

Gabriele Sera

Films de sous-titrage : arts de l'accessibilité au cinéma

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique, pour citer cet article :

Gabriele Sera, « Films de sous-titrage : arts de l'accessibilité au cinéma », *Images secondes* [En ligne], 06 | 2026, mis en ligne le 1er juillet 2026, URL : <https://imagessecondes.fr/index.php/2026/07/sera/>

Éditeur :

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

Gabriele Sera

Films de sous-titrage : arts de l'accessibilité au cinéma

Résumé :

Cet article, au carrefour entre *disability studies*, archéologie des média et études cinématographiques, propose le terme de « film de sous-titrage » pour caractériser un mode de production filmique qui fait du sous-titrage audio-visuel un outil artistique central, dans un souci d'accessibilité. La proposition terminologique est illustrée en décrivant une série de tactiques mises en place par des créations récentes qui font émerger une poétique du sous-titrage au cœur des problématiques d'accès soulevées par les *disability studies*. Les « films de sous-titrage » appellent à un élargissement des conceptions structurales du dispositif cinématographique, vers une généralisation de gestes artistiques situés au sein même des pratiques d'accès. En ce sens, un art du sous-titrage est forcément solidaire d'une plus vaste conception de l'accessibilité comme terrain d'exploration artistique. À cet effet, j'esquisse en conclusion une série de propositions (raisonnablement utopistes) pour un cinéma dévalidé.

Mots-clés :

sous-titrage ; accessibilité ; handicap ; disability studies ; art vidéo ; art contemporain

Introduction

Dans un travail antérieur consacré aux modulations sensorielles du sous-titrage, j'ai esquissé une réflexion sur ce que pourrait être un « art du sous-titrage » en prenant appui sur un corpus d'œuvres filmiques proches des *disability studies* anglo-saxons¹. Je soutiens que certaines pratiques créatives du sous-titrage, issues de positionnements forts à l'égard des médiations d'accessibilité, nous aident à imaginer des futurs plus justes et diversifiés pour nos manières de regarder et d'écouter les écrans. Je me propose ici de formaliser cette intuition pour affronter de façon plus directe la question des usages critiques du sous-titrage au cinéma. Dans un premier temps, il s'agira de suggérer un terme, celui de « film de sous-titrage », pour caractériser un mode de production filmique qui fait du sous-titrage un outil artistique central, dans un souci d'accessibilité. Cette proposition terminologique sera déployée dans la description d'une série de tactiques mises en place par des créations récentes qui me semblent faire émerger des poétiques du sous-titrage au cœur des problématiques d'accès soulevées par les *disability studies*. Les « films de sous-titrage » appellent à un élargissement des conceptions structurelles du dispositif cinématographique, vers une généralisation de gestes artistiques situés au sein même des pratiques d'accès. En ce sens, un art du sous-titrage est forcément solidaire d'une plus vaste conception de l'accessibilité comme terrain d'exploration artistique. À cet effet, en conclusion je vais avancer une série de propositions (raisonnablement utopistes) pour un cinéma dévalidé.

Films de sous-titrage : une proposition terminologique

Du film de montage au film de sous-titrage

Le terme de « film de sous-titrage » est à comprendre en résonance à celui de « film de montage », avec lequel il partage un certain nombre de points communs. Voici la définition de *film de montage* proposée par le glossaire de Vincent Amiel : « Se dit d'un film constitué de documents préexistants (archives, films tournés antérieurement, photographies, etc.), où le travail consiste à réunir et composer au montage ces différents éléments.² » Le terme, dont l'histoire remonte au documentaire de guerre, au film d'actualité ou publicitaire des années 1930³, désigne donc des modes de

¹ Stera Gabriele, « Écouter par l'écrit à l'écran : sonorités du sous-titrage », Terminal [En ligne], 141 | 2025, mis en ligne le 01 juin 2025, consulté le 30 juin 2025. URL : <http://journals.openedition.org/terminal/11605> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/148ef>. (Dernière consultation: 05/04/2026).

² Amiel Vincent, « Glossaire », dans *Esthétique du montage*, 4e éd., Cinéma / Arts Visuels, Paris, Armand Colin, 2017, pp. 167-171.

³ Voir: Greene Nathaniel, « Jacques-Bernard Brunius, pionnier du film de montage », 1895, 70, n° 2 (2013), pp. 54-81. Et: Sadoul Georges, « Témoignages photographiques et cinématographiques », *L'Histoire et ses méthodes*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, pp. 1390-1410.

composition filmique basés sur les procédés de compilation. Ces méthodes seront ensuite associées au film expérimental, avec la généralisation des approches dites de *found footage*. Qu'il s'agisse d'opérations de traitement d'archives autorisées, d'exploitation de matériaux amateurs ou d'appropriations d'images trouvées, ces productions se caractérisent par le fait qu'elles agissent en aval du tournage cinématographique : en prenant le film comme un matériau donné, elles situent la création moins dans la fabrication d'images que dans la postproduction de celles-ci. Le film de montage, entendu comme catégorie technique, a ceci de particulier : il remplace le travail de *production* des images par le travail de *recherche* de celles-ci, en faisant ainsi du montage le lieu même de l'écriture filmique.

Ce qu'on appelle *film de sous-titrage* partage généralement avec le *film de montage* un positionnement appropriationniste, en mettant le travail de postproduction au centre de ses pratiques. On pourrait même dire qu'il radicalise encore plus ce parti pris de retrait face à la production cinématographique, en renvoyant le plus souvent l'intervention créative à la dernière étape du processus de fabrication du film. Le sous-titrage, solution de repli qui émerge pour remédier au multilinguisme du cinéma parlant, est encore aujourd'hui la dernière phase de la postproduction d'un film avant sa distribution (si l'on exclut les procédés de confection, d'impression ou de formatage final de la copie). Il s'agit souvent d'une activité située à la frontière même entre production et distribution, souvent commissionnée à des entreprises spécifiques une fois le film terminé. Il est utile de le remarquer afin de souligner à quel point le sous-titrage est relégué à un rôle marginal, technique et fonctionnel, en dehors des phases « créatives » de la réalisation filmique, et cela en dépit du fait qu'il soit absolument nécessaire pour la circulation de la plupart des films sur le marché international, et que sa qualité ait un fort impact sur la variété des publics et sur leur réception⁴. Les *films de sous-titrage* incluent la rédaction des sous-titres dans le processus de création, en lui accordant un rôle égal aux autres pratiques qui concourent à la réalisation ou en concentrant la totalité du travail filmique en son sein. Ce genre d'opération réorganise radicalement les rapports canoniques des éléments de la création cinématographique, en constituant de fait un cas particulier de l'intervention textuelle dans le film⁵. C'est par son apparence typographique, sa localisation au bas de l'écran et sa fonction qui renvoie, d'une manière ou d'une autre, à une idée de traduction ou de médiation utilitaire que nous identifions le sous-titrage comme une classe de

⁴ Cela est d'autant plus évident lorsqu'on considère que les sous-titres sont souvent repris, adaptés et modifiés le long de la vie d'un film, par exemple lors de rétrospectives ou d'éditions en DVD. Le statut paratextuel du sous-titrage se situe donc dans une zone trouble entre *péritexte* et *épitéxte* : les sous-titres sont situés au sein même du film (et parfois y sont matériellement gravés), et pourtant ils sont marginaux et remplaçables, car ils ne coïncident que très rarement avec un parti pris d'autorialité qui en ferait un élément à part entière du film. Au sujet du statut du sous-titrage en rapport avec les théories du paratexte de Genette, voir la brillante analyse de O'Sullivan (2011: 157-167).

⁵ La présence du texte dans le film est un champ d'études très varié, comme l'a montré Michel Chion (2013). Bien que le *film de sous-titrage* rejoigne plusieurs problématiques soulevées par d'autres types d'insert et d'incrustations textuelles, il maintient sa spécificité.

textes, certes hétérogène, mais tout de même circonscrite⁶. Le film de sous-titrage situe la création filmique au sein d'un moment généralement considéré comme marginal, en apportant un réarrangement des éléments structurels du cinéma par la mise en avant de son « paratexte ». C'est donc au niveau des variations sur les fonctions canoniques de cet élément marginal que se joue l'hypothèse d'un *art du sous-titrage*. Si les sous-titres sont bien un outil de médiation textuelle, une technique de traduction intersémiotique⁷ et un outil d'accessibilité, c'est par le prisme d'opérations d'écriture, de traduction et d'accessibilité créative qu'il faudra comprendre son *artification*⁸.

L'improbable artification du sous-titrage

Béatrice Fraenkel⁹, dans un article qui décrit une enquête qu'elle avait menée à l'Imprimerie Nationale, se questionnait sur la possibilité de l'artification de la typographie, en faisant émerger un problème central de ces transformations qui mènent un savoir-faire technique au monde de l'art. Si elle qualifiait ce passage d'*improbable* c'est parce qu'elle remarquait à juste titre que la transformation récente de la typographie en art était moins liée à la pratique et aux techniques propres de l'ancien *ars* typographique qu'à une absorption de celui-ci par le design graphique, en impliquant un passage « du plomb au pixel¹⁰ ». En d'autres termes, si la typographie *passse à l'art* c'est en cessant d'être ce qu'elle est, en acquérant un caractère allégorique ou métaphorique par rapport à son histoire, son ancrage matériel et ses canons. Le « *passage à l'art* » du sous-titrage pourrait être compris en ces termes, au prisme des degrés de distanciation de ses rôles fonctionnels.

La question de la créativité du sous-titrage peut être comprise à plusieurs niveaux et par des perspectives différentes. On pourrait assimiler le travail fidèle et pointu du sous-titrage canonique à un art de la traduction, dont la réussite (et paradoxalement le manque de reconnaissance) dépendent justement de son invisibilité relative. Ou bien l'on pourrait observer l'essor d'opérations qui allient le travail de traduction au design et à l'animation textuelle tout en restant fidèles au rôle fonctionnel

⁶ Pour des classifications typologiques du sous-titrage et de ses fonctions, canonisées ou récemment apparues, voir : Díaz-Cintas (2018); Dwyer (2017); Matamala et Orero (2010); Díaz-Cintas et Remael (2021); De Linde et Kay (2014).

⁷ Voir par exemple: Gambier Yves, « Multimodalité, traduction et traduction audiovisuelle », *Recherches en langue française*, vol. 2, n° 3, printemps-été, 2021, pp. 5-44.

⁸ Le terme d'*artification* désigne la transformation dans la compréhension sociale d'un objet ou d'une pratique qui passe du *non-art* à l'*art*. Ces processus de « passage à l'art » ont fait l'objet d'une enquête transdisciplinaire ancrée à la sociologie pragmatique, en donnant lieu à un livre dirigé par Nathalie Heinrich et Roberta Shapiro en 2012.

⁹ Fraenkel Béatrice, « L'improbable artification de la typographie » In: Heinrich Nathalie, Shapiro Roberta (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012. pp. 211-222.

¹⁰ *Ibid.* p.222.

du sous-titrage¹¹. Mais ces interventions, bien qu'elles aient leurs mérites, travaillent toujours dans une perspective de *subordination*, et ne s'accordent une autonomie par rapport à leur texte source que pour mieux en servir les propos.

Par le terme de *films de sous-titrage*, je vise un éloignement plus radical. C'est le cas d'un certain nombre d'œuvres qui jouent sur des paradigmes étendus de la traduction et de l'accessibilité, en faisant du sous-titrage une couche textuelle douée d'une certaine autonomie par rapport au texte filmique, et tout particulièrement à sa bande-son, dont il devrait reporter le sens à l'écrit. Dans un premier temps, pensons à ces œuvres qui travaillent à des réécritures décalées des sous-titres. C'est le cas du détournement par le sous-titrage de René Vienet (*La dialectique peut-elle casser des briques ?*, 1972-1973 ; *Les filles de Kamaré*, 1974), des sous-titres sincères de Woody Allen dans *Annie Hall* (1977), des improbables sous-titres en faux suédois dans *Monty Python : sacré Graal !* (Gilliam & Jones, 1975), ou des « sous-titres pour les gens qui n'aiment pas le film » de l'édition en DVD du même film¹². Ou encore, pensons à *Nice Colored Girls* (1989) de Tracey Moffatt, à *Secondary Currents* (1982) de Peter Rose, ou à la version sous-titrée en « Navajo English » de *Film Socialisme* de Jean-Luc Godard¹³. Tous ces exemples jouent sur une émancipation de la piste de sous-titrage en remettant en cause son rôle d'outil de traduction et de relais fiable face au multilinguisme du cinéma. En développant une critique des modèles de médiation institués, ces films travaillent aux *bords du sous-titrage* par les *bords de la traduction*¹⁴. Une deuxième typologie, qui retiendra notre attention ici, regroupe ces œuvres qui interviennent sur le sous-titrage en tant que technique d'accessibilité pour les personnes en situation de handicap, en produisant une reformulation sensorielle des éléments cinématographiques.

¹¹ Foerster Anna, « Towards a Creative Approach in Subtitling: A Case Study », dans Díaz-Cintas Jorge, Matamala Ripoll Anna, Neves Josélia (éd.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Medial for All 2*, Approaches to Translation Studies, volume 33, Amsterdam, Rodopi, 2010. Et: McClarty Rebecca, « Towards a multidisciplinary approach in creative subtitling », *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, n° 4, 2012, pp. 133-53.

¹² Au sujet des exemples « populaires » de ce genre de pratique du sous-titrage (Woody Allen, Monty Python, et bien d'autres), voir O'Sullivan (2011).

¹³ Le sous-titrage en question est par ailleurs présent en option dans l'édition en DVD du film. À l'égard des controverses et de la réception du film, voir l'article de Samuel Bréan « godard english cannes: The Reception of Film Socialisme's "Navajo English" Subtitles » (2011)

¹⁴ Berman Antoine, « La traduction et ses discours », *Meta : Journal des traducteurs*, 34, n° 4, 1989, p. 678.

Poétiques du sous-titrage et disability studies

Si, depuis son apparition il y a presque un siècle, le sous-titrage a toujours été lié à l'histoire des communautés s/Sourdes, sa conception comme outil d'accessibilité, à la télévision et au cinéma, n'est que très récente¹⁵ et sa généralisation spécifique et systématique reste à ce jour un processus en cours. Bien qu'il y ait aujourd'hui une très grande quantité de contenus multimédias sous-titrés (streaming, émissions télévisuelles, séances de cinéma), leur réalisation n'est que très rarement une voie d'accès adaptée pour les publics sourds ou malentendants. Et cela en dépit du fait que la plupart des pays occidentaux disposent de lois censées assurer la présence de sous-titres SME et de protocoles standardisés pour leur production. Cependant, la présence optionnelle de sous-titres inter- ou intralinguistiques (mais pas leur qualité) est désormais un acquis pour nos sociétés interconnectées, ce qui nous permet d'affirmer que le sous-titrage, entendu comme une catégorie générale d'outils d'accès et d'accessibilité, constitue un exemple de design universel, en devenant utile autant pour les personnes handicapées que valides, permettant de servir de voie alternative dans des cas de handicap situationnel ou de servir d'outil pédagogique, tout en garantissant un élargissement conséquent de l'industrie langagière liée aux infrastructures de recherche et d'indexation du Web. Bien entendu, son « universalisation » apporte une perte de spécificité qui a tendance à desservir les publics qui en auraient le plus besoin, selon un mécanisme de « refoulement technologique », dans les termes de Mara Mills¹⁶, qui éloigne les outils technologiques, pensés pour et par les personnes handicapées, de leur fonction primaire en vue d'une utilité grand public plus rentable. Bien que la présence accrue de sous-titres multilingues puisse être « mieux que rien », l'accessibilité en salle ou sur des supports mobiles n'est pas garantie par la simple présence de sous-titres interlinguistiques ni par des sous-titres SME de mauvaise qualité (Joseph Grigely les définit *craptions*¹⁷). Les enjeux de composition, de diffusion et la spécificité des adresses du sous-titrage sont donc un lieu de lutte, de critique et de revendication essentiel pour les personnes s/Sourdes. Sur la vague du développement des *disability studies* anglo-saxons à partir des années 1980, de la promulgation aux États-Unis du *Americans with Disability Act* (ADA) en 1990, et d'une généralisation progressive des luttes pour la justice des personnes handicapées, plusieurs artistes handix, liées aux communautés s/Sourdes, ont commencé à développer, depuis les années 2010, de véritables poétiques du sous-titrage qui mettent en question l'état actuel de nos médias sous-titrés et

¹⁵ Downey Gregory John, *Closed captioning: subtitling, stenography, and the digital convergence of text with television*, Johns Hopkins studies in the history of technology, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.; Cerezo Merchán Beatriz, Caschelin Sylvain, « Vue d'ensemble et analyse comparative du sous-titrage pour sourds et malentendants en France et en Espagne », *Palimpsestes*, n° 30, 19 septembre 2017, pp. 132-153.

¹⁶ Mills Mara, Sterne Jonathan, « Afterword II: Dismediation: three proposals, six tactics », dans Ellcessor Elizabeth, Kirkpatrick Bill (dir.), *Disability media studies*, New York, New York University Press, 2017.

¹⁷ Grigely Joseph, « Craptions: Instagram Notes from Joseph Grigely », *Refract: An Open Access Visual Studies Journal*, 2, 2019.

de nos conceptions de l'accessibilité des productions culturelles¹⁸. En survolant de manière descriptive ce corpus, on peut dégager un certain nombre de tactiques critiques qui sont autant de propositions d'accès créatives face à l'inaccessibilité du cinéma et de ses dispositifs de médiation.

Films de sous-titrage et arts de l'accessibilité : trois tactiques

Refuser l'accès : sous-titrage et sabotage filmique

Si, au sein des arts handis [*disability arts*], la question de la production d'accès est un ressort artistique omniprésent, comme l'a remarqué Joseph Grigely, plusieurs artistes s'appliquent moins « à créer un accès aux œuvres d'art, qu'à le nier¹⁹ », dans une approche contestataire qui vise à faire émerger le problème de l'inaccessibilité ou de l'*accès comme friction (access as friction)*²⁰. C'est le cas de deux films de sous-titrage qui travaillent la matière de l'accès par surabondance ou par réduction. *A Recipe for Disaster* (2017) de Carolyn Lazard est une appropriation de la célèbre émission culinaire de Julia Child, *The French Chef*, connue pour être aussi l'émission sur laquelle ont été testés les dispositifs de sous-titrage télévisuels américains (*closed captions*). Lazard recouvre les aventures culinaires de Child, aux prises avec une omelette, de plusieurs couches d'accessibilité sonores et écrites (sous-titrage, audiodescription). Au centre de l'écran, elle fait défiler et lire un texte-manifeste crip contre l'inaccessibilité des médias, qui brouille et recouvre le déroulement de la recette de Child, en invoquant : « Une suffusion. Une Cacophonie. Pas de lisibilité pour certain•es. Illisibilité pour toustes. Une défaillance sensorielle. Une redistribution de la violence »²¹. Le sous-titrage sert ici de modèle conceptuel et d'outil d'intervention critique, en s'alliant à d'autres techniques d'accessibilité afin de générer une saturation critique des voies de réception. Ce film se fonde justement sur la négation explicite de l'accès, conçue comme un geste de représailles face à l'inaccessibilité de l'audiovisuel, qui nous est restitué saboté par l'excès d'accès simultanés.

April 4, 1980 est un court-métrage de Constantina Zavitsanos et Amalle Doublon (2018), qui travaillent quant à elles à l'autre bout de l'éventail des négations d'accès. Le film se présente comme un écran noir sans images, accompagné d'une bande sonore composée d'extraits de

¹⁸ Certaines de ces œuvres, et bien d'autres, ont déjà soulevé l'attention critique de plusieurs chercheuses, voir : Davidson (2022); Romero-Fresco et Chaume (2022); Mills et Alexander (2022), Watlington (2019). Les *disability arts*, en tant que champ de création à dimension variable, ont été récemment enrichis du travail de Cachia (2023) et Mills et Sanchez (2023).

¹⁹ Grigely Joseph, « Foreword », dans Cachia Amanda (dir.), *Curating access: disability art activism and creative accommodation*, London, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2023. p. xix.

²⁰ Hamraie Aimi et Fritsch Kelly, « Crip Technoscience Manifesto », *Catalyst*, Vol. 5 No. 1. Special Section: Crip Technoscience, avril 2019. p.10.

²¹ « A suffusion. A Cacophony. No legibility for some. Illegibility for all. A sensory failure. A redistribution of violence » (traduction de l'auteur).

musique et de deux voix équipées de dispositifs électroniques (vocodeur) qui profèrent un dialogue poétique au ralenti. Les sous-titres, seule apparition à l'écran, suivent le rythme de l'énonciation, dont la lenteur relève d'un parti pris de renversement des hiérarchies médiales canoniques : c'est la bande sonore qui se synchronise au temps de lecture, et non pas l'inverse. Un détail paratextuel porte un éclairage fondamental au sujet du film, la didascalie de présentation décrit l'œuvre comme « *HD video : open captions, closed image, sound* » qui pourrait se traduire de manière littérale par : « Vidéo HD: sous-titrage ouvert, image fermée, son. ». L'appellatif *Closed Captions* (CC) désigne la technologie de sous-titrage conçue (d'abord à la télévision, puis adaptée au cinéma) pour encoder le sous-titrage comme une option. Par opposition aux *open captions* qui sont gravés ou encodés dans la trame des images, les *closed captions* sont au fondement des stratégies techniques qui ont visé, depuis les années 1970, à mettre à l'écart les nécessités des publics sourds ou malentendants, en rendant le sous-titrage une option, un *besoin spécial*, et non pas une réalité pour tout le monde²². Dans ce film, le rapport est inversé : les sous-titres sont en clair à l'écran, et c'est l'image qui est « enfermée », clôturée. Un tel renvoi nous invite d'abord à recevoir le geste critique en contestant le soft-power intrinsèque et l'idéologie d'exclusion sous-jacente à ces opérations de compartimentation technique. Mais, outre cela, on est renvoyé à une deuxième question qui relève d'une éthique de l'accès. Un cinéma dont l'image est « fermée » est un cinéma qui nous demande de l'ouvrir, et cette demande de participation nous invite à concevoir un espace de projection mentale, interprétatif et riche. Alors, l'effort relationnel demandé par cette *image fermée* n'est pas si éloigné de celui d'une personne aveugle ou sourde recevant un film sans audiodescription ou sans sous-titres. Si Lazard boycottait l'accès en appelant de ses vœux une « redistribution de la violence », Zavitsanos et Doublon nous mettent devant une barrière médiale qui peut tout aussi bien devenir une rampe pour imaginer de nouveaux gestes d'accès interprétatif face à l'écran.

Interpréter l'inaccessibilité : décrire les sons, sous-titrer l'écoute

Liza Sylvestre a travaillé entre 2015 et 2020 à une série de films qu'elle appelle *Captioned*²³. Il s'agit d'appropriations de films non sous-titrés au sein desquels Sylvestre intervient en réalisant une piste de sous-titrage qui relate son expérience de réception en tant que personne médicalement sourde appareillée d'un implant cochléaire. Par ce sous-titrage descriptif elle tente de combler le manque d'informations des films auxquels elle n'a qu'un accès partiel en y incluant des commentaires, des interprétations du récit et des divagations. Ainsi, le film est habité par une forme d'écriture à mi-chemin entre un carnet d'observations sur l'écoute appareillée et le commentaire

²² Downey Gregory John, *Closed captioning: subtitling, stenography, and the digital convergence of text with television*, Johns Hopkins studies in the history of technology, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

²³ Voir la page de son site consacrée au projet: <https://sylvestrejones.com/captioned> (Dernière consultation 05/04/2026)

spéculatif en direct qui questionne les événements, redirige le regard, propose des interprétations. Cette forme de récit enchâssé de l'expérience d'écoute transforme de fait l'inaccessibilité du film en un ressort créatif et critique, par l'exercice d'un effort interprétatif qui constitue une activité quotidienne pour beaucoup de personnes s/Sourdes. La lecture de ces sous-titres que Sarah Hayden a brillamment décrits comme une « *non-voix-over critique*²⁴ », se rapproche de l'expérience de voir un film avec une personne sourde ou malentendante qui nous fait part de sa frustration et de ses questionnements face à ce qui se passe à l'écran. En d'autres termes, en plus d'être formidable œuvre dérivative, le film de Sylvestre peut nous aider à situer les inaccessibilités du cinéma et à comprendre les besoins des personnes qui en subissent l'injustice, en posant ainsi les bases pour ce que Mia Mingus appelle une « intimité d'accès » (*access intimacy*) : « ce sentiment éluif et difficile à décrire que l'on ressent lorsque quelqu'un "capte" nos nécessités d'accès.²⁵ ».

Christine Kim Sun, en tant qu'artiste sourde travaillant principalement autour du son, se concentre depuis longtemps sur le sous-titrage audiodescription, à travers des films, des performances et des installations. Le cinéma entre dans son travail par le biais même du sous-titrage, dont elle critique le manque d'accessibilité ou d'imagination, surtout pour ce qui concerne la description des sons. Kim Sun travaille à une véritable refonte de notre rhétorique de la description sonore, en déstabilisant nos présupposés d'objectivité en appelant à un usage poétique du sous-titrage. Dans *Closed Readings* (2015), elle expose quatre films populaires sous-titrés de manière complètement subjective par quatre ami•es sourd•es, qui s'appliquent à produire des commentaires et des descriptions sonores imaginatives. Dans *Captioning the City* (2021), elle installe des sous-titres monumentaux dans la ville de Manchester, en prolongeant la question de la description sonore à l'espace urbain et par le même coup elle montre le pouvoir qu'ont les sous-titres de catalyser (voire d'inventer) une attention auditive collective. Outre cela, l'artiste allie ses créations à l'activité de curation, par exemple en collaborant avec Niels Van Tomme sur le projet *Activating Captions* auprès du centre d'art Argos de Bruxelles. Il s'agit d'une plateforme-exposition agencée à un magazine en ligne qui regroupe le travail récent d'artistes ou de chercheureuses qui ont affronté de façon critique et créative la question du sous-titrage en relation au handicap²⁶. *Activating Captions*, en intégrant des œuvres, des écrits théoriques et des témoignages, se présente comme une enquête-exposition autour d'une technologie (le sous-titrage) qui est à la fois un espace de revendication politique et un territoire d'expérimentation poétique.

²⁴ « *critical unvoiceover* » Hayden Sarah. « "A Cognitive Listening": Attending to Captioning via the Critical "Unvoiceover" », *Angelaki* 28, n° 6, 2 novembre 2023, pp. 20-49.

²⁵ « Access intimacy is that elusive, hard to describe feeling when someone else "gets" your access needs. » Mingus Mia, « Access Intimacy: The Missing Link », *Leaving Evidence* (blog), 5 mai 2011. Consultable en ligne : <https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/>. (Dernière consultation: 05/04/2026)

²⁶ Consultable en ligne <https://visit.argosarts.org/activatingcaptions/info#14992> (Dernière consultation: 05/04/2026)

Le travail de Sylvestre et celui de Kim Sun partagent non seulement un outil de création (le sous-titrage) mais aussi une manière de s'en servir dans un positionnement *interprétatif*. Kim Sun se concentre sur la refonte poétique de nos outillages de description sonore au cinéma et, par là, elle suggère que toute forme d'écoute est un travail d'interprétation et de traduction. Sylvestre se concentre de manière plus large sur les enjeux de l'activité interprétative multimodale que nous rencontrons au cinéma, et sur les ajustements phénoménologiques que le travail d'accès comporte. Dans les deux cas, l'inaccessibilité de l'espace du film est parasitée par un travail d'accès critique qui ouvre des questions quant à nos théories de la réception, et par là sur nos conceptions de l'écoute et sur les actes interprétatifs qu'on mobilise pour les décrire.

Harmoniser les sensorialités : sous-titrage et accès collectif

Une dernière tactique est mise en jeu dans des productions qui se revendiquent plus explicitement du cinéma expérimental, et qui n'abordent l'accès ni par le refus critique ni par le parasitage interprétatif, mais par la construction multiperspectiviste d'une harmonie entre création filmique et accessibilité. C'est le cas de films comme *Receiver* (2019) de Jenny Brady ou *The Tuba Thieves* (2023) de Alison O'Daniel. Ces films font du sous-titrage un outil de création à part entière au sein du processus de production cinématographique, sans toutefois le transformer en instrument de brouillage. Que ce soit sur le mode du court-métrage expérimental de Brady, proche de l'art vidéo, ou sur le mode du long-métrage documentaire de O'Daniel, les sous-titres se présentent comme un outil d'*harmonisation des sensorialités* qui s'entremêlent dans le travail cinématographique. Ils s'écartent de leur usage canonique uniquement pour mieux servir ce que je propose d'appeler une *orchestration du manque (et du gain)* en ouvrant une voie d'accès véritablement multiperspectiviste. Par exemple, dans un film dont la langue principale est celle des signes, le sous-titrage peut devenir le point de rencontre entre les personnes entendant qui ne la connaissent pas et les personnes s/Sourdes signantes qui quant à elles n'accédant pas aux dialogues oralisés. Dans un tel cas de figure on est obligés de constater que les rapports de force canoniques de nos représentations cinématographiques sont bousculés, tout en restant accessibles. Cela nous fait comprendre également quelque chose qu'on a tendance à oublier, à savoir que le véritable accès n'est jamais unidirectionnel, il établit la possibilité d'un contact (ou d'une friction) entre réalités culturelles et modes sensoriels différents qui peuvent ainsi s'enrichir mutuellement. Cet exercice d'harmonisation est une pratique politique autant qu'un parti pris de soin qui vise à faire coïncider un art accessible *et* un art de l'accès.

Dans le même esprit, prenons comme exemple le projet *Slow emergency siren, ongoing: Accessing Handsworth Songs*, initié par Sarah Hayden. Il s'agit d'un site Web et d'un livre qui retracent un travail collectif de la durée d'un an pour rendre accessible *Handsworth Songs* (1986), célèbre film du Black Audio Film Collective, qui documente les émeutes des banlieues Birmingham et l'histoire de l'oppression des communautés Black par la police anglaise. L'opération consiste en la réalisation

collective d'un sous-titrage créatif et d'une audiodescription augmentée. Le sous-titrage est réalisé par le groupe de travail handix et queer Care-Fuffle, fondé pour faire de l'accès une activité de création militante qui réinvente les codifications standardisées du sous-titrage en fonction de chaque film. L'audiodescription est composée et performée par Elaine Lillian Joseph, audiodescriptrice afro-caribéenne, qui a travaillé en synergie avec une équipe de spécialistes de l'œuvre de Black Audio Film Collective et avec Trevor Mathison, membre fondateur du collectif et auteur de la bande sonore du film, pour créer une voie d'accès poétique, à la fois fidèle et autonome, qui s'infiltre parfaitement dans les ambiances sonores inspirées de la culture dub électronique qui caractérisent les œuvres du collectif. Outre cela, l'ensemble du processus de création d'accès est accompagné d'un documentaire sonore (sous-titré) qui retrace les étapes de ce travail collectif avec des entretiens et des discussions au sujet de l'opération, des difficultés rencontrées et des choix adoptés pour les surmonter, en apportant ainsi une perspective inédite sur les coulisses du projet. Ce documentaire unique en son genre *[voices surface]: An Audio Documentary about Accessing Handsworth Songs* (Hannah Kemp-Welch, 2023) fait un pas de plus dans l'entreprise collective de valorisation de l'accès, en fournissant un méta-accès inventif et accessible à son tour. Ce type de procédé est à mon avis exemplaire dans son souci d'exposer les enjeux et les dynamiques de participation qui peuvent être mobilisés autour de la création d'accès, en démontrant à la fois l'utilité d'un nouveau modèle participatif pour l'organisation du travail dans l'accessibilité du cinéma, et de preuve incontestable du potentiel artistique et relationnel qui s'y déploie. Ces partis pris collectifs qui visent à faire coïncider la réalisation filmique avec la création de ses voies d'accès sont particulièrement fertiles pour penser un avenir du cinéma accessible. En se fondant sur des principes de Justice Handie (*disability justice*) tels que l'*interdépendance* et le *leadership des personnes les plus touchées*²⁷ (*leadership of those most impacted*), ces modes de création filmique nous semblent indiquer une voie possible pour dépasser les positionnements critiques, certes nécessaires, mais nécessairement insuffisants, en apportant les bases pour la conception d'un *cinéma dévalidé*, capable de rendre compte de cette « [...] transformation active de la vie que les corporalités du handicap impliquent.²⁸ »

²⁷ Sins Invalid, « Dix principes de Justice Handie », Traduit par Handi•es Tordu•es, *Multitudes*, n° 94, n° 1, 6 mars 2024, p. 101. Consultable en ligne : <https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2024-1-page-101?lang=fr>. (Dernière consultation: 05/04/2026)

²⁸ « [...] the active transformation of life that the alternative corporealities of disability creatively entail. » Mitchell David T., Snyder Sharon L., *The Biopolitics of disability: neoliberalism, ablenationalism, and peripheral embodiment*, Corporealities: discourses of disability, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015. p.2.

« Expanded cinema » et « diminished faculties »

Pas vraiment du cinéma — pas vraiment des sous-titres

Comme on a pu le voir, les tactiques qui caractérisent les films de sous-titrage qui mettent au centre les questions d'accessibilité se distancient de manière plus ou moins radicale de nos conceptions canoniques du cinéma. En effet, on pourrait même dire qu'ils ne sont « pas vraiment des films », mais plutôt des œuvres d'art contemporain. Et de même on pourrait soutenir, à raison, que les sous-titres dont on a observé le processus d'artification ne sont pas vraiment des sous-titres. Nous souscrivons à ces remarques, et nous tenterons ici d'expliquer pourquoi nous croyons qu'elles ne sont toutefois pas en contradiction avec les arguments que nous avons soutenus jusqu'ici. Comme nous l'avons annoncé, les œuvres que nous avons regroupées ici sous le terme de films de sous-titrage sont peut-être à considérer moins comme des films que comme des projets cinématographiques. Bien que la plupart d'entre elles présentent les caractéristiques générales des œuvres audiovisuelles que nous associons souvent au cinéma expérimental, il s'agit en effet d'œuvres qui partagent un caractère critique, voire programmatique (à l'exception de *The Tuba Thieves*, qui est un long-métrage actuellement diffusé en salle dans plusieurs festivals internationaux). Et ajoutons que ce caractère critique ne concerne pas simplement les *thèmes* représentés (attitude que l'institution du cinéma peut accueillir sans problèmes majeurs). La critique déployée dans ces films n'est pas simplement une question de représentation, mais de modes de représentation, c'est-à-dire qu'elle ne concerne pas uniquement ce qu'on voit et qu'on entend, mais la structuration spécifique du cadre de réception. En d'autres termes, ces films critiquent le fonctionnement même du dispositif cinématographique. En faisant cela, d'une part ils acceptent (voire ils revendiquent) de n'être pas tout à fait des films et, d'autre part, ils lancent un appel pour un cinéma capable d'en accueillir l'altérité ou d'en surmonter les problématiques. « Le corps handicapé modifie le processus de représentation lui-même » écrit Tobin Siebers²⁹, le travail critique des films de sous-titrage invite donc à concevoir un cinéma qui dépasse le stade de la représentation *du* handicap, pour s'ouvrir à une poétique *par* le handicap comme méthode³⁰. En cela, nous pourrions dire que les films de sous-titrage ne sont pas (encore) des films parce que le cinéma n'est pas (encore) capable d'en accueillir le projet de refonte médiatique.

²⁹ Siebers Tobin, *Disability Aesthetics*, Corporealities: Discourses of Disability, Ann Arbor, University Michigan Press, 2010. p. 54.

³⁰ Dokumaci Arseli, « Disability as Method: Interventions in the Habitus of Ableism through Media-Creation », *Disability Studies Quarterly* 38, n° 3, 4 septembre 2018.

« Cinéma élargi » et « facultés diminuées »

En raison de ce caractère critique quant au dispositif cinématographique, les films de sous-titrage se montrent plus facilement dans le *white cube* de l'art contemporain que dans la *black box* du cinéma³¹. En cela, ils partagent avec d'autres pratiques expérimentales un positionnement aux marges du cinéma, capable de questionner ses codes et sa spectatorialité normée. Noël Burch, avec son analyse de l'émergence du *mode de représentation institutionnel*³² a brillamment montré que la structuration de la représentation cinématographique est un processus intimement lié à des questions socio-économiques, et que l'affirmation de certains codes (techniques, architectoniques, narratifs, comportementaux) est l'histoire d'un embourgeoisement progressif de l'industrie et donc aussi l'histoire d'une exclusion (de certaines classes sociales et de certains corps). En effet, les modes de représentation canoniques et leur appareil de réglementations et d'habitudes apportent une forme de codage disciplinaire qui dessine peu à peu le profil normatif du spectateur de cinéma auquel il faut se conformer. Or, la question de la reformulation (ou de la préservation) de ces codes a été posée à plusieurs reprises au fur et à mesure que le cinéma a traversé des hybridations médiales et des processus de réinvention de ses modes de diffusion³³. Si le cinéma d'avant-garde n'a jamais cessé de questionner les dispositifs techniques et les modes attentionnels des spectateurices, avec le développement des techniques vidéo, la prolifération des écrans et la généralisation des supports numériques, le cinéma mainstream lui-même se retrouve confronté à une reconfiguration radicale de ses modes de réception. On pourrait affirmer, de façon un peu provocatrice, qu'un film expérimental projeté en boucle sur trois écrans dans une galerie s'éloigne des canons du cinéma autant que la diffusion d'un blockbuster sur le petit écran d'un avion. Dès lors, nous serions peut-être à un moment-clé de redéfinition des formes, des formats et des signes distinctifs de ce qu'on appelle cinéma. La prolifération des écrans portables, des services de streaming, et des productions dites cinématographiques qui se passent bon gré mal gré du dispositif de la salle, pourrait être considérée comme une opportunité pour imaginer un autre cinéma, capable de regrouper des modes de production et de représentation plus accessibles et de reconnaître à plein titre le travail d'accès comme une variation créative. Affronter la question de la reformulation du cinéma par le biais des *disability studies* se présente moins comme un élan avant-gardiste ou une valorisation pop des nouveaux modes de représentation que comme une nécessité politique. En partant du constat que le

³¹ Uroskie Andrew V., *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.

³² Burch Noël, *La lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991.

³³ Voir par exemple: Bellour Raymond, *La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*, Paris, POL, 2012.; Vancheri Luc. *Cinéma contemporains : du film à l'installation*, Paris, Aléas, 2009 ; Casetti Francesco, *La galassia Lumière : sette parole chiave per il cinema che viene*, Prima edizione, Milano, Bompiani, 2015.; Levi Pavle, *Cinema by other means*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2012.; Shaw Jeffrey, Weibel Peter, *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*, Electronic Culture-History, Theory, Practice. Karlsruhe Cambridge, Mass. London, ZKM, Center for art and media MIT Press, 2003.

dispositif traditionnel du cinéma est structurellement inaccessible, il s'agirait d'imaginer un *expanded cinema*³⁴ allié des *diminished faculties*³⁵. Face à la diminution ou le rétrécissement des affordances (*shrinkage*) qui caractérise certaines expériences du handicap³⁶, le cinéma pourrait élargir ses rampes d'accès (matérielles et métaphoriques), voire même faire de ces rampes de nouvelles bandes.

Quelques propositions (raisonnablement utopistes) pour un cinéma dévalidé

- **Renoncer à la cohésion des bandes.** Imaginer les formes filmiques à partir d'une variété sensorielle irréductible. Partir du postulat de la différence des corps. En s'inspirant du montage discrédant, conçu par Isidore Isou³⁷, on pourrait imaginer l'indépendance, partielle ou radicale, des bandes sonores, visuelles et textuelles. Un cinéma dont aucune bande n'est fondamentale est un cinéma qui renonce à « tout capter » et s'ouvre à une multiplicité de modes de réception partiels qui appellent à la réception-composition active de la part du public.
- **Renverser l'accès monodirectionnel.** Imaginer des formes filmiques à accès *ad hoc*, avec et pour un public marginalisé. Penser ensuite à comment les rendre accessibles au public normé. Cette proposition, dans la lignée du travail de beaucoup de festivals de cinéma handi, se fonde sur la conception du film comme « une intervention phénoménologique sur les expériences de réception normatives.³⁸ »
- **Appeler au remix d'accessibilité.** Fournir en libre accès les rushes, les pistes sonores séparées et les scénarios, comme le faisait le groupe Coldcut en 1997 dans le milieu de la musique. Si, dans les termes de Nicolas Bourriaud³⁹, les années 1990 ont marqué le déclin du spectateur *extatique* et l'émergence du rôle actif de l'*utilisateur de formes*, nos cultures de l'accessibilité pourraient s'allier à celles du remix. Afin que cela puisse se produire, il faut rendre matériellement (et légalement, si possible) disponibles les éléments constitutifs du cinéma.

³⁴ Youngblood Gene, *Expanded cinema*, New York, Dutton, 1970.

³⁵ Sterne Jonathan, *Diminished faculties: a political phenomenology of impairment*, Durham, Duke University Press, 2021.

³⁶ Dokumaci Arseli, *Activist affordances: how disabled people improvise more habitable worlds*, Durham, Duke University Press, 2023. p.32.

³⁷ Isou Isidore, *Esthétique du cinéma*, Paris, Centre de créativité, 1953. p.64.

³⁸ « [...] a phenomenological intervention into normative viewing experiences. » Mitchell David T., Snyder Sharon L., *The Biopolitics of disability: neoliberalism, ablenationalism, and peripheral embodiment*, Corporealities: discourses of disability, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015. p.24.

³⁹ Bourriaud Nicolas, *Postproduction : la culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Documents sur l'art, Dijon, les Presses du réel, 2004.

• **Réactiver le commentaire subjectif.** À l'heure où on a l'habitude de regarder des influenceuses jouer à des jeux vidéo plus que d'y jouer, à l'heure des *streamings de réaction* et de la métadiffusion des contenus audiovisuels par l'entremise d'une commentatrice, il ne faudrait pas hésiter à produire et à programmer des œuvres dérivées dont l'accès est pensé de manière subjective, infidèle ou parodique. Si dans les années 1930 Anita Loos ou Ralph Spence écrivaient des sous-titres qui se moquaient ouvertement des personnages, voire même qui détournaient le sens du film⁴⁰, pourquoi ne pas concevoir et programmer des sous-titrages ou des audiodescriptions accessibles et inventives qui, au lieu d'expliquer, questionnent la matière sensorielle du film ?

• **Réactiver le cinéma silencieux.** Bien que les communautés sourdes aient été souvent partisans du sous-titrage, il faut souligner que ce n'est pas la seule solution ni la plus évidente. L'acteur sourd Albert Ballin soutenait, en 1927, qu'au lieu de gaspiller de précieux mètres de pellicule pour des intertitres explicatifs, on pourrait plus facilement s'appliquer à produire de « meilleurs gestes⁴¹ ». Cette proposition peut être réactivée aujourd'hui de deux manières. D'une part, en reprenant l'art de la pantomime et en l'enrichissant des poétiques des langues des signes. D'autre part, elle peut être entendue au sens de « meilleurs gestes cinématographiques ». Si dans les années 1930 on faisait l'éloge de ces films « purs » qui pouvaient se passer des sous-titres (intertitres), pourquoi ne pas travailler directement à un nouveau *silent cinema* ? Amanda Hess, une journaliste du New York Times, constate que ce *retour* est déjà une actualité sur les réseaux sociaux⁴², il n'est pas improbable qu'à partir de là il puisse regagner la salle, et non pas comme une simple curiosité.

• **Recevoir le cinéma sans images.** Penser la puissance de l'audiodescription à l'heure des podcasts. En accordant à l'audiodescription le titre d'œuvre cinématographique, on peut aisément recevoir un film sans écran, en regardant (rien ou) autre chose. Si l'histoire du drame radiophonique est déjà largement liée à celle du théâtre et du roman, elle pourrait aujourd'hui s'emparer du cinéma, par le biais de l'audiodescription.

• **Mettre en boucle les voies d'accès.** Penser des circuits récursifs de création d'accès : sous-titrer des audiodescriptions, audiodécrire des sous-titres, tourner des sous-titres d'audiodescriptions, audiodécrire en FALC des sous-titres, etc. Si on conçoit les voies d'accès comme des terrains de création artistique, il n'est pas insensé de proposer qu'elles puissent être à leur tour l'objet d'une médiation d'accessibilité.

⁴⁰ Nagels Katherine, « 'Those Funny Subtitles': Silent Film Intertitles in Exhibition and Discourse », *Early Popular Visual Culture*, 10, n° 4, 2012, pp. 367-82. Et Robinson Gregory, « All Bad Little Movies When They Die Go to Ralph Spence: The Silent Era's Most Famous Title Writer », *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, 47, n° 2, 2017, pp. 28-40.

⁴¹ Johnson Russell L, « "Better Gestures": A Disability History Perspective on the Transition from (Silent) Movies to Talkies in the United States », *Journal of Social History*, 2016.

⁴² Hess Amanda, « The Silent Film Returns - on Social Media », *New York Times* (blog), 13 septembre 2017. Consultable en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/09/13/movies/silent-film-youtube-videos.html> (Dernière consultation 01/09/2024).

- **Écrire et traduire pour un cinéma à lire.** Concevoir les techniques de traduction intersémiotique du sous-titrage comme des outillages poétiques, dans les films proprement dits, et au-delà, dans la performance, les arts plastiques, la forme livre. Prenons comme exemple *Subtitled* (2019) de Christian Marclay, *Captioning the City* (2021) de Christine Kim Sun, ou *Romans-Photo* (2023) de Pierre Alferi. L'extension du sous-titrage à d'autres formes d'art permet ainsi d'activer pleinement son potentiel « littéraire », en réactivant et réinventant d'anciennes formes de *cinéma à lire*, comme le *ciné-photo-roman*⁴³.
- **Projeter collectivement des versions multiples.** Penser en termes de projet cinématographique collectif – en dehors des logiques de réalisation du cinéma mainstream – en concevant dès le départ une multiplicité de versions d'accès possibles.
- **Accepter le « pas vraiment »** (pas vraiment du cinéma, pas vraiment des sous-titres), comme dans le milieu de la traduction littéraire on accepte le « presque la même chose⁴⁴ ». Parfois, le *pas vraiment* abrite une critique adressée à des conditions matérielles excluantes ainsi que le projet pour leur dépassement.
- à suivre...

Conclusions

Dans cet article, j'ai tenté de circonscrire une catégorie filmique, celle des films de sous-titrage, en mettant en évidence leur parenté avec le film de montage et en analysant le processus d'artification qui permet de concevoir le sous-titrage à l'instar d'une pratique artistique. À travers la description d'un corpus anglo-saxon de créations récentes, j'ai pu montrer l'émergence de pratiques créatives et frictionnelles de l'accès qui se fondent sur des poétiques du sous-titrage en mobilisant des concepts théoriques et des pratiques militantes proches de l'aire théorique des *disability studies*. L'analyse des différentes tactiques critiques et programmatiques qui caractérisent ces œuvres mène à penser leur éloignement relatif du milieu cinématographique comme une nécessité politique. En effet, les approches créatives de l'accessibilité mobilisées appellent à une reformulation des modes de représentation institutionnels du cinéma, d'un point de vue médial encore plus que thématique. C'est par leur manière de réinventer les cadres de production et les modes de réception que les films de sous-titrage me semblent constituer un exemple particulièrement riche pour penser les enjeux d'accessibilité du cinéma, et par là les problématiques plus générales de la justice pour les

⁴³ Baetens Jan, *The film photonovel: a cultural history of forgotten adaptations*, First edition, World comics and graphic nonfiction series, Austin, University of Texas Press, 2019. Et Baetens Jan, *Une fille comme toi, ciné-roman-photo*, 1^{re} éd, Uncreative writing, Paris, Jean Boîte Éditions, 2020.

⁴⁴ Eco Umberto, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Traduit par Myriem Bouzaher, Le livre de poche, Paris, Librairie générale française, 2000.

personnes handicapées dans le contexte des médiations technologiques. Si j'ai choisi de conclure en faisant des propositions quelque peu provocatrices pour un cinéma dévalidé, c'est parce que je crois, avec Mara Mills et Jonathan Sterne, que les approches descriptives de la co-constitution simultanée des médias et du handicap doivent s'accompagner d'un élan raisonnablement utopiste qui vise à formuler des propositions imaginatives, capables de nourrir nos réflexions et d'ouvrir des brèches dans les idéologies dominantes qui semblent nous englober.

Bibliographie

Alferi Pierre, *Romans-Photos*, La Rochelle, RRose Éditions, 2023.

Amiel Vincent, « Glossaire », dans *Esthétique du montage*, 4e éd., Cinéma / Arts Visuels, Paris, Armand Colin, 2017.

Baetens Jan, *The film photonovel: a cultural history of forgotten adaptations*, First edition, World comics and graphic nonfiction series, Austin, University of Texas Press, 2019.

Baetens Jan, *Une fille comme toi, ciné-roman-photo*, 1^{re} éd, Uncreative writing, Paris, Jean Boîte Éditions, 2020.

Bellour Raymond, *La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*, Paris, POL, 2012.

Berman Antoine, « La traduction et ses discours », *Meta : Journal des traducteurs*, 34, n° 4, 1989, p. 672.

Bourriaud Nicolas, *Postproduction : la culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Documents sur l'art, Dijon, les Presses du réel, 2004.

Bréan Samuel, « Godard english cannes: The Reception of Film Socialisme's "Navajo English" Subtitles », *Senses of Cinema*, n° 60, octobre 2011. Consultable en ligne : <https://www.sensesofcinema.com/2011/feature-articles/godardenglishcannes-the-reception-of-film-socialismes-navajo-english-subtitles/#17>. (Dernière consultation 05/04/2026).

Burch Noël, *La lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991.

Cachia Amanda (éd), *Curating access: disability art activism and creative accommodation*, London, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2023.

Casetti Francesco, *La galassia Lumière : sette parole chiave per il cinema che viene*, Prima edizione, Milano, Bompiani, 2015.

Cerezo Merchán Beatriz, Caschelin Sylvain, « Vue d'ensemble et analyse comparative du sous-titrage pour sourds et malentendants en France et en Espagne », *Palimpsestes*, n° 30, 19 septembre 2017, pp. 132-153.

Chion Michel, *L'écrit au cinéma*, Cinéma/arts visuels, Paris, A. Colin, 2013.

Cometti Jean-Pierre, *Conserver-restaurer : l'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, NRF essais, Paris, Gallimard, 2016.

Cornu Jean-François, *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique*, Le spectaculaire, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Danto Arthur Coleman, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Édité par Claude Hary-Schaeffer et Jean-Marie Schaeffer, Points 876, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

De Linde Zoé, Kay Neil, *The Semiotics of Subtitling*, London, New York, Routledge, 2014.

Díaz-Cintas Jorge, « 'Subtitling's a carnival': New practices in cyberspace », *The Journal of Specialised Translation*, n° 30, juillet 2018, pp. 127-49.

Díaz-Cintas Jorge, Remael Aline, *Subtitling: concepts and practices*, First edition, Translation practices explained, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2021.

Dokumaci Arseli, *Activist affordances: how disabled people improvise more habitable worlds*, Durham, Duke University Press, 2023.

Dokumaci Arseli, « Disability as Method: Interventions in the Habitus of Ableism through Media-Creation », *Disability Studies Quarterly* 38, n° 3, 4 septembre 2018.

Downey Gregory John, *Closed captioning: subtitling, stenography, and the digital convergence of text with television*, Johns Hopkins studies in the history of technology, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

Dwyer Tessa, *Speaking in Subtitles: Revaluing Screen Translation*, 1^{re} éd, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.

Eco Umberto, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Traduit par Myriem Bouzaher, Le livre de poche, Paris, Librairie générale française, 2000.

Foerster Anna, « Towards a Creative Approach in Subtitling: A Case Study », dans Díaz-Cintas Jorge, Matamala Ripoll Anna, Neves Josélia (éd.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Medial for All 2*, Approaches to Translation Studies, volume 33, Amsterdam, Rodopi, 2010.

Fraenkel Béatrice. « L'improbable artification de la typographie » Dans: Heinich Nathalie, Shapiro Roberta (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012. pp. 211-222.

Gambier Yves, « Multimodalité, traduction et traduction audiovisuelle », *Recherches en langue française*, vol. 2, n° 3, printemps-été, 2021, pp. 5-44.

Greene Nathaniel, « Jacques-Bernard Brunius, pionnier du film de montage », *1895*, 70, n° 2 (2013), pp. 54-81.

Grigely Joseph, « Foreword », dans Cachia Amanda (dir.), *Curating access: disability art activism and creative accommodation*, London, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2023.

Grigely Joseph, « Craptions: Instagram Notes from Joseph Grigely », *Refract: An Open Access Visual Studies Journal*, 2, 2019.

Hamraie Aimi, Fritsch Kelly, « Crip Technoscience Manifesto », *Catalyst*, Vol. 5 No. 1. Special Section: Crip Technoscience, avril 2019.

Hayden Sarah. « “A Cognitive Listening”: *Attending to Captioning via the Critical “Unvoiceover”* », *Angelaki* 28, n° 6, 2 novembre 2023, pp. 20-49.

Hess Amanda, « The Silent Film Returns - on Social Media », *New York Times* (blog), 13 septembre 2017. Consultable en ligne : <https://www.nytimes.com/2017/09/13/movies/silent-film-youtube-videos.html>, (dernière consultation 01/09/2024).

Isou Isidore, *Esthétique du cinéma*, Paris, Centre de créativité, 1953.

Johnson Russell L, « “Better Gestures”: A Disability History Perspective on the Transition from (Silent) Movies to Talkies in the United States », *Journal of Social History*, 2016.

Kemp-Welch Hannah, *[voices surface]: An Audio Documentary about Accessing Handsworth Songs*, Vidéo, couleur, sonore, Documentaire, Lux, 2023. Consultable en ligne : <https://lux.org.uk/voices-surface-an-audio-documentary-about-accessing-handsworth-songs/>. (Dernière consultation 01/09/2024).

Levi Pavle, *Cinema by other means*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2012.

Matamala Anna, Orero Pilar (dir.), *Listening to subtitles: subtitles for the deaf and hard of hearing*, Bern, New York, Peter Lang, 2010.

McClarty Rebecca, « In Support of Creative Subtitling: Contemporary Context and Theoretical Framework », *Perspectives*, 22, n° 4, 2 octobre 2014, pp. 592-606.

McClarty Rebecca, « Towards a multidisciplinary approach in creative subtitling », *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, n° 4, 2012, pp. 133-53. Consultable en ligne : <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.6>. (Dernière consultation 05/04/2026)

Mills Mara, Alexander Neta, « Scores », *Film Quarterly*, 76, n° 2, 1 décembre 2022, pp. 39-47.

Mills Mara, Sanchez Rebecca (dir.), *Crip Authorship: Disability as Method*, New York, New York University Press, 2023.

Mills Mara, Sterne Jonathan, « Afterword II: Dismediation: three proposals, six tactics », dans Ellcessor Elizabeth, Kirkpatrick Bill (dir.), *Disability media studies*, New York, New York University Press, 2017.

Mingus Mia, « Access Intimacy: The Missing Link », *Leaving Evidence* (blog), 5 mai 2011. Consultable en ligne : <https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/>. (Dernière consultation 05/04/2026).

Mitchell David T., Snyder Sharon L., *The Biopolitics of disability: neoliberalism, ablenationalism, and peripheral embodiment*, Corporealities: discourses of disability, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

Nagels Katherine, « 'Those Funny Subtitles': Silent Film Intertitles in Exhibition and Discourse », *Early Popular Visual Culture*, 10, n° 4, 2012, pp. 367-82. Consultable en ligne : <https://doi.org/10.1080/17460654.2012.724570>. (Dernière consultation 05/04/2026).

O'Sullivan Carol, *Translating Popular Film*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

Robinson Gregory, « All Bad Little Movies When They Die Go to Ralph Spence: The Silent Era's Most Famous Title Writer », *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, 47, n° 2, 2017, pp. 28-40. Consultable en ligne : <https://muse.jhu.edu/article/680853> N1. (Dernière consultation 05/04/2026).

Romero-Fresco Pablo, Chaume Frederic, « Creativity in Audiovisual Translation and Media Accessibility », *The Journal of Specialised Translation*, 38, janvier 2022, pp. 75-101.

Sadoul Georges, « Témoignages photographiques et cinématographiques », *L'Histoire et ses méthodes*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, pp. 1390-1410. Consultable en ligne : <https://doi.org/10.3917/gallrel.sama.1961.01.1390>. (Dernière consultation 05/04/2026).

Shaw Jeffrey, Weibel Peter, *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*, Electronic Culture-History, Theory, Practice. Karlsruhe Cambridge, Mass. London, ZKM, Center for art and media MIT Press, 2003.

Siebers Tobin, *Disability Aesthetics*, Corporealities: Discourses of Disability, Ann Arbor, University Michigan Press, 2010.

Sins Invalid, « Dix principes de Justice Handie », Traduit par Handi•es Tordu•es, *Multitudes*, n° 94, n° 1, 6 mars 2024, p. 101. Consultable en ligne : <https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2024-1-page-101?lang=fr>. (Dernière consultation 05/04/2026).

Stera Gabriele, « Écouter par l'écrit à l'écran : sonorités du sous-titrage », *Terminal*, 141 | 2025. URL : <http://journals.openedition.org/terminal/11605> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/148ef>. (Dernière consultation: 05/04/2026).

Sterne Jonathan, *Diminished faculties: a political phenomenology of impairment*, Durham, Duke University Press, 2021.

Uroskie Andrew V., *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.

Vancheri Luc. *Cinémas contemporains : du film à l'installation*, Paris, Aléas, 2009.

Youngblood Gene, *Expanded cinema*, New York, Dutton, 1970.

Watlington Emily, « Critical Creative Corrective Cacophonous Comical: Closed Captions », *Mousse Magazine* (blog), 6 juin 2019. Consultable en ligne : <https://www.moussemagazine.it/magazine/critical-creative-corrective-cacophonous-comical-closed-captions-emily-watlington-2019/>. (Dernière consultation 05/04/2026)

Filmographie / Installations / Expositions

Brady Jenny, *Receiver*, Vidéo, couleur, sonore, Lux, 2019.

Godard Jean-Luc, *Film socialisme*, DVD, couleur, son, 101', Wild Side Video, 2010.

Lazard Carolyn, *A Recipe for Disaster*, Vidéo, couleur, sonore, 29', Maxwell Graham / Essex Street, 2017.

Marclay Christian, *Subtitled*, 2019, Installation.

Moffatt Tracey, *Nice Coloured Girls*, Betacam SP, PAL, couleur, son, Women Make Movies, 1989.
Consultable en ligne : <https://vimeo.com/201245792>. (Dernière consultation 05/04/2026)

Rose Peter, *Secondary Currents*, 16 mm, noir et blanc, sonore, Light Cone, 15'27", 1982.
Consultable en ligne : <https://vimeo.com/152638779>. (Dernière consultation 05/04/2026)

Sun Kim Christine, *Captioning the city*, 1-18/07/21, Exposition, Factory International, Manchester, <https://factoryinternational.org/whats-on/captioning-the-city/>. (Dernière consultation 05/04/2026)

Sun Kim Christine, *Close Readings*, installation vidéo, 4 canaux, couleur, 2015.

Sylvestre Liza, *Captioned: Channel Surfing*, vidéo, couleur, sonore, 12'02", 2017.

Sylvestre Liza. *Captioned: Twentieth Century*, vidéo, noir et blanc, sonore, 91'14", 2018.

O'Daniel Alison, *The Tuba Thieves*, vidéo, couleur, sonore, 91', 2023.

Viénet René, *La dialectique peut-elle casser des briques ?*, film, couleur, sonore, 83', 1972-1973.

Viénet René, *Les filles de Kamaré*, film, couleur, sonore, 88', 1974.

Zavitsanos Constantina, Doublon Amalle, *April 4, 1980*, vidéo HD, sous-titrage ouvert, image fermée, son, 2018. Consultable en ligne : <https://vimeo.com/259424404>. (Dernière consultation 05/04/2026).