

**Médiations du cinéma: Groupe 1 (Valérie Ganne) - Lundi 18h-20h**  
**– Compte Rendu par İlayda Hasipoğlu –**

**La médiation pour les publics dits empêchés (prison, hôpital, handicap)**  
**(avec l'intervention de l'association Retour d'Images, via Sarah Lepercley)**

**Introduction : La médiation pour les publics dits empêchés**

Le cours est consacré à la question de la médiation culturelle auprès des publics dits empêchés, c'est-à-dire des personnes qui, pour des raisons physiques, psychiques, sociales ou géographiques, ont un accès restreint à la culture : personnes en situation de handicap, détenus, patients hospitalisés, ou encore individus isolés. Cette thématique interroge la responsabilité des institutions culturelles et des médiateurs dans la construction d'un accès égalitaire à la culture, ainsi que les outils et dispositifs concrets permettant de surmonter ces obstacles.

Dans ce cadre, la séance accueille l'intervention de l'association [Retour d'Image](#), représentée par [Delphine Harmel](#), présidente de l'association, et [Stéphane Fort](#), délégué général. Tous deux partagent leur expérience dans le champ de la médiation autour du cinéma et du handicap, en abordant les enjeux d'accessibilité, d'inclusion et de création partagée. Leur témoignage illustre comment une structure associative peut agir en complément des grandes institutions culturelles, tout en travaillant à une transformation plus large du regard sur la différence et sur les formes d'accès au cinéma.

**Présentation de Delphine Harmel**



Delphine Harmel occupe actuellement le poste de responsable des questions d'accessibilité au sein du [Centre des monuments nationaux](#), un établissement public qui gère près d'une centaine de monuments répartis sur l'ensemble du territoire français. Dans ce cadre, elle supervise la mise en œuvre de dispositifs favorisant l'accès à la culture pour tous, à travers une offre diversifiée composée d'expositions, de projections, de visites guidées et d'événements culturels adaptés.

Parallèlement à cette activité institutionnelle, elle est profondément investie dans le domaine du cinéma inclusif.

Passionnée par le septième art, elle s'engage depuis plusieurs années au sein de l'association [Retour d'Image](#), dont elle est devenue la présidente il y a deux ans. Elle collabore étroitement avec Stéphane Fort, délégué général de l'association, qui en assure la coordination opérationnelle et artistique. Ensemble, ils poursuivent le travail amorcé il y a plus de vingt ans, lorsque Retour d'Image a été fondée avec pour objectif de repenser le rapport entre

cinéma et handicap, en agissant à la fois sur la représentation des personnes handicapées à l'écran et sur l'accessibilité des œuvres pour tous les publics.

## **Les missions de l'association Retour d'Image**

Stéphane FORT – Délégué général

Tél : 09 60 14 77 16 / Mail : [adm.retourdimage@gmail.com](mailto:adm.retourdimage@gmail.com)



Stéphane Fort, délégué général de l'association Retour d'Image, œuvre depuis de nombreuses années à la promotion d'un cinéma accessible à tous et à la réflexion sur la manière dont le handicap est représenté à l'écran. Il dirige aujourd'hui la structure aux côtés de Delphine Harmel, présidente de l'association, et coordonne l'ensemble des actions menées sur le territoire national.

Fondée en 2003 par un collectif de professionnels du cinéma et de la culture, Retour d'Image s'est d'abord distinguée par la création du premier festival français consacré au handicap dans le cinéma, un événement novateur qui a marqué une étape importante dans la reconnaissance de ces questions au sein du milieu culturel. Dès l'origine, l'objectif était d'ouvrir une réflexion critique sur les représentations du handicap, sur la place des personnes handicapées dans les récits filmiques, et sur la manière dont les images participent à façonner les perceptions sociales.

## **De la réflexion à l'action : un centre de ressources national**

Au fil des années, l'association s'est transformée et consolidée pour devenir, à partir de 2013, un véritable centre de ressources dédié à la médiation inclusive et à l'accessibilité du cinéma. Sa mission dépasse la simple diffusion d'œuvres : il s'agit de rendre le cinéma accessible dans toutes ses dimensions, depuis la création jusqu'à la réception. Cette évolution a conduit à la structuration de trois grands volets d'activités : la programmation, l'éducation à l'image et la sensibilisation professionnelle.

## **Programmation et débats autour des représentations du handicap**

Le premier axe, héritier du festival d'origine, repose sur la programmation de films abordant le handicap, la différence ou les questions de perception. Ces films sont choisis à la fois pour leur qualité artistique et pour la pertinence du traitement du sujet. Les séances sont organisées dans de nombreuses salles en France et accompagnées de rencontres et de débats, afin de prolonger la réflexion sur les représentations et de favoriser l'échange entre spectateurs, réalisateurs, institutions et publics concernés.

Ces temps de discussion permettent d'examiner comment le cinéma peut contribuer à modifier le regard social et à déconstruire les stéréotypes liés au handicap.

## **Éducation à l'image et pratiques inclusives**

Le deuxième volet s'articule autour de l'éducation à l'image. Pour Retour d'Image, rendre le cinéma accessible ne consiste pas uniquement à adapter les séances : il s'agit aussi de rendre la création elle-même accessible. L'association organise ainsi des ateliers de pratique artistique — écriture, tournage, montage, création sonore — permettant à tous les participants, avec ou sans handicap, de s'approprier les outils du cinéma.

Certains ateliers explorent des approches singulières, comme les jeux de description ou le scénario d'audiodescription, qui invitent à penser autrement le rapport entre image et parole. Ces pratiques ne sont pas considérées comme de simples outils techniques, mais comme une autre manière de percevoir et de créer le cinéma, un langage alternatif qui renouvelle la sensibilité du spectateur comme celle du créateur.

## **Sensibilisation, conseil et formation des professionnels**

Le troisième axe regroupe les actions de sensibilisation, de conseil et de formation à destination des professionnels du cinéma : exploitants, programmeurs, médiateurs, institutions culturelles. L'association accompagne ces acteurs sur les questions d'accessibilité des œuvres (sous-titrage, audiodescription, adaptations sensorielles), mais aussi sur celles de l'accueil et de la médiation envers les publics en situation de handicap.

Ce travail s'étend également à la communication et à l'aménagement des espaces pour favoriser l'inclusion au sein des lieux culturels. L'objectif est de repenser le cinéma comme un espace partagé, où la différence devient une source d'enrichissement collectif.

## **Ressources et prolongements**

Retour d'Image met à disposition, sur son site internet, un ensemble de ressources documentaires : guides, articles et fiches cinéma consacrées à des films ayant marqué l'histoire de la représentation du handicap. Ces fiches analysent les choix esthétiques, les enjeux de mise en scène et la portée sociale des œuvres.

À travers ces actions, Stéphane Fort souligne que l'accessibilité ne se réduit pas à une contrainte technique, mais constitue une forme d'écriture et de regard qui renouvelle le rapport entre cinéma et spectateur. Retour d'Image s'impose ainsi comme un acteur majeur de la médiation inclusive, un espace où l'analyse critique, la pratique artistique et la transmission culturelle convergent pour faire du cinéma un lieu de rencontre égalitaire et sensible.

## Cinéma et Inclusion

### -1- définir les termes de de quoi on parle ?

La séance s'ouvre sur une réflexion historique et sémantique autour du handicap et de la notion d'inclusion, introduite à partir d'un extrait du court-métrage *Au-delà du regard* réalisé par Andrés Hernandez. Ce film, qui traite avec humour et sensibilité des enjeux de l'audiodescription et de la perception visuelle, sert de point de départ à une discussion sur la manière dont le cinéma peut devenir un levier d'inclusion. Le propos met l'accent sur la dimension linguistique et symbolique du mot « handicap », dont l'évolution révèle les transformations sociales et politiques du regard porté sur la différence.

**Visionnage de l'extrait:** *Au delà du regard* (2024) par Andres Hernandez



### Évolution du mot « handicap » : de l'avantage sportif au désavantage social

Le terme « handicap », d'origine anglaise (hand in cap), apparaît pour la première fois dans le dictionnaire français en 1957. Son étymologie renvoie à un jeu où les joueurs mettaient la main dans un chapeau, puis, par extension, à une pratique sportive d'équilibrage des chances : lors des compétitions hippiques, par exemple, le cheval le plus rapide devait parcourir une plus grande distance ou porter un poids plus lourd afin d'égaliser les performances.

Peu à peu, ce terme, initialement porteur d'une idée d'ajustement ou d'équité, glisse vers une connotation négative : le handicap devient synonyme d'obstacle, de désavantage. Ce renversement sémantique accompagne une mutation du regard social : d'un déséquilibre de départ entre compétiteurs, la notion évolue vers une différence perçue comme une anomalie.

### De l'exclusion à l'inclusion : une lente transformation sociale

Jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, les personnes que l'on nommerait aujourd'hui « en situation de handicap » étaient désignées par des termes à la fois médicaux et stigmatisants : invalides, infirmes, aliénés, anormaux, ou encore idiots. Ces désignations traduisaient une perception centrée sur le manque, l'incapacité et l'inutilité sociale. À cette époque, le handicap était étroitement lié à la notion d'indigence : l'impossibilité de travailler entraînait une marginalisation économique et morale.



La modernité sociale introduit un changement de paradigme : il ne s'agit plus de séparer ceux qui peuvent contribuer à la société de ceux qui en seraient exclus, mais de reconnaître la diversité des capacités humaines et d'assurer à chacun une place dans le collectif. Cette évolution, amorcée dans les années 1960, coïncide avec l'émergence d'une véritable réflexion politique sur la différence, la participation et la citoyenneté.

Les années 1960-1970 : vers une reconnaissance politique du handicap

C'est à partir des années 1960 que le terme « handicap » entre progressivement dans le vocabulaire administratif et politique. En 1968, le gouvernement français commande un rapport sur la situation des personnes dites "inadaptées", révélant la nécessité d'un cadre législatif et d'une politique publique en faveur de ces populations jusque-là invisibles.

L'année 1975 marque un tournant majeur avec la loi portée par Simone Veil, alors ministre de la Santé, des Affaires sociales, de la Famille et des Femmes. Cette loi fonde pour la première fois une politique globale d'intégration, visant à rompre l'isolement des personnes handicapées et à garantir leur accès à la société, à l'éducation, au travail et à la culture. Elle constitue la première reconnaissance institutionnelle de la nécessité d'une société inclusive, où chaque individu, quelles que soient ses différences, peut participer à la vie collective et y apporter sa contribution.

### **Les années 1960-1970 : vers une reconnaissance politique du handicap**

C'est à partir des années 1960 que le terme « handicap » entre progressivement dans le vocabulaire administratif et politique. En 1968, le gouvernement français commande un rapport sur la situation des personnes dites "inadaptées", révélant la nécessité d'un cadre législatif et d'une politique publique en faveur de ces populations jusque-là invisibles.

L'année 1975 marque un tournant majeur avec la loi portée par [Simone Veil](#), alors ministre de la Santé, des Affaires sociales, de la Famille et des Femmes. Cette loi fonde pour la première fois une politique globale d'intégration, visant à rompre l'isolement des personnes handicapées et à garantir leur accès à la société, à l'éducation, au travail et à la culture. Elle constitue la première reconnaissance institutionnelle de la nécessité d'une société inclusive, où chaque individu, quelles que soient ses différences, peut participer à la vie collective et y apporter sa contribution.

### **De la loi de 1975 à celle de 2005 : un tournant décisif dans la reconnaissance du handicap**

La loi portée par Simone Veil en 1975 marque une première étape essentielle dans la reconnaissance officielle des droits des personnes handicapées. Elle introduit pour la première fois dans le cadre législatif français une distinction entre prévention, reconnaissance et accompagnement du handicap, tout en posant les fondations d'une politique publique d'insertion. Cette loi ne se limite pas à la seule prise en charge médicale : elle ouvre la voie à une reconnaissance civique et sociale.

L'un des aspects les plus novateurs réside dans la scolarisation obligatoire des enfants et adolescents handicapés, instaurée dès 1971, quelques années avant la loi elle-même.

Jusque-là, ces enfants restaient le plus souvent à domicile, exclus du système éducatif et, par conséquent, de toute socialisation institutionnelle. Cette obligation représente un véritable tournant historique, marquant la volonté de l'État de rompre avec la logique d'isolement et de charité pour lui substituer celle de participation et d'égalité des chances.

### **1975 : loi d'orientation en faveur des personnes handicapées**

- Importance de la prévention et du dépistage des handicaps.
- Obligation éducative pour les enfants et adolescents handicapés.
- Accès des personnes handicapées aux institutions ouvertes à l'ensemble de la population.
- Maintien des personnes handicapées chaque fois que possible dans un cadre ordinaire de travail et de vie.

### **2005 : loi pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées**

Trente ans plus tard, un nouveau cap est franchi avec la loi du 11 février 2005 pour « l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées ». Cette loi constitue un texte fondateur, en affirmant de manière explicite le principe d'égalité et de participation pleine et entière à la vie sociale, culturelle et professionnelle.

- Définition du handicap inspirée de la classification internationale du handicap.
- Compensation du handicap.
- Obligation d'accessibilité de l'ensemble de la chaîne des déplacements : s'impose aux différentes composantes du déroulement de la vie collective, à savoir : le cadre bâti ; les transports publics ; la voirie et l'espace public ; les moyens de communication publique en ligne ; l'exercice de la citoyenneté ; services publics.

Surtout, elle introduit une définition du handicap qui demeure la référence actuelle :

#### **Définition du handicap dans la loi de 2005**

« Toute limitation d'activité ou restriction de participation à la vie en société subie dans son environnement par une personne en raison d'une altération substantielle, durable ou définitive d'une ou plusieurs fonctions physiques, sensorielles, mentales, cognitives ou psychiques, d'un polyhandicap ou trouble de santé invalidant. »

Cette formulation marque un changement de paradigme majeur. Le handicap n'est plus défini par les seules limitations de la personne, mais par les barrières imposées par l'environnement. Il ne s'agit plus d'une caractéristique individuelle mais d'une interaction entre la personne et son cadre de vie.

## **L'environnement comme facteur d'exclusion ou d'inclusion**

La réflexion se déplace : une personne en fauteuil roulant n'est pas « handicapée » par sa condition physique, mais par l'escalier du cinéma qui lui interdit l'accès à la salle. De même, une personne non voyante n'est pas limitée par sa cécité, mais par la machine à laver à écran tactile qu'elle ne peut pas utiliser faute d'alternative sonore.

Ainsi, le handicap devient une question collective, engageant la responsabilité de tous : ingénieurs, architectes, responsables culturels, concepteurs d'espaces et de dispositifs techniques. L'accessibilité ne relève plus seulement du domaine médical ou social, mais de celui de la création, de la conception et de la pensée du monde commun.

## **Vers une culture partagée : accessibilité et mission du cinéma**

Cette évolution juridique et philosophique rejoint la mission culturelle formulée dès les années 1950 par André Malraux, lorsqu'il fonde le ministère de la Culture autour du principe d'un accès universel aux œuvres. L'idée d'« ouvrir la culture au plus grand nombre » trouve ici une actualisation contemporaine : rendre la culture accessible ne signifie pas seulement la diffuser, mais penser ses formes, ses lieux et ses outils de manière inclusive.

Dans le champ du cinéma, cette réflexion rejoint directement la notion d'accessibilité des œuvres, qu'il s'agisse d'audiodescription, de sous-titrage, d'accueil des publics ou de médiation sensible. L'enjeu n'est plus seulement d'aménager des dispositifs d'accès, mais de refonder le rapport entre le spectateur, l'image et le monde.

Cette prise de conscience collective, encore récente, invite à envisager l'inclusion comme une invention continue, un processus qui engage à la fois la technique, l'esthétique et la responsabilité citoyenne.

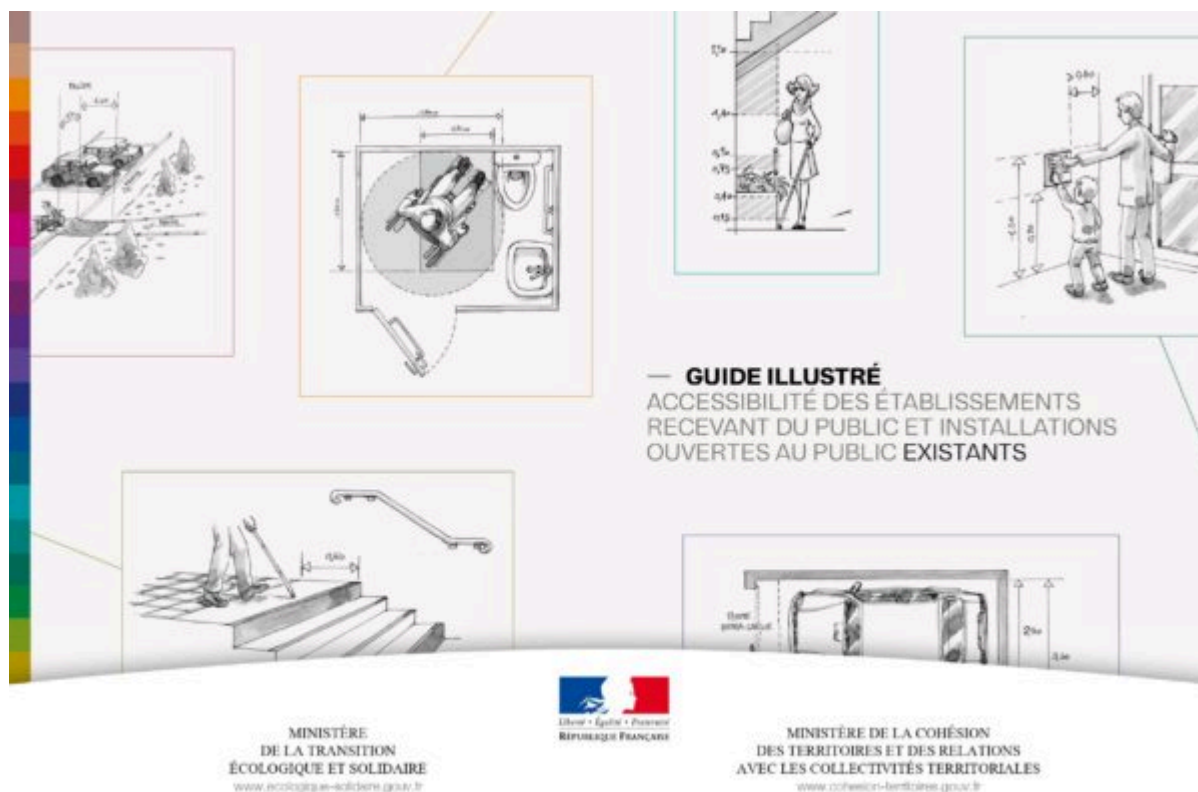
## **De la loi à la mise en pratique : la construction progressive de l'accessibilité**

L'application concrète de la loi de 2005 ne s'est pas faite immédiatement. Comme souvent en matière de politiques publiques, la phase de mise en œuvre a demandé du temps et a soulevé de nombreuses questions pratiques. Ce n'est qu'à partir de 2014, près de dix ans après la promulgation de la loi, que des textes sont venus préciser les modalités d'intervention et les conditions concrètes de mise en accessibilité dans les établissements recevant du public (ERP). Ces ajustements ont marqué une étape essentielle : il ne s'agissait plus seulement d'affirmer un principe d'égalité, mais de déterminer comment le rendre effectif dans les espaces, les outils et les usages du quotidien.

### **Application dans les ERP**

Arrêté du 8 décembre 2014 pour les ERP existants

Arrêté du 20 avril 2017 pour les ERP neufs

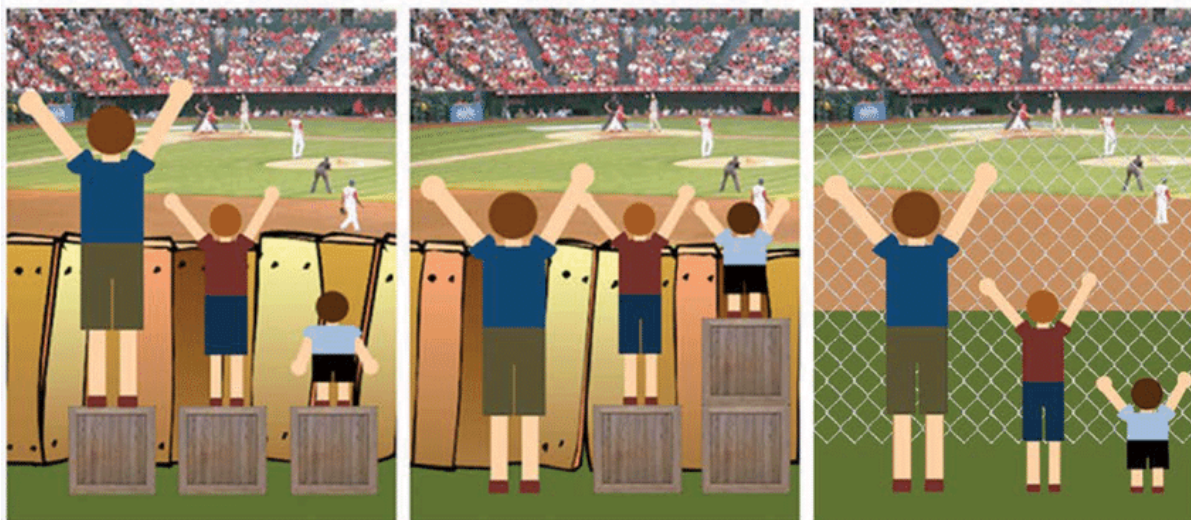


## De l'égalité à l'équité : vers une accessibilité pensée comme adaptation

Pour illustrer cette différence, la conférencière évoque une image parlante, souvent utilisée dans les formations sur l'inclusion : celle de trois spectateurs de tailles différentes observant un match derrière une clôture. Si chacun reçoit le même tabouret (principe d'égalité), seul le plus grand voit le jeu, tandis que le plus petit demeure exclu du spectacle. L'équité, au contraire, consiste à adapter les moyens selon les besoins : donner à chacun la hauteur nécessaire pour voir également la scène.

Mais l'objectif ultime, celui de l'accessibilité universelle, dépasse encore cette logique d'ajustement individuel. Dans cette dernière configuration, il n'y a plus besoin de caisses ni de dispositifs spécifiques : la clôture devient transparente, et chacun peut voir le match sans artifice. L'enjeu est donc de concevoir les environnements, les objets et les espaces de manière à ce que la différence n'entraîne plus d'obstacle. L'accessibilité n'est pas une réparation, mais une invention de conditions de vie partagées.

## égalité, équité, universalité/inclusion



### Qu'est-ce que l'accessibilité universelle ?

**Une définition sociologique :** « la capacité d'atteindre les biens, les services ou les activités désirés par un individu ».

**Une définition associative :** « l'accès à tout pour tous ».

**Une définition juridique :** « Est considéré comme accessible aux personnes handicapées tout bâtiment ou aménagement permettant, dans des conditions normales de fonctionnement, à des personnes handicapées, avec la plus grande autonomie possible, de circuler, d'accéder aux locaux et équipements, d'utiliser les équipements, de se repérer, de communiquer et de bénéficier des prestations en vue desquelles cet établissement ou cette installation a été conçu. Les conditions d'accès des personnes handicapées doivent être les mêmes que celles des personnes valides ou, à défaut, présenter une qualité d'usage équivalente. »

(Loi du 11 février 2005)

**Une définition internationale :** « La conception de produits, d'équipements, de programmes et de services qui puissent être utilisés par tous, dans toute la mesure du possible, sans nécessiter ni adaptation, ni conception spéciale. » (ONU)

Cette conception élargie de l'accessibilité implique un changement d'échelle : elle ne se limite pas à un aménagement ponctuel, mais suppose une réflexion sur l'ensemble de la chaîne d'accessibilité. Pour qu'une personne puisse, par exemple, aller au cinéma, il ne suffit pas que la salle soit accessible. Il faut que le trajet depuis le domicile soit praticable (transports adaptés, trottoirs circulables), que la signalétique permette de se repérer facilement, que la communication — orale, visuelle ou écrite — soit compréhensible, et que le matériel d'accueil soit utilisable par tous.

Chaque maillon de cette chaîne compte : une rampe d'accès mal pensée, une billetterie trop haute, un site internet illisible ou une projection non sous-titrée peuvent interrompre le processus d'inclusion. L'accessibilité devient ainsi une notion systémique, où la moindre faille compromet l'équilibre global.

## **De l'exclusion à l'inclusion : les étapes d'une transformation sociale et culturelle**

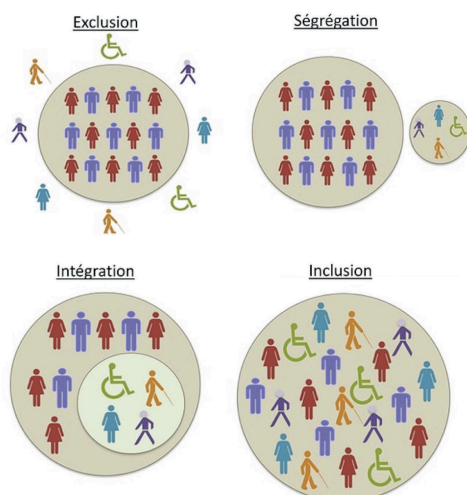
L'explication s'appuie ici sur une série de schémas illustrant les différents modèles de rapport entre société et handicap. Chacun représente un degré d'ouverture — ou de fermeture — vis-à-vis de la différence.

Dans la première situation, celle de l'exclusion, la « patate » symbolisant la salle de cinéma est fermée : certaines personnes restent dehors, incapables d'entrer. Elles sont mises à l'écart, laissées sur le seuil, sans possibilité de participer à la vie collective.

La deuxième configuration correspond à la ségrégation. Les personnes exclues sont regroupées entre elles, séparées du reste de la société par une frontière infranchissable. Cette forme de marginalisation rappelle la logique historique de la ségrégation raciale, comme celle qui séparait les communautés noires et blanches aux États-Unis jusque dans les années 1960. Il y a coexistence, mais sans rencontre : deux mondes qui se côtoient sans se croiser.

La troisième étape, celle de l'intégration, traduit une avancée, mais encore imparfaite. Les personnes handicapées sont désormais autorisées à rejoindre le groupe, mais sans que l'environnement soit réellement adapté à leurs besoins. On les « accueille », mais dans un cadre qui reste pensé pour les autres. Au cinéma, cela se manifeste souvent par la disposition des fauteuils roulants en bas de la salle, à distance du reste du public — une intégration partielle, qui maintient la séparation symbolique.

Enfin, le quatrième schéma illustre le modèle de l'inclusion, dans lequel les frontières disparaissent. Les individus évoluent ensemble dans un même espace, chacun avec ses différences, ses capacités et sa manière propre de percevoir le monde. L'inclusion ne cherche plus à assimiler, mais à recomposer le collectif à partir de la pluralité des expériences.



Situation de handicap ≠ personne en handicap

Le handicap dépend de la société.

### **Le rôle du cinéma dans la construction d'un espace inclusif**

Cette conception rejoint directement la mission de Retour d'Image, qui promeut la rencontre entre spectateurs, artistes et chercheurs autour de films liés à la représentation du handicap. Après chaque projection, des débats et échanges sont organisés, réunissant personnes concernées, spécialistes, et chercheurs, afin d'élargir la réflexion et de croiser les points de vue. L'association ne se limite pas à la diffusion : elle fait du cinéma un outil de dialogue social, un lieu où les différences deviennent sources d'échanges et de compréhension.

« En situation de handicap » : un changement de langage, un changement de regard

L'intervenante insiste sur une évolution terminologique majeure : on ne dit plus personne handicapée, mais personne en situation de handicap. Cette distinction n'est pas seulement linguistique : elle traduit une transformation profonde du paradigme.

Le handicap n'est plus considéré comme une caractéristique individuelle, mais comme le résultat d'une interaction entre une personne et un environnement inadapté. Être en situation de handicap, c'est se trouver confronté à un obstacle social, spatial ou technique qui empêche la pleine participation.

Ainsi, la responsabilité se déplace : ce n'est plus à la personne de s'adapter à la société, mais à la société d'éliminer les barrières qu'elle crée. Cette logique collective implique chaque citoyen, qu'il soit ingénieur, programmeur de cinéma, architecte ou simple spectateur.

### **Une citoyenneté partagée : le handicap comme affaire commune**

L'idée essentielle de cette réflexion est que le handicap concerne tout le monde. Il ne s'agit pas d'un état marginal ou exceptionnel, mais d'une condition possible pour chacun. Le mot « situation » réintroduit la dimension de mouvement et de contexte : tout individu peut, selon les circonstances, se trouver temporairement empêché, fragilisé ou limité.

Reconnaître cela, c'est admettre que la société inclusive repose sur une solidarité active, où chacun contribue à rendre les espaces et les expériences — qu'il s'agisse d'aller travailler, faire ses courses ou aller au cinéma — accessibles à tous.

L'inclusion, loin d'être un concept abstrait, devient ainsi une pratique culturelle, sociale et politique, fondée sur la coopération, la créativité et le partage d'un même espace de vie.



Visionnage de l'extrait: Pierrot Le Fou (1965) par Godard : Qu'est-ce-que le cinéma ?



### **Le cinéma comme expérience sensible et partagée**

Après avoir retracé les dimensions légales et sociales de l'accessibilité, la réflexion s'élargit ici vers une définition émotionnelle et poétique du cinéma. L'intervenante évoque une citation issue de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, dans laquelle Samuel Fuller formule ce qu'elle considère comme « la plus belle définition du cinéma ». Cette phrase, devenue pour elle une sorte de repère intérieur, exprime l'essence d'un art qui dépasse la simple image pour toucher à l'émotion, au rythme, à la perception — autrement dit, à tout ce qui subsiste au-delà du visible.

Cette définition prend pour elle une dimension intime et existentielle. Autrefois passionnée de cinéma, elle raconte comment la perte de la vue ne l'a pas privée de ce lien profond avec le médium. Les films qu'elle aimait continuent à vivre à travers leurs bandes-son, leurs voix, leurs musiques, leurs silences. En réécoutant un extrait de *Pierrot le fou*, les images lui reviennent mentalement, comme réactivées par la mémoire auditive. Ce phénomène, dit-elle, prouve que même lorsque l'image disparaît, l'émotion demeure. C'est, selon elle, le cœur du cinéma : une expérience sensorielle, partagée, qui se prolonge au-delà du cadre visuel.

Dès lors, elle affirme qu'il serait inconcevable en 2025 de laisser quiconque à l'écart de cette expérience collective sous prétexte de déficience sensorielle. Le cinéma, en tant qu'art de la perception et de la communion émotionnelle, doit être accessible à tous les corps et à tous les sens.

### **-2- Aller Au Cinéma**

#### **L'accessibilité numérique : un enjeu culturel et technique**

Cette réflexion la conduit à aborder une question cruciale : celle de l'accessibilité numérique. Car aller au cinéma ne se résume pas à assister à une projection ; c'est aussi parcourir des sites, consulter des horaires, réserver une place, des gestes ordinaires qui peuvent devenir de véritables obstacles lorsqu'ils ne sont pas pensés pour tous.

En vertu de la loi du 11 février 2005, les sites internet et applications des établissements culturels ont désormais l'obligation légale d'être accessibles. Cela signifie qu'ils doivent être compatibles avec les outils d'assistance utilisés par les personnes aveugles, malvoyantes ou présentant un autre type de handicap sensoriel ou moteur.

L'intervenante donne l'exemple concret du site de Pathé France, dont le taux d'accessibilité numérique est actuellement « pitoyable » — très loin des 80 % requis par les normes. Malgré les engagements affichés d'amélioration d'ici fin 2025, elle souligne avec lucidité qu'il reste un fossé entre les intentions et les réalisations.

Elle décrit son propre usage d'un lecteur d'écran, un logiciel qui permet à la personne non voyante de naviguer sur un ordinateur grâce à une synthèse vocale ou à un terminal braille branché en périphérique. Ces dispositifs traduisent le texte affiché à l'écran sous forme sonore ou tactile, permettant ainsi un accès à l'information.

Mais pour que ces outils fonctionnent, les sites doivent être structurés correctement : titres hiérarchisés, images décrites, boutons lisibles par les logiciels. Or, la majorité des plateformes culturelles ne respectent pas encore ces normes, rendant la navigation laborieuse voire impossible.

## Charte d'accessibilité de [Pathé](#)

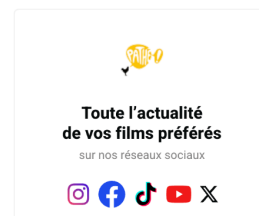
### Charte d'accessibilité

Pathé Cinémas Services s'engage à rendre ses sites internet, intranet, extranet et ses progiciels accessibles (et ses applications mobiles et mobilier urbain numérique) conformément à l'article 47 de la loi n°2005-102 du 11 février 2005.

À cette fin, Pathé met en œuvre la stratégie et les actions suivantes :

- Actions réalisées en 2024 :
  - Audit de conformité réalisé par Ethic First ;
- Plan d'actions 2025 :
  - Evolutions des composants du site pour atteindre 50% de conformité fin 2025.

Cette déclaration d'accessibilité s'applique à [Pathe.fr](#)



### État de conformité

[Pathe.fr](#) est **non conforme** avec le référentiel général d'amélioration de l'accessibilité (RGAA), version 4 en raison des non-conformités et des dérogations énumérées ci-dessous.

### Résultats des tests

L'audit de conformité réalisé par [Ethic First](#) révèle que 25% des critères du RGAA version 4 sont respectés.

## Repenser le cinéma au-delà de la vue

À travers ce témoignage, une idée centrale émerge : l'accessibilité n'est pas seulement une question d'adaptation technique, mais une question de conception du sensible. Le cinéma n'appartient pas exclusivement au regard ; il s'adresse à la totalité du corps et à la mémoire sensorielle.

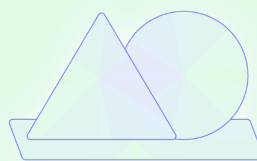
Faire un cinéma accessible, c'est donc élargir la définition même de ce qu'est "voir" un film : entendre une lumière, imaginer une couleur, ressentir une tension. Dans cette perspective, les pratiques d'audiodescription ou de création sonore inclusive ne sont pas des ajouts secondaires, mais des formes artistiques à part entière, capables d'enrichir la compréhension du monde par d'autres voies perceptives.

Le cinéma, dit-elle en filigrane, n'est pas un art réservé à ceux qui voient — c'est un art de l'émotion partagée, et cette émotion, elle, ne connaît pas de handicap.

## **Référentiel général d'amélioration de l'accessibilité : RGAA - Version 4.1.2**

### **Rendre les sites et services numériques accessibles à toutes et à tous**

L'accessibilité numérique consiste à rendre les contenus et services numériques **compréhensibles** et **utilisables** par les personnes en situation de handicap.



### **Les normes d'accessibilité numérique et leurs obligations légales**

L'accessibilité du cinéma ne se joue pas uniquement dans les salles : elle commence en amont, dès le moment où le spectateur cherche une séance, consulte un site ou achète un billet. C'est dans ce contexte qu'intervient le [RGAA \(Référentiel général d'amélioration de l'accessibilité\)](#), un cadre réglementaire qui oblige les administrations publiques — et par extension les structures recevant du public, comme les cinémas — à rendre leurs outils numériques accessibles.

Ce référentiel, instauré en 2009 et régulièrement mis à jour par la [Direction interministérielle du numérique \(DINUM\)](#), définit des critères techniques précis qui servent à mesurer le taux d'accessibilité d'un site internet ou d'une application. Les évaluations — comme celle du site Pathé évoquée ici — reposent donc sur des règles officielles, vérifiées par audit de conformité.

Le RGAA fixe les standards à respecter pour que toute personne en situation de handicap puisse naviguer, lire, comprendre et interagir avec un contenu numérique. Cela inclut par exemple :

- la présence d'alternatives textuelles aux images, pour que les lecteurs d'écran puissent les décrire à l'utilisateur ;
- la compatibilité avec les aides techniques (lecteurs vocaux, terminaux braille, commandes adaptées) ;
- la structure logique des pages (titres hiérarchisés, contrastes lisibles, liens explicites) ;

- et l'interdiction de dispositifs bloquants, comme les CAPTCHA purement visuels, qui exigent de déchiffrer des mots ou des images.

Ces systèmes de vérification, très fréquents pour des raisons de sécurité, peuvent constituer une barrière infranchissable pour les personnes malvoyantes. Les règles d'accessibilité imposent donc de proposer une alternative audio ou textuelle — sous forme de question, d'énigme ou d'identification logique — afin que chacun puisse s'authentifier ou effectuer un achat sans obstacle.

### **Le registre public d'accessibilité : un outil de transparence**

Au-delà du RGAA, tout établissement recevant du public (ERP), y compris les cinémas, doit tenir un registre public d'accessibilité. Ce document a une portée déclarative : il ne sert pas à juger, mais à informer le public des mesures mises en place pour garantir l'accès à tous.

Chaque structure y consigne les éléments relatifs à son accessibilité :

- la présence ou non d'ascenseurs,
- le nombre et l'emplacement des places réservées,
- les éventuelles marches ou obstacles à l'entrée,
- les dispositifs d'aide à l'écoute ou de sous-titrage disponibles,
- et plus généralement, toute information permettant au spectateur de préparer sa visite en connaissance de cause.

L'objectif de ce registre est de créer un devoir de transparence envers les usagers, afin que chacun puisse anticiper les conditions d'accès et éviter les situations d'exclusion involontaire.

### **Vers une accessibilité de bout en bout**

Ces obligations juridiques rappellent que l'accessibilité ne se limite pas à la salle obscure : elle s'étend à toute la chaîne de l'expérience culturelle, depuis la recherche d'informations jusqu'à la participation effective à l'activité.

Un cinéma véritablement inclusif n'est donc pas seulement un lieu où l'on peut entrer, mais un écosystème pensé pour accueillir toutes les formes de présence — un espace où la communication, la navigation et la participation sont rendues possibles pour chacun, quelle que soit sa manière d'être au monde.



### **Accessibilité concrète : observer, adapter, sécuriser**

À travers une série d'images issues de sa présentation, l'intervenante commente plusieurs exemples concrets d'accessibilité dans les espaces culturels, en s'appuyant sur le site du Muséum de Bordeaux, qu'elle cite comme modèle. Elle souligne l'intérêt d'une vidéo mise en ligne par le musée qui montre le parcours complet pour y accéder : depuis la rue jusqu'à l'entrée du bâtiment. Ce type de dispositif, dit-elle, pourrait très bien être appliqué à une salle de cinéma, afin de permettre à tous les spectateurs — notamment ceux en situation de handicap — de préparer leur visite et de se repérer visuellement et spatialement avant de s'y rendre.

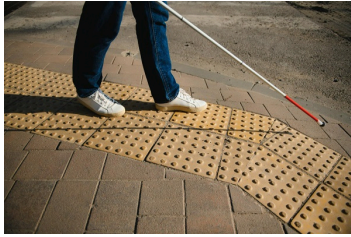
Elle évoque ensuite plusieurs exemples de constructions ou d'aménagements illustrant les enjeux et les erreurs possibles dans la conception des lieux dits « accessibles ». Une première image montre une rampe d'accès bien pensée, utile à tous — personnes en fauteuil, parents avec poussette, visiteurs âgés. Mais elle commente aussitôt un autre cas : une rampe mal conçue, sans protection latérale, sous laquelle on peut passer. Elle dénonce l'insécurité de ce type d'installation, rappelant que l'accessibilité doit toujours être accompagnée de réflexion et de bon sens : rendre un lieu accessible ne signifie pas simplement ajouter des dispositifs, mais les concevoir intelligemment, dans un équilibre entre ouverture, sécurité et usage réel.

### **L'accessibilité élargie : repérage, signalétique, accompagnement**

La présentation aborde ensuite des éléments visuels et sensoriels essentiels à l'orientation dans les lieux publics. L'intervenante montre l'exemple d'un chien guide pour rappeler que tous les chiens d'assistance sont légalement autorisés dans les établissements recevant du



public — musées, cinémas, théâtres. Elle insiste sur le rôle de ces animaux dans l'autonomie des personnes non voyantes ou malvoyantes.

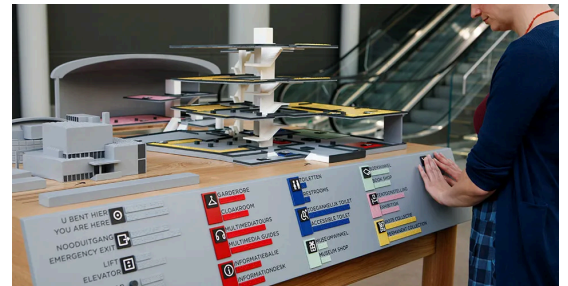


Sur une autre image, elle décrit une bande podotactile, ces surfaces en relief posées au sol qui permettent, grâce à la canne, de repérer l'accueil ou la billetterie. Ces dispositifs, fréquents dans les musées, devraient selon elle être systématisés dans les cinémas, où la signalétique reste souvent pensée uniquement pour les voyants.

Puis elle commente une image humoristique montrant une signalétique incohérente, où une flèche indiquant « restaurant » ne mène nulle part. Ce type d'erreur, dit-elle, paraît anodin mais génère de la confusion, particulièrement pour les personnes en situation de handicap cognitif, visuel ou auditif. Dans un cinéma, un tel manque de clarté pourrait suffire à désorienter un spectateur et lui faire manquer sa séance. Elle en tire une leçon : la signalétique doit être simple, logique et visible, car c'est elle qui fonde l'autonomie du public.

### **Toucher pour se repérer : matérialiser l'espace**

Un autre exemple illustre l'accueil d'un musée où est installé un plan tactile. Ce dispositif, qui permet de visualiser l'organisation de l'espace par le toucher, aide le visiteur à anticiper ses déplacements. L'intervenante suggère que ce modèle pourrait être transposé aux cinémas, notamment pour repérer les salles, les sorties et les espaces de convivialité. Elle rappelle qu'un plan tactile ne s'adresse pas uniquement aux personnes non voyantes : il favorise une expérience sensorielle inclusive, qui rend l'espace plus concret et lisible pour tous.



### **Entendre et communiquer : les dispositifs auditifs**

L'accessibilité concerne aussi l'ouïe, autre dimension essentielle de l'expérience cinématographique. Elle commente alors un visuel indiquant « Vous entendez mal ? », renvoyant à l'existence d'un dispositif appelé boucle à induction magnétique. Ce système permet aux personnes appareillées de mieux percevoir les sons, notamment lors de l'échange avec un agent d'accueil ou pendant une projection. En isolant les sons de la voix du brouhaha ambiant, il assure une communication fluide et digne.

L'intervenante en profite pour faire la transition vers le rôle fondamental du son au cinéma : « Le cinéma, c'est une bande d'images sur une bande de sons », dit-elle, reprenant la formule de Jean-Luc Godard. Cette phrase, qu'elle qualifie d'appropriation personnelle, résume son rapport intime au cinéma. Le son et l'image, tissés ensemble, créent la matière vivante du film, le « jus » sensible qui provoque l'émotion.

Même sans voir, le son permet d'imaginer, ressentir et comprendre. L'ouïe devient ainsi une porte d'accès au cinéma aussi légitime que la vue, rappelant que l'expérience cinématographique peut exister dans l'obscurité ou le silence, et qu'elle n'appartient à aucun sens en particulier.

### **-3- Entendre**

**Visionnage de l'extrait:** Rouge comme le ciel



### **Expérience sensorielle : quand le cinéma perd le son**

Pour illustrer la place essentielle du son au cinéma, Delphine Harmel propose une expérience immersive : regarder un extrait du film *Le Rouge et le Ciel* sans aucune bande sonore. Cette coupure volontaire du son devient une démonstration éloquente : elle met les spectateurs face à un manque sensoriel radical, les obligeant à imaginer ce qu'ils ne perçoivent plus. Après la projection, elle interroge la salle : « Est-ce que vous avez réussi à imaginer ce qui se jouait entre ces enfants ? » — question à laquelle les étudiants répondent avec hésitation. Le silence, ici, agit comme une révélation : sans le son, l'image perd une partie de sa chair, de son émotion, de sa tension narrative.

Cette expérience fait comprendre que le son n'est pas un simple complément, mais une véritable matière du film, au même titre que la lumière ou le mouvement. Il structure la perception, guide l'attention, transmet l'émotion et relie les spectateurs à la fiction. Le son, dit-elle, est une substance invisible mais vitale — « une matière qui nous manque quand elle n'est plus là ».



## Les dispositifs d'accessibilité pour les spectateurs sourds et malentendants

Partant de cette démonstration, la discussion s'oriente vers la question : « Que fait une personne qui n'entend pas lorsqu'elle regarde un film ? » Plusieurs solutions sont évoquées, révélant à quel point l'accessibilité auditive demeure un défi technique et humain.

La première solution mentionnée est la boucle à induction magnétique, déjà évoquée plus tôt. Ce dispositif permet aux personnes équipées d'appareils auditifs de mieux percevoir les sons d'une salle de cinéma grâce à un champ magnétique qui isole la voix et réduit les bruits ambiants. Toutefois, l'intervenante nuance : malgré son efficacité, le système reste rarement opérationnel à grande échelle. Il nécessite une installation complète de la salle et un entretien régulier, souvent négligé : « Ah non, désolé, c'est en maintenance », ironise-t-elle, citant les réponses fréquentes qu'elle reçoit.

L'autre solution majeure, plus universelle, est le sous-titrage adapté pour sourds et malentendants (**SME**). Contrairement au simple sous-titrage de traduction (**VOSTFR**), ce type de sous-titrage enrichit l'expérience visuelle :

- il retranscrit les dialogues,
- indique les sons significatifs (cris, musiques, bruitages, silences),
- et identifie les locuteurs par des codes couleur ou typographiques.

Il y a une dimension créative et professionnelle de ce travail : le sous-titrage accessible n'est pas une transcription mécanique, mais une véritable adaptation artistique. Il s'agit de traduire le langage sonore en langage visuel, de recréer, à travers l'écrit, les émotions portées par la bande-son. Elle souligne : « On pourrait presque dire que c'est un art. »

### Le métier d'adaptateur : traduire le son sans le trahir

Pour conclure cette séquence, elle propose de regarder une courte vidéo présentant le travail d'une adaptatrice professionnelle, spécialiste de l'accessibilité des films. Cette vidéo, contrairement à la précédente, est accompagnée de son, afin de montrer le contraste entre la privation et la restitution.

L'adaptation, explique-t-elle, demande une grande sensibilité au rythme et à la musicalité du film. Chaque mot écrit doit correspondre à une durée précise, à une émotion, à une intention. Ce n'est donc pas un simple support technique, mais une interprétation sensible du film, à la croisée de la linguistique, du montage et de la médiation culturelle.







Ainsi, à travers cette expérience participative et ses explications, Harmel redéfinit l'idée même de cinéma : non plus comme un art réservé à la vue ou à l'ouïe, mais comme un langage pluriel où chaque sens — visible ou invisible — participe à la construction du sens. [L'accessibilité devient alors un prolongement naturel de la création, un geste qui ne corrige pas une absence, mais invente de nouvelles formes de présence.](#)



## Le sous-titrage accessible : une écriture du son et de l'espace

L'extrait vidéo présenté dans cette partie détaille le travail d'adaptation pour le sous-titrage destiné aux spectateurs sourds et malentendants (SME). L'intervenante en commente les principes et les choix esthétiques à partir de l'exemple concret d'un **code couleur**, conçu pour faciliter la lecture et la compréhension des dialogues.

Le système repose sur six couleurs — blanc, jaune, vert, cyan, rose et orange — utilisées sur un fond noir, afin d'assurer un contraste fort et une lisibilité optimale. Chaque couleur correspond à une fonction narrative ou spatiale précise :

-  le blanc indique un personnage qui parle à l'écran, donc visible, qu'il soit au premier plan ou à l'arrière-plan ;
-  le jaune signale un personnage hors champ, dont la voix provient du premier plan sonore, mais dont le corps est occulté à l'image ;
-  le vert informe que le locuteur s'exprime dans une langue étrangère, permettant ainsi au spectateur d'identifier la présence d'une autre langue dans le dialogue.
-  Le cyan correspond aux pensées intérieures d'un personnage ou à la voix d'un narrateur. Il peut aussi être employé pour les commentaires en voix hors champ, notamment dans les reportages ou les documentaires.
-  Le rose est utilisé pour les indications musicales et pour les paroles chantées, afin de distinguer la musique ou le chant du reste des sons et des dialogues.
-  L'orange sert à indiquer les éléments de l'environnement sonore, comme une porte qui claque, un téléphone qui sonne ou un bruit de pas. Un sous-titre écrit en rouge/orange permet donc d'identifier clairement qu'il ne s'agit pas d'un dialogue, mais d'un son.

la position du sous-titre dans le cadre est ajustée à l'emplacement présumé du locuteur, afin de maintenir une cohérence spatiale entre le son et l'image.

Ce travail ne se limite pas à la transcription verbale : l'adaptation consiste à synthétiser le dialogue, à reformuler pour conserver l'intention dramatique et émotionnelle, tout en respectant le rythme de lecture. Certains passages du dialogue original doivent être condensés pour ne pas surcharger l'écran et permettre au spectateur de suivre à la fois le texte et l'image.

## **Traduire l'inaudible : bruits, atmosphères, émotions**

Le sous-titrage SME inclut également tous les éléments sonores non verbaux : musique, bruits, silences, ambiances. Chaque son pertinent est signalé entre crochets ou par un mot-clé, afin de restituer la texture sonore du film. Cette pratique donne au spectateur l'accès à la densité émotionnelle du film, non seulement à son récit.

Ainsi, un soupir, un téléphone, un bruit lointain ou une chanson ne sont jamais neutres : ils participent de la construction du sens et du ressenti. L'adaptatrice de la vidéo explique, par exemple, que l'on doit indiquer [soupir] si le personnage exprime une lassitude ou une douleur qui ne serait pas perceptible autrement. Le spectateur non entendant peut ainsi ressentir l'état intérieur du personnage, malgré l'absence du son.

La précision lexicale est également cruciale : quand un mot, un nom propre ou un accent apparaît, il faut s'assurer de sa transcription correcte. En cas de doute, l'adaptateur peut consulter le réalisateur ou le scénariste, ou bien signaler qu'il s'agit d'une langue étrangère non identifiée. Le but est d'éviter toute confusion sans trahir l'intention originale.

## **Représenter les voix invisibles et les hors-champ**

Certaines séquences nécessitent un traitement spécifique. Lorsque la voix provient d'une pensée intérieure ou d'une voix off, le sous-titrage adopte des conventions graphiques particulières : texte en italique, parfois en effet "karaoké", où les mots apparaissent progressivement pour restituer la temporalité du discours intérieur. Ce procédé est utilisé notamment pour les monologues intérieurs ou les lettres lues en voix off, afin que le spectateur distingue clairement ce qui relève du récit interne ou externe.

De même, lorsque plusieurs voix s'entrecroisent, le sous-titrage peut indiquer les noms ou les identités des locuteurs, voire la provenance sonore (voix à gauche, à droite, au loin, au téléphone). Ce travail, à la fois technique et dramaturgique, demande une écoute fine et une conscience spatiale du film — une manière de cartographier le son pour le traduire dans l'image.

## **Le sous-titrage comme art de la médiation**

Le sous-titrage SME apparaît ainsi comme une écriture à part entière, un art de la traduction qui ne vise pas la simple accessibilité, mais la transmission sensible du film. L'adaptatrice qualifie ce travail de « métier à part », car il requiert des compétences linguistiques, techniques et émotionnelles.

Traduire un film pour ceux qui ne peuvent l'entendre, c'est réinventer son langage, trouver d'autres moyens pour faire ressentir la tension, la musique, la respiration du monde filmique. En cela, le sous-titrage devient une forme de création parallèle, une passerelle entre le visible et l'invisible, entre la perception sonore et la lecture.

Cette séquence souligne donc que l'accessibilité au cinéma ne consiste pas seulement à "rendre possible", mais à rendre partageable, à prolonger l'expérience du cinéma dans

d'autres formes de sensibilité. Le sous-titrage devient un outil de mémoire, de perception et d'émotion, au même titre que l'image elle-même.

### **Le travail d'adaptation : une gymnastique entre image, son et couleur**

Après la démonstration technique sur le sous-titrage SME, on passe à la dimension concrète et sensorielle de ce métier, que Harmel décrit comme « une gymnastique ». Adapter un film, explique-t-elle, demande une coordination constante entre plusieurs codes : linguistique, visuel et chromatique. Le travail de l'adaptateur s'apparente à celui d'un coloriste, dans la mesure où il doit composer avec une palette précise de couleurs tout en respectant des règles strictes. Chaque nuance, chaque emplacement, chaque choix typographique est porteur de sens.

Elle insiste sur le fait que ce travail est très codifié : il repose sur des conventions partagées, mais requiert aussi une part d'interprétation sensible. C'est un art d'équilibre entre fidélité au son original et clarté pour le spectateur. L'adaptateur, comme un monteur ou un chef opérateur, devient un médiateur du film — non pas en ajoutant du sens, mais en le rendant lisible pour d'autres formes de perception.

### **Expérimenter la lecture du film autrement**

Pour prolonger la réflexion, l'intervenante propose une nouvelle expérience comparative : revoir le même extrait du film projeté plus tôt (*Le Rouge comme le ciel* / *Rosso come il cielo*), d'abord observé sans le son, cette fois avec le sous-titrage adapté. L'objectif est de mesurer la différence d'expérience spectatorielle et de comprendre comment le texte, la couleur et le rythme compensent l'absence de bande sonore. Pour le spectateur sourd, la lecture visuelle devient une activité cognitive et émotionnelle intense ; pour le spectateur aveugle, c'est le son qui devient vision. Dans les deux cas, le cinéma active une lecture multisensorielle du monde. Il y a une rapidité avec laquelle le spectateur peut s'adapter à ces nouveaux codes — apprendre à « lire » le son, les émotions, la tension dramatique à travers les signes et les couleurs.

### **“Le Rouge comme le Ciel” : un film sur la perception et la création sonore**

Elle en profite pour contextualiser le film projeté : *Le Rouge comme le Ciel* (*Rosso come il cielo*, 2006), un film italien inspiré de la vie réelle de Mirco Mencacci, ingénieur du son renommé, collaborateur de réalisateurs tels que Dani Moretti ou Michelangelo Antonioni. Né dans les années 1960, Mirco perd la vue enfant à la suite d'un accident, puis est envoyé dans un institut spécialisé pour enfants aveugles.

Harmel rappelle que dans les années 1970, comme en France, les structures scolaires pour enfants en situation de handicap étaient séparées du système général. L'histoire de Mirco devient ainsi le récit d'une double émancipation : celle d'un enfant découvrant la puissance créatrice du son, et celle d'une société qui commence à repenser la différence non plus comme un défaut, mais comme une autre manière de percevoir.

Le film, dit-elle, illustre parfaitement le rôle du son comme vecteur d'imagination : Mirco, privé d'image, développe une sensibilité aiguë aux bruits, aux rythmes, aux voix, et invente

une nouvelle façon de “voir”. C’est un film sur la réinvention sensorielle — un thème qui fait écho au travail même de sous-titrage et à la question de l’accessibilité au cinéma.

### **Une double expérience du regard**

Pour conclure cette séquence, l’intervenante invite à comparer les deux versions du même extrait :

- celle sans le son, où les spectateurs devaient imaginer l’action ;
- celle avec le sous-titrage, où le son devient texte et couleur.

Cette double expérience permet de prendre conscience de la plasticité du langage cinématographique : un même film peut être lu, entendu, ressenti de façons multiples, selon les moyens de perception mobilisés. Le cinéma apparaît ici non pas comme un art de la vision, mais comme un art de la correspondance entre les sens, où chaque spectateur — voyant, malvoyant, entendant ou sourd — peut trouver sa propre voie d’accès à l’émotion.

Le travail d’adaptation devient ainsi un acte de transmission et d’invention : traduire le film sans le réduire, transformer le son en lumière et la parole en rythme, pour que le cinéma demeure un lieu d’inclusion et de partage sensible.

### **SME : quelques repères**

1947 – Débuts du sous-titrage pour les personnes sourdes

Années 1970 – « Réveil Sourd », mouvement d’émancipation et de réflexion sur la place des personnes sourdes

1981 – Sortie en salle d’un film avec sous-titrage OCAP Amy

1983 – Antenne 2 commence le sous-titrage d’émissions (Antiope), met au point le code couleur

1988 – Premier film français sous-titré SME au cinéma

2000 – Obligation de sous-titrage SME pour les chaînes hertziennes (loi du 1er août)

2011 – Charte relative à la qualité du sous-titrage

### **L’émergence du sous-titrage pour les spectateurs sourds et malentendants : histoire et normalisation**

L’intervenante retrace ici l’histoire du sous-titrage pour les spectateurs sourds et malentendants, en insistant sur la lente évolution des pratiques et des mentalités, depuis les débuts du cinéma parlant jusqu’à la mise en place de normes et de chartes de qualité encadrant ce travail.

Le sous-titrage spécifique pour les personnes malentendantes répond aujourd'hui à une charte professionnelle, fondée sur des critères de lisibilité, de cohérence, de fidélité au son et d'accessibilité universelle. Cette charte définit notamment les codes de couleur, la position des sous-titres, la durée d'affichage, ainsi que la transcription des sons, musiques et bruits d'ambiance. Mais pour comprendre comment cette pratique s'est institutionnalisée, il faut revenir en arrière.

## **Des origines techniques à l'exclusion des publics sourds**

Jusque dans les années 1930, les sous-titres étaient gravés directement sur la pellicule, une méthode coûteuse et risquée, réservée à quelques productions internationales. Le public entendant a rapidement préféré le doublage, plus fluide pour la compréhension et plus rentable pour les distributeurs. Cette généralisation du doublage a cependant exclu les spectateurs sourds, qui se sont retrouvés privés non seulement d'accès au cinéma, mais aussi, pour les comédiens sourds, de travail dans l'industrie.

L'intervenante évoque la figure pionnière d'[Emerson Romero](#), acteur du cinéma muet et frère du célèbre réalisateur des films de Tarzan. Devenu inactif avec l'arrivée du parlant, Romero entreprend dès 1947 de créer ses propres intertitres à partir de copies de films, afin de permettre aux personnes sourdes de les comprendre. Son initiative se diffuse dans plusieurs établissements pour sourds aux États-Unis, puis inspire la création de la première cinémathèque accessible à ce public.



Cliché d'un sous-titre destiné à un film en 35 mm (taille réelle : 5 x 20 mm ; Laboratoire Cinétitres-LTC, 2e moitié des années 1980).

## **Le Réveil sourd et la conquête d'une visibilité collective**

Dans les années 1960-1970, un mouvement social émerge en France : le "Réveil sourd", regroupant des associations militantes qui réclament la reconnaissance culturelle et linguistique des personnes sourdes. Ces mobilisations, inspirées des luttes américaines pour les droits civiques, visent à faire entendre les voix d'un public invisibilisé.

Leurs revendications portent sur la visibilité dans l'espace public, la reconnaissance de la langue des signes française (LSF), et l'accès équitable à l'information et à la culture. Si le cinéma tarde à évoluer, la télévision devient le premier terrain d'expérimentation.

## **Antenne 2 et la naissance du sous-titrage coloré**

En 1983, la chaîne [Antenne 2 \(devenue France 2\)](#) met en place un système pionnier de sous-titrage télévisuel, basé sur une technologie appelée **ANTIOPE** (Acquisition Numérique et Télévisualisation de l'Image Organisée en Pages). Ce dispositif, initialement conçu pour afficher des informations textuelles (comme la météo ou la bourse), permet de diffuser du texte à l'écran en temps réel, ouvrant ainsi la voie à un nouveau mode de traduction audiovisuelle.

Les premières années, seules quelques émissions (trois en 1983, quinze l'année suivante, puis une trentaine) bénéficient de ce système. Mais ce premier usage marque une rupture historique : pour la première fois, les personnes sourdes accèdent à la télévision dans leur langue de lecture. C'est également à ce moment que naît le principe des codes couleur destinés à distinguer les voix, les situations ou les sons — codes qui seront formalisés en 2011 dans une charte nationale de qualité.

## **De la télévision au cinéma : vers les versions accessibles**

Le premier long-métrage français diffusé avec un sous-titrage SME est, selon l'intervenante, Camille Claudel (1988 ou 1989), qui marque une étape symbolique dans l'ouverture du cinéma aux publics en situation de handicap. En parallèle, d'autres dispositifs émergent pour rendre le son accessible à travers le texte, et le texte accessible à travers le son.

Aujourd'hui, on distingue plusieurs appellations techniques :

- [VSM / SME \(Version Sourds et Malentendants\)](#) pour les sous-titres accessibles,
- [OC / Open Caption](#) pour les versions où le sous-titrage est directement intégré à l'image,

et d'autres terminologies plus spécifiques, côté production ou postproduction, utilisées dans les laboratoires.

Ces dispositifs relèvent tous d'un même objectif : donner à chaque spectateur, quelle que soit sa condition sensorielle, la possibilité de vivre pleinement le film.

## **Sigles en usage**

VFST : version française sous-titrée

OCAP : Open Captions

ST SME : sous-titrage pour sourds et malentendants

VSM : version sous-titrée malentendants

SSM : sous-titrage sourds et malentendants



## **-4- Comprendre**

### **Le numérique et la diversification des formes d'accessibilité**

Il y a une évolution récente du sous-titrage pour les spectateurs sourds et malentendants, marquée par les avancées technologiques du numérique et par la reconnaissance de la diversité linguistique au sein même des publics concernés.

Tout ce sous-titrage spécifique est aujourd'hui régi par une charte de qualité, garantissant la cohérence et la lisibilité des adaptations à l'écran. Cette charte, actualisée en 2011, fixe des normes précises : codes couleurs, placement du texte, indication des sons, rythme de lecture, et fidélité émotionnelle au film. Elle s'inscrit dans une volonté d'uniformiser les pratiques pour que chaque spectateur puisse bénéficier d'une expérience cinématographique équitable.

### **L'impact du numérique : vers une accessibilité plus fluide et moins coûteuse**

Jusque dans les années 1990, les sous-titres devaient être gravés sur la pellicule, un procédé onéreux et irréversible. Mais l'arrivée du numérique a bouleversé ces pratiques : dès la fin de la décennie, les nouvelles technologies permettent de projeter les sous-titres à l'écran à l'aide d'un second projecteur, évitant toute intervention sur la copie originale du film.

Avec les copies numériques et les systèmes de projection [DCP \(Digital Cinema Package\)](#), cette opération devient simple, modulable et peu coûteuse. Elle ouvre la voie à une diffusion plus large des versions accessibles (VSM/SME), permettant à davantage de salles d'adapter leurs séances sans contrainte technique.

Le numérique a donc contribué à démocratiser l'accessibilité, en transformant un geste autrefois exceptionnel en une pratique intégrée à la distribution et à la médiation des œuvres.

### **Les limites de la lecture : inclusion linguistique et traduction culturelle**

Cependant cette accessibilité par le texte ne concerne que les spectateurs qui peuvent lire et comprendre le français écrit. Or, le français n'est pas nécessairement la langue première des personnes sourdes : beaucoup d'entre elles utilisent [la Langue des Signes Française \(LSF\)](#), qui possède sa grammaire, sa syntaxe et son expressivité propres.

Ainsi, il existe une distinction entre :

- les personnes sourdes oralistes, qui s'expriment et communiquent en français oral et écrit,
- et les personnes sourdes signantes, dont la langue de communication principale est la LSF.

Pour ces dernières, le sous-titrage ne suffit pas : il faut recourir à la traduction en langue des signes, effectuée par des interprètes professionnels. Cette traduction constitue une véritable

médiation culturelle, car elle ne traduit pas seulement les mots, mais aussi le ton, le rythme et les émotions du film ou du débat.

### **Du sous-titre à la langue des signes : une autre forme de médiation**

Dans les ciné-débats ou les rencontres publiques, cette dimension devient essentielle. La présence d'un interprète LSF permet d'assurer une égalité de participation : la parole circule entre publics sourds et entendants, sans hiérarchie ni perte de sens. La traduction simultanée devient un espace de dialogue et d'échange où la différence linguistique se transforme en vecteur d'inclusion.

### **La version audio-sous-titrée : un dispositif pour les spectateurs ayant des difficultés de lecture**

Certaines personnes peuvent lire les sous-titres sans difficulté apparente, mais encore faut-il pouvoir les comprendre et les percevoir correctement. Il s'agit notamment de celles qui rencontrent des difficultés de lecture, comme les personnes dyslexiques, ou encore de celles qui ne maîtrisent pas pleinement le français, les personnes allophones. Ces spectateurs peuvent lire, mais pas toujours avec la fluidité nécessaire pour suivre le rythme d'un film sous-titré.

Pour ces publics, il existe un système de version adaptée, appelé [version audio-sous-titrée](#). Ce dispositif consiste à transformer les sous-titres écrits en une version sonore, diffusée à travers un casque ou un support audio. Ainsi, le spectateur entend les sous-titres lus à voix haute en temps réel.

Ce procédé s'avère particulièrement utile pour les personnes déficientes visuelles assistant à un film en version originale sous-titrée, puisqu'il leur permet de comprendre les dialogues sans avoir besoin de lire le texte à l'écran.

Ce système, mis au point par une association en 2020, constitue une évolution récente dans le champ de l'accessibilité, cherchant à adapter le sous-titrage à la diversité des capacités de réception — qu'elles soient sensorielles, linguistiques ou cognitives.

### **La version audio-sous-titrée (VAST) : un dispositif pour accéder aux films en version originale**

[La version audio-sous-titrée](#), dite **VAST**, est un dispositif destiné aux spectateurs pour qui la lecture des sous-titres constitue un obstacle à la compréhension ou au confort de visionnage. Elle s'adresse notamment à celles et ceux qui souhaitent profiter des films d'auteurs en version originale, sans être freinés par la vitesse de lecture ou la difficulté de déchiffrer le texte à l'écran.

Concrètement, certains films en VO disposent aujourd'hui d'une version audio des sous-titres. Avant la séance, il suffit d'installer l'application [Movieread](#) sur un smartphone, puis de télécharger la version VAST du film projeté. Une fois dans la salle, le spectateur peut entendre dans ses écouteurs les dialogues des sous-titres lus par des comédiennes et comédiens, tout en conservant la discrétion nécessaire à la séance. Ce système est compatible

avec toutes les salles et toutes les projections, permettant ainsi de profiter librement de la richesse linguistique et sonore du film.

Cette technologie répond à un enjeu d'inclusion linguistique et sensorielle, en rendant accessible la complexité du cinéma d'auteur à des publics pour lesquels la lecture visuelle est difficile.

## **-5- Voir**

### **Expérience d'écoute et d'audiodescription**

L'exercice proposé consistait à revoir le film avec l'audiodescription activée, après l'avoir d'abord visionné seulement avec son bande son originale. Cette seconde étape visait à mesurer ce que la parole descriptive apporte à la compréhension et à l'imagination. Plusieurs remarques ont émergé : la vitesse de la voix, jugée très rapide, rendait parfois l'écoute difficile. Ce débit soutenu s'explique par l'habitude qu'ont certaines personnes déficientes visuelles d'utiliser des synthèses vocales accélérées pour naviguer rapidement dans l'information. Néanmoins, cette rapidité peut nuire à la fluidité de réception pour un auditeur non habitué.

L'audiodescription requiert un travail complexe : elle doit résumer sans envahir, informer sans couvrir les dialogues, et compléter la bande-son sans la dénaturer. La bande-son constitue la matière première du film, qu'il faut laisser « respirer ». L'audiodescripteur ou l'audiodescriptrice doit donc trouver un équilibre délicat entre concision et précision, en sélectionnant les détails les plus évocateurs — par exemple, mentionner « une haie de thuya » plutôt qu'une simple haie, ou employer un mot imagé comme ribambelle pour décrire un groupe d'enfants déguisés. Ces choix de vocabulaire contribuent à faire surgir l'image mentale et à restituer non seulement l'action, mais aussi l'esthétique et les intentions du réalisateur.



audio description → le choix du vocabulaire → la capacité de véhiculer un univers d'images évocatrices

## **Les principes de l'écriture audiodescriptive**

L'audiodescription n'a pas pour but de « dire ce qu'il y a », mais de traduire comment les choses sont montrées. Elle ne se limite pas à la narration factuelle (« la voiture démarre »), mais cherche à transmettre le rythme, la tension, la poésie de la mise en scène. Il s'agit de raconter une histoire déjà racontée par les images, en respectant le ton et la temporalité du film.

Le texte est rédigé par un auteur ou une autrice, puis relu et ajusté par un collaborateur spécialisé en médiation visuelle, afin d'alléger ou d'enrichir certains passages. La relecture vise à éliminer les redondances, à rendre la langue plus évocatrice, et à garantir une cohérence entre la voix et l'univers du film. Vient ensuite l'étape de l'enregistrement — où le timbre, le rythme et la diction de la voix sont essentiels —, puis le mixage, qui associe définitivement la piste d'audiodescription à la bande-son originale, pour une diffusion au cinéma, à la télévision ou en DVD.

## **Repères historiques et développement institutionnel**

L'audiodescription est née aux États-Unis en 1975, à l'université de San Francisco, grâce à [Gregory Frazier](#), qui, en regardant un western avec un ami aveugle, improvisait des commentaires pour lui décrire les scènes invisibles. Le doyen de l'université, August Coppola (frère de Francis Ford Coppola), encouragea cette pratique, y voyant une nouvelle forme d'inclusion culturelle. Dès 1988-1989, l'université proposa une formation pour les étudiants étrangers, dont certains Français qui rapportèrent le modèle en France, notamment au sein de l'association [Valentin Haüy](#), dédiée aux personnes déficientes visuelles.

Progressivement, la pratique s'est professionnalisée : les laboratoires de post-production ont intégré des auteurs spécialisés, et les aides publiques se sont renforcées. Depuis 2012, le CNC soutient la production de versions audiodécrites et sous-titrées. En 2020, cette politique est devenue obligatoire : tout film français souhaitant obtenir l'agrément du CNC doit proposer une version accessible. Les aides sont augmentées pour les films dont le budget est inférieur à 4 millions d'euros (8 millions pour l'animation), et un Observatoire de l'accessibilité a été créé en 2022, auquel Retour d'Image participe, aux côtés d'associations, de professionnels et de laboratoires.

## **Nouveaux dispositifs et initiatives inclusives**

Parallèlement à ces mesures institutionnelles, plusieurs initiatives complètent l'accès au cinéma :

[Ciné-Relax](#), porté par [Culture Relax](#), organise des séances inclusives pour les personnes ayant des troubles psychiques ou cognitifs, leur permettant de réagir librement pendant la projection.

[Ciné-Sens](#) accompagne les professionnels dans la diffusion accessible des films.

Des salles équipées distribuent aux spectateurs non-voyants un boîtier infrarouge transmettant l'audiodescription dans un casque individuel.

Des applications mobiles, comme [Greta](#) (payante) et [La Bavarde](#) (gratuite, sous iOS), offrent la possibilité de télécharger et synchroniser l'audiodescription avant la séance.

Enfin, l'audiodescription devient un véritable outil d'éducation à l'image : utilisée lors d'ateliers ou de ciné-débats, elle permet d'explorer le langage du cinéma autrement, en réfléchissant à ce que l'image montre, suggère ou tait — et à la manière dont les mots peuvent, à leur tour, la rendre visible.