancée pour rendre accessible la SVOD aux malvoyants", Les Inrocks, 28 août 2019 [*en ligne*] consulté le 09 janvier 2020 à 15h21 : <https://www.lesinrocks.com/2019/08/28/cinema/actualite-cinema/netflix-pour-tous-une-petition-lancee-pour-rendre-accessible-la-svod-aux-malvoyants/>

A l'instar de nombreuses plateformes de streaming, une trop faible quantité de films et séries sont accessibles aux personnes pourvus d'un handicap sensoriel. Par conséquent, la plateforme exclue une partie de ses consommateurs de ses offres. Comme en témoigne Christopher Bourgeois « *Beaucoup de mes amis non-voyants depuis la naissance n'ont jamais pu accrocher aux films et aux séries. Quand il y a des conversations à ce sujet, ils disent majoritairement « je ne connais pas » ou « je n'arrive pas à suivre.*⁹⁴ » Installés dans la culture populaire, les sites de streaming ou VOD sont devenus de véritables outils du quotidien pour les adeptes de films et séries.

Pour démonstration, Netflix comptabilise fin 2019 plus de 167 millions d'abonnés dans le monde⁹⁵. En excluant les éventuels spectateurs non-voyants, la politique d'accessibilité du site, censée être facilitée par des prix attrayants et un catalogue riche, relève d'un paradoxe. En excluant les éventuels spectateurs non-voyants, l'idée selon laquelle la culture cinéphile populaire serait exclusive aux voyants se gangrène. En réponse à la pétition de Christopher Bourgeois, la plateforme Netflix s'est engagée à proposer un plus large panel de programmes audiodécrits⁹⁶ en français d'ici un an. De cette initiative se distingue de nouveau les problématiques concernant la qualité des programmes. Il serait, dans cette mesure, nécessaire de se confronter directement à l'audiodescription de quelques programmes. Parmi ceux qui détiennent une piste en audiodescription, cette dernière transmet-elle fidèlement les éléments visuels de l'œuvre ?

Par exemple, le documentaire *Griezmann, champion du monde*⁹⁷, distribué par Netflix, compte parmi les programmes les plus valorisés par le site de la plateforme en France. Composé d'images d'archives et de témoignages, le film retrace l'ascension d'Antoine Griezmann, attaquant de l'équipe de France de football. Dans son audiodescription, la voix-over se mélange à une musique épique dès les premières minutes du film. Le montage dans lequel se succèdent rapidement des courts plans est justement traduit par la description au rythme accéléré. Cependant, le rythme saccadé empiète sur la richesse des éléments décrits.

⁹⁴ Propos recueillis dans l'article des Inrocks, *ibid*

⁹⁵ Source : <https://fr.statista.com/infographie/10302/nombre-abonnes-payants-netflix-monde-etats-unis-international/>

⁹⁶ Source : <https://www.programme-tv.net/news/evenement/netflix-series-films-et-documentaires-sur-netflix/240089-netflix-ou-sont-les-series-en-audiodescription-sur-la-plateforme/>

⁹⁷ DELL Alex, *Antoine Griezmann : champion du monde*, 2019, France, 60' ; sorti sur Netflix le 21 mars 2019

La voix se limite à un bref rendu de l'action. Sans insister sur les transitions de temporalité, de genre d'images, la description suscite possiblement une confusion dans la cohérence des enchaînements. Pour exemplifier, quelques extraits de l'intervention audiodescriptive :

A moins d'une minute du film, la voix survient pour décrire l'image ci-contre
« *Antoine Griezmann se souvient* ¹ »



Sans transition, intervient la description du plan suivant « *Griezmann jongle avec un ballon sur un toit d'immeuble* »

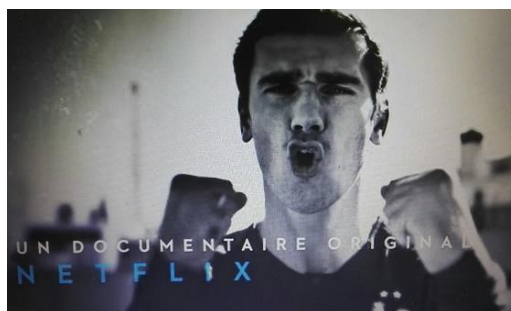


Juste après, un plan issu d'un film familial, montrant le joueur de football enfant. La voix-over s'abstient à ce moment-là de préciser le basculement de temporalité, mais se contente de décrire l'action simple qui s'y déroule : « *Le petit Griezmann court vers les buts* ».



La voix ne précise donc pas qu'il s'agit d'une image d'archive des années 1990. Pourtant, le fait de contextualiser sa source aurait davantage permis de comprendre des éléments-clé de la vie du sportif. En outre, le simple fait de préciser que le plan est issu d'une vidéo « familiale » aurait permis au spectateur de comprendre, même en l'absence d'indices visuels, que la vocation footballistique d'Antoine Griezmann était déjà soutenue par un entourage admirateur.

Enfin, vient le générique du film durant lequel les plans se succèdent plus frénétiquement encore. L'audiodescription manque de transcrire plusieurs éléments visuels, se hâtant à la description physique de Griezmann : « *Il est jeune, châtain, les cheveux courts et les sourcils épais. Il a le bras droit tatoué.* »



© Netflix

La composition de l'image, ses couleurs « froides », sa pixellisation rendant un effet granuleux ; la contextualisation, ou quelconque lien entre chaque plan, chacun de ces aspects visuels sont absents de la description, au risque de dérouter les spectateurs non-voyants. Si l'audiodescription se fait plus discrète dans la suite du documentaire, au profit des témoignages filmés, cette introduction échoue dans son rôle d'emporter le spectateur dans le film, d'introduire son atmosphère. Maints autres exemples à l'audiodescription de qualité discutable auraient pu être partagés. Le choix de ce documentaire s'est envisagé dans une volonté de se confronter à un programme plus populaire et familial, susceptible d'intéresser un panel de spectateurs pas spécifiquement cinéphile. Il est à présent démontré qu'une mauvaise qualité d'audiodescription risque d'exclure les déficients visuels de la culture cinéphile, mais surtout et avant cela de la pop-culture en général.

A cette étape de la rédaction, la question de la transcription des aspects esthétiques des films ne fut pas encore abordée en détails. Pour l'instant, il s'agissait de rendre compte des multiples conséquences liées à la tournure des moyens déployés pour améliorer l'audiodescription. Après son état des lieux historique et légal, puis la liste des acteurs qui œuvrent à son évolution, force est de constater que son cadre professionnel demeure encore trop fragmenté. En vue de tous ces éléments, l'enjeu consiste désormais à envisager les outils qui permettraient d'estimer davantage le socle du procédé audiodescriptif : la description. L'audiodescription est avant tout l'ekphrasis d'un film. Pour tendre à une meilleure estime de sa valeur artistique, il s'agira de poursuivre une réflexion sur son héritage ekphrasistique. Somme toute, l'audiodescription est-elle capable de faire « vivre » fidèlement le film dont elle est issue ?

« Peu à peu s'est dessiné dans mon esprit ce second livre comme il aurait dû être. Je pourrais te le raconter presque tout entier, sans lire les pages qui devraient m'envenimer. »

Baskerville parvenant à exposer fidèlement le contenu du livre empoisonné par Jorge, sans l'avoir consulté de ses propres yeux⁹⁸

« Le bouclier comprend 5 couches. Héphaïstos y crée un décor multiple, fruit de ses savants penseurs. Il y figure la terre, le ciel et la mer, le soleil infatigable et la lune en son plein, ainsi que tous les astres dont le ciel se couronne »

Fragment de l'ekphrasis du bouclier d'Achille⁹⁹.

⁹⁸Umberto ECO, *Le nom de la rose*, trad. Jean-Noël SCHIFANO, Paris, Grasset, 1990 (p.478)

⁹⁹ Homère, *L'Illiade*, Paris, Gallimard, 1975 (p.386)

II – L’HERITAGE DE L’EKPHRISIS OU COMMENT DECRIRE UN FILM AVEC ELEGANCE

II-1. Naissance d’une rhétorique de l’image

Le nom de la rose, dont l’action se déroule dans l’Italie moyenâgeuse, raconte l’enquête de Guillaume de Baskerville au cœur d’une abbaye confrontée à une série de morts suspects. Finalement, l’intrigue se résout lors d’une confrontation entre Baskerville et l’auteur des meurtres, n’étant autre que Jorge de Burgos, un moine âgé atteint de cécité. Ce dernier assassinait ses victimes par l’intermédiaire d’un poison dissimulé dans un livre, confiné dans l’immense bibliothèque de l’abbaye. Le livre en question est le deuxième volume de la *Poétique* d’Aristote, dans lequel le philosophe aborde le rire en tant qu’objet d’étude légitime. Ce portrait élogieux du rire justifia les meurtres de Jorge : en empoisonnant les lecteurs qui tentaient de consulter cet extrait de la *Poétique*, le vieux moine comptait empêcher de divulguer la théorie d’Aristote, antinomique de la doctrine chrétienne selon lui. Alors que Baskerville ne peut se risquer à la lecture de l’ouvrage sous peine d’être empoisonné lui aussi, il parvient toutefois à retranscrire son contenu.

Par cet exemple, Pierre Bayard démontre dans son essai *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus*¹⁰⁰ qu’il est assurément possible de « *parler avec une relative précision (...) d’un livre que l’on n’a jamais eu entre les mains*¹⁰¹ ». Dans le cas de la *Poétique*, la théorie d’Aristote s’inscrit en outre dans une continuité, une logique d’analyse pouvant être perçue par un connaisseur d’œuvres antérieures de l’auteur. Pierre Bayard souligne l’élément prédominant qui permet à Baskerville de se fabriquer sa propre image du livre, les réactions provoquées par ce dernier : « *Un livre ne se limite pas à lui-même, il est également constitué, dès sa diffusion, par l’ensemble mouvant des séries d’échanges que sa circulation suscite* ». Grâce à des échanges écrits et moraux, Baskerville fut capable de se recréer le contenu empoisonné du livre.

¹⁰⁰ Pierre BAYARD, *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus*, Paris, 2007, les éditions de Minuit

¹⁰¹ *Ibid.* p.49

Cette démonstration permet d'introduire l'idée qu'une œuvre serait capable d'exister en tant « qu'objet de substitution » dès lors qu'elle serait construite d'après un cheminement intérieur. Dans le roman d'Eco, le chapitre « interdit » de *la Poétique* ne fut consulté par aucun des personnages : Jorge est aveugle et Baskerville n'a pu en feuilleter qu'une partie. Pour chacun d'eux alors, le livre prend la forme d'un objet imaginaire. Ponctué de traits d'esprits et d'anecdotes personnelles, l'ouvrage de Pierre Bayard évoque ainsi le concept de « livre-écran », cousin des souvenirs écran théorisés par Freud¹⁰². Selon Bayard, il pourrait être supposé que tout livre soumis à un discours, un avis, n'a plus à voir avec l'original. Il devient alors un « *objet de substitution* ¹⁰³ ». De cet exemple surgit l'idée qu'une œuvre disparaît derrière le langage, pour ne devenir qu'une image. Si le chapitre de l'essai de Bayard, consacré aux « livres dont on a entendu parler ¹⁰⁴ » étoffe cette réflexion à partir d'une œuvre littéraire, il est tout à fait possible de l'appliquer à d'autres œuvres visuelles. Entre autre, les œuvres filmiques. Le raisonnement, donc, selon lequel une œuvre originale pourrait disparaître derrière un discours, semble illustrer des problématiques liées à l'ekphrasis. Avant d'aborder frontalement ses problématiques et son rapport à l'audiodescription, cette nouvelle étape du mémoire débutera à partir d'un constat plus évident : l'ekphrasis interroge le rapport entre texte et image.

D'étymologie grecque, l'ekphrasis signifie « décrire avec élégance ». Constitué du préfixe d'intensification – *ek* et du suffixe – *phrasis* qui signifie « parole », le terme tire son origine du verbe *ekphrazein* dont la traduction désigne l'acte de « *proclamer, affirmer, ou donner la parole à un objet inanimé* ¹⁰⁵ ». Dans l'Antiquité gréco-latine du Ier au Vème siècle après J-C, le terme s'emploie pour la description d'œuvres d'art. Comme le précise Jessie Martin dans son essai *Décrire le film de cinéma*, les « œuvres d'art » pendant l'Antiquité regroupaient « *tout ce qui est fabriqué, art comme arte fact* ¹⁰⁶ »

¹⁰² Le souvenir-écran désigne un souvenir fallacieux, transformé par la mémoire pour dissimuler un souvenir moins acceptable par la conscience ; concept développé dans le chapitre « Sur les souvenirs-écrans », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, 1999, PUF

¹⁰³ *Op.cit.*, p.53

¹⁰⁴ *Ibid.* Chapitre III, p.43

¹⁰⁵ Etymologie détaillée dans l'article d'Emilia NDIAYE, « Retour sur l'épisode d'Ariane dans le Carmen 64 de Catulle : une ekphrasis vocale ? », *Rursus Spicae*, Travaux universitaires, 2008 [en ligne] consulté le 26 mars 2020 à 14h37 : <https://journals.openedition.org/rursus/216>

¹⁰⁶ Jessie MARTIN, *Décrire le film de cinéma, Au départ de l'analyse*, Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, p.21

Certains textes appartenant à cette époque contiennent des descriptions de lieux, de personnes¹⁰⁷ ; la définition de l'ekphrasis ne pourrait alors se limiter à la description d'« œuvres d'art » comme « objets artistiques ».

Cette « *représentation verbale d'une représentation visuelle*¹⁰⁸ » est empreinte de maintes traditions antiques. Elle reflète, en outre, l'attrait des grecs et des romains pour la rhétorique et puise son origine dans les concours de poétiques organisés pendant les fêtes religieuses. L'art de l'ekphrasis fut généralement appliqué pour lui-même, avant d'être l'outil, à partir du Vème siècle après J-C, d'une réelle réflexion sur la nature de l'image, et l'investissement du « lecteur » de l'œuvre qui devra s'atteler à la description de celle-ci. Un mémoire consacré à l'ekphrasis dans les films de fictions¹⁰⁹ précise à propos du lecteur que, « *devenu spectateur actif, à qui l'on adresse une description ornementée, ce dernier œuvre à son tour pour se la représenter, et peut-être pour la transmettre verbalement, ou la reproduire visuellement*¹¹⁰ ».

Dans la Galerie Antique des 64 tableaux¹¹¹, Philostrate l'Ancien semble s'impliquer personnellement dans sa description de Narcisse. Il s'intègre d'abord à la description du tableau en exposant ses questionnements et interprétations « *une abeille se pose sur la fleur ; je ne saurais dire si elle est trompée par la peinture, ou si ce n'est pas nous qui nous trompons en croyant qu'elle existe réellement. Mais soit, il y a erreur de notre part.*¹¹² » Philostrate s'investit dans le tableau et brise par cela la frontière entre la réalité et l'œuvre fictive. Poursuivant cette démarche, il instaure presque une complicité avec Narcisse-même en s'adressant directement à lui

¹⁰⁷ Comme le soulignent certains spécialistes de l'ekphrasis, tels que Janice Hewlett Kelb

¹⁰⁸ Expression tirée de l'article d'Emilie NDIAYE, *op.cit*

¹⁰⁹ Aline CRETINOIR « L'ekphrasis dans les films de fiction : un dispositif narratif autoréflexif » sous la direction de Philippe DUBOIS, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2018

¹¹⁰ « Une définition antique », p.14, *ibid.*

¹¹¹ Philostrate l'Ancien, « Narcisse », La galerie antique de soixante-quatre tableaux, introduction, traduction et commentaire par A. Bougot, 1881, consulté le 27 mars 2020 :

<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/philostrate/tableaux.htm#NAR>

¹¹² *Ibid.*

« Quant à toi, ô jeune homme, ce n'est pas une peinture qui cause ton illusion ; ce ne sont pas des couleurs, ni une cire trompeuse qui te tiennent enchaîné ; tu ne vois pas que l'eau te reproduit tel que tu te contemples ; tu ne t'aperçois pas de l'artifice de cette source, et cependant il te suffirait pour cela de te pencher, de passer d'une expression à une autre, d'agiter la main, de changer d'altitude ; mais, comme si lu venais de rencontrer un compagnon, tu restes immobile, attendant ce qui va suivre. Crois-tu donc que la source va entrer en conversation avec toi ? Mais Narcisse ne nous écoute point : l'eau a captivé ses yeux et ses oreilles¹¹³. » Cette ekphrasis singulière rompt la distance avec l'œuvre, se pourvoyant d'une dimension sensible : la perception du lecteur est stimulée par cette proximité.

L'exemple de Narcisse exemplifie aussi l'idée qu'une ekphrasis ne se limite pas à sa forme factuelle. Maintes ekphrasis de l'Antiquité sont imprégnées d'une dimension onirique. Par ailleurs, l'ekphrasis à cette époque n'était pas formellement factuelle. Elle peut au contraire faire preuve de qualités esthétiques, comme le stipule Jessie Martin dans *Décrire le film de cinéma*¹¹⁴. La description « ne se borne ni à désigner, ni à nommer¹¹⁵ ». Elle peut, au contraire, constituer un médium pour déployer le talent onirique de son auteur. L'exemple le plus probant se situe dans l'Iliade¹¹⁶, extrait de la description du bouclier d'Achille. Un passage nous est proposé par Jessie Martin.

« Il commence par fabriquer un bouclier, grand et fort (...) Autour de l'autre ville campent deux armées, dont les guerriers brillent sous leurs armures. Les assaillants hésitent entre deux partis : la ruine de la ville entière, ou le partage de toutes les richesses que garde dans ses murs l'aimable cité. Mais les assiégés ne sont pas disposés, eux, à rien entendre, et ils s'arment secrètement pour un aguet.¹¹⁷ »



Quatremère-de-Quincy, Le bouclier d'Achille, 1814, Gravure, Paris, Bibliothèque de l'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art)

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Op.cit.* Chapitre 2 « L'ekphrasis critique et l'égarement du discours poétique », p.22

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Homère, *L'Iliade*, Paris, Gallimard, 1975

¹¹⁷ *Op.cit* Chapitre 2, p.22

Cette description emporte le lecteur dans une véritable aventure du regard. Les ornements du bouclier offrent en effet des scènes vivantes sur la vie dans les cités humaines figurées. Après avoir salué les qualités oniriques incontestables de l'ekphrasis en question, Jessie Martin poursuit l'analyse en évoquant sa double fonction narrative. La description dresse les étapes de construction du bouclier d'une part, et relate les péripéties représentées dessus d'autre part. L'ekphrasis dans cet exemple oscille entre le narratif et le descriptif. Cette double portée fut par la suite controversée par les écrivains du XIX^{ème} siècle.

En somme, l'ekphrasis pendant l'Antiquité s'employait à des fins documentaires¹¹⁸. Sa dimension onirique peut trouver son héritage dans l'emploi de la description au XIX^{ème} siècle. A cette époque en effet, celle-ci devient davantage une forme littéraire qu'un outil de rhétorique. La description dans la littérature française est en effet rattachée aux mouvements du réalisme et du romantisme.

Dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, les romans d'Honoré de Balzac contiennent de longues descriptions, d'objets, de personnages ou de lieux. La description intensifie, par son emploi du détail, l'effet de réel. Les romans de Balzac se caractérisent par une étude de la société de son époque et une dimension psychologique apportée à ses personnages¹¹⁹. Quelques décennies plus tard, les romans de Gustave Flaubert témoignent eux aussi d'une maîtrise de l'art de la description, mais, comme le souligne Jessie Martin « *la particularité de la description flaubertienne (...) contribue notamment à faire progresser la narration sans qu'il y ait nécessairement d'évènements* ¹²⁰ ». Jessie Martin précise que Flaubert emploie donc la description pour faire évoluer les personnages dans l'intrigue, mais aussi pour les caractériser. Aussi, la description dans la littérature devient un processus voué à guider le regard du lecteur, capable d'imaginer peu à peu « l'image décrite » à partir de détails énumérés l'auteur. Par son élaboration d'un parcours du regard, mais aussi par sa dimension lyrique, la description littéraire s'inscrit dans la lignée de l'ekphrasis Antique. Au contraire de sa consœur la description littéraire, la pratique de l'ekphrasis au XIX^{ème} siècle, si elle s'inspire elle aussi de sa forme antique, rejette toute forme artistique pour devenir un médium critique : sous commande de Friedrich Melchior Grimm, des descriptions de peintures et de sculptures étaient pratiquées entre 1759 et 1781 par Denis Diderot.

¹¹⁸ *Op.cit.* Jessie MARTIN introduit son chapitre sur l'ekphrasis par ce renseignement, p. 21

¹¹⁹ <http://members.home.nl/ingridscheepers/pdf/Introd.%20-%20description%20expli.pdf>

¹²⁰ *Op.cit.* « Le détail comme production » p. 16

Celui-ci parcourait alors les salons d'expositions d'œuvres d'art, et s'attelait à la description critique de ces dernières sous forme de comptes rendus. Répertoriées dans les ouvrages *Salons*¹²¹ et *Essais sur la peinture*¹²², les célèbres descriptions de Diderot étaient, à l'époque, publiées dans un périodique intitulé « Correspondance littéraire », dirigé par Grimm. C'est d'ailleurs à celui-ci que s'adressaient les comptes rendus. Rejetant tout onirisme, les premières ekphrasis de Diderot étaient factuelles dans la forme, pourvues d'une dimension critique dans la mesure où l'auteur y intégrait parfois son avis personnel. En témoigne l'extrait de la critique du tableau de Van Loo, *Jason et Médée*¹²³ :

« Un Jason inconcevable. L'imbécile tire son épée contre une magicienne qui s'envole dans les airs (...) et puis une petite Médée courte, roide et engoncée, surchargée d'étoffes ; une Médée de coulisse »



Carle VAN LOO
Médée et Jason, 1759
Peinture sur toile, 63x79 cm
Stiftung Preussische Schlocher und Garten, Berlin

Dans cette ekphrasis en effet, Diderot s'abstient de lister les détails picturaux du tableau. Les adjectifs péjoratifs à l'égard des personnages mythologiques qui représentés se multiplient au détriment de la précision. Il y demeure toutefois l'héritage de l'ekphrasis antique, dans le principe de « rendre vivant à l'esprit ce qui est absent du regard »¹²⁴.

¹²¹ Denis DIDEROT, *Salons*, Paris, Gallimard, 2004

¹²² Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 2007

¹²³ Extrait issu de l'ouvrage de Jessie MARTIN, *op.cit* – Référence de la citation : Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, suivi de *Salons de 1759, 1761 et 1763*, Paris, Hermann, 1984, p.92

¹²⁴ Citation de Jessie MARTIN dans « l'ekphrasis critique », p.23, *op.cit*

Les lecteurs des ekphrasis de Diderot n'ayant pas le tableau sous les yeux, seule la description fournie par l'auteur permet de se « faire image ». A ce sujet, Jessie Martin relève que Diderot exploite la description comme objet de « pureté », ayant la possibilité de n'être qu'une description et rien d'autre. Dès 1761, les descriptions de Diderot s'émancipent de l'aspect « commentaire » et deviennent plus foisonnantes en détails. Le passage sur *l'Accordée du village*¹²⁵ par exemple, offre avec précision l'image du tableau :

« Puis en continuant de suivre la composition de droite à gauche, une fille aînée debout, appuyée sur le dos du fauteuil de son père. Le père assis dans le fauteuil de la maison. Devant lui son gendre debout, en tenant de la main gauche le sac qui contient la dot. L'accordée debout aussi, un bras passé mollement sous celui de son fiancé ; l'autre bras saisit par la mère qui est assise au-dessous. »



Jean-Baptiste GREUZE
L'Accordée du village, 1761
 Huile sur toile, 92x117 cm
 Musée du Louvre, Paris

Au cours de son évolution, la pratique de l'ekphrasis continue d'interroger le rapport entre l'image et le texte. L'ekphrasis critique, tel qu'elle fut pratiquée par Diderot, permet non seulement au lecteur de s'imaginer le tableau, mais suggère aussi une réappropriation de la nature de l'œuvre visuelle. Pour commencer, quelle que soit l'époque de sa pratique, l'ekphrasis et l'œuvre dont elle est issue n'ont pas la même fonction sociale. Les comptes rendus des salons de Diderot sont des exemples probants. Contrairement aux œuvres, les ekphrasis du philosophe avaient pour vocation de « faire étalage de la puissance artistique de la France¹²⁶. » Il y avait là un enjeu patriotique.

¹²⁵ Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, suivi de *Salons de 1759, 1761 et 1763*, Paris, Hermann, 1984, p.164

¹²⁶ *Op.cit.* Jessie MARTIN dans le chapitre « l'Ekphrasis critique », p.23

Dans un article sur l'ekphrasis, Nicolas Wanlin distingue l'ekphrasis de l'œuvre originale par leur distanciation temporelle. Comme il l'explique, « *il importe de voir que l'ekphrasis est le lieu de confrontation de deux moments, de deux cultures, deux systèmes de valeur, voire de deux philosophies de la représentation.*¹²⁷ ». Wanlin ajoute à cela qu'une œuvre et son ekphrasis sont chacune conçues à des périodes différentes. S'ajoute à cet anachronisme l'interprétation inévitable de l'œuvre que requiert son ekphrasis. L'image mentale, j'entends par cela la représentation formée dans l'esprit du lecteur de l'ekphrasis, ne peut correspondre parfaitement à l'œuvre originale.

Cet effet de distanciation entre l'œuvre et sa description se relie à la question de l'audiodescription. Tandis que l'enjeu principal de celle-ci tient au rendu le plus fidèle du film, comment garantir une juste retranscription de ce dernier pour les spectateurs non-voyants ? Assurément, l'audiodescription invoque les caractéristiques de l'ekphrasis. Si le procédé correspond à une ekphrasis filmique, il s'agirait à présent de déceler les outils dont elle dispose pour être une description de qualité.

¹²⁷ [En ligne], consulté le 03/04/2020 à 17h12
http://www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis%3A_probl%26acute%3Bmatiques_majeures_de_la_notion

II-2. L'audiodescription comme extension de l'ekphrasis

Dans un article intitulé *Entre l'auteur et le texte*, Umberto Eco énonçait « *lorsqu'un texte est produit non pas pour un destinataire unique, mais pour une communauté de lecteurs, l'auteur sait qu'il ou elle ne sera pas interprété selon ses intentions, mais selon une stratégie complexe d'interactions qui incluent également les lecteurs* ¹²⁸ ». Le discours produit par un texte s'analyse selon de multiples critères auprès du lecteur. Ce constat s'applique pour l'audiodescription. Considérant cette dernière comme une ekphrasis, le processus de distanciation entre le film et l'audiodescription repose sur cette interaction complexe qu'évoque Umberto Eco. Car, dans la situation d'un visionnage d'un film en audiodescription, le spectateur ne reçoit pas directement l'œuvre filmique. Celle-ci passe par une voix-over entremetteuse œuvrant à sa description. Dans ce cas alors, le spectateur est contraint de saisir la structure textuelle de la description, déceler son sens à partir des termes employés par l'auteur. La charge du descripteur consisterait alors à rendre à la fois intelligible et sensible la description (en prenant soin de contester la théorie de Platon¹²⁹).

Bien qu'il soit certain qu'une audiodescription de qualité repose sur une fidèle interprétation du film par l'auteur, il serait dans ce cas indispensable que cette interprétation s'établisse sur des critères prédéfinis, qu'elle relève d'un juste équilibre entre la sensibilité de l'auteur et son sens de l'analyse. La difficulté de ce brassage semble résider au sein du pouvoir contemplatif de l'image filmique, engendrant ce risque de l'analyser seulement dans sa dimension plastique. Assurément, l'analyse d'une image s'effectue sur ce qu'elle donne à voir. Ce qui semble essentiel pour le spectateur, c'est davantage l'effet que l'image produit sur lui.

¹²⁸ Ed. Stephan COLLINI, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996, p.61

¹²⁹ Comme en témoigne *l'Allégorie de la Caverne*, Platon estimait que les choses sensibles s'opposaient à l'intelligible, dans la mesure où le sensible serait le reflet de choses réelles, intelligibles donc.

Dans *Montrer l'invisible : écrits sur l'image*¹³⁰, Jean-Paul Curnier questionne l'enjeu de la réception visuelle d'une image. En exemplifiant avec le mythe d'Actéon - transformé en cerf par la déesse Diane, après avoir surpris cette dernière se baignant nue dans un lac - Curnier questionne le pouvoir de l'interprétation. Dans le mythe d'Actéon, celui-ci est transformé en cerf pour rendre impossible la divulgation de l'image du corps dénudé de Diane. Désormais incapable de transmettre cette image défendue, Actéon demeure dépossédé de celle-ci. Une image, sans possibilité d'interprétation, serait donc dépourvue de valeur. Dans sa théorie, Curnier soutient en effet « *Il semble que les images ont cet étrange pouvoir, cette propriété singulière qui est de disparaître derrière l'effet qu'elles produisent*¹³¹ » De fait, l'image ne serait pas, à elle seule, apte la sacralité. Ce qui fait l'importance d'une œuvre, c'est bien son effet produit sur son récepteur.

Si notre contemplation se limite à ce que l'image donne à voir, son effet produit risquerait de nous échapper en partie. C'est bien le reproche de Daniel Arasse fait à une certaine Giulia dans son essai *On n'y voit rien, descriptions*¹³². Dans une lettre faisant office de préambule, Arasse conteste les interprétations de Giulia concernant des tableaux picturaux. « *On dirait que tu pars des textes, que tu as besoin de textes pour interpréter les tableaux, comme si tu ne faisais confiance ni à ton regard pour voir, ni aux tableaux pour te montrer, d'eux-mêmes, ce que le peintre a voulu exprimer.*¹³³ »

S'il lui reproche d'invoquer ses connaissances théoriques pour dresser des commentaires superficiels des œuvres, Arasse finit par questionner lui-même le parcours du regard à travers l'interprétation de divers tableaux. Dans son chapitre premier « Le regard de l'escargot »¹³⁴, Daniel Arasse questionne la présence d'un escargot au premier plan d'une peinture de Francesco Del Cossa, « l'annonciation ». Après avoir soulevé cette bizarrerie que de trouver un escargot dans un tableau d'annonciation, Arasse confronte cette première impression à des hypothèses "cocasses".

¹³⁰ Jean-Paul CURNIER, *Montrer l'invisible : écrits sur l'image*, Éditions Jacqueline Chambon, Pairs, 2009

¹³¹ *Ibid.* chapitre IV « Le corps de Diane », p.121

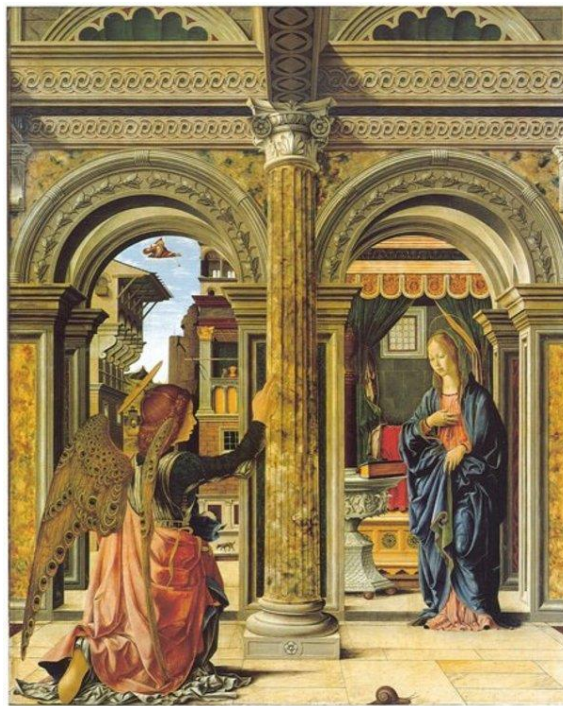
¹³² Daniel ARASSE, *On n'y voit rien : Descriptions*, Éditions Denoel, Paris, 2000

¹³³ *Ibid.* p.23

¹³⁴ *Ibid.* p.31

En s'abandonnant à l'effet produit par le tableau, Arasse envisage l'idée que l'escargot soit une figure de « *l'insoutenable lenteur de Dieu*¹³⁵ ».

Enfin, quand il soutient « *vous savez ce que c'est : on réfléchit, on réfléchit, on n'avance pas et puis, tout d'un coup, ça y est, on voit*¹³⁶ » l'historien suppose qu'une aventure du regard tend à la réflexion suscitée par la curiosité d'une œuvre. Preuve que la dimension purement visuelle d'une œuvre n'est pas auto-suffisante, mais appelle à l'analyse. Et c'est cette dernière qui apportera à l'œuvre sa valeur.



Francesco DEL COSSA
L'annonciation, 1470-1472
Tempera sur bois de peuplier, 139x113, 5 cm

Concernant le potentiel énonciateur de l'image, nombreux furent les penseurs qui ont théorisé l'idée que l'image, loin d'être un objet fermé, limité à demeurer le vecteur de représentations, serait à elle seule un objet de pensée. Pour citer Jacques Aumont dans son essai *A quoi pensent les films* « *Non seulement l'image constitue visuellement des formes qui s'ajustent, plus ou moins, aux objets du monde (...) mais elle fait de ces mêmes formes des signes qui mettent en œuvre une pensée.*¹³⁷ » L'idée est paraphrasée par Luc Vancheri dans *Les pensées figurales de l'image*¹³⁸.

¹³⁵ *Ibid.* p.40

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Jacques AUMONT, *A quoi pensent les films ?*, Paris, Séguier Editions, 1996, p.154

¹³⁸ Luc VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011

Définissant alors le figural comme une « *conception non théorique de la représentation, du texte et de l'image*¹³⁹ » Vancheri explique que l'image, quel que soit sa nature « *n'est pas circonscrite par le seul visible qu'elle donne à voir, ni tenue par le seul registre narratif qui organise ses parties.*¹⁴⁰ » mais s'inscrit dans un échelonnement de projections, fidèles à un modèle de réalité bien précis dont elles s'inspirent.

Pour revenir à la complexité de la tâche de l'auteur en audiodescription, la réussite de sa mission proviendrait non pas uniquement d'une bonne description des éléments esthétiques de l'œuvre, mais surtout d'une fidèle traduction de son effet procuré d'une part, et d'un rendu analytique de ses éléments visuels d'autre part. D'après ces exemples peut se distinguer l'idée qu'une audiodescription dite réussie ne serait pas seulement une ekphrasis, mais une sorte d'extension de cette dernière, qui tiendrait avant tout rigueur de l'aspect sensible émanant des éléments visuels du film.

En plus de cette spécificité qui ferait de l'audiodescription une variante de l'ekphrasis, il faudrait rappeler que la description ne constitue pas l'unique source d'information pour le spectateur non-voyant. Celle-ci doit en effet s'incorporer au reste du film. Le film n'étant pas un objet artistique statique et purement visuel, il se compose aussi d'éléments sonores qui participent à sa dimension sensible. L'ekphrasis n'est pas seule dispositif de transmission, mais se doit d'accompagner de la bande-son.

Si le son fut longtemps mésestimé dans le champ de la recherche en cinéma, sa richesse théorique n'est plus à démontrer. Bien que la notion de « bande-son » demeure selon Michel Chion « *fourre-tout et trompeuse* »¹⁴¹ nous emploierons ici ce terme en qualité d'ensemble d'éléments sonores, détaché de la bande-image. Certes, l'étude de la bande-son n'a eu de cesse d'être rattachée à la l'image. A son tour, Antoine Gaudin illustre ce constat dans *L'espace cinématographique*¹⁴². Dans son chapitre « L'espace cinématographique : un phénomène « audio-visuel » »¹⁴³ Gaudin stipule que le son au cinéma serait en-deçà de l'image dans la perception sensorielle, notamment dans la perception de l'espace « *La vue semble être l'organe le plus déterminant dans la reconnaissance spatiale.* »¹⁴⁴

¹³⁹ *Ibid.* Introduction, p.04

¹⁴⁰ *Ibid.* p.84

¹⁴¹ Michel CHION, *La voix au cinéma*, Paris, l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1993, p.16

¹⁴² Antoine GAUDIN, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie, op.cit*

¹⁴³ *Ibid.* p.159 à 197

¹⁴⁴ *Ibid.* p.160

Ces théories confirmeraient que la bande-image conserve le dictat d'une valeur analytique. Or, si une source sonore dans une séquence se localise plus aisément par son association à un élément visuel, l'espace sonore ne saurait se limiter à cette subordination à l'espace visuel. Après son constat, Antoine Gaudin envisage que l'espace sonore permette une « *extension de l'audible* ». Dans cette idée, Michel Chion encore distingue dans *l'Audio-vision* le son de l'image par le fait que le son suppose d'emblée un mouvement, déterminant un espace infini, contrairement à l'image qui, elle, demeure délimitée par le cadre.¹⁴⁵

Incontestable vecteur sensoriel, la bande-son d'un film serait alors apte à faire ressentir l'œuvre à ses spectateurs. Ce dernier est en plus fortement sollicité par le travail d'interprétation requis pour échelonner ces éléments sonores. Dans le chapitre « écoute » dans *L'obvie et l'obtus*¹⁴⁶, Roland Barthes rend compte du pouvoir de l'écoute. A la différence d'entendre qui serait un phénomène « physiologique », écouter serait un phénomène « psychologique ». L'écoute, ce serait « *cette attention préalable qui permet de capter tout ce qui pourrait déranger le système territorial*¹⁴⁷ ». Tel un sens primitif, l'écoute s'appréhenderait comme un détecteur d'indices, et cette fonction permettrait au spectateur de s'approprier l'espace sonore d'un film. Finalement, le travail du spectateur s'effectue aussi par l'analyse de la bande-son du film.

Ceci étant, si l'audiodescription se présente sous une forme d'ekphrasis, pourrait-elle nuire à l'interprétation de l'espace sonore par le spectateur ? Comment un film en audiodescription pourrait-il garantir un juste équilibre entre par les informations fournies par les indices sonores et celles procurées par la description ? Une bonne ekphrasis de film serait une description qui n'empièterait pas sur le travail de spectateur. A ce sujet, Delphine Harmel m'avait confié lors de notre entretien¹⁴⁸ à quel point il lui fut compliqué d'appivoiser l'audiodescription, tellement celle-ci lui empêchait de s'investir dans les films :

¹⁴⁵Michel CHION, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 12 à 16

¹⁴⁶ Roland BARTHES, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 217

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 219

¹⁴⁸ *Op.cit*

« J'ai fait quelques tentatives qui se sont soldées par une espèce de rejet terrible du cinéma avec l'audiodescription, parce que l'audiodescription empiétait de manière sauvage et agressive sur mon ressenti, sur mes émotions. J'ai reçu ça de façon extrêmement violente en me disant «je veux qu'on respecte ma sensibilité et je veux qu'on arrête de me prendre pour une crétine. » J'étais convaincue que l'audiodescription et moi, nous étions irrémédiablement fâchées. Du coup, pendant toute une période, je me suis mise à replonger un peu dans le cinéma en écoutant les seules bandes-son de films que je connaissais.»

Avant d'aborder les enjeux liés à la bonne cohésion entre la bande-son d'un film et l'audiodescription, il faudrait être en mesure d'analyser la bande-son d'un film, d'un point de vue sensoriel. L'expérience s'appliquera avec la première séquence de *Demain et tous les autres jours*, long-métrage réalisé en 2017 par Noémie Lvovsky¹⁴⁹. L'extrait fut sélectionné pour sa fonction introductive. Dans la séquence, la bande-son fourmille en effet de renseignements sur les personnages et les lieux.

Le film s'ouvre sur des cris entremêlés d'enfants. Les voix semblent lointaines, elles surviennent comme des échos. Quelques secondes plus tard, des chants d'oiseaux et bruits de pas saccadés s'ajoutent à ce tumulte. Par cette ambiance sonore se constitue l'image mentale d'une cour de récréation en activité. L'espace sonore accaparé par les voix d'enfants semble se faire de plus en plus proche. Le retentissement d'une sonnerie diminue l'intonation des cris. Soudain, le silence est total. Ces quelques secondes silencieuses paraissent essentielles, car elles intègrent le changement d'une séquence à une autre. A 2'17'' du film, le silence se noie dans un bruit lointain constitué de voix d'enfants. Ces voix étouffées procurent la sensation qu'une nouvelle séquence en intérieur commence, mais toujours au sein de l'école.

La voix de Noémie Lvovsky rompt définitivement le silence. C'est une voix craintive. Une autre voix féminine vient à sa rencontre. Celle-ci est plus posée, presque rassurante à l'égard de son interlocutrice. A présent, les dialogues occupent presque intégralement l'espace sonore. Ils sont surtout source d'indices et de repères diégétiques. Sans description visuelle, ces derniers permettent de saisir les rapports entre chaque personnage.

¹⁴⁹ Noémie Lvovsky, *Demain et tous les autres jours*, 2017, France, 91'

Après l'intervention de la première voix qui énonce « *je ne me souviens plus pourquoi on est là* ». La deuxième voix féminine¹⁵⁰ répond « *Pour faire connaissance. J'aimerais que Mathilde vienne me voir de temps en temps pour me parler de ses petits problèmes* ». A ce stade, il nous est possible d'imaginer une conversation entre une mère et la psychologue de l'école. Cela reste une hypothèse. C'est ici mon interprétation de spectatrice qui émet cette éventualité.

Maintenant que les personnages sont dessinés, je peux me focaliser avec plus d'attention sur la tournure de leur conversation. En outre, le discours de celle qui semble être la mère de Mathilde est assez confus. Alors que la psychologue tente de centrer la discussion sur Mathilde, se souciant de son intégration parmi ses autres camarades de classe, la mère butte sur la formulation de sa remarque « *Est-ce qu'on dit "Je ne me souviens plus pourquoi on est là" ou "Je ne me souviens plus de pourquoi on est là" ?* » Par ses efforts pour rassurer la mère, la psychologue se dépeint comme une personne rassurante et patiente, à l'image de sa profession dans la conscience collective. A partir de 3'13'', une voix d'enfant, située au même niveau sonore que les deux autres, répond directement à la mère « *On peut dire aussi "je ne me rappelle pas pourquoi je suis là"* ». Une brève réponse de la mère, empreinte de fierté et de bienveillance, renforce l'idée que l'enfant est sans doute Mathilde.

Cette dernière est donc présente dans le bureau de la psychologue depuis le début de l'échange. Bien que furtif, l'échange entre la mère et sa fille laisse envisager un rapport de complicité et de tendresse. L'enjeu de la séquence prend alors plus d'ampleur car, entre les vaines tentatives de la psychologue pour mener un entretien constructif avec la mère et les remarques incohérentes de cette dernière, une enfant assiste à la scène sans réellement y participer. Placée au centre d'un échange entre deux figures d'autorité incapables d'interagir, elle semble discrète, davantage préoccupée par les paroles décousues de sa mère. La séquence se conclue par le retentissement de la sonnerie, et une dernière réplique de la mère adressée à la psychologue « *Je ne sais toujours pas pourquoi nous sommes venues, mais c'était très sympathique.* »

¹⁵⁰ Interprétée par India Hair

Ci-contre, deux photogrammes de la séquence, dans le bureau de la psychologue de l'école. La bande-son a donc permis la construction des images en partie.



© F comme film/ Gaumont / France 2

Même si la bande-son fournit de nombreuses indications sur les enjeux des premières séquences du film, cette unique source reste insuffisante pour se construire des images précises de ce qui se joue réellement entre les personnages. Dans la deuxième séquence, la confrontation qui gravite autour de la mère et de la psychologue est rythmée par de nombreux silences instaurant une mise en suspens malaisante, un étirement du temps. Pourtant, ces silences sont probablement ponctués d'interactions gestuelles entre les personnages : regards pesants ou interrogateurs, gestes discrets etc.

Par ailleurs, en ne se fiant qu'au son, le spectateur intégrerait le personnage de Mathilde à la confrontation que bien plus tard, alors qu'elle y est présente depuis le début de la séquence. Un des réels enjeux réside dans la posture qu'adopte Mathilde au cours de l'échange entre sa mère et la psychologue. Ses réactions face aux divagations de sa mère nous échapperaient en n'écoulant que la bande-son.

Cette analyse exclusivement sonore a tout de même permis de justifier l'importance du son dans l'expérience sensorielle d'un film. L'absence d'indices visuels nous contraint de suggérer son sens à partir de notre perception cognitive.

La compréhension d'un film s'effectue de fait par des paramètres de déduction primitifs, nos sens premiers et notre expérience sociale¹⁵¹. Dans cette séquence, nos paramètres sont donc altérés par l'absence d'images. Pour ma part si je puis dire, je "visionne" cette séquence comme si j'avais les yeux fermés. Cette idée me permet alors d'intégrer le sens de la bande-son qui défile. Je m'accroche à ce sens restant, et lui accorde une importance sensorielle première.

Ce compte-rendu du parcours sensoriel effectué entre la bande-son et le spectateur démontre à quel point la bande-son est capable de projeter sur le spectateur maintes émotions et informations sur le film et ce, malgré l'absence de certains éléments essentiels exclusifs au support visuel. Dans cette mesure, il est indispensable que l'audiodescription cohabite avec équilibre avec la bande-son pour devenir complémentaires. L'audiodescription, à elle seule, ne consiste pas simplement à décrire les images filmiques. Sa fonction est en effet beaucoup plus complexe. Celle-ci doit en effet rendre le contenu de l'image, mais surtout toute la sensibilité qui en ressort.

Au cours de la journée de sensibilisation à l'audiodescription, le 6 mars dernier¹⁵², Marie Diagne intervint dans le cadre du séminaire pour insister sur le fait que la principale préoccupation de l'audiodescription, ce n'est pas le spectateur mais le film : « *On est au cinéma. Il ne s'agit pas de prendre le spectateur par la main. Il faut repasser par le sensible et comprendre comment fonctionne le cinéma (...) plus vous êtes sensibles, plus vous êtes capables de transmettre un regard qui n'est pas le vôtre* ».

Dans ce cas, l'audiodescription se définirait comme une ekphrasis qui décrirait principalement la dimension sensible de l'œuvre filmique. Sa cohabitation avec la bande-son est également essentielle pour remplir ses fonctions. Parce qu'elle est directement intégrée au film, il faudrait à présent relever les outils dont elle dispose pour transmettre avec justesse les éléments visuels de l'œuvre.

Actuellement, par quels moyens l'audiodescription cohabite-t-elle avec le film ? L'audiodescription est une forme d'ekphrasis authentique, justement parce qu'elle se joint directement à l'œuvre originale dont elle est issue, par le biais d'une voix-over.

¹⁵¹ Thèse de Rémi ADJIMAN "L'émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique : une approche communicationnelle et cognitive." sous la direction de Claude LE BOEUF, Université Montpellier I, 2002, Chapitre 2 : "Sous le mouvement de l'interprétation"

¹⁵² *Op.cit*

De ce fait, il s'agira à présent de questionner le rapport entre le cinéma et l'oralité. Enfin, la réflexion se poursuivra dans une tentative pour répertorier les outils grammaticaux qui contribueraient à la structure d'une audiodescription de qualité.

II-3. Oralité et cinéma : une grammaire aux frontières tangibles

Le principal outil dont l'audiodescription dispose, c'est-à-dire, le médium par lequel elle transmet au spectateur l'ekphrasis de l'image filmique, c'est la voix-over. Il s'agit même de l'unique lien entre le film et le spectateur. Celle-ci doit alors cohabiter avec la bande-son et guider le spectateur dans l'espace sonore. Mais tandis que la voix remplit sa fonction en maîtrisant la description des éléments visuels, le spectateur confronté à l'audiodescription est tenu d'accorder sa pleine confiance à celle-ci. Si Michel Chion considérait que la voix au cinéma « *suscite la présence des choses dans l'esprit*¹⁵³ », celle-ci agirait sur le spectateur par un effet de *forçage*. Le terme est emprunté à Serge Daney dans un article des Cahiers du Cinéma¹⁵⁴. Daney y explique à quel point la voix, over ou off, dans un film dirige la perception du spectateur par son discours. Elle prend possession de l'image, dictant son interprétation.

Malgré ce raisonnement, l'idée selon laquelle la voix de l'audiodescription serait une indétrônable despote de la perception reste quelque peu démesurée. Il faudrait analyser plus précisément l'étendue de son intervention dans les films. Dans une certaine mesure, la voix de l'audiodescription s'inscrit dans un héritage de l'oralité bien installé dans l'art cinématographique.

Au cinéma des premiers temps, les projections étaient habituellement commentées par un bonimenteur ; locuteur alors chargé de commenter les films muets de l'époque. Cette pratique était alors courante entre 1895 et 1914. En exemplifiant avec la fonction du bonimenteur, Alain Boillat tend à théoriser l'idée « *selon laquelle il y aurait une appartenance native du cinéma au domaine de l'oralité au sens large*¹⁵⁵ ». Plus spécifiquement, l'intervention du bonimenteur au cours des projections constituait un modèle d'énonciation nouveau.

¹⁵³ Michel CHION, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005, p.145

¹⁵⁴ Serge DANÉY, « L'orgue et l'aspirateur », *Cahiers du Cinéma*, n. 279, août - septembre 1977, p. 19 à 27

¹⁵⁵ Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, éditions Antipodes, 2007, p.32

Cette pratique introduit en effet l'histoire d'une collaboration entre le cinéma et l'oralité. Dans son ouvrage *Du bonimenteur à la voix-over*, Boillat étudie l'évolution de la pratique orale au cinéma, du cinéma des origines jusqu'à l'essor du cinéma parlant à partir de 1939. En outre, l'emploi marginal de la voix-over dans *Le roman d'un tricheur*¹⁵⁶ de Sacha Guitry provoque un tournant dans ce rapport film / voix. La voix-over devient au cinéma un « ajout ultérieur », commentateur directement intégré au film.

A cet effet, l'audiodescription use d'un médium déjà bien exploité par le cinéma. Pour autant, la voix de l'audiodescription répond à des contraintes exclusives à son procédé. Il s'agit d'une voix construite et mixée bien après la finalité du film lui-même. Certes, le film reste un support artistique enclin à l'intégration d'une voix-over, mais comme celle-ci n'appartient pas à la diégèse du film, il faudrait l'étudier davantage pour comprendre ses enjeux. La question de son influence sur le spectateur reste à élucider. D'abord, le ton qu'elle emploie pour décrire le film est très déterminant. Pascal Bonitzer exemplifie l'idée dans « Les silences de la voix¹⁵⁷ », article paru dans les Cahiers du Cinéma. Dans l'article, Bonitzer démontre la force d'influence du commentaire de la voix-over. Il prend alors pour exemple celle de Luis Bunuel dans son documentaire *Las Hurdes*¹⁵⁸. Tout au long du film, la voix du réalisateur demeure détachée de la misère criante montrée par l'image. Bonitzer en témoigne « *le commentaire y est froid, mais l'image hurle* ». Un malaise est alors provoqué par l'abîme entre « *le discours muet de l'image et celui de la voix inquiétante* ». Cette illustration extrême permet de constater à quel point le commentaire d'une voix influe sur le discours supposé de l'image.

La voix-over de l'audiodescription doit assurer son rôle, fournir le juste rythme du film. En m'appuyant sur ma propre expérience de spectatrice d'audiodescription, je fus parfois agréablement surprise de la qualité d'interprétation de la voix. Lorsqu'elle est maîtrisée, elle est en effet capable de se camoufler dans l'atmosphère du film.

¹⁵⁶ Sacha GUITRY, *Le roman d'un tricheur*, 1936, France, 81'

¹⁵⁷ Pascal BONITZER « Les silences de la voix », Cahiers du Cinéma, n. 256, février – mars 1975, p. 22 à 34

¹⁵⁸ Luis BUNUEL, *Las hurdes : tierra sin pan*, Espagne, 1932, 26'51"

C'est par exemple le cas pour l'audiodescription du film *Les Oiseaux*¹⁵⁹. Dans la séquence finale, le spectateur assiste à l'ultime invasion des corbeaux. Les protagonistes, Mitch et Lydia, tentent de fuir la maison avec Mélanie. L'audiodescription de l'extrait¹⁶⁰ s'abreuve du caractère anxiogène de la séquence. L'onirisme du texte s'harmonise sans peine avec le chant grinçant du vent, les plaintes de Mélanie, et tous autres bruitages habillant l'ambiance du film. Et lorsque la voix-over narre « *Mitch ouvre la porte. La lumière du jour éclaire leurs visages. Des centaines de mouettes grouillent sur le sol. Mélanie regarde autour d'elle. La panique revient dans ses yeux éteints.* » Le rythme de sa lecture active la sensation d'angoisse chez le spectateur.

A contrario, l'intonation d'une voix audiodescriptive peut desservir le spectateur si elle ne s'accorde pas au film. Parmi bon nombre d'exemples, le film *Grave* s'est distingué dans ce palmarès d'audiodescriptions répulsives. Réalisé en 2016 par Julia Ducournau, *Grave*¹⁶¹ bouscule le genre de l'épouvante dans des séquences gores rythmées par une bande-son « électro ». La dimension visuelle du film lui apporte toute sa matière, d'autant que *Grave* traite de la métamorphose du corps dans toute sa bestialité¹⁶². Cependant, en faisant l'expérience de ce film en audiodescription, le décalage entre l'intonation de la voix-over et le caractère anxiogène de certaines séquences fut frappant. Ce trop-plein d'horreur esthétisée qui me heurta lors du visionnage du film s'était évaporé. Pas même la description limpide du texte, ni la variété du champ lexical du sanglant ne m'auront permis de retrouver ces sensations d'angoisse, ce mélange de dégoût et d'ébahissement.

Exemplifions avec une des dernières séquences du film, à 1,20'15". Justine se réveille dans le lit d'Adrien, à ses côtés. Elle découvre avec effroi la cuisse de ce dernier dévorée. Horrifiée, Justine constate que c'est sa sœur, Alex, qui a abattu Adrien avant de le dilapider.

¹⁵⁹ Alfred HITCHCOCK, *Les oiseaux (The birds)*, 1962, Etats-Unis, 120'

¹⁶⁰ [En ligne :]

<https://drive.google.com/file/d/0BwO2aG6lcnOoMGIwMmFkYjMtN2Q4MS00MTBjLTg1NTAtMzAwNTFmMGRkZGZj/view?hl=en&authkey=COX65LgN>

¹⁶¹ Julia DUCOURNAU *Grave*, 2016, France, 98' - Audiodécrit par Charlotte SARRASIN, enregistré par Hélène GONCALVES, Titra Films

¹⁶² Faits confirmés dans des entretiens avec la réalisatrice, dont celui-ci pour Télérama :

<https://www.telerama.fr/cinema/julia-ducournau-dans-grave-le-geste-cannibale-est-de-l-ordre-du-punk,155431.php>

La voix-over décrit avec justesse l'enchaînement de l'action « *Justine est allongée dans le lit d'Adrien, à côté de ce dernier (1,20'15") puis « Elle retire la couette. La cuisse d'Adrien a été en partie dévorée. Les jambes de Justine sont couvertes de sang* » (1,21'17"), et enfin, lorsqu'elle découvre sa sœur « *Elle avance vers la cuisine, et découvre sa sœur, assise par terre contre le frigo. Immobile et blafarde, Alex a du sang tout autour de la bouche* ». Or, une incohérence se fait sentir dans l'intonation de la voix. Sa neutralité est bousculée par la bande-son du film, les plaintes de Justine, la musique. Bien que la perception de chaque spectateur demeure personnelle et subjective, il m'a semblé que l'horreur de la séquence n'était pas décrite dans toute son intensité.

En vue de ces exemples, il est important de mettre en lumière les fondamentaux du lien unissant le spectateur à la voix de l'audiodescription. Cette dernière se présente comme le principal outil du procédé audiodescriptif. En somme, c'est la voix qui manipule la matière dont l'audiodescription dispose pour transmettre la sensibilité émanant du visuel d'un film. Tout en s'uniformisant avec le reste de la bande-son, elle doit non seulement véhiculer avec justesse l'atmosphère du film, mais également traduire le changement d'une séquence à une autre.

Généralement, l'audiodescription est enregistrée par deux voix distinctes : une masculine et une féminine. Le passage d'une voix à une autre permet d'indiquer un changement de temporalité ou de point de vue. Dès qu'une séquence centrée sur un personnage se termine, une seconde voix prend le relais sur la description de la séquence suivante. C'est le cas pour *La princesse de Montpensier*¹⁶³, film historique réalisé par Bertrand Tavernier. L'intérêt du recours à deux voix bien distinctes peut s'illustrer dès les premières minutes du film. Pendant l'apparition du générique sur l'écran noir, une voix féminine et grave s'attelle à sa lecture. Mais alors que la voix n'a pas terminé d'énoncer les partenaires financiers du film, le générique laisse place à un carton-titre de contextualisation :

« *Automne 1567.*

*La paix entre catholiques et huguenots durait depuis près
d'un an lorsque la guerre reprit avec la soudaineté d'un feu
de broussaille mal éteint. »*

¹⁶³ Bertrand TAVERNIER, *La princesse de Montpensier*, 2010, France, 139'

Les premières images du film surviennent quelques secondes après la disparition du carton-titre. C'est à ce moment que la voix-over lit ce dernier. La lecture est alors accompagnée de la musique du film, semblable à un chant religieux. Malgré ce léger décalage entre l'image et l'audiodescription, le carton-titre dans la version audiodécrite remplit sa fonction consistant à emporter le spectateur dans le contexte du film. Soutenue par la musique extra-diégétique, le texte (ci-dessus) lu par la voix procure une atmosphère spirituelle et onirique, fidèle donc au contexte du film. A 1'13" du film, dès que l'audiodescription termine la lecture du carton-titre, une voix masculine prend le relais et entame la description de l'image :

*« Au crépuscule, le cadavre d'un homme vêtu d'une tunique et
d'un haut-de-chausse, gît sur l'herbe.*

*Au milieu d'une campagne à la végétation éparse,
apparaissent les vestiges d'une bataille. »*

Le changement de voix dans ce cas-là permet de distinguer à l'écoute le générique de la première séquence. Presque indépendamment de la bande-image, l'audiodescription use de ses propres subterfuges pour transporter le spectateur d'un passage du film à un autre.

Cet exemple soutient alors qu'une voix-over en audiodescription sert avant tout à consolider le lien entre le film et le spectateur. En rendant la « lecture » du film plus compréhensible et accessible pour le spectateur, la voix établit un contrat de pleine confiance avec celui-ci. La description pourrait être parfaitement limpide et accordée à l'univers diégétique du film, elle ne pourra être convaincante si, et seulement si, son rythme et son intonation respecte elle-même cet univers.

En tenant compte du rôle de la voix-over, il est à présent possible d'énumérer les principaux outils exclusifs à l'audiodescription pour transmettre toute la matière visuelle et sensible d'un film. Cette notion d'oralité, qui serait un support propre à l'audiodescription, supposerait une distanciation à l'égard du langage cinématographique. Par distanciation, j'entends par là que l'audiodescription, si elle ne peut être une forme artistique complètement émancipée du film dont elle est issue, posséderait en revanche ses propres outils, sa propre grammaire. Cette grammaire aurait cependant la particularité d'être jumelée au langage cinématographique, parce qu'elle se doit de traduire une bonne partie de la matière filmique.

Or, parce qu'elle se doit de tout transmettre par un processus oral (la voix), l'audiodescription doit aussi s'appropriier des outils capables de passer par l'oralité. Sans doute la reconnaissance d'un art passe par l'établissement de son propre langage, comme le suggérait Alexandre Astruc dans son célèbre article pamphlétaire « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ¹⁶⁴ » :

« Après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, il [le cinéma] devient peu à peu un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la Caméra-stylo. Cette image a un sens bien précis. Elle veut dire que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit. »

Quels sont alors les outils dont l'audiodescription dispose ? Inhérent à l'oralité, le contenu textuel de la description consiste en un point essentiel. Si la dimension onirique d'une audiodescription fut déjà évoquée dans ce mémoire en tant que critère indispensable à sa qualité, il faudrait toutefois insister sur l'idée que le vocabulaire utilisé dans une audiodescription détermine grandement sa réception sur le spectateur.

En effet, l'univers diégétique du film, alors transmis par l'oralité, relève d'une richesse de vocabulaire. Pour exemplifier, l'audiodescription de *La princesse de Montpensier* m'interpella par son champ lexical bien spécifique utilisé. Les tenues, les décors et les actions sont décrites avec un vocabulaire convenant à l'univers moyenâgeux du film.

Dès la première séquence, la description aborde les vêtements des cadavres, l'un d'eux est vêtu d'un « *haut-de-chausse* ». A 2,03'45" aussi, lorsque le prince de Montpensier découvre le cadavre du comte de Chabannes gisant en pleine rue au petit matin. Pleurant sur la dépouille de son camarade, Montpensier découvre « *la missive qui dépasse de sa poche* ¹⁶⁵ ». Il serait laborieux de récolter tout le vocabulaire d'époque utilisé dans

¹⁶⁴ Alexandre ASTRUC, "Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo", l'Écran Français, n.144, 30 mars 1948

¹⁶⁵ Une missive désigne une lettre. Pour recontextualiser, le comte de Chabannes souhaitait alerter par courrier Marie de Montpensier de la trahison de son amant, le duc de Guise.

l'audiodescription. Cela dit, ces quelques extraits témoignent d'une audiodescription en accord avec l'univers du film.



© StudioCanal

Ci-dessus, des clichés du film *La princesse de Montpensier*, témoignant d'un univers historique mesuré et visuellement marqué.

Certainement, quelques sceptiques soutiendront que l'utilisation d'un vocabulaire trop soutenu, trop compliqué, dans un texte audiodescriptif risquerait de faire défaut à certains spectateurs, alors incapables de se projeter dans le film parce qu'ils ne comprendraient pas la plupart des mots. Je leur conseille d'envisager la possibilité que tous les spectateurs atteints de cécité ne consomment pas seulement des films pour se distraire.

Aussi, les sceptiques sont invités à déconstruire l'idée selon laquelle les non-voyants ont un inconditionnel besoin de simplification de l'audiodescription, qu'à l'instar des spectateurs voyants qui cultivent un rapport personnel avec chaque film et qui, indéniablement, ne perçoivent pas tout dans chaque film, les spectateurs non-voyants ont aussi droit à une perception personnelle, spontanée ou réfléchie ; le droit de se délecter d'un vocabulaire laborieux. Plus l'audiodescription sera fructueuse en vocabulaire, plus le spectateur pourra consommer un film comme il le souhaite et dans toute sa complexité. Lors de mon entretien avec Marie-Pierre Warnault,¹⁶⁶ celle-ci insista sur l'idée que la conception de l'audiodescription reposerait sur une seule et unique règle, la prise en compte du spectateur « *il faut vraiment que les auteurs en audiodescription soient formés au cinéma, et surtout à la considération du spectateur* ».

¹⁶⁶ Directrice de l'association Retour d'Image, pour rappel.

Parce que chaque film relève d'une création originale et authentique, l'audiodescription ne peut reposer sur aucune règle, car chacune s'appuie sur un film particulier qui demande donc de « remettre l'ouvrage à zéro » pour toute nouvelle audiodescription. La seule règle à prendre alors en compte serait donc le respect de la perception du spectateur. C'est pour cela que l'audiodescription doit user de ses « outils ». Finalement, plutôt que de chercher à établir une grammaire de l'audiodescription au risque de transformer cette démarche en répertoire de codes et de règles, sans doute faudrait-il cibler davantage la considération du spectateur, se projeter dans sa perception globale du film pour saisir tous les prérequis d'une audiodescription de qualité. Entre autre, un vocabulaire accordé à l'univers du film décrit contribue à cette estime du spectateur, ce souci de lui procurer le plus fidèlement possible son univers filmique.

Passées ces certitudes clarifiées, un autre constat sur le langage de l'audiodescription permet d'étoffer l'étude : l'analyse de son procédé relèverait finalement d'une approche textuelle, à la frontière de l'analyse littéraire. A cet égard, le langage parlé, dit littéraire, prend appui sur le langage filmique. Avec l'audiodescription, la richesse linguistique remplace la richesse technique. Mais les mots sont-ils capables de composer le profilmique¹⁶⁷ ?

Dans certains genres cinématographiques, le profilmique reste la matière première pour transmettre au spectateur l'intériorité des personnages. C'est le cas pour l'Expressionnisme allemand¹⁶⁸ dont les décors artificiels, empreints d'une stylisation symbolique, tendent à exprimer la dominante psychologique de l'action. Tandis que le spectateur voyant s'appuie sur ces indices visuels pour saisir le sens d'une séquence, le spectateur non-voyant obtient ces éléments par le biais du langage littéraire.

Pourtant, en soutenant cette hypothèse et en rappelant que l'audiodescription se fonde sur le langage filmique, il conviendrait de questionner en premier lieu le rapport entre langage littéraire et langage cinématographique.

¹⁶⁷ Le profilmique désigne l'ensemble des éléments visuels présents dans le cadre.

¹⁶⁸ Terme inventé en 1908 par l'historien de l'art Wilhelm WORRINGER, désignant un mouvement artistique, en vogue de 1919 à 1930.

Dans *Essais sur la signification au cinéma*¹⁶⁹, Christian Metz confronte le cinéma et la littérature dans l'emploi de la ponctuation. Celle-ci étant une « manière de ponctuer les divisions d'un texte [ou] de gestes¹⁷⁰, Metz soutient que le cinéma a su développer son propre langage, rendant la ponctuation dispensable : « *Dans un film (...) la marge de variation dans la fréquence est plus considérable (...) Même pour passer d'une séquence à la suivante - articulation particulièrement forte -, divers moyens s'offrent, autres que la ponctuation.* ». De cette articulation survient l'idée que le cinéma aurait réinventé le langage littéraire dans une démarche émancipatrice. L'audiodescription, quant à elle, serait un brassage de ces deux langages.

¹⁶⁹ Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma* (Vol. 1&2), Tome 1, Paris, Méridien Klincksieck, 1968, p.117-118

¹⁷⁰ Définition du Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ponctuation/62531>

« ... l'absence d'un visage qui parle n'est pas une infériorité ; c'est une supériorité ; c'est précisément l'axe de l'intimité, la perspective de l'intimité qui va s'ouvrir.¹⁷¹ »

« À chaque battement de mes cils, un rideau s'abaisse et se relève, sans que je pense à l'instant à imputer aux choses mêmes cette éclipse; à chaque mouvement de mes yeux qui balayent l'espace devant moi, les choses subissent une brève torsion que je mets aussi à mon compte; et quand je marche dans la rue, les yeux fixés sur l'horizon des maisons, tout mon entourage proche, à chaque bruit du talon sur l'asphalte, tressaille, puis se tasse en son lieu.¹⁷² »

¹⁷¹ Gaston BACHELARD, *Le droit de rêver ?* Éditions PUF, coll. "Quadrige", 1970

¹⁷² Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979

III – LA NARRATION REGNE-T-ELLE SUR LA DESCRIPTION DU NON-VISIBLE ?

III-1. L'audiodescription et son lien avec la narration

Si le langage cinématographique et le langage littéraire possèdent des similitudes, ce serait assurément dans leur rapport à la narration. En outre, les fondements du cinéma narratif semblent hériter des codes de la littérature.

Tout d'abord, la diégèse. Inventé en 1951 par Etienne Souriau, ce terme désigne « tout ce qui appartient, dans l'intelligibilité (...) à l'histoire racontée, au monde supposé ou présumé par la fiction du film ». Roger Odin, dans son ouvrage *De la fiction*¹⁷³, présume que la diégèse, si elle peut habiter d'autres formes d'œuvres fictives telles que la littérature ou la musique, s'établit dès lors qu'on se « construit mentalement un monde »¹⁷⁴. Odin développe ce principe de construction fictive, qui serait à son sens intrinsèque à la figuration. Il nomme ce procédé l'« opération de figurativisation ». Celle-ci se mettrait en œuvre systématiquement, dans la mesure où notre perception prend appui sur un système sémiotique naturel. Odin précise d'ailleurs que le cinéma, dans l'héritage de la photographie, fut pensé pour produire de la figurativité. En ce sens, la diégèse serait plus légitimement conçue pour l'art cinématographique, et sans doute davantage théorisée dans la sphère théorique du cinéma. Le processus de diégétisation s'entreprendrait plus aisément dans le cadre d'un art conçu pour la figurativité.

Pourtant, en poursuivant mes recherches sur le rapport entre la diégèse et le cinéma, un article d'Alain Boillat¹⁷⁵ déconstruit cette supposition. Au contraire, la diégèse fut davantage théorisée par Gérard Genette, dans une approche structuraliste de la littérature. Il en fit ainsi un terme englobant un « topo narratologique ». La diégèse serait selon Genette un « strict équivalent de l'histoire racontée ».

¹⁷³ Roger ODIN, *De la fiction*, Paris, De Boeck Supérieur, 2000

¹⁷⁴ *Ibid.* développement de l'idée dans le chapitre premier « Diégétiser : construire un monde », p.17

¹⁷⁵ Alain BOILLAT « La "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Revue Cinémas*, volume 19, n°2-3, 2009, p.217 à 245 [en ligne]
<https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2009-v19-n2-3-cine3099/037554ar/>

Certains théoriciens du cinéma firent davantage hommage à la définition initiale du terme prônée par Souriau, à l'instar de Marcel Martin et Christian Metz.

En outre, l'appropriation du terme permit de formuler des questionnements sur le langage cinématographique, relatifs à la sémiologie. Christian Metz par ailleurs, œuvra à théoriser le cinéma dans une approche sémiologique. Dans la poursuite de la théorie de Souriau, Metz aborda dans maints essais la notion de diégèse, lui attribuant alors une vaste définition. Le théoricien employait en effet le terme « diégèse » comme un synonyme de la narration¹⁷⁶. Pour ainsi démontrer que le cinéma pouvait être un langage, ses études sur la diégèse questionnèrent entre autre les enjeux du profilmique.

A la frontière de sa définition littéraire, la diégèse interroge dans le cinéma cette faculté à procurer l'impression de réel chez le spectateur. Finalement, que la diégèse appartienne au champ littéraire ou cinématographique n'est pas la question. L'enjeu relève surtout du travail d'interprétation qu'elle opère chez le spectateur. Pour citer Jean Châteauvert et son travail sur la voix-over au cinéma¹⁷⁷ « *Ainsi, la diégèse apparaît non pas comme le résultat global d'un texte, qu'il soit filmique ou littéraire, mais bien comme un instrument de liaison qui est actif dans le travail d'interprétation du spectateur.*¹⁷⁸ » Cet état des lieux, loin d'apporter un développement à l'édifice d'une théorie de la diégèse, permet surtout d'envisager le langage cinématographique comme un ensemble de concepts calqués sur le langage littéraire. Dans le rapport que ces deux langages entretiennent avec la narration, cette hypothèse serait en effet justifiable. Pourtant, cinéma et littérature ne procurent pas l'impression de réel chez le spectateur et le lecteur de la même manière.

Par exemple, le point de vue dans la littérature, aussi bien appelé la focalisation, permet au romancier d'organiser la narration en fonction de son placement dans le récit. Le point de vue externe pose un regard extérieur à la narration, le narrateur adopte une posture neutre, objective au récit sans devancer ou présager l'action. La focalisation interne, au contraire, place le narrateur comme référent premier du lecteur. Ce dernier est de fait limité à la perception du narrateur. Le point de vue omniscient (ou point de vue « zéro ») correspond, quant à lui, à une vision d'ensemble sur le récit. A l'instar du narrateur, le lecteur possède également une vision englobante du cadre narratif.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Jean Châteauvert, *Des mots à l'image : la voix-over au cinéma*, Québec, Nuits blanches éditeurs, 1996

¹⁷⁸ *Ibid.* p.66

Au cinéma, les différents points de vue s'exposent par d'autres intermédiaires. La focalisation relève surtout de dispositifs de mise en scène. Un champ / contrechamp sur deux personnages peut par exemple procurer un changement de focalisation, passant d'un point de vue externe en vision subjective.

*Fenêtre sur Cour*¹⁷⁹ adopte par exemple ce dispositif, lorsque le personnage de James Stewart épie ses voisins. Le champ sur les fenêtres de l'immeuble voisin à celui de Jeff Jeffries adopte une focalisation externe jusqu'au passage sur le contrechamp, montrant justement le personnage de Jeff en pleine occupation voyeuriste. Le spectateur passe alors du point de vue externe du sujet regardé au point de vue interne du regardant.

Ci-contre, à 21'00'' du film, l'appartement voisin observé par le personnage de James Stewart. Ce dernier assiste alors à une étrange scène. Dans le séjour, la voisine organise un dîner aux chandelles et mime la compagnie d'un convive alors qu'elle est seule.



© D.R

¹⁷⁹ Alfred HITCHCOCK, *Fenêtre sur cour*, Etats-Unis, 1954, 109'

Cette modalité énonciatrice est nommée par François Jost « ocularisation interne secondaire », Ce dernier conceptualise l'expression dans *Le récit cinématographique*, « elle se définit par le fait que la subjectivité de l'image est construite par les raccords (...) par une contextualisation. N'importe quelle image qui raccorde avec un regard montré à l'écran, à condition que quelques règles syntaxiques soient respectées, sera ancré dans celui-ci ¹⁸⁰».

Le caractère subjectif d'un plan représente à lui seul un vaste sujet théorique. Le langage cinématographique est ainsi fait de dispositifs de mises en scène œuvrant à un bousculement de focalisation dans le film. Ce dernier peut en outre s'effectuer par un changement de valeur de plans. Pour exemple, le passage à un gros plan sur le visage d'un personnage permet au spectateur de percevoir ses pensées, d'entrer dans son « intimité mentale ».

Si la notion de point de vue dans la narration existe tant dans la littérature qu'au cinéma, le rôle du narrateur quant à lui est bien plus encadré dans la littérature. Le terme est en effet bien plus controversé dans le 7^{ème} art. Jean Châteauevert, toujours dans son ouvrage *Des mots à l'image*, signale que le narrateur dans un roman apparaît comme une « figure obligée¹⁸¹ ». En effet, ce dernier serait source de récit. Selon un article de Jon-Arild Olsen¹⁸², les théoriciens de la littérature s'accorderaient sur l'idée que la communication entre le roman et le lecteur s'établirait par le prisme de la fiction, tandis que cette dernière donne lieu à une autre communication entre le narrateur et le narrataire. Cette structure, alors fondée sur une double énonciation, fait du narrateur une figure indispensable à la transmission du récit. Cette démonstration rejoint la théorie introductive de Jean Châteauevert. Celui-ci explique pourquoi le modèle narratologique de la littérature ne peut se calquer sur le cinéma.

L'art cinématographique possède en outre un schéma narratif complexe dans lequel l'adéquation entre le narrateur verbal et la narration n'est pas systématique. Comme le précise Jean Châteauevert, au cinéma « sous le nom de "narrateur" on ne désigne plus l'instance qui fonde le récit comme dans un roman, mais une figure optionnelle, susceptible de se greffer au film » (p.15). A ce stade de la réflexion, il serait précipité de conclure que le cinéma n'est pas un art narratif. Le problème étant que l'approche narratologique de la littérature fut appliquée sur le cinéma.

¹⁸⁰ André GAUDREAU, François JOST, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p.133

¹⁸¹ *Op.cit*, introduction, p. 15

¹⁸² Jon-Arild OLSEN « Film, fiction et narration », Paris, Le Seuil « Poétique », n°141, 2005, p.71

Pour pallier à cette maladresse et mieux comprendre la narratologie au cinéma, Jean Châteauevert poursuit dans son introduction « *une première solution consiste à rejeter en bloc l'approche narratologique fondée sur l'énonciation en dénonçant l'importation de théories littéraires pour privilégier des modèles d'analyse qui visent à mettre en relief les possibilités expressives du cinéma.*»

L'ouvrage de Châteauevert tend justement à attribuer de nouvelles approches narratologiques au cinéma. Le théoricien s'appuie à ce titre sur un modèle énonciatif appelé « modèle énonciatif polyphonique ¹⁸³». Pour encadrer avec justesse la définition de Ducrot, il faudrait revenir sur le modèle énonciatif préalablement élaboré par le linguiste Emile Benveniste. Ducrot s'écarte en effet de cette première définition de l'énonciation « *L'énonciation est ici définie comme l'évènement constitué par l'apparition de l'énoncé. La réalisation d'un énoncé est en effet un évènement historique : existence est donnée à quelque chose qui n'existait pas avant qu'on parle et qui n'existera plus après* ¹⁸⁴». Pour développer, Benveniste identifie les fonctions de locuteur et d'interlocuteur par les appellations du « je » et du « tu ». Si Ducrot considère cette définition ainsi que ce modèle énonciatif trop restreints, parce que fondée sur un marquage linguistique, c'est justement pour en déduire que ce marquage ne relève pas de l'énonciation, mais d'une possible description venant d'un énoncé. L'énonciateur selon Ducrot ne se limite pas à un vocabulaire prédéfini, une appellation précise. Il est avant tout déterminé par sa responsabilité à l'égard de l'énoncé.

Pour cite de nouveau Ducrot, les énonciateurs seraient alors « *ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation sans que pour autant on leur attribue des mots précis. S'ils "parlent" c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais pas au sens matériel du terme, leur parole* ¹⁸⁵». Ainsi, l'énonciateur se caractériserait davantage par un point de vue, sa posture à l'égard du récit. Par conséquent, l'énonciation serait liée à la focalisation. Dans le récit filmique alors, l'énonciateur peut prendre différentes formes.

¹⁸³ Développé par Oswald DUCROT dans *Le dire et le dit*, Paris, éditions de Minuit, 1984

¹⁸⁴ *Ibid.* p.179

¹⁸⁵ *Ibid.* p.204

Par l'intermédiaire de la voix-over, par exemple, un point de vue peut s'imbriquer au récit. En outre, cette voix-over, s'exprimant par l'emploi du « je », se présenterait à première vue comme la narratrice du film. Pour ne citer qu'un seul film, *Orange Mécanique*¹⁸⁶ use d'une voix-over qui se trouve être celle du protagoniste, Alex. Cette dernière dévoile au spectateur les pensées les plus profondes du personnage, abordant alors un point de vue introspectif. Dans ce film, la voix qui traduit la pensée accompagne l'action effectuée par le personnage¹⁸⁷. Il suffirait pourtant de citer d'autres exemples de films qui emploient une voix-over pour comprendre plus en détails la théorie de Châteauevert, concernant sa définition plus élargie de la narratologie filmique. Le langage cinématographique est en effet assez riche pour mettre en relief plusieurs locuteurs dans le récit. Dans la séquence d'introduction du film *Sunset Boulevard*¹⁸⁸ par exemple, une voix-over masculine intervient en tant que narratrice du film. Celle-ci présente en effet le protagoniste, dont le cadavre gît dans une piscine.

« Voici Sunset Boulevard, à Los Angeles en Californie. Il est environ 5 heures du matin. (...) On a signalé un meurtre dans une maison des numéros 10 000.

Vous lirez ça dans les journaux du soir. Vous en entendrez parler à la radio et à la télévision, car une ancienne vedette est impliquée (...) vous aimeriez peut-être connaître les faits, toute la vérité. Si c'est le cas, vous êtes au bon endroit.

Un homme a été retrouvé flottant dans la piscine de la star, avec deux balles dans le dos et une dans le ventre. Ce n'était personne. »



© Splendor films

¹⁸⁶ Stanley KUBRICK, *Orange Mécanique* (a *Clockwork Orange*), Etats-Unis, Royaume-Uni, 1971, 136'

¹⁸⁷ Dans *l'Image-temps*, Gilles Deleuze théorise ce procédé de communication entre corps et esprit dans les films de Kubrick, sous l'appellation de « films-cerveaux ».

¹⁸⁸ Billy WILDER, *Sunset Boulevard*, Etats-Unis, 1950, 110'

Dans cette séquence relatée et illustrée ci-dessus, la voix-over présente les faits en s'adressant directement au spectateur. Elle est alors employée d'après une focalisation omnisciente, semblant ainsi informée sur les causes de la mort du scénariste. Après avoir installée une familiarité avec le spectateur, lui promettant la résolution de l'enquête, et par cela « toute la vérité », la voix over présente le protagoniste, déjà mort, et se permet d'échanger un critère de jugement sur celui-ci. En somme, cette voix-over serait la première locutrice dans le film, pourvue d'une focalisation omnisciente. Pourtant, le personnage du scénariste « raté » sera assurément le protagoniste du film, et se présentera par la suite comme un second locuteur, bien qu'ayant un rôle différent à l'égard du spectateur. D'après cet exemple, il est possible d'en conclure que le modèle narratologique filmique permet d'imbriquer plusieurs énonciateurs au récit, sans pour autant leur attribuer une identification précise.

Le récit filmique est donc indépendant au modèle littéraire. Le cinéma possède un vaste modèle narratologique, et serait donc à même de traduire une focalisation par de nombreux procédés. Si la voix-over dans un film correspond à un point de vue précis, interagit auprès du spectateur, qu'en serait-il d'une voix descriptrice, plus précisément de la voix en audiodescription ? Comme il fut démontré dans la partie consacrée à l'ekphrasis, une description n'est jamais réellement « neutre ». Alors, même si l'audiodescription a pour intention de décrire le film avec impartialité, sans point de vue assumé sur le récit, peut-elle réellement remplir cette fonction ? Quand bien même le point de vue de l'audiodescription serait externe, cela resterait une focalisation intrinsèque au récit.

Deux autres questions se rejoignent dans la réflexion, et seront étayées dans la suite de cette partie. Premièrement, le caractère *a priori* impartial de l'audiodescription est issu du fait qu'elle n'appartient pas réellement au film. La voix-over de l'audiodescription n'étant pas conçue en même temps que l'écriture ou la mise en scène du film, comment son caractère énonciatif se superpose-t-il au récit ? Ensuite, si l'audiodescription opère dans les films de fiction, est-elle indexée sur le genre dominant du cinéma c'est-à-dire sur les films narratifs ? Comment l'audiodescription se positionnerait-elle à l'égard de films qui ne procurent pas d'informations narratives, ou encore des films expérimentaux ?

III-2. Envisager une corrélation entre l'audiodescription et le cinéma expérimental

Au risque de m'adonner à une redondance dans la caractérisation de l'audiodescription, l'introduction de ce paragraphe rappellera que le procédé repose sur une retranscription d'ordre sensible. La voix-over, dévouée à la transmission de la description, interagît avec le spectateur et l'emporte dans une continuité narrative d'une part, et dans un voyage sensoriel d'autre part. Il est alors intéressant de se questionner sur une éventuelle réconciliation entre l'audiodescription et le cinéma non-narratif. Dans le genre du cinéma expérimental, nombreuses sont les œuvres qui explorent les sens, qui emploient l'image à des fins nouvelles et qui, à cet effet, interrogent la dimension visuelle censée faire lien entre l'œuvre et le spectateur.

L'audiodescription pourrait peut-être trouver sa place au sein d'un film expérimental, dans un brassage de réappropriation sensorielle.

Dans cette perspective, le parcours artistique du cinéaste Stan Brakhage m'a semblé approprié pour procéder à cette réconciliation. Né en 1933, Stan Brakhage réalise des films expérimentaux à partir des années 1950 et ce, jusqu'à sa mort en 2003. Ses films s'inscrivent dans le genre appelé cinéma *underground* américain, ou *non american cinema*. Le cinéaste travailla exclusivement sur pellicule ; ses premières réalisations s'effectuèrent sur format 16 mm et 8 mm. Sa filmographie étant constituée de films dépourvus de bande-son, le visionnage de ces derniers semble convoquer spécifiquement le sens de la vue.

Mais plus encore, les réalisations de Brakhage entretiennent un caractère dénonciateur envers ce que Jacques Aumont nomme la « vision pure¹⁸⁹ ». Stan Brakhage fait en effet partie de ce groupe de cinéastes qui considèrent la pellicule comme une matière presque organique.

Avant l'arrivée du numérique, la pellicule demeurait non seulement le support de l'image filmique, mais elle constituait en un sens une matérialisation de cette image, lui attribuant ainsi une dimension organique. De fait, elle inspira de nombreux cinéastes expérimentaux dans la 2nd partie du vingtième siècle qui manipulèrent la pellicule comme un support plastique. A leur sens, le cinéma narratif, alors trop tourné sur le langage, puise uniquement son intérêt dans sa faculté à « donner à voir ».

¹⁸⁹ Citée d'après l'essai suivant : Jacques AUMONT, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2015 « Entre vision et vision : Brakhage », p.64

Brakhage fait partie de ces cinéastes. D'après Aumont dans *Les théories des cinéastes*¹⁹⁰, ses films seraient une « *exploration variée du monde intérieur* ». Davantage porté sur la recherche d'une vision pure, le travail de Brakhage s'inscrit dans un rejet du langage cinématographique. En d'autres termes, le lien qui s'opère entre le spectateur et ses films relève d'une expérience sensorielle exclusive à la réception de l'image. L'exploration sensorielle de Brakhage se poursuit d'ailleurs à partir des années 1960 lorsqu'il s'essaie à la réalisation de films sans caméra, travaillant directement sur pellicule. Son travail s'accomplit à partir d'un processus de dégradation de la pellicule, la rayant ou lui collant des matériaux organiques (ailes d'insectes, sable, déchets). Outre le fait de se passer d'objectif, et par cela de renier « l'œil symbolique » du cinéaste, Brakhage œuvre dans ce processus créatif à une reconsidération de l'image en tant que matière physique.

Ci-contre, une sélection de photogrammes du film *Mothlight*, réalisé en 1963 (04').

Le court-métrage est entièrement réalisé à partir d'ailes d'insectes directement collées sur la pellicule.

Aussi, le défilement rapide des images procure une impression de trouble hypnotique.

Bien que chaque photogramme soit nettement identifiable, le rythme saccadé de la bande-image créé un effet d'abstraction. Enfin, ces ailes sont intégrées à l'image dans toute leur étendue : le collage concède un effet tactile, permettant au film de



¹⁹⁰ *Ibid.*

Dans les films de Brakhage, la dimension organique de ses films, ce rapport physique s'entend par la vue. Dépourvus de bande-son, le seul lien sensible établi entre le film et le spectateur passe en effet par l'image. Si l'absence de bande-son laisse un vaste espace sonore pour l'insertion d'une éventuelle voix-over, celle-ci pourrait-elle cependant traduire avec justesse un film dont l'absence de narration appelle justement un rapport nouveau à la vision ? Pour exemple, l'audiodescription, telle qu'elle est utilisée dans les films narratifs, pourrait assurément employer un vocabulaire riche et un rythme accordé au défilement des images dans *Mothlight*. Cependant, elle ne pourrait transmettre ce rapport tactile entre l'image et le spectateur.

Pour approfondir, un autre exemple de réalisateur expérimental serait de circonstance. Le travail de l'artiste Len Lye par exemple, réalisa, lui aussi, des courts-métrages sur pellicule directement dégradée par ses soins. Entre 1929 et 1966, Len Lye explore avant Stan Brakhage la détérioration de pellicule, notamment par le grattage à l'aide de matériels chirurgicaux. A cet effet, l'acte de dégradation de la pellicule à l'aide d'outils médicaux initialement destinés au corps humain insiste davantage sur la caractérisation physique de l'image.

Au contraire de Stan Brakhage, les œuvres filmiques de Len Lye sont pourvus d'une bande-son. L'interaction entre l'image et le son participe d'ailleurs à l'immersion du spectateur dans l'œuvre.

Dans *Free Radicals*¹⁹¹, son avant-dernier film, Len Lye « gratte » la matière filmique, c'est-à-dire une pellicule 16mm, à l'aide d'aiguilles. La bande-son, faisant partie intégrante du court-métrage, contribue à l'apport du rythme, préalablement procuré par le défilement frénétique des photogrammes. En rythme avec une musique des Bargimis¹⁹², les rayures blanches défilent de façon saccadée. Elles se bousculent à l'horizontal ou en vertical, disparaissent et réapparaissent dans un bousculement hypnotique. L'ouïe et la vue sont stimulées au même titre dans un effet rythmique chez le spectateur. Le film, dont la réalisation fut entamée en 1958, serait presque semblable à un art cinétique¹⁹³, tant le mouvement hypnotisant des rayures mettent à mal la persistance rétinienne.

¹⁹¹ Len Lye, *Free Radicals*, Etats-Unis, 1979, 4'

¹⁹² Egalement appelée « Barma » : société d'Afrique de l'Ouest, implantée au Tchad et au Nigéria

¹⁹³ Bien que l'expression ne soit employée pour la première fois qu'en 1960

Pour ce film également, il serait possible d'intégrer une audiodescription.

La voix-over n'aurait nul besoin d'intervenir trop fréquemment. Elle pourrait décrire au tout début le mouvement saccadé des rayures blanches.

Seulement, le ressenti du film en audiodescription serait forcément amoindri, dans la mesure où la musique devrait être diminuée au mixage pour rendre la voix plus audible.



De fait, l'intérêt de cette cohabitation visuelle et sonore, censée procurer l'immersion totale du spectateur, perdrait en efficacité. De plus, la démarche de *Free Radicals* semble intégralement reposer sur ce brassage de l'image et du son, cette perception du rythme sur deux échelons sensoriels. Une version en audiodescription du film semblerait de fait peu adaptée à la démarche de conception du film et de ses intentions.

Un autre point commun entre *Mothlight* et *Free Radicals* relève de la démarche de leurs réalisateurs respectifs. Dans les deux cas, et dans la démarche globale d'un film proche du cinéma *underground*, l'expérimentation provient du processus de réalisation. Pour ainsi dire, l'expérience partagée avec le spectateur est préalablement vécue par le réalisateur. En dégradant la pellicule par le collage ou le grattage, c'est le réalisateur qui vit cette expérience organique avec le film. Par conséquent, il serait globalement laborieux de traduire une œuvre filmique dont l'expérience se rapporte à son processus de création.

Tant que l'audiodescription intervient après le développement du film, celle-ci ne peut rendre compte du caractère expérimental de l'œuvre. Sans doute d'autres mouvements appartenant au cinéma expérimental tendent davantage vers un effet souhaité sur le spectateur, et seraient donc plus à même d'accueillir une version audiodécrite.

L'arrivée du numérique marqua un revirement dans le traitement de l'image. De cette innovation technique naquit un nouveau mouvement du cinéma expérimental, *le Glitch*. Provenant du yiddish pour signifier le verbe « glisser », le *glitch* désigne une méthode artistique usant d'une dégradation volontaire de l'image numérique. Cette technique tire son origine d'un dysfonctionnement numérique, plus précisément d'un « *pic de voltage dans un courant électrique* ¹⁹⁴ ». De fait, dans la démarche de s'approprier ce défaut technique, une volonté de remise en question de la technologie. Comme le décrit cet extrait d'article « *le génie du glitch est de ramener une forme de grain dans l'image numérique (...) La matière froide du numérique se trouve bousculée du dedans et soumise à des opérations imaginaires* ¹⁹⁵ ».

En outre, beaucoup d'artistes pratiquant l'art vidéo avec *le glitch* tendent vers un discours dénonciateur de l'innovation des technologies numériques. Par cela, cette méthode se rapproche de la détérioration sur pellicule, dans la mesure où il s'agit dans les deux cas d'un traitement direct de l'image. L'image pixellisée procure en effet une impression d'un fondu de pixels, jusqu'à l'abstraction. Mais là où le *glitch art* se distingue des procédés employés par Len Lye ou Stan Brakhage, c'est davantage dans ses revendications. Comme l'expose l'article paru dans *Les Cahiers du cinéma*¹⁹⁶, le glitch s'est amplement démocratisé via internet. Nombreux utilisateurs de Youtube publient des vidéos dépixellisées. Grace à n'importe quel matériel d'enregistrement vidéo, et par une accessibilité simplifiée aux logiciels de montage, la dépixellisation se répand largement dans ce nouveau cercle d'artistes sur internet.

¹⁹⁴ Marie LECHNER « Glitch ! La beauté fatale d'un raté », Paris, Libération, 11 octobre 2010 [en ligne] consulté le 30 mai 2020 à 9h05 :

https://www.liberation.fr/ecrans/2010/10/11/glitch-la-beaute-fatale-d-un-rate_950008?page=article

¹⁹⁵ « Evènement : glitch » Les Cahier du Cinéma, n°727, novembre 2016

¹⁹⁶ *Ibid.*

Pour exemplifier la portée de son industrialisation, il faudrait sans doute préciser que le glitch se retrouve également dans de nombreux clips musicaux. L'un des plus célèbres reste sans doute *Welcome to Heartbreak*¹⁹⁷, de Kanye West, le premier clip à utiliser ce procédé, soit dit en passant.



© Rock – A – Fella

Les photogrammes ci-dessus, extraits du clip, montrent à quel point le glitch contribue, tout en détériorant l'image, à la mise en valeur du rappeur. La dépixellisation provoque ici un effet esthétisant. Les couleurs vives et pastelées rappellent les traitements d'Andy Warhol sur les portraits de célébrités, œuvres emblématiques du pop'art, mouvement lui-même engagé dans une popularisation de l'art à partir des années 1950. Bien entendu depuis Kanye West, d'autres clips musicaux usèrent de cette technique, et maints vidéastes se sont démarqués par cette pratique dans la sphère de l'art vidéo.

Parce qu'il s'est popularisé, le glitch semble imprégné d'un caractère universel : sa démarche accessible tant aux amateurs qu'aux artistes expérimentés la rend plus portée sur sa réception que sur sa méthode en elle-même.

¹⁹⁷ Kanye WEST ft. Kid CUDI, *Welcome to heartbreak*, Roc-A-Fella, Etats-Unis, 2008 [en ligne], consultée le 30 mai 2020 à 9h40 : <https://www.youtube.com/watch?v=wMH0e8kIZtE>

En étant utilisé, maîtrisé à grande échelle, le processus de dépixellisation d'une image procure un lien particulier entre cette dernière et son spectateur. Si la réception de cet effet possède un intérêt, il pourrait être plus évident de la transmettre via une version audiodécrite. Bien entendu, il serait inenvisageable de s'atteler à la description formelle de la dégradation de l'image, tant le rythme de pixellisation peut être brutal. La dépixellisation provoque en outre un effet de perpétuel mouvement dans le cadre, rendant laborieux le placement d'une description précise et garnie d'un plan. Pour cette raison, la description d'un film expérimental traitant directement la pixellisation ne pourrait s'appuyer uniquement sur le procédé en lui-même, bien que ce dernier constitue la principale intention de l'expérimentation.

Une conclusion pessimiste ne saurait pourtant satisfaire l'union possible de l'audiodescription avec le cinéma expérimental. Déjà, parce qu'une étude plus approfondie du cinéma expérimental ne peut se résoudre à ce modeste regroupement d'expérimentations d'ordre sensoriel. Deuxièmement, parce que l'audiodescription pourrait également s'approprier elle-même cette démarche expérimentale, et retranscrire aux spectateurs non-voyants le film en question de manière moins conventionnelle. Tout en assumant sa principale fonction, consistant à transmettre la description du non-visible dans le film, l'audiodescription pourrait dans apporter une plus-value à un film expérimental. Partant du principe qu'une description purement objective ne peut exister, l'audiodescription serait dans un film expérimental le seul point de vue intégré à ce dernier, l'unique source d'énonciation.

Cet apport énonciateur pourrait amplifier l'expérience sensorielle du spectateur et contribuer à son immersion dans l'œuvre. Peut-être pourrait-elle-même user de son intérêt à l'égard de spectateurs voyants. Si la voix-over de l'audiodescription se positionne comme lien unique et indispensable à l'œuvre filmique, elle pourrait améliorer davantage la réception de cette œuvre. Ainsi, l'audiodescription d'un film non-narratif pourrait s'épanouir, dans un schéma qui se distinguerait de son usage habituel dans un film narratif.

Le paragraphe suivant n'expose cependant que des hypothèses. A mon sens, il serait préférable d'essayer d'appliquer cette démarche dans un film expérimental. La dernière partie de ce mémoire sera consacrée à cette expérience.

III-3. Intégrer l'audiodescription à l'étape de développement d'un film

Une précision apportée par Marie-Pierre Warnault au cours de notre entretien téléphonique m'encouragea à considérer l'audiodescription comme une « aide » au potentiel bien plus grand qu'il n'y paraît. L'actuelle directrice de l'association Retour d'Image me rapporta en effet que l'audiodescription pouvait aider à la compréhension d'un film. Ce constat s'inscrit dans la ligne éditoriale de l'association qui milite pour une amélioration de l'accessibilité et une plus large visibilité sur le handicap dans le cinéma (tant dans l'industrie audiovisuelle que dans leur représentation dans les fictions). A l'issue de festivals et ateliers de sensibilisation envers ces causes, il s'est avéré que l'audiodescription pouvait être d'une précieuse aide pour des personnes ayant un handicap mental, car elle leur permettait de suivre et de comprendre plus aisément le film.

Cette découverte me fit donc songer que l'audiodescription pouvait apporter une plus-value à un film à l'égard d'un panel plus large de spectateurs. C'est ainsi que l'idée de valoriser l'emploi de ce procédé dans un film se développa. En plus d'être un réel outil dans la démarche expérimentale, l'audiodescription aurait cette faculté de favoriser l'accessibilité de ce film en question. Une fois encore, tout n'est qu'hypothèse. Celle-ci sera donc exploitée dans le cadre d'un court-métrage, dont la démarche expérimentale s'associe à un fil narratif. A ce sujet, un film expérimental peut tout à fait être pourvu d'une narration, si cette dernière s'intègre aussi à la réflexion de la démarche.

En 1999, le vidéaste Jacques Perconte, célèbre pour manipuler l'art numérique à des fins artistiques¹⁹⁸, évoque sur son site internet un projet de long-métrage de fiction, à la démarche expérimentale. Son projet de film, *Chloe* de son titre, est resté figé dans la phase de développement « *il était alors simplement question d'écrire un film, sans vraiment penser à le réaliser* »¹⁹⁹, précise-t-il. Sur la base narrative de trois chemins empruntés par un jeune couple, entre les rêves et la réalité qui tendent à les éloigner, le développement du film fut directement intégré dans la démarche expérimentale. Le vidéaste considérait alors ce projet comme une « *expérience performance dont le résultat film n'est qu'une partie de la finalité* », et employait alors le terme de « film-support » pour définir sa méthode.

¹⁹⁸ Artiste plasticien, puis vidéaste usant de la détérioration numérique dans le cadre de films expérimentaux à partir de 1995. Son site internet consultable via ce lien : <http://www.jacquesperconte.com/>

¹⁹⁹ <http://www.jacquesperconte.com/oe?116>

Si le développement de la fiction fait intégralement partie du caractère expérimental de son film, les films non-narratifs ne seraient pas forcément unanimes dans le champ du cinéma expérimental.

Concernant le projet de court-métrage, il ne s'agira donc pas d'un film narratif dans l'utilisation qu'en fait le genre prédominant de la fiction. Puisque cette étape du mémoire est consacrée au lien possible entre l'audiodescription et le cinéma non-narratif, il m'a semblé important de préciser que mon usage de la narration fait également partie de l'expérimentation en elle-même. Pour citer une nouvelle fois Jacques Perconte « *rien ne sépare l'histoire de la matière où elle s'inscrit* ».

En ce sens, la notion de « film-support » me semble définir justement l'expérience d'écriture que je tends à développer ici. Pour satisfaire cette dernière, il faudrait probablement penser à intégrer l'audiodescription à l'étape du développement, c'est-à-dire la rédaction du scénario. En organisant l'arche narrative du film et en rédigeant les dialogues, le fait de songer également à l'intégration et la formulation de l'audiodescription permettrait d'accorder à cette dernière une place bien définie dans le film, avant l'étape de post-production. L'audiodescription serait davantage valorisée, rehaussée dans la chaîne de fabrication du film. Du reste, il s'agit surtout d'assouvir cette idée dans le cadre d'une réalisation d'un film-support.

Comme préalablement évoqué, ce projet de film a pour principal objectif d'associer l'audiodescription à une démarche expérimentale, un résultat concluant ne pourrait, à ce stade de sa conception, être garantie. Après avoir formulé le souhait d'invoquer l'audiodescription à la phase d'écriture, l'étape suivante consisterait au développement de l'intrigue. En songeant à l'expérimentation d'un nouveau dispositif audiodescriptif, je me suis questionnée sur l'éventuelle possibilité de questionner ce dispositif dans une narration qui prendrait pour thème principal ses propres enjeux, tels que la représentation de la déficience visuelle au cinéma. Ainsi, la mise en lumière des conséquences psychologiques et sociales liées à la cécité serait un moyen de justifier l'intégration de l'audiodescription à la diégèse du film. D'une part, la représentation du handicap au cinéma semble encore empreinte de stéréotypes et d'une certaine fascination de la part de cinéastes non concernés par ces questions, au risque de banaliser des stéréotypes et une invisibilisation des réelles questions liées au handicap.

D'autre part, l'expérience de prendre pour sujet les enjeux réels liés au handicap, si elle est accompagnée d'un procédé technique la concernant directement, pourrait également alimenter la réflexion sur ce médium.

Pour rester au plus proche d'une vraisemblance dans l'univers diégétique du film, j'ai opté pour le développement d'une protagoniste proche de mon âge et de mon milieu social, forcément concernée par des thématiques existentielles liées à l'orientation professionnelle, l'épanouissement personnel et les difficultés engendrées par une société au système capitaliste et méritocratique qui fonctionne à « toute vitesse », dans laquelle il peut être compliqué d'y trouver sa place. Une fois ce personnage conceptualisé, j'ai souhaité l'installer dans un engrenage enclenché par l'affaiblissement progressif de sa vue.

Le projet de film se résumerait ainsi : La vue d'une jeune adulte se détériore à mesure que sa précarité gangrène son quotidien. Celle-ci vit à Paris. Elle a abandonné récemment son poste de régisseuse sur des programmes télévisés, et par la même occasion son statut d'intermittente du spectacle. A présent, elle se rêve auteure-compositrice. Cinéphile et musicienne, elle conçoit peu à peu que le monde, tel qu'il est conçu, n'est pas fait pour elle. A l'aube de ses 25 ans, sa précarité prédomine son quotidien, et sa vue se dégrade à mesure qu'elle s'isole de ses proches.

Pour accompagner la transition sensorielle du personnage, j'ai songé à établir une communication entre le récit et la forme du film. La démarche expérimentale consisterait à proposer au spectateur une expérience sensorielle et immersive. En suivant la trajectoire de la protagoniste, l'espace visuel subirait progressivement une déconstruction. La dépixellisation semblerait être un bon moyen de procéder à ce traitement progressif de l'image. A l'instar du personnage, le spectateur serait guidé vers un univers visuel déstructuré, et extrait de sa « zone de confort ». Aussi, le traitement plastique de l'image numérique interviendrait comme un outil, usant de l'image comme une matière physique qui accompagnerait le personnage dans sa transition visuelle. La pixellisation fréquemment présente dans l'image ne serait pas de même nature dans toutes les séquences. Sur les plans fixes, il s'agira surtout d'illustrer la baisse de la vue en filmant avec des caméras de faible qualité. En outre, l'utilisation d'une Nintendo « 3DS » et d'un téléphone à clapet « Orange Hapi 30 » aurait spécifiquement pour intention de traduire le point de vue du personnage. Par la même occasion, la visibilité du spectateur serait encore mise à rude épreuve, mais cette fois-ci sans recours à une quelconque forme d'esthétisation.

Tandis que l'audiodescription serait intégrée directement dans la continuité dialoguée du film, j'ai tenté d'intégrer plusieurs niveaux d'énonciation par le prisme de la voix-over. Il s'agirait, dans cette mesure, de mettre en pratique l'idée selon laquelle la voix, lorsqu'elle est incluse dans la diégèse d'un film, fait partie intégralement de la spatialisation d'un film qui, associée à l'espace visuel, permettrait de localiser chacune des sources sonores²⁰⁰.

Dans son chapitre consacré à l'étude du son au cinéma²⁰¹ Jean Châteauvert distingue en outre deux modèles de locuteurs pouvant intervenir par l'intermédiaire d'une voix-over : le locuteur visualisé, lorsque la voix est identifiée par le spectateur au cours du film ; et le locuteur non-visualisé (ou voix acousmatique) dont la voix, selon son timbre et son genre identifiable, influera sur sa crédibilité à l'égard du spectateur²⁰².

Portée par l'envie de déconstruire l'autorité encore trop standardisée de la voix masculine dans un film, j'eus l'idée de décliner l'usage d'une voix-over féminine dans ce prototype de film expérimental. Cette voix serait à même de rompre la frontière marquée entre le locuteur visualisé et non-visualisé, puisque l'audiodescription serait récitée par l'actrice incarnant la protagoniste du film. Cette dernière ne serait jamais visible dans un plan, se manifestant uniquement par deux niveaux d'énonciation distincts : la voix de l'audiodescription, et une seconde voix-over intradiégétique intervenant dans les dialogues. La voix serait alors l'unique indice de perception du personnage proposé au spectateur.

En guise de modèle, l'une des séquences dialoguées de cet essai filmique²⁰³, présentant la disposition des voix dans le déroulement du récit :

²⁰⁰ Jean CHATEAUVERT théorise la voix en tant que matériau sonore dans *Des mots à l'image, op.cit.*, p.110

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.* p. 117

²⁰³ Continuité dialoguée intégrale en annexe 06

2. INT.STUDIO. JOUR

AUDIODESCRIPTION

Dans un studio étroit et mal rangé, des produits cosmétiques tremblent dans l'image.

Des papiers éparpillés au sol.

Devant une armoire en désordre, des vêtements sont entassés sur une chaise.

Autour du lavabo, une éponge et des murs blancs.

Sur le bureau, un mug et encore des papiers. L'image manque de netteté.

Des vrombissements de téléphone retentissent.

AUDIODESCRIPTION

Orientée par le bruit, Charlie cherche son téléphone. Sa main parcourt le lit. Elle pousse des coussins avec véhémence. Elle saisit enfin le téléphone.

Charlie décroche, son regard se dirige vers la fenêtre.

AUDIODESCRIPTION

Par-delà sa fenêtre, Charlie contemple des immeubles en travaux. Les grues s'engouffrent dans le ciel rosé et nuageux.

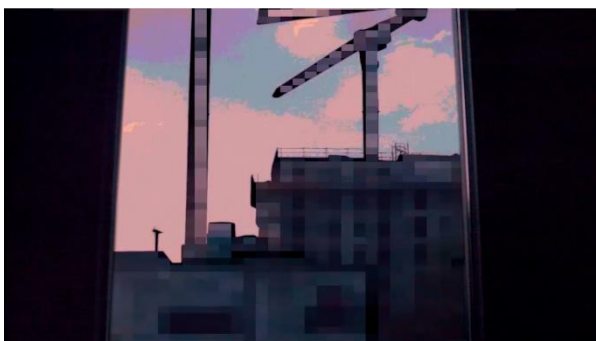
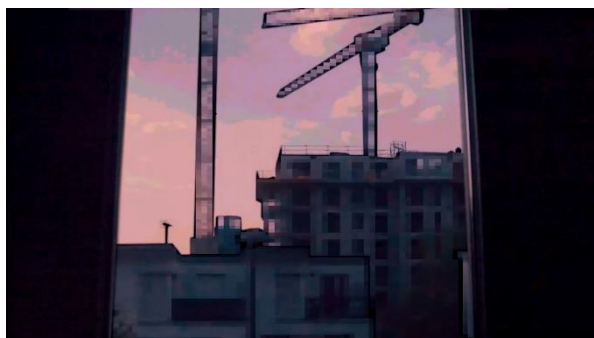
CHARLIE

Oui, maman.

La perte progressive de la vue du personnage est accompagnée de l'audiodescription, dont la présence serait plus constante à mesure que l'image perd en netteté. L'effet de dépixellisation procure dans le film un effet hypnotique sur les plans fixes. Le regard ne peut échapper à cette déformation de l'image. Ci-dessous quelques photogrammes du film²⁰⁴ :

Ici, le plan est fixe sur une fenêtre, procurant un effet de surcadrage sur la vue extérieure.

Progressivement, la dépixellisation s'étend sur l'image, provoquant presque une impression de bourdonnement venant des pixels. Un léger travelling, très lent, emmène le spectateur dans cette déstructuration.



Si le film s'inscrit dans une démarche expérimentale dès son développement, il m'a toutefois paru essentiel de pousser le projet jusqu'à sa réalisation. La notion de « film-support » reste en vigueur dans la mesure où l'objet filmique reste un support de réflexion.

²⁰⁴ Court-métrage disponible via ce lien : <https://vimeo.com/417215129> (film réalisé dans les conditions du confinement.)

Mot de passe : cyan

Enfin, l'aboutissement de ce projet permet de faire cohabiter l'audiodescription à une démarche expérimentale. Si le film contient assurément quelques maladresses de réalisation, l'expérience permet cependant d'ouvrir de nouveaux axes de réflexion sur le rapport entre l'audiodescription et la narration.

Ce projet de court-métrage étant pourvu d'une narration, il ne peut assurer à lui seul la conclusion selon laquelle l'audiodescription ne serait pas dépendante de la narration pour assurer son rôle dans un film. Pour autant, il va sans dire que l'audiodescription peut tout à fait s'employer à des fins plus larges, à l'instar de toute matière artistique qui pourrait être travaillée et modulée à souhait pour la remettre perpétuellement en question.

CONCLUSION

« Ce sont ces théories qui donnent forme et sens aux expériences vécues à un moment ou à un autre, et les mêmes expériences peuvent revêtir des significations opposées selon les théories ou les discours vers lesquels elles vont se tourner et auxquelles elles vont s'adosser²⁰⁵ ».

Bien que cette citation de Didier Eribon fût initialement rédigée dans le cadre d'une réflexion sur la séparation entre le parti politique de gauche et la classe ouvrière, son contenu me semblait correspondre à mes motivations à poursuivre un travail sur l'audiodescription. Indéniablement, ce parcours réflexif consista en une expérience visant à remettre en question, déconstruire puis se réappropriier son argumentaire. Il est désormais certain que l'audiodescription est pourvue d'un riche potentiel théorique. De cette expérience rédactionnelle se sont distingués deux points concluants.

D'abord, l'industrie de l'audiodescription aurait tout intérêt à mieux considérer la question de la qualité de la discipline. Si l'industrialisation du procédé est encore neuve, son évolution prouve que l'encadrement de son contexte légal alla de pair avec le déclin de sa considération artistique. Autrement dit, les meneur.se.s de cette industrie, comprenant les laboratoires de post-productions et les commanditaires d'audiodescriptions, considèrent davantage les mesures d'accessibilité du cinéma pour personnes non-voyantes en termes de quantité. Plus le catalogue de films disponibles en audiodescription serait fructueux, plus le choix de films serait varié pour les spectateurs concernés. Ce raisonnement *a priori* logique prendrait plutôt la forme d'un syllogisme dans une industrie fondée sur la productivité et la quantité : le cinéma pour les personnes non-voyantes nécessite que les films possèdent une version audiodécrite. Augmentons la quantité d'audiodescriptions. Les non-voyants auront accès au cinéma.

²⁰⁵ Didier ERIBON, *Retour à Reins*, Paris, Flammarion, 2018 (première édition : Fayard, 2009), p.156

Le souci étant que l'accessibilité ne peut se mesurer uniquement d'après des critères quantitatifs. La baisse de qualité de l'audiodescription, en plus de traduire un appauvrissement des conditions de travail de tous les professionnels œuvrant dans cette discipline, ne fait qu'accroître les inégalités sociales dans leurs rapports à la culture. Même si des personnes cinéphiles et non-voyantes disposent désormais d'un plus large choix de films en audiodescription, comment pourraient-ils apprécier l'œuvre filmique s'ils ont pour unique lien avec celle-ci une voix-over intrusive, au rythme faux et à la syntaxe imparfaite ? Il serait même possible que l'audiodescription procure un rejet de la part de cinéphiles non-voyants à l'égard du cinéma, qui n'oseraient même plus écouter un film audiodécrit, tant leurs expériences passées de spectateurs furent décevantes.

La régression dans la qualité artistique concerne une plus importante catégorie de procédés, considérés comme des pis-aller du cinéma. Entre autre, l'émergence du *fansubbing*²⁰⁶ en France sur les plateformes de streaming consiste un lien de cause à effet éminent entre la diffusion massive des séries américaines et la précarisation des auteurs en sous-titrage. Bien que la conception de sous-titres préconise une esthétique particulière et rigoureuse, l'avènement du numérique permet à des amateurs de concevoir eux-mêmes l'étape du sous-titrage de séries étrangères pour les partager sur des plateformes de *streaming*. Cette banalisation de la démarche entraîna des contraintes de délais pour les auteurs de sous-titres, forcés d'accélérer le rythme pour concurrencer les *fansubbers* au détriment de la qualité du travail. L'accroissement de ce phénomène remet également en cause les règlementations et normes relatives aux sous-titres. Cet exemple rejoint la liste des versions d'œuvres filmiques concernées par le déclin de leur estime artistique et intègre envers leurs consommateurs.

Un deuxième point me permit de conclure sur une note positive mes tentatives pour théoriser l'audiodescription : la corrélation entre la recherche pratique et la recherche théorique m'ouvrit en effet des axes de réflexion, et fut selon moi indispensable à l'aboutissement de cette rédaction ardue.

²⁰⁶ « Regroupement de fans sous-titrant de manière bénévole et illégalement des épisodes de séries télévisées étrangères, pour les rendre accessibles, via Internet, dès le lendemain de leur diffusion » ; analyse étayée de ce phénomène dans l'article suivant : Marylin MARGNAN « Du fansubbing à l'uberisation du sous-titrage : impact numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle » Mise au Point, décembre 2019 [*en ligne*] consulté le 18 avril 2020 à 11h25 : <https://journals.openedition.org/map/3360>

Si les résultats de mes recherches demeurent pour la plupart au stade hypothétique, le fait de concilier l'expérimentation pratique à la recherche me permit de mener à terme certains raisonnements. Il m'a semblé que mon sujet n'aurait pu se « limiter » à des recherches bibliographiques.

Déjà, une première étape, consistant à rencontrer des professionnels de l'audiodescription, constitua un point d'ancrage indispensable. Les témoignages récoltés au détour d'une enquête sur la discipline m'ont en effet évités d'aborder trop naïvement mon sujet, dont la curiosité s'était surtout manifestée par une série de questions que seules des spécialistes auraient pu satisfaire. Outre mesure, l'expérience pratique fut quant à elle une manière de combler ces questions sous un autre support. Ces démarches associées ont, à mon sens, illustré parfaitement la signification de la recherche.

A l'origine du projet de rédaction d'un mémoire sur l'audiodescription, il s'agissait de « prouver », en quelque sorte, à quel point la discipline aurait mérité plus de considération dans l'industrie de l'audiovisuel. Il me suffit de relire mes premières annotations sur le sujet lors de mes premières semaines de recherche « La recherche cinématographique s'inscrit dans une transmission, dans une démocratisation de l'art. Élargir son champ ne pourrait être que vertueux. A titre personnel, les études en audiovisuel ont affûté, bien plus que ma culture, ma perception du monde. Et cet éveil au monde, à quel titre serait-il exclusif aux voyants ? Le cinéma, plus qu'un art de la vue, est un art du voyage. »

Au cours des entretiens, il m'est finalement apparu que l'audiodescription demeurerait une version d'un film. Les principaux acteurs engagés dans la promotion de l'audiodescription s'accordent à estimer cette dernière dans l'élargissement du film dont elle est issue. L'audiodescription, si elle constitue un sujet d'études légitime, ne saurait pourtant être étudiée intégralement en tant que procédé technique autonome. Il sera en effet toujours question d'études filmiques. Cette première aspiration à émanciper l'audiodescription des codes cinématographiques aurait surtout permis de la réconcilier aux études filmiques. Dans un futur proche peut-être, l'audiodescription pourrait légitimement intégrer le vaste champ théorique du cinéma, devenir un objet d'études approfondi à reconsidérer et questionner sans cesse.

Pour un cinéma qui se « regarde » dans tous les sens.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages imprimés

Théorie et analyse du cinéma

AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2015

BARTHES Roland, *l'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982

BONITZER Pascal, *Le champ aveugle, essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1999

CHATEAU Jean-Yves, *Pourquoi un septième art ? Cinéma et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2008

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983

GAUDREULT André, JOST François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990

MARTIN Jessie, *Décrire le film de cinéma, Au départ de l'analyse*, Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011

MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique*, Editions du Cerf, Paris, 1962

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (Vol. 1&2), Tomel, Paris, Méridien

L'oeuvre d'art : sociologie, regard et interprétation

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien : Descriptions*, Editions Denoel, Paris, 2000

CURNIER Jean-Paul, *Montrer l'invisible : écrits sur l'image*, Editions Jacqueline Chambon, Pairs, 2009

DIDEROT Denis, *Sur l'art et les artistes*, Paris, Hermann, 1967

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964

VANDER GUCHT Daniel, *Ce que regarder veut dire : pour une sociologie visuelle*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2017

Le son et la voix au cinéma

- BOILLAT Alain, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, éditions Antipodes, 2007
- CHATEAUVERT Jean, *Des mots à l'image : la voix over au cinéma*, Québec, Nuits blanches éditeurs, 1996
- CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005
- CHION Michel, *La voix au cinéma*, L'étoile / cahiers du cinéma, Paris, 1993
- GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Armand Colin, Paris, 2015
- MASSON Alain, *L'Image et la parole*, Paris, La Différence, 1989

La traduction

- BECHARD-LEAUTE Anne, *La traduction comme source de création*, Neuilly Sur Saône, Chemins de Traverse, 2018
- BERMAN Antoine, *L'art de la traduction: "la tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*, Presses Universitaires Vincennes, Saint-Denis, 2008

L'exphrasis

- CHATEAU Dominique, *Le bouclier d'Achille, théorie de l'iconicité*, l'Harmattan, Champs visuels, Paris, 1997
- Ed. COLLINI Stephan, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996
- DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 2007
- DIDEROT Denis, *Salons*, Paris, Gallimard, 2008
- ODIN Roger, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, 1997
- PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique*, trad. A. Rocchi Pullberg, Traces Payot, Traces, Paris, 1976

Autres

- BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Paris, 2007, les éditions de Minuit
- Dir. BOUHOURS Jean-Christophe, *Stan Brakhage, métaphores et vision*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1998
- PREDAL René, *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2001

Articles

Audiodescription

BARBIER Amélie "Audiodescription: les traducteurs d'images" Cahiers du cinéma, Avril 2020, n.765, p.51

BERNENGO Claire "L'audiodescription fait son cinéma: état des lieux et perspectives" sous la direction de GAZEAU Claude et VISONNEAU Philippe, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2012 [*en ligne*] <https://www.ens-louis-lumiere.fr/audiodescription-fait-son-cinema-etat-des-lieux-et-perspectives>

BOURDAIS Sophie « L'audiodescription ou comment écouter les images », Télérama, publié le 14 mars 2012 [*en ligne*] consulté le 29 février 2020 à 13h32
<https://www.telerama.fr/television/l-audiodescription-ou-comment-ecouter-les-images,78992.php>

DESRUES Antoine "Netflix pour tous : une petition lancée pour rendre accessible la SVOD aux malvoyants", Les Inrocks, 28 août 2019 [*en ligne*] consulté le 09 janvier 2020 à 15h21 : <https://www.lesinrocks.com/2019/08/28/cinema/actualite-cinema/netflix-pour-tous-une-petition-lancee-pour-rendre-accessible-la-svod-aux-malvoyants/>

EKCHAJZER François "Voir avec les oreilles : une expérience cinématographique singulière", Télérama, 07 novembre 2019 [*en ligne*] consulté le 23 janvier 2020 à 17h50
<https://www.telerama.fr/cinema/voir-avec-les-oreilles-une-experience-cinematographique-extreme.n6503236.php>

RASPIENGEAS Jean-Claude, "Le cinéma se regard aussi sans les yeux", La Croix, 23 mars 2014 [*en ligne*] consulté le 04 octobre 2018 à 9h05:
<https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Le-cinema-se-regarde-aussi-sans-les-yeux-2014-03-23-1124463>

“L’audiodescription, comment ça marche ?” CNC, 10 janvier 2019 [*en ligne*] consulté le 06 décembre 2019 à 15h04 : https://www.cnc.fr/series-tv/actualites/decryptage--audiodescription--comment-ca-marche_916191

Le son au cinéma

ADJIMAN Rémi "L'émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique : une approche communicationnelle et cognitive." sous la direction de LE BOEUF Claude, Université Montpellier I, 2002

BONITZER Pascal, « Les silences de la voix », Cahiers du Cinéma, n. 256, p. 22 à 34 , Février – mars 1975

DANAY Serge, « L'orgue et l'aspirateur », Cahiers du Cinéma, n.279, p.19 à 27, Août - septembre 1977

ELSAEER Thomas, HGENER Malte, “Le Cinéma et les sens: théorie du film“, 1895 n. 67, Rennes, 2012 [en ligne:] <https://journals.openedition.org/1895/4545>

OSTRIA Vincent "Son: le dernier cri", Cahiers du cinéma, n.503, juin 1996, p.90-91

Traduction

FOUCAULT Michel “Qu’est-ce qu’un auteur ?“ Ecrits III, texte 258, 1979 – Rapport de la conférence “What is author ?“ Université de Buffalo, New-York, 1970 [*en ligne*] consulté le 25 février 2020 à 13h48 : <http://1libertaire.free.fr/MFoucault319.html>

MARIGNAN Marylin “Du fansubbing à l’uberisation du sous-titrage : impact numérique sur le marché français de la traduction audiovisuelle“ Mise au Point, décembre 2019 [*en ligne*] consulté le 18 avril 2020 à 11h25 : <https://journals.openedition.org/map/3360>

MASSON Jean-Yves "De la traduction comme acte créateur : raisons et déraisons d'un déni", Meta, n.62 (3), Presses de l'Université de Montréal, décembre 2017

OLSEN Jon-Arild « Film, fiction et narration », Paris, Le Seuil « Poétique », n°141, 2005

Ekphrasis

CRETINOIR Aline « L'ekphrasis dans les films de fiction : un dispositif narratif autoréflexif » sous la direction de DUBOIS Philippe, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2018

MUTH Suzanne, NEER Richard, et WEBB Ruth “Texte et image dans l’Antiquité : lire, voir et percevoir“ journal Perspective (p.219 à 236) [*en ligne*] consulté le 23 mars 2020 à 15h20 : <https://journals.openedition.org/perspective/145>

NDIAYE Emilia, « Retour sur l'épisode d'Ariane dans le Carmen 64 de Catulle : une ekphrasis vocale ? », *Rursus Spicae*, Travaux universitaires, 2008 [*en ligne*] consulté le 26 mars 2020 à 14h37 : <https://journals.openedition.org/rursus/216>

Art expérimental

LECHNER Marie « Glitch ! La beauté fatale d'un raté », Paris, Libération, 11 octobre 2010 [*en ligne*] consulté le 30 mai 2020 à 9h05 : https://www.liberation.fr/ecrans/2010/10/11/glitch-la-beaute-fatale-d-un-rate_950008?page=article

Podcasts

GARBIT Philippe « Les nuits de France Culture : entretien avec Odile Converset », France Culture, 18 juin 2017 [*en ligne*] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/odile-converset-non-voyante-si-godard-travaille-ce-quon-voit>

Vidéos en ligne

Retour d'images “Le travail sur le son de la version audiodécrite“, 2016 [*en ligne*] <https://vimeo.com/233118392>

Romans

ECO Umberto, *Le nom de la rose*, trad. Jean-Noël SCHIFANO, Paris, Grasset, 1990

FLAUBERT Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, 1965

HOMERE, *L'Iliade*, Paris, Gallimard, 1975

VILLET Romain, *Look*, Paris, Gallimard, 2014

SITOGRAFIE

Association française de l'audiodescription

<https://audiodescriptionfrance.wordpress.com/histoire/>

Association Valentin Haüy

<https://www.avh.asso.fr/fr>

Association Retour d'Image

<https://retourimage.eu/>

Association Le Cinéma Parle

<https://www.lecinemaparle.com/le-collectif>

Association Cine-Sens

<http://www.cine-sens.fr/association-cine-sens/cine-sens/>

Description de Narcisse par Philostrate l'Ancien

<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/philostrate/tableaux.htm#NAR>

IMDA formation

<http://www.imda.fr/formation/audiodescription-lart-et-la-pratique/>

Laboratoire TitraFilms

<https://www.titrafilm.com/fr/accessibilites>

Laboratoire st501

<http://www.st501.fr/audiodescription/>

Laboratoire VDM

<https://www.vdm.fr/>

Plan handicap visuel

https://solidarites-sante.gouv.fr/IMG/pdf/Bilan_plan_handicap_visuel_2008-2011.pdf

Rapport 2008 de la Direction du Développement des Médias sur l'adaptation des programmes télévisés aux personnes aveugles

<https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/084000351.pdf>

Rapport 2018 de la DGMIC sur l'accessibilité des programmes en audiodescription

<https://fr.calameo.com/read/0045398756ce6946a0eb0>

Rhinocéros formation

<https://www.rhinoceros-formation.com/>

Site internet de l'artiste-vidéaste Jacques Perconte

<http://www.jacquesperconte.com/>

FILMOGRAPHIE

BRAKHAGE Stan, *Mothlight*, 1963, Etats-Unis, 4'

BUNUEL Luis, *Las hurdes : tierra sin pan*, 1932, Espagne, 26'51"

DELL Alex, *Antoine Griezmann : champion du monde*, 2019, France, 60'

DUCOURNAU Julia, *Grave*, 2016, France, 98'

FORD COPOLLA Francis, *Tucker*, 1988, Etats-Unis, 110'

HITCHCOCK Alfred, *Les oiseaux (The birds)*, 1962, Etats-Unis, 120'

LEGRAND Xavier, *Jusqu'à la garde*, 2018, France, 93'

LVOVSKY Noémie, *Demain et tous les autres jours*, 2017, France, 91'

LYE Len, *Free Radicals*, 1979, Etats-Unis, 4'

OCELOT Michel, *Dilili à Paris*, 2018, France, 95'

TAVERNIER Bertrand, *La princesse de Montpensier*, 2010, France, 139'

VARDA Agnès, *Sans Toit ni Loi*, 1985, France, 105'

ZINNERMANN Fred, *Le train sifflera 3 fois (High Noon)*, 1954, Etats-Unis, 85'

ILLUSTRATIONS

CREUZE Jean-Baptiste, *L'Accordée du village*, 1761, Huile sur toile, 92x117 cm, Musée du Louvre, Paris

DEL COSSA Francesco, *L'annonciation*, 1470-1472, tempera sur bois de peuplier, 139x113, 5 cm

QUATREMER-DE-QUINCY, *Le bouclier d'Achille*, 1814, Gravure, Paris, Bibliothèque de l'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art)

VAN LOO Carl, *Médée et Jason*, 1759, Peinture sur toile, 63x79 cm, Stiftung Preussische und Garten, Berlin

ANNEXES

Annexe 01 : Extrait d'un entretien téléphonique avec Dune Cherville (janvier 2019), coauteure de l'audiodescription de *Sans Toit ni Loi*

Dans *Sans Toit ni Loi*, deux voix bien distinctes se partagent la lecture de l'audiodescription. Il en était de même pour d'autres films que j'ai découverts en audiodescription. Pourquoi ce procédé ?

Idéalement, il y a deux voix pour lire l'audiodescription d'un film. Une voix féminine, et une masculine pour bien les distinguer. Mais surtout, pour distinguer le passage vers une autre temporalité, permettre à l'auditeur de distinguer le présent du passé dans un film. L'ennui c'est que les labos font en sorte que ça coûte moins cher, alors ils ont recours à des comédiens qui ne sont pas formés pour le doublage. Ça fait forcément perdre en qualité. Enfin, le vrai choix d'avoir recours à deux voix, c'est bien pour dissocier les temporalités du film. Parfois le choix de prendre une voix masculine ou féminine repose aussi sur l'univers du film. Pour un film à l'univers dit « féminin », on choisira une voix féminine.

Diriez-vous que les auteurs en audiodescription sont aussi des traducteurs ?

Les audiodescripteurs ne sont pas des traducteurs. Nous sommes auteurs car nous écrivons un texte original, à partir d'une page blanche. Ou alors on peut dire que nous sommes traducteurs d'images.

La version audiodécrite de *Sans Toit ni Loi* fut rédigée avec Marie Gaumy. Comment s'organise la coécriture d'un film en audiodescription ?

En coécriture, on se partage le filage du film, puis on se relit. On coordonne aussi les termes employés, pour veiller à une unité du texte. La meilleure formule, c'est quand un relecteur non-voyant vient pour un filage. Voilà, l'idéal pour l'audiodescription c'est deux coauteurs et un relecteur non-voyant.

Concernant la traduction des travellings de *Sans Toit ni Loi*, quels furent vos partis-prix d'écriture ? Aviez-vous l'intention d'intégrer dans l'audiodescription leur lien avec la mort de Mona ?

Déjà, il faut partir du principe que sur 1 800 000 non-voyants en France, tous auront une perception différente du film. En audiodescription, nous sommes des yeux pour les autres, mais ne devons pas entrer dans l'analyse filmique pour le spectateur. Tout ce qui est dit doit faire image, on reste dans le visuel, sans expliquer. Pour *Sans Toit ni Loi*, il fallait donc décrire les travellings par les verbes de mouvement, sans pour autant influencer leur interprétation.

Annexe 02 : Entretien avec Marie Gaumy (juin 2018), auteure en audiodescription.

L'aménagement de dispositif en salles pour les personnes mal ou non- voyantes est-il suffisamment développé en France ? Comment notre pays se positionne-t-il envers l'audiodescription ?

Il me semble que nous ne sommes pas du tout en avance, que ce soit dans l'activité en général. En termes d'architecture, quand on parle d'aménagement dans les salles on ne pense pas beaucoup à la surdité ou la cécité. L'avancée quand même, c'est qu'il y a eu des quotas. Dans l'audiodescription en tout cas, il y a eu des quotas mis en place sous le gouvernement de Sarkozy grâce à la loi Attali, mais ça a été à la fois une bonne chose et une mauvaise chose. Les chaînes qui faisaient plus de 2 % d'audiences ont eu l'obligation de décrire progressivement un programme par semaine, puis un programme par soir, puis la plupart de leurs programmes. Ils le font en partie mais ne le font pas à hauteur de ce qu'ils devraient faire. Puis les salles de cinéma ne sont pas suffisamment équipées. Les quotas imposés sont pris comme une contrainte pour les producteurs et diffuseurs, donc ils le font parce qu'ils sont obligés. Sauf quelques exceptions de gens qui voient l'audiodescription comme un outil qu'on peut utiliser de pleins de façons différentes, globalement l'aménagement est fait pour répondre à l'obligation. Dans ce cas c'est pris comme une prestation de service.

Par exemple, il faut savoir que nous ne sommes pas reconnus comme auteurs. Nous sommes payés comme auteurs, mais pas reconnus comme tels. On est reconnu sur le papier mais on ne touche pas de droits. Si ton texte est diffusé plein de fois, tu ne toucheras pas comme les auteurs au moment de la diffusion. Pour finir la boucle, c'est que les chaînes et les producteurs, comme ils voient ça comme une prestation, les tarifs ont baissé atrocement. Pour donner un ordre d'échelle, j'ai commencé au moment où on évaluait notre traduction pour un film de manière forfaitaire, en fonction de la difficulté du film. Aujourd'hui c'est fini. On règle à la minute. Donc on est considéré comme prestataire. En moyenne on est passé de 33 euros à moins de 23 euros. Il y a des gens qui travaillent à 11 euros la minute. Ça peut même aller jusqu'à moins de 9 euros. Beaucoup de studios et de labos se sont précipités sur l'audiodescription pour rendre plus attrayant leur package de post-production. Ils disent aux producteurs et aux chaînes "si vous faites chez nous le mixage et l'étalonnage etc. On peut vous rajouter aussi dans le package l'audiodescription et le sous-titrage malentendant". Du coup, ils margent sur l'écriture.

Donc les quotas, ça a fait qu'il y ait beaucoup plus de films adaptés aux non-voyants, mais avec cette baisse de prix et des conditions de travail, donc une baisse de la qualité parce que les gens travaillent à la chaîne.

Cette baisse des conditions de travail empiète-t-elle sur la dimension militante de l'audiodescription ?

Ça empiète. En général quand tu es bien rodé et que tu te boostes, il faut compter 10 jours d'écriture pleins pour un film, en incluant les week-ends et quelques nuits. Et ça, c'est vraiment quand ça roule bien. Mais aujourd'hui on peut te donner à traduire un film en te demandant de le rendre 5 jours, voire 3 jours après. Donc tu ne sais même plus ce que tu écris. Tu n'as pas de recul, tu ne peux pas relire.

Traduire un film, c'est aussi traduire l'identité et l'écriture d'un réalisateur, ses intentions de mise en scène. Comment procédez-vous pour en rendre compte le plus fidèlement possible ?

C'est toute la difficulté. Je pense effectivement que tu ne peux pas faire ce métier si tu n'es pas sensible à l'écriture cinématographique et si tu n'as pas une certaine approche de ça ; parce que tu es cinéphile ou parce que tu as fait des études de cinéma. Parce que c'est quelque chose qui te passionne. Évidemment il y a une part de subjectivité. C'est à dire que tu prétends comprendre la patte de ce réalisateur. C'est un peu périlleux parce que parfois, tu peux te planter aussi. Donc oui, l'audiodescription passe par une certaine notion d'analyse filmique. Ça passe aussi par une maîtrise de la langue pour pouvoir l'adapter au ressenti que tu as. Si tu veux faire les choses de manière vraiment fine et ciselée tu auras peut-être intérêt à fournir un travail de documentation, à lire 2, 3 choses autour du film ou le réalisateur. C'est important de demander à la production le scénario et le dossier de production. Bon là je te parle dans le meilleur des mondes.

Je pense que c'est important aussi de tenir au courant le réalisateur, qu'il puisse lire la version audiodécrite, et t'en faire un retour. Un retour qui ne sera pas toujours pertinent parce qu'ils n'ont pas forcément idée des contraintes dans lesquelles tu es, mais quand même. On n'est pas censé faire de l'interprétation mais parfois on est un peu trop subjectif sur le film. Donc c'est important qu'il y ait ce double regard. C'est aussi important de travailler à 2.

Avec un relecteur aveugle, mais ce n'est pas systématique. Je pense que c'est bien de le faire quand tu en as la possibilité, mais je pense aussi qu'il faut que le relecteur aveugle soit quelqu'un de formé aussi, ça reste un métier. Mais c'est d'autant mieux de le faire d'un point de vue militant, parce qu'on sait très bien que les personnes en situation de handicap galèrent assez pour trouver du travail. Il s'avère que ce travail peut leur être dédié.

Annexe 03 : Entretien avec Sabrina Bailleul (mars 2019), consultante et relectrice en audiodescription. Il s'agissait d'un échange centré sur la version audiodécrite de *Sans Toit ni Loi*

Le métier de consultant.e en audiodescription, ça consiste en quoi précisément ? C'est de la relecture ?

Alors oui, c'est de la relecture. Donc on commence par une formation. Ceci dit, on relit mais si la description oublie de dire des trucs, on n'y peut rien. On relit une description, on peut faire ça finement. Mais si pendant la relecture, le lecteur oublie de préciser quelque chose, on ne pourra jamais le savoir et intervenir dessus. On reste spectateur et on écoute ce que nous dit le descripteur. Point barre.

Et les lecteurs sont forcément les auteurs du texte en audiodescription, ou les deux fonctions sont dissociées ?

Ça dépend. J'avais lu une fois une description... C'était une ca-tas-trophe. C'était une horreur. Donc là c'était un gars qui avait écrit. Il était là. Et en effet c'était une comédienne qui enregistrait, mais la voix était fatiguée. C'est qu'elle en avait marre à la fin. Parce que le problème, c'est que je devais relire pendant qu'elle enregistrait. Ils ne m'avaient pas envoyé le texte avant. Alors j'intervenais souvent « mais ça ne va du tout cette phrase ! » Attends, je ne pouvais pas laisser passer ça. C'était *Les Profs 2*. Chez l'Association Valentin Haüy (AVH), en général les auteurs et les voix sont les mêmes.

Concernant *Sans Toit ni Loi*, pour commencer, avez-vous aimé le film ?

Mouais... Ça date un peu quand même. J'avais adoré *Jacquot de Nantes*. Si j'avais rencontré Agnès Varda je lui aurais plutôt parlé de *Jacquot de Nantes*. On l'avait regardé au collège et pendant la projection, au début du film avec les extraits des *Parapluies de Cherbourg*, le film passe du noir et blanc à la couleur. Et nous on savait que c'était un extrait de ce film car notre prof nous l'avait dit. Mais n'importe quel spectateur ne sait pas forcément qu'il s'agit des *Parapluies de Cherbourg*. Ça aurait été intéressant de le faire en audiodescription. Est-ce qu'on devrait préciser qu'il s'agit de ce film dans l'audiodescription ? Des fois l'audiodescription donne plus d'infos aux voyants. Ma fille elle veut souvent l'audiodescription parce que ça lui donne du vocabulaire.

C'est vrai que l'audiodescription conceptualise directement par les mots les intentions de mise en scène, ce que le spectateur voyant pourrait suggérer lui-même.

Oui, il faut. D'ailleurs, on en avait discuté avec des audiodescripteurs. Sur l'idée d'adapter le vocabulaire au public. Si dans *T'choupi* la description dit « elle enfile sa pelisse » ça ne va pas. Oui le terme existe, dans un film pour adultes admettons, on pourra dire « pelisse ». Mais dans *T'choupi* non. Bon après, l'enfant voyant y verra un manteau, il ne saura jamais que ça s'appelle une pelisse.

Le film est ponctué par 12 travellings. Ce sont les seules séquences où il y a de la musique, la même qui revient à chaque fois. Et ces fameux travellings traduiraient la marche de Mona vers sa mort. C'était l'intention d'Agnès Varda mais je m'interroge sur la façon dont ils sont traduits en audiodescription.

En tout cas les travellings ils n'en parlent pas dans le texte. Mais il y avait eu tout un truc là-dessus aussi. De savoir, est-ce qu'on met des termes techniques ou pas ? Parce que ça fait quand même sortir du film. Par exemple avant, on disait « l'image devient noire ». Et maintenant c'est « noir à l'écran ». Je préfère le mot « image ». En général on essaie d'éviter de parler d'écran ou de caméra. On s'en fiche de la caméra. Dis-nous ce qu'elle veut rendre la caméra.

Mais vous avez quand même senti une rupture dans le film, un rythme particulier pendant les marches de Mona ?

Oui, quand même. Mais je me demandais, le texte dit les prénoms assez tôt. Parce que là on en sait plus que le spectateur. Il faut un parti-pris. Si on voit le personnage pendant 20 minutes, ils vont finir par lâcher son nom avant qu'il soit évoqué dans le film. Mais dans ce film-là, ils disent les prénoms très vite. Mais on ne sait pas si c'est Assoun, le maghrébin, qui découvre son corps au début du film. Ce n'est pas lui qui trouve le corps quand même ?

Ah, non, c'est quelqu'un d'autre. Mais l'audiodescription précise que c'est « un homme d'origine maghrébine ».

Voilà. J'en étais quasiment sûre mais je pense que c'est une question qui aurait pu se poser au moment de la relecture.

Donc, le fait d'avoir tous les autres prénoms assez tôt sur le reste du film, et à ce moment-là seulement la description ethnique d'un personnage semblable à Assoun, pouvait porter à confusion.

Oui. Et en même temps on n'aurait pas pu dire pour Assoun « un maghrébin, pas celui du début mais un autre ». Mais voilà, ça reste flou.

Et ces séquences en travellings, je suppose qu'elles se transmettent dans l'audiodescription par la musique, et aussi par des verbes de mouvement.

Oui, on ressent la marche à répétition. On ressent surtout la dégradation de l'état de Mona. Elle est de plus en plus délabrée. Qu'elle ressemble de plus en plus à une clocharde. Qu'elle a des bleus partout.

Dans ces successions de travellings, Agnès Varda avait établi un lien entre eux : chaque travelling termine sur un objet fixe. Et à chaque fois on retrouve ce même objet au début du travelling suivant. Par exemple, une cabine téléphonique. Avec la vieille dame qui attend devant une cabine téléphonique à la fin d'un travelling. Dans celui d'après, on retrouve d'emblée une cabine téléphonique.

Alors, le problème, c'est que, quand on met ça, s'il ne se passe rien avec cette vieille dame, pour cet exemple, ça tombe un peu à plat. Et ce n'est pas évident de faire le lien. On se demande si elle va téléphoner, s'il va se passer quelque chose.

D'accord, donc on attend que tout ce qui est évoqué dans l'audiodescription ait un rôle précis dans l'action ?

C'est ça. En général si on évoque quelque chose, c'est que ça va avoir un rôle actif. Après il faut quand même les évoquer, ces objets. La personne qui va bien étudier le film pourra peut-être y trouver un lien. Si ça se trouve c'est même Agnès Varda qui avait demandé à ce que ces objets soient évoqués dans le texte. Elle avait pensé à tellement de trucs pointus dans ce film.

Annexe 04 : Entretien avec Delphine Harmel (février 2020), consultante et relectrice en audiodescription, chargée de mission pour la diversité au Ministère de la Culture.

Quel a été votre parcours avant la découverte de l’audiodescription ? Comment en êtes-vous venue à travailler pour l’audiodescription et sa démocratisation. Pour commencer, vous êtes chargée de mission au ministère de la culture.

Oui, mais cette fonction n’a rien à voir avec l’audiodescription. J’ai travaillé au musée du Quai Branly, au service des relations des publics, de prospection liée à la programmation. J’ai travaillé au théâtre de l’Odéon aussi. Et là je travaille au ministère, mais mon poste actuel n’a rien à voir avec l’audiodescription. Mais dans mon précédent poste, j’étais chargée de mission culture-justice, ça veut dire que j’étais chargée du pilotage, au niveau national, de ce protocole interministériel qui lie le ministère de la Culture et le ministère de la Justice. En 1986, Jack Lang et Robert Badinter, les deux ministres, ont signé un protocole prévoyant la mise en place d’actions culturelles de qualité à destination du public qui relève du ministère de la Justice. Ce sont les adultes en détention, et aussi les mineurs sous protection judiciaire, et ça depuis 2009. Et donc, dans les territoires il y a des personnes qui œuvrent au quotidien à la fois pour le compte du ministère de la Culture et pour celui du ministère de la Justice en sachant que depuis 10 ans les partenaires du ministère de la Culture au sein du ministère de la Justice ont deux bras, qui sont respectivement la direction d’administration pénitentiaire et ceux qui représentent la direction de la protection judiciaire de la jeunesse. Et là où je me dis que ça a un rapport avec l’audiodescription, c’est que j’ai eu à cœur, lorsque j’occupais ce poste-là, de proposer, d’abord à titre expérimental, des ateliers d’écriture d’audiodescription en détention.

Donc il y a eu un premier exemple dans les établissements pénitentiaires pour mineurs, qui accueillent des jeunes de 15 à 17 ans. Ils sont là pour des séjours pas forcément très longs donc c’est difficile d’identifier les personnes qui allaient participer à l’atelier parce qu’il fallait qu’ils soient là régulièrement. Donc ça a été assez compliqué à mettre en œuvre. Mais cet atelier a eu lieu et ça a été un succès. Du coup nous avons renouvelé l’expérience un peu plus tard dans une maison d’arrêt à Bois d’Arcy et d’autre part à Versailles dans un établissement pénitentiaire pour femmes. Donc trois lieux, trois publics différents et à chaque fois, quelque chose de bouleversant. Donc j’y avais participé. A la fois j’étais initiatrice du projet, et à chaque fois c’était l’Agence du court-métrage qui a porté le projet et qui était très volontaire pour nous suivre. Et ça s’est fait aussi avec le doigté de l’intervenante. Ça a été une des plus grandes satisfactions de ma vie professionnelle au sein du ministère de la Culture.

Sinon, du reste, ce que fait le ministère de la Culture en matière d'audiodescription ne me semble pas forcément en lien avec mes activités qui sont essentiellement associatives d'une part, avec l'association Retour d'Images.

Et d'autres part des activités professionnelles puisque depuis 5 ans je suis sollicitée de façon ponctuelle mais très régulière pour relire les textes des auteurs de façon à procéder à des ajustements les plus pertinents, effectuer une relecture constructive et quand je dis les ajustements, il ne s'agit pas que de dire « là ça ne va pas, je ne comprends pas ». Il s'agit tout de suite, à la volée, de proposer une solution quand on est face à une difficulté.

A quelle étape de conception du texte le relecteur intervient ?

Il y a des personnes, mais elles sont rares, parce qu'on subit cette terrible contrainte du temps, mais il y a des personnes avec qui il est possible, par exemple dans le cadre d'un court-métrage ou pour un évènement particulier, de faire de la coécriture. Mais ça c'est un autre exercice. Le plus souvent, il s'agit de relecture et une fois que l'auteur a bouclé l'écriture du texte, on se prend une demi-journée pour dérouler le film. L'auteur lit son texte dans les conditions de l'enregistrement et il appartient au relecteur de poser son regard sur ce qui est proposé et de tout de suite réagir pour signaler que tel mot pose problème. On intervient sur une multitude de registres, qu'il s'agisse de la pauvreté du vocabulaire, de fautes de grammaire. Il n'y a pas très longtemps un auteur me lit que le personnage ramasse un truc sur le sol « fraîchement serpillé » Donc là, on s'arrête parce que « serpillier » ce n'est pas possible (rires). Donc on a convenu ensemble d'un autre terme. Voilà, des fautes de conjugaison ça arrive aussi. C'est hallucinant mais ça arrive. J'essaie de rester calme mais il fait que vous sachiez que beaucoup se sont engouffrés dans cette filière et n'ont manifestement, ni le bagage cinématographique, ni les compétences d'écriture, cette capacité de comprendre ce que disent les images et ce regard sensible qui va permettre d'identifier, à travers leurs propres émotions, comment le réalisateur s'y prend pour transmettre ses émotions. Donc ce travail de relecture, il est très important. Il a été mis en lumière il y a 5 ans grâce à l'association Retour d'Images qui s'est associée à l'INA pour créer un premier module, le seul à ce jour, de formation. Un stage destiné aux déficients visuels.

Quel fut votre premier rapport à l'audiodescription ?

J'ai perdu la vue quand j'avais 20 ans, et j'étais très cinéphile. Donc pour moi, tout à coup, le cinéma s'arrêtait. J'ai des enfants qui me vannent beaucoup pour en être restée à 1993, après pour moi il n'y a plus de films. Parce que je leur cite toujours des références de films un peu plus anciens. En fait, parallèlement, c'était l'époque où le cinéma n'est plus du tout devenu ma priorité. C'était quelque chose qui était vraiment important pour moi et qui m'accompagnait au quotidien. Ça a été assez vite balayé par tout un tas de contingences.

Donc, dans ces années-là, l'audiodescription faisait son chemin. Elle était arrivée en France à la fin des années 80. Et puis ça s'est développé surtout au théâtre.

Et puis j'ai fait quelques tentatives de cinéma qui se sont soldées par une espèce de rejet terrible du cinéma avec l'audiodescription, parce que l'audiodescription empiétait de manière sauvage et agressive sur mon ressenti, sur mes émotions.

J'ai reçu ça de façon extrêmement violente en me disant «Je veux qu'on respecte ma sensibilité et je veux qu'on arrête de me prendre pour une crétine. » J'étais convaincue que l'audiodescription et moi, nous étions irrémédiablement fâchées. Du coup, pendant toute une période, je me suis mise à replonger un peu dans le cinéma en écoutant les seules bandes-son de films que je connaissais. Puis je me suis mise aussi à partager le plaisir du cinéma avec mes enfants. C'était chouette et je savais où je mettais les pieds et je n'avais pas besoin d'une béquille qui parfois faisait figure de coup de massue. Et puis j'ai fait de nouvelles tentatives notamment en 2009 parce que j'avais invitée à un évènement censé fêter les 20 ans de l'audiodescription en France. L'évènement était organisé dans un cinéma par l'association Valentin Haüy pour ne pas la nommer. Là était présenté un film de Genet et Caro, je me souviens que j'avais été là aussi très gênée par l'audiodescription qui en faisait des tonnes, et qui me laissait bien peu de place pour moi, pour savourer et apprécier. Et puis au début des années 2010, les choses ont un peu bougé. Retour d'Images a mis en place un festival qui a eu je pense une portée pour le développement de l'audiodescription. Le festival a eu lieu en Vendée et ça s'appelait « Un autre regard ». Tous les acteurs de l'époque ont été invités : il y avait des tables rondes, des sensibilisations, beaucoup de politique aussi. L'enjeu était de taille.

Concernant l'association Retour d'Image, quel a été son rôle dans la promotion de l'audiodescription ?

C'est un centre de ressources, fondé en 2003, qui a pour objectif, entre autre, d'œuvrer à une meilleure accessibilité du cinéma pour des personnages, quel que soit leur handicap. Essentiellement, il est question de handicap sensoriel.

Cette association n'a pas ménagé ses efforts pour mettre en place cette fameuse formation à l'INA qui a joué un rôle clé dans ma vie professionnelle. Même si, effectivement, je pensais avoir certaines compétences pour pouvoir porter un regard intéressant sur l'audiodescription, d'avoir un avis et des idées, c'est vrai que ce stage m'a confortée dans l'idée que je n'étais pas à côté de la plaque et que j'avais vraiment envie de jouer un rôle dans tout ça. Et je pense sincèrement que beaucoup de personnes qui écrivent ont à la fois l'humilité et le bon sens, parmi les personnes compétentes qui écrivent, pas celles qui font des fautes de français etc., il y en a un certain nombre qui ont cette finesse d'admettre qu'ils ont besoin de se faire accompagner du regard très spécifique d'une personne déficiente visuelle compétente qui va pouvoir leur apporter quelque chose.

Sur ce champ-là, je tiens à préciser qu'il n'est pas rare que des personnes qui écrivent soient en difficulté. Du coup, on a besoin de vérifier si le texte restitue bien ce qu'on veut dire.

Du coup la tentation est grande de pouvoir demander à une simple personne aveugle. Sous prétexte qu'elle est aveugle, ça va le faire. Et ça ne fonctionne pas. C'est vraiment important de le dire, être aveugle n'est pas une compétence. Il ne s'agit pas de dire « ah bah tiens, je vais demander à ma vieille tante, elle n'y voit plus très clair ». L'association Valentin Haüy, pour que vous sachiez.

J'ai entendu dire que le pôle audiodescription était voué à disparaître au sein de l'association.

Alors, oui et non. L'audiodescription reste dans le giron de l'association parce qu'elle va s'occuper de la promouvoir. Dans ce cadre, Patrick Saonit officie toujours et c'est lui qui œuvre pour un festival de cinéma en audiodescription. C'est intéressant, ça permet à un public plus large de pouvoir s'initier.

L'association Valentin Haüy œuvrait en tant que pionnière dans l'audiodescription en France, dans la mesure où August Coppola avait donné à l'association l'exclusivité du développement de la discipline en France.

Oui c'est ça. Elle était chargée de former les premiers auteurs en audiodescription. Je n'ai pas de réelles explications mais simplement pour vous donner un exemple, lorsque j'ai entamé ma formation à l'INA, nous étions 6 ou 7, elle avait ceci d'intéressant parce qu'elle proposait au terme de deux semaines intensives à l'INA, une semaine en entreprise. Et c'est aussi là qu'a résidé une des principales difficultés à laquelle s'est heurtée Retour d'Image sur les modules de formation, c'est qu'il fallait trouver 7 entreprises différentes, enfin autant d'entreprises que de stagiaires. Qu'ils soient tous affectés à un laboratoire et puissent vivre une semaine pleinement son rôle de collaborateur à l'écriture et la qualité de l'audiodescription. Donc il y a un certain nombre de labos qui ont été contactés. Bien sûr, l'AVH qui à l'époque occupait encore une bonne partie du marché de l'AD, n'a pas donné suite, et a refusé d'employer un stagiaire. C'est très inquiétant, c'est à l'image du fonctionnement qui était le sien pendant toutes ces années où elle réalisait des versions audiodécrites de films.

Et ce sont ces auteurs qui « règnent » dans la sphère professionnelle de l'audiodescription ?

Voilà. Il faut savoir que Laurent Mantel, qui fait partie de cette école-là, a lui-même monté un module de formation qui s'appelle « Rhinocéros », qui a pas mal de succès, et par le biais duquel un certain nombre de personnes qui œuvrent aujourd'hui sont passées.

Je ne sais pas si ça a changé mais quand j'avais consulté son site il y a deux ans il était spécifié que le critère important c'était d'être comédien. C'était destiné à des comédiens. Et je ne suis absolument pas persuadée que le fait d'être comédien soit une condition sinéquanone pour se plonger dans ce domaine si particulier qu'est l'écriture de l'audiodescription. Peut-être pour dire le texte, mais certainement pas pour l'écrire.

Après, un autre problème auquel on peut être confronté, c'est « comment amener d'autres professionnels du cinéma à s'intéresser à l'audiodescription. L'audiodescription est une discipline qui n'est pas de l'ordre d'expliquer un film à une personne mal comprenante. C'est quand même un raccourci que font beaucoup de gens parce que c'est plus simple. On va dans une société qui va vite, et un réalisateur de cinéma a plein de choses à faire etc. il va jeter un coup d'œil sur l'audiodescription et va être tenté de s'y impliquer alors que ce n'est pas certainement nécessaire. Du coup je vous donne un exemple, avec le film de Xavier Legrand, Jusqu'à la garde.

Le truc c'est que vers la fin du film, il y a une voisine qui assiste à l'arrivée des autorités pour secourir la mère et son fils. Et donc elle épie. A un moment l'audiodescription nous dit « La policière referme la porte par pudeur ». Et il semblerait que ce soit Xavier Legrand qui ait voulu rajouter ça pour que les gens comprennent. C'est son interprétation à lui, mais on comprend bien que la policière a repéré la voisine et qui a voulu préserver la jeune femme. Enfin voilà, on est capable de comprendre. Si vous voulez, il y a un tel mépris, enfin je perçois ça comme ça, du mépris pour la capacité du spectateur déficient visuel à pouvoir interpréter lui-même, à faire son boulot de spectateur.

C'est intéressant car, si le réalisateur ou la réalisatrice d'un film décide de porter un regard et disposer d'un pouvoir décisionnaire sur le texte de l'audiodescription, il n'y aura personne pour l'en empêcher. Enfin, dans la mesure où c'est son film, il peut disposer pleinement de changements à toutes les étapes.

En effet, ce sont des questions à aborder, surtout si le réalisateur découvre au même moment ce qu'est l'audiodescription. Parce que je pense qu'il serait tout à fait à même d'assister à nos conversations, de pouvoir percevoir au mieux les enjeux de l'audiodescription, et de comprendre qu'il n'y a pas besoin de trop en rajouter, découvrir la subtilité de la chose. Donc voilà, c'est très compliqué.

Et on se heurte aussi à des personnalités, des égos surdimensionnés. J'adore travailler dans ce domaine parce que je m'y sens à ma place et ce n'est pas le cas partout.

Ce manque de considération est d'autant plus dommage, parce que la formation (proposée par l'INA) permet aussi à des personnes non-voyantes d'œuvrer pleinement dans leur domaine d'expertise.

Absolument. J'ai quand même bon espoir que les choses soient en train de changer progressivement. Malheureusement, ce qui est en train de se passer, c'est que beaucoup d'auteurs sont mis en difficulté par des laboratoires, qui ont tendance à leur casser les prix.

Je me demandais comment fonctionnaient ces laboratoires. Je n'ai jamais eu de sources précises sur la façon dont ils effectuaient les commandes d'audiodescription. Le début du Plan Handicap (2008) est-il responsable de l'industrialisation de l'audiodescription ?

C'est certainement à ce moment-là, parce que le CSA à cette époque a commencé à imposer des quotas aux chaînes de télévision, et qui dit « quantité » ne dit pas forcément « qualité » donc les choses sont allées un peu vite. Par exemple le « Panel » c'est une émanation d'une association représentative de personnes handicapées qui s'est constituée en 2010 je pense justement au moment où le CSA commençait à émettre des exigences de plus en plus importantes en direction des chaînes de télévision. Cependant il faut savoir que dans les Contrats d'Objectifs et de Moyens (les COM) des chaînes s'est imposée mais pas le format des programmes proposés, ni les critères de rediffusion. Par exemple, une chaîne comme France 2 peut rediffuser un programme, une mini-série d'animation et voilà, ça rentre dans le cadre de ces lois. Donc c'est juste une histoire de volumes, et de diversité. Et aucune exigence de qualité.

Parallèlement s'est constitué ce fameux panel qui regroupe, suite à un appel à candidatures, des téléspectateurs qui s'engageaient à regarder la télé et faire des retours sur la qualité. Mais de façon assez désorganisée. Globalement, les chaînes n'ont que ce critère d'évaluation. Après, des personnes plus qualifiées font aussi partie de ce panel, comme Marie-Pierre Warnault, la directrice de Retour d'Image. Parallèlement, il y a des travaux importants qui sont engagés à l'initiative du CSA, à l'initiative d'associations représentatives de personnes handicapées (d'abord de sourds et malentendants), sous la forme d'un cycle de réunions, enclenché en 2016. Des groupes de travail se sont organisés. Ont été sollicitées des personnes qui historiquement se sont impliquées dans l'audiodescription, donc des auteurs.

**Annexe 05 : Catalogue des films audiodécrits par l'Association Valentin Haüy
(disponible sur leur site internet)**

Titre	Sortie	Réalisateur	Editeur
588 RUE DE PARADIS	1992	Henri Verneuil	TF1 VIDEO
AH ! SI J'ETAIS RICHE	2002	Michel Munz/Gérard Bitton	TF1 VIDEO
BIENVENUE A BORD	2011	Eric Lavaine	PATHE DISTRIBUTION
CASINO	1996	Martin Scorsese	TF1 VIDEO
CHAT NOIR CHAT BLANC	1998	Emir Kusturica	MK2/ORANGE
CHEZ GINO	2011	Samuel Bachetrit	STUDIO 37 FONDATION ORANGE
ELLE S'APPELLE SABINE	2008	Sandrine Bonnaire	LES FILMS DU PARADOXE
INDIGENES	2006	Rachid Bouchareb	TF1 VIDEO
INDOCHINE	1992	Régis Wargnier	TF1 VIDEO
ITINERAIRE D'UN ENFANT GATE	1988	Claude Lelouch	TF1 VIDEO
J'IRAI DORMIR CHEZ VOUS	2004	Antoine de Maximy	MK2/ORANGE
KIRIKOU ET KARABA	2007	Michel Ocelot	MK2/ORANGE
KIRIKOU ET LES BETES SAUVAGES	2005	Michel Ocelot/Bénédicte Galup	France TELEVISION
LA CAVE SE REBIFFE	1961	Gilles Grangier	TF1 VIDEO
LA FILLE DU PUISATIER	2011	Daniel Auteuil	PATHE DISTRIBUTION
LA GLOIRE DE MON PERE	1990	Yves ROBERT	TF1 VIDEO
LA GUERRE DU FEU	1981	Jean-Jacques Annaud	TF1 VIDEO
LA GUERRE EST DECLAREE	2011	Valérie Donzelli	WILD SIDE VIDEO
LA GUERRE EST FINIE	1966	Alain Resnais	MK2 / Attention Blue Ray seulement
LA NATIVITE	2006	Catherine Hardwicke	SEVEN SEPT
LA NOUVELLE GUERRE DES BOUTONS	2011	Christophe Barratier	GAUMONT
LA PIETRA DEL PARAGONE			ACCES CULTURE F. ORANGE
LA TULIPE NOIRE	1964	Christian-Jaque	TF1 VIDEO
LA VIE EST BELLE	1998	Roberto Benigni	TF1 VIDEO
LA VIE EST UN LONG FLEUVE TRANQUILLE	1988	Etienne Chatiliez	TF1 VIDEO
L'ARNACOEUR	2010	Pascal Chaumeil	UNIVERSAL STUDIO
LE CHÂTEAU DE MA MERE	1990	Yves ROBERT	TF1 VIDEO
LE DALHIA NOIR	2006	Brian De Palma	SEVEN SEPT
LE DISCOURS D'UN ROI	2011	Tom Hooper	WILD SIDE VIDEO

Titre	Sortie	Réalisateur	Editeur
LE FABULEUX DESTIN D'AMELIE POULAIN	2001	Jean-Pierre Jeunet	TF1 VIDEO
LE HUITIEME JOUR	1996	Jaco van Dormael	WILD SIDE VIDEO
LE PARFUM	2006	Tom Tykwer	SEVEN SEPT
LE RUBAN BLANC	2009	Michael Haneke	TF1 VIDEO
LE SALAIRE DE LA PEUR	1953	Henri-Georges Clouzot	TF1 VIDEO
LES 400 COUPS	1959	François Truffaut	MK2/ORANGE
LES AVENTURES DE RABBI JACOB	1973	Gérard Oury	TF1 VIDEO
LES AVENTURES EXTRAORDINAIRES D'ADELE BLANC-SEC	2010	Luc Besson	EUROPA CORP
LES BIEN-AIMES	2011	Christophe Honor	WHY NOTE PRODUCTIONS
LES TROIS BRIGANDS	2007	Hayo Freitag	WILD SIDE VIDEO
LES TUCHES	2011	Olivier Baroux	PATHE DISTRIBUTION
L'HOMME QUI VOULAIT VIVRE SA VIE	2010	Eric Lartigau	EUROPA CORP
MARYIG	1992	Henri Verneuil	TF1 VIDEO
MELODIE EN SOUS SOL	1963	Henri Verneuil	TF1 VIDEO
MICMACS A TIRE L'ARIGOT	2009	Jean-Pierre Jeunet	WARNER
MOI MOCHE ET MECHANT	2010	Pierre Coffin/Chris Renaud	UNIVERSAL STUDIO
MOLIERE	2007	Laurent Tirard	WILD SIDE VIDEO
MON PIRE CAUCHEMARD	2011	Anne Fontaine	PATHE DISTRIBUTION
MONSIEUR PAPA	2011	Kad Merad	PATHE DISTRIBUTION
MORTELLE RANDONNEE	1983	Claude Miller	TF1 VIDEO
NO et MOI	2010	Zabou Breitman	DIAPHANA
RIEN A DECLARER	2011	Danny Boon	PATHE DISTRIBUTION
SE SOUVENIR DES BELLES CHOSES	2002	Zabou Breitman	France TELEVISION
TALONS AIGUILLES	1992	Pedro Almodovar	TF1 VIDEO
TANGUY	2001	Etienne Chatiliez	TF1 VIDEO
TATIE DANIELLE	1990	Etienne Chatiliez	TF1 VIDEO
THE TREE OF LIFE	2011	Terrence Malick	EUROPA CORP
TOURNEE	2010	Mathieu Amalric	LE PACTE
UN LONG DIMANCHE DE FIANCAILLES	2004	Jean-Pierre Jeunet	WARNER
UN MONSTRE A PARIS	2011	Eric Bergeron	EUROPA CORP
UN SINGE EN HIVER	1962	Henri Verneuil	TF1 VIDEO

Annexe 06 : Continuité dialoguée du court-métrage expérimental dont le développement fut relayé dans ce mémoire

1. INT. CABINET MEDICAL. JOUR

Une main posée sur un bureau agite un stylo. Sur les murs d'une pièce éclairée se distinguent des diplômes de médecin. Le cabinet d'ophtalmologie est dissimulé par un voile flou.

Assise derrière son bureau, la silhouette de l'ophtalmo fait face à Charlie.

OPHTALMO

Charlie ? Je sais que c'est brutal mais... (*Un temps*) Nous en avons déjà longuement parlé.

AUDIODESCRIPTION

Un cabinet médical à la décoration simple. Des dossiers étalés sur le bureau.

OPHTALMO

Vous avez contacté les associations que je vous ai recommandées ? Il faut préparer la transition.

CHARLIE

C'est pas un peu précipité ? Je vois encore bien. Enfin, ça ne devait pas empirer avant des années.

OPHTALMO

Tout laissait croire que nous avions encore du temps. Mais votre vue s'est trop dégradée ces derniers mois. Compte tenu de l'évolution du glaucome, il est trop tard pour envisager un nouveau traitement. Je suis désolé Charlie.

AUDIODESCRIPTION

Face à l'ophtalmo, Charlie est assise, statique.

OPHTALMO

Mais on a encore quelques semaines devant nous. Il va falloir être bien entourée.

AUDIODESCRIPTION

L'image bourdonne de grains noirs.

OPHTALMO

Je vais rédiger un rapport pour votre employeur.

CHARLIE

C'est pas la peine. Je travaille plus.

2. INT.STUDIO. JOUR

AUDIODESCRIPTION

Dans un studio étroit et mal rangé, des produits cosmétiques tremblent dans l'image.

Des papiers éparpillés au sol.

Devant une armoire en désordre, des vêtements sont entassés sur une chaise.

Autour du lavabo, une éponge et des murs blancs.

Sur le bureau, un mug et encore des papiers. L'image manque de netteté.

Des vrombissements de téléphone retentissent.

AUDIODESCRIPTION

Orientée par le bruit, Charlie cherche son téléphone. Sa main parcourt le lit. Elle pousse des coussins avec véhémence. Elle saisit enfin le téléphone.

Charlie décroche, son regard se dirige vers la fenêtre.

AUDIODESCRIPTION

Par-delà sa fenêtre, Charlie contemple des immeubles en travaux. Les grues s'engouffrent dans le ciel rosé et nuageux.

CHARLIE

Oui, maman.

SUZANNE (*off*)

Enfin tu réponds !

CHARLIE

Tout va bien t'inquiète, j'étais juste occupée.

SUZANNE (*off*)

Charlie, j'ai eu ton amie Marion au téléphone. Ton frère aussi s'inquiète. Tu peux pas faire la morte comme ça, nous laisser sans nouvelles.

CHARLIE

Ça va maman. Juste, j'ai mille trucs à faire. Faut que j'appelle l'assistante de l'asso, que je remplisse des papiers.

SUZANNE (*la coupe*)

C'est pas encore fait ? Qu'est-ce que tu attends ? Faut pas rigoler avec ça Charlie. En plus, tu devais y aller avec papa. Il m'a dit qu'il était d'accord pour payer les frais.

CHARLIE

Et moi, je t'avais dit que je ne voulais pas le voir.

SUZANNE (*off*)

Ah non, recommence pas. Déconne vraiment pas avec ça. Tu sais bien qu'il y a que lui qui peut tout prendre en charge. Moi, j'ai pas les moyens, et toi...

CHARLIE

Oui, putain, je sais. Je suis une musicienne ratée, j'ai aucun revenu, et pas de mutuelle. C'est con, hein. Devenir aveugle, ça devrait être réservé aux riches.

SUZANNE (*off*)

Arrête, j'ai pas dit ça. (*Un temps*) Juste, j'ai jamais compris pourquoi t'avais lâché ton job. C'était pas le moment, on avait prévu qu'il y aurait des frais médicaux, que ça allait être difficile. Et maintenant que ça te tombe dessus, tu vas te retrouver sans ressource...

CHARLIE

Mais arrête, tu sais rien de rien. Rien sur l'ambiance de mon ancien travail, rien de mes ambitions.

Donc que ça t'emmerde, je m'en fous, vraiment. Que tout le monde s'inquiète, je m'en fous. Foutez-moi la paix.

Un temps, la respiration de Charlie s'accélère.

SUZANNE (*voix plus douce*)

Charlie, rentre à la maison s'il-te-plaît.

CHARLIE

Ça ira, je suis bien ici.

SUZANNE

Mais ça s'est calmé, les migraines ? Ta vue, ça en est où ?

A présent, le paysage du dehors est méconnaissable.

CHARLIE

Je dois te laisser.

SUZANNE (*suppliante*)

Charlie...

Charlie raccroche.

AUDIODESCRIPTION

Le paysage s'est transformé. Les immeubles, désormais semblables à des formes floues, sont remplis de carrés gris et mouvants. Les teintes roses et bleues dans le ciel se déplacent avec frénésie.

3. INT.STUDIO. JOUR

AUDIODESCRIPTION

L'image est noire.

CHARLIE (*off*)

Après l'appel de maman, le téléphone m'est tombé des mains. J'ai commencé à sentir des coups très forts dans la tête. J'ai l'impression que le sol tremble, mais c'est en fait mon téléphone qui vibre à mes pieds. Je crois que j'ai reçu un mail. Je récupère le téléphone. Les coups dans la tête sont de plus en plus violents. Mauvaise surprise... l'écran de mon téléphone n'affiche qu'un carré de lumière. Je ne vois plus les logos des applications dessus. Je m'adresse à l'assistance « *Ouvrir ma boîte mail* ». Et elle ose me répondre « *Je n'ai pas trouvé cette information dans votre compte gmail.* » Putain. Non sans difficulté, je parviens à retrouver mes mails sur le téléphone. Je déchiffre le dernier message que j'ai reçu.

« Bonjour Charlie, je vous contacte suite à votre sélection au tremplin musical de jeunes talents. Veuillez confirmer votre présence au concert de samedi en accusant réception de ce mail. Nous vous enverrons votre convocation très prochainement.

N'hésitez pas à nous solliciter si besoin.

Cordialement,

L'équipe de coordination - Edition 2020

01 47 50 22 12 »

4. EXT .RUE. JOUR

AUDIODESCRIPTION

Sur un trottoir désert, Charlie marche d'un pas lent. La rue est en travaux.

La vue de Charlie se détériore, les détails urbains se mélangent dans le flou.

5. INT. COULISSES. NUIT

AUDIODESCRIPTION

Un faisceau de lumière sillonne l'image.

Deux mains arpentent le tissu noir d'un rideau. Au-delà des coulisses, les fortes lumières de la scène se dévoilent.

La silhouette de Charlie disparaît derrière le rideau.

Elle entre en scène.