

Présentation des manifestations

Semaine du handicap
Université de Poitiers
8-12 avril 2024
UFR Lettres et Langues

- Master 1 Bande-dessinée : exposition sur les handicaps dans la bande-dessinée dans le couloir de la Salle des Actes
- Master 1 CREADOC : *GEM être ensemble*, un documentaire sonore de Rislane Hakym
- Master 1 CREADOC : *Sexualité et handicap, l'injuste fracture*, documentaire vidéo de Rislane Hakym
- Département des Arts du spectacle : des extraits de films (liste ci-dessous, dont un réalisé par les étudiant-e-s de la licence professionnelle « Technique du Son et de l'Image » d'Angoulême), en libre accès sur un téléviseur dans le hall de l'UFR
- Laboratoire FoReLLIS : journée d'étude le mercredi 10 avril en Salle des Actes, consacrée à « L'audiodescription au cinéma. Dismédiation et esthétique du film ». Accès libre et suivi possible à distance : <https://univ-poitiers.webex.com/meet/marree.martin>

Un grand merci aux équipes des services logistique et informatique de l'UFR pour leur aide précieuse : Corinne Dampuré, Isabelle De Carvalho Amaro, Colin Fontaine.

I. L'exposition du Master 1 BD

Une trentaine de planches de la bande dessinée contemporaine a été reproduite dans le couloir d'exposition de la Salle des Actes. Le choix et les impressions ont été réalisés par 6 étudiant-e-s de la promo des M1 :

- Coline Drouhaud
- Hippolyte Girier
- Pauline Gounelle
- Lisa Martin
- Anna Richard-Chêne
- Alexis Vinçonneau

Bibliographie indicative : Frédéric Chauvaud et Denis Mellier (dir.), *Corps handicapés et corps mutilés dans la BD*, Presses universitaires de Rennes, 2020.

II. Les documentaires du CREADOC : deux créations de Rislane Hakym

Titulaire d'un baccalauréat littéraire option cinéma-audiovisuel, d'un BTS Audiovisuel option image et d'une licence professionnelle « Techniques journalistiques pour les nouveaux médias », Rislane Hakym voue une réelle passion au cinéma du réel. Actuellement étudiante en Master 1 CREADOC, écriture et réalisation documentaire, le social et les problématiques d'inclusion sont au cœur de sa pratique.

GEM être ensemble (9 minutes 55) est sa première tentative de **documentaire sonore** : « Accompagnée de mon micro, j'ai capté un moment de partage artistique, de vivre ensemble, au sein du GEM (Groupe d'Entraide Mutuelle) *être ensemble* à Angoulême. Une rencontre à double sens, avec pour intention première de mettre en lumière ces lieux de soutien faits par et pour les personnes en situation de handicap, dont le moteur est l'écoute, la lutte contre l'isolement et bien d'autres visées sociales.

Ce format me permet de saisir l'ampleur des voix, leur sensibilité, leur grain et aussi de mettre en confiance des personnes qui, en omettant l'image de soi, se racontent librement par le son. »

Sexualité et handicap : l'injuste fracture (6 minutes 16) est quant à lui un documentaire de fin d'année co-réalisé avec Alicia Trotin dans le cadre de leur licence professionnelle de journalisme audiovisuel à Paris VIII : « Le thème portait sur la fracture. Nous souhaitions explorer les frontières juridiques qui entravent la pratique de l'assistance sexuelle en France, répondant aux besoins primaires des personnes en situation de handicap. Nous sommes également allées chez nos voisins belges afin de jauger l'avancée des lois et l'encadrement de l'assistance sexuelle dans leur pays. Ce fut un réel défi de saisir les enjeux, les contraintes ainsi que les tabous entourant cette pratique. »

III. Les autres (extraits de) films

- **L'Audiodescripteur** (les étudiant-e-s de la licence professionnelle « Technique du Son et de l'Image » d'Angoulême, 2022, 3 minutes) : dans le cadre de l'événement « Je filme le métier qui me plaît », les étudiant-e-s de la licence professionnelle « Technique du Son et de l'Image » d'Angoulême ont réalisé un court-métrage pédagogique sur le métier souvent méconnu de l'audiodescription, après leur rencontre avec **Dune Cherville**, audiodescriptrice qui a reçu le **Marius de l'audiodescription** pour son travail de **dismédiation du film Pupille** (Jeanne Herry, 2018).

- Sur l'autisme :

4 extraits de **Ce gamin, Là** (Fernand Deligny et Renaud Victor, 1975, documentaire), centrés sur la personne de Janmari, autiste dit « sans langage » ou « non verbal » : « *Et si au lieu de leur apprendre à parler, nous apprenions à nous taire ?* ». *Ce gamin, Là* est consacré à la « Tentative Deligny », c'est-à-dire à la vie commune, à Monoblet dans les

Cévennes, d'un groupe d'enfants jugés inéducables, incurables par les spécialistes. La "Tentative Deligny" n'est pas une institution, ni une contre institution, c'est un lieu d'existence où l'enfant peut entamer "sa" propre histoire. À Monoblet, dans les Cévennes, depuis 1967, des adultes vivent en présence proche d'enfants autistes : petites unités d'existences éparses vivants en réseau, "radeaux" dont Deligny serait le timonier.¹ »

3 extraits de ***Dernières Nouvelles du Cosmos*** (Julie Bertuccelli, 2016, documentaire), qui suit la personne d'Hélène, jeune femme autiste mutique, Babouillec de son nom d'artiste, car sa mère a trouvé comment lui permettre de s'exprimer grâce à un système de lettres à assembler pour former des mots : Babouillec a ainsi écrit plusieurs textes dramaturgiques empreints d'une parole aux tonalités énigmatiques, voire prophétiques, dont certains ont été montés au Festival d'Avignon, comme le montre le film de Julie Bertuccelli.

5 extraits de ***The Reason I Jump*** (Jerry Rothwell, 2020, documentaire), adaptation de l'ouvrage autobiographique du même nom écrit par Naoki Higashida, autiste lui aussi considéré sans langage avant qu'une *machine à écrire* lui offre le moyen de dire comment il perçoit le monde. Jerry Rothwell a mis en scène cette parole d'abord seulement écrite grâce à un jeune acteur qui l'énonce avec un léger accent japonais. Il a également trouvé de nombreuses solutions esthétiques pour donner une consistance sensible et partageable au monde des autistes : montage parallèle entre les histoires d'autres jeunes autistes dans différents pays, témoignage de David Mitchell, traducteur d'Higashida, père d'un fils autiste et par ailleurs auteur du fameux roman *Cloud Atlas* (*Cartographie des nuages*, 2004, adapté en 2012 au cinéma par les Wachowski et Tom Tykwer), *sound design*, images poétiques comme le motif de la pluie en intérieur...

¹ https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/4903_0 : le terme « incurable » est juste du point de vue des connaissances limitées à l'époque de Deligny. Désormais, les troubles du spectre autistique ne sont plus considérés comme des maladies mais des configurations atypiques des systèmes sensoriels, nerveux et cérébraux, qu'il ne s'agit pas de guérir mais d'accepter et d'inclure.

- Sur la **cécité** :

1 extrait de **Notes on Blindness. Une expérience de l'obscurité** (Peter Middleton et James Spinney, 2016, documentaire) : « Été 1981. John Hull, écrivain et professeur de théologie à l'université de Birmingham, en Grande-Bretagne devient aveugle. Il enregistre un journal audio, fascinante méditation sur la mémoire, la conscience et la perception. Une immersion à la fois sensorielle et intellectuelle de l'expérience d'un homme confronté à la cécité. À travers son récit personnel, le film nous fait revivre trois années d'expériences intenses de sa vie : son voyage de noces avec sa nouvelle femme, sa fille aînée qui grandit, la naissance d'un deuxième enfant, puis d'un troisième, la recherche d'une nouvelle organisation pour ses lectures et ses cours, une tentative de retour aux sources en Australie... John cherche sans cesse à s'adapter, à refaire son monde, et surtout à comprendre sa nouvelle condition. Avec une précision de chercheur mais aussi de poète, il nous invite dans le royaume d'ombres qui menace d'engloutir non seulement ses souvenirs, mis sa vie tout entière.

Les réalisateurs du long métrage ont obtenu l'accès exclusif à ces enregistrements. À l'image, John et ses proches sont interprétés par des comédiens. Les témoignages du long métrage sont extraits de ces enregistrements et des entretiens plus récents réalisés avec John et Marilyn, sa femme.² »

Ce film a été conçu au cœur d'autres expériences médiatiques, afin de susciter le dialogue entre les œuvres et leur public :

- une production en réalité virtuelle (VR) de 6 chapitres : <https://www.arte.tv/digitalproductions/en/notes-on-blindness/>
- un court-métrage intitulé « Radio Hull » sur la chaîne web Arte Créative, à partir des enregistrements réalisés par la fille de John Hull : <https://www.youtube.com/watch?v=YMmgL7eFxBk>

L'extrait choisi traite du motif audio-visuel de la pluie, reprend l'image saisissante d'une averse en intérieur et travaille en particulier la notion de *soundscape* – paysage sonore.

² <https://retourimage.eu/un-projet-transmedia-autour-de-la-cecite/>

2 courts-métrages du grand documentariste néerlandais Johan Van der Keuken, qui forment un diptyque : le premier, **Blind Kind** (1964), suit de jeunes aveugles dans l'institution amstellodamoise qui les accueille ; le second, **Blind Kind 2. Herman Slobbe** (1966), s'attache en particulier aux pas du jeune Herman Slobbe, qui figurait déjà dans le court-métrage précédent et que Johan Van der Keuken avait trouvé particulièrement intéressant, à la fois pour sa vision du monde très politique (le parallèle entre traitement raciste des Noirs aux Etats-Unis et traitement des handicapés) et pour son amour de la radio et de l'enregistrement sonore.

2 extraits de **Blind** (Frederick Wiseman, 1986, documentaire) : « À l'automne de 1984, quinze jours après la rentrée et jusqu'à Halloween, Frederick Wiseman et John Davey installent caméra et microphone à Talladega sur le campus de *Alabama Institute for Deaf and Blind*, l'un des établissements les plus renommés des États-Unis pour l'instruction et la formation des handicapés, de trois à vingt et un ans, des toboggans du jardin d'enfants au douzième niveau du cycle de scolarité, avec l'intention d'y tourner un seul film. Rapidement Wiseman se rend compte qu'en morcelant les séquences entre les sourds, les aveugles, les polyhandicapés, et les dispositifs de formation professionnelle coordonnés par cet Institut, il ne pourra obtenir qu'un survol superficiel et atomisé. Naît alors l'idée de ce qui deviendra une mini-série réunie sous le titre général *Deaf and Blind*, mais qui comportera en réalité 4 volets de plus de 2 heures chacun.³ » La méthode documentaire a de quoi surprendre : s'immerger dans une institution, filmer le plus possible pour tenter de comprendre les enjeux complexes qu'elles recèlent et monter de très longues scènes sans aucune intervention ou commentaire pour que le spectateur fasse à son tour l'expérience d'un réel opaque, traversé de tensions, de contradictions, de difficultés, dans lequel les êtres luttent pour leur survie et leur dignité.

³ Maurice Darmon, *Frederick Wiseman. Chroniques américaines*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 185. Les deux autres volets de la tétralogie documentaire de Wiseman à Talladega, dans l'institution fondée par Helen Keller, elle-même célèbre sourde-muette-aveugle que le cinéma a souvent mis en scène (notamment Arthur Penn dans le film de fiction *The Miracle Worker* en 1962 – *Miracle en Alabama*) sont *Multi-Handicapped* et *Adjustment and Work*.

Les extraits choisis suivent d'abord l'épopée émancipatrice de Jason, un petit garçon aveugle, à travers les couloirs de l'institution puis la danse finale des enfants à l'occasion d'Halloween.

- Sur la **surdité** :

Un extrait, le début de *Deaf* (Frederick Wiseman, 1986) : « L'oralisation tient un grand rôle dans les différents exercices ou méthodes enregistrés, donnant l'impression que l'éducation prodiguée cherche avant tout à faire parler les sourds. Est-ce parce que cette tendance est privilégiée dans cette institution ou bien parce que le réalisateur a été sensible à cet aspect ? Il est difficile de répondre à cette question de manière catégorique. On remarque en tout cas les appareils dont sont affublés les enfants et quelques adultes : les oreillettes, ou le boîtier servant vraisemblablement de batteries et de modulateur de volume. Effet inhérent au passage du temps, un tel appareillage apparaît à nos yeux terriblement encombrant alors qu'il devait constituer à l'époque le summum de la nouveauté technologique. Mais il confère surtout à la fragilité des corps enfantins ou à la gaucherie des corps adolescents un surplus de gêne. Dès lors, la technologie ainsi exhibée renforce l'aspect potentiellement troublant du processus d'oralisation : répétant en boucle des phrases simples avec une prononciation incertaine, avec micro ou oreillettes en guise de prothèse, ces élèves donnent souvent l'impression d'appartenir à une espèce mutante qui essaierait d'apprendre non sans mal les codes de notre humanité. J'aurais tendance à dire, pour ma part, qu'il ne s'agit pas d'une différence qui est ainsi désignée mais bien d'une position d'infériorité, un handicap au sens usuel du terme. Ainsi peut-on dire que la neutralité apparente du dispositif mis en place par le réalisateur reconduit les formulations idéologiques les plus conventionnelles sans distance ni critique. [...] Il est très déroutant, dans ce long film de deux heures quarante-cinq minutes, que le cinéaste consacre en fait si peu de temps à filmer les sourds entre eux, en particulier quand ils sont hors des salles de cours – et justement, qu'ils n'oralisent pas, ou très peu, en tout cas pas dans les quelques plans montrant ces temps de pause où ils pratiquent la langue des signes. Wiseman s'attache par contraste aux

problèmes (pédagogiques, économiques, matériels) qui se posent à la direction du centre et aux débats qu'ils suscitent dans l'équipe pédagogique ou entre professeurs et élèves, et on ne saurait évidemment lui reprocher un tel choix.⁴ »

Le court-métrage, beaucoup plus sensible et sensoriel, **Les Enfants du silence** (Michel Brault, 1962, documentaire) où le cinéaste canadien suit le parcours de diagnostic, de soin et d'éducation d'enfants confrontés à des problèmes d'audition (la première étant sa propre fille).

4 extraits du **Pays des sourds** (Nicolas Philibert, 1992, documentaire) : « Inspiré semble-t-il de *Deaf, Le Pays des sourds* (1992) de Nicolas Philibert, tout en valorisant lui aussi l'oralisation, accorde une plus grande attention aux simples témoignages des individus sourds filmés.⁵ » En effet, l'accent est mis par Philibert sur la langue des signes française comme vecteur de communication imagé et même poétique, comme en attestent les performances gestuelles d'acteurs sourds qui ouvrent le film. Se déploie tout au long du film, porté par les enfants pris en charge à l'Institut National des Jeunes Sourds mais aussi par un extraordinaire interprète de LSF et d'autres personnages hauts en couleur, un large éventail de sons, d'attitudes mimétiques, de sensibilité à fleur de peau au service d'une vie vibrante et d'une énergie communicative, qui s'achève dans une fête foraine, dans un clin d'œil au finale d'*Herman Slobbe* de Van der Keuken.

4 extraits de **Touch the Sound** (Thomas Riedelsheimer, 2004, documentaire). Le film suit le parcours d'Evelyn Glennie, percussionniste renommée ayant perdu l'ouïe à l'âge de 12 ans, qui explique, pratique et transmet sa manière d'appréhender le son avec ses mains, son ventre et sa peau, toute la surface et l'intériorité de son corps, offrant par exemple à une jeune fille sourde une leçon d'écoute résonante (**extrait 3**).

⁴ Mathias Lavin, « Paroles gestuelles », *Puissances de la parole. A l'écoute des films*, Paris, Mimésis, 2021, p. 53-54.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

Si le public du film n'a pas la possibilité littérale de toucher le son comme le font Glennie et les musiciens lorsqu'ils manipulent leurs instruments, Riedelsheimer prend soin d'offrir différentes modalités de cette saisie multisensorielle. Les capacités du mixage numérique permettent en effet de restituer d'importantes variations de tessitures, notamment dans les infrabasses, ce qui suppose une écoute moins auriculaire que viscérale, sensible aux vibrations. L'un des ressorts de l'*hapticité*, conçue comme production d'effets tactiles via l'interaction de la vue et de l'ouïe, serait précisément la manière dont le son fait résonner l'espace et les corps qui l'occupent ou le traversent, produisant ainsi un spectateur incarné et même co-vibrant. Cette hapticité résonante reposerait d'une part sur la contagion intensive des rythmes saccadés et cycliques, faits d'intermittences, répétitions et propagations vibratoires, qu'elles soient dues à la pluie ou aux instruments de percussion et, d'autre part, sur *l'entretien* et *la syncope* audiovisuels, c'est-à-dire la relation d'écho du son à l'image que Véronique Campan substitue, dans l'écoute filmique, à la relation d'ancrage et de synchrèse que Michel Chion promeut dans l'audiovision⁶. Un exemple emblématique, dans *Touch the Sound*, a lieu lors de la scène de l'aéroport (**extrait 1**) où les bruits de pas des voyageurs, mixés au premier plan sonore avec une grande clarté qui en isole certains en particulier, ne sont pas synchronisés avec des plans de foules en transit, mais avec l'ombre aussitôt disparue que dessinent à chaque pas leurs semelles claquant sur une passerelle en verre blanc dépoli, filmée en contre-plongée. Dans ce dispositif de visualisation fantomatique des bruits, tout se passe comme si le martèlement réverbéré des talons était vu fugitivement dans chacune de ses frappes et dessinait une sorte de partition qui, parce qu'elle s'efface aussi vite qu'elle est apparue, donne l'impression de saisir la nature même du son et joue sur le désir tactile de le retenir.

Touch the Sound propose une autre manière d'expérimenter la résonance visuelle du son et le travail haptique du plan de cinéma, cette fois à partir d'une désynchronisation de l'image et du son qui repose sur l'activation imaginaire des sens et leur capacité de suggestion

⁶ Véronique Campan, *L'Écoute filmique. Echo du son en image*, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 69-71.

synesthésique. Dans une scène de transition entre un duo improvisé par Evelyn Glennie avec le musicien expérimental Fred Frith et une nouvelle leçon d'écoute où la voix off de la percussionniste définit « l'ouïe comme une forme de toucher », quatre plans travaillent la figuration du son en l'absence de bruit (**extrait 2**) et semblent prendre à *la lettre* l'observation de Jean-Luc Nancy : « La voix qui prononce a sa propre forme, son image sonore. Voyez vous-même : si je dis “sonore”, restez-vous sans image ? Ne discernerez-vous pas un rond, “o”, “o” ?⁷ » Une goutte qui, inaudible et sans qu'on en voie la source mais seulement le résultat, fait en effet éclater un plan d'eau reflétant les arbres environnants, commence à animer la surface d'ondes concentriques avant qu'un second gros plan ne reprenne les demi-cercles qui se dispersent vers la gauche et fasse entendre les sons cristallins d'un invisible carillon de bambou. Puis, un très gros plan se centre sur des gouttes d'eau qui, coulant le long d'un mur humide, retombent hors champ au seul son, distinct et manifestement désynchronisé, du vibrato métallique d'un triangle dont le quatrième et dernier plan, cadrant à nouveau la surface de l'eau avec ses reflets bucoliques, semble imiter une dernière fois le son absent avec des ondes liquides dont la source pourrait être les gouttes tombées du plan précédent, selon la physique des raccords filmiques.

Car la résonance est bien ce que Riedelsheimer ne cesse de représenter, dans ses propriétés purement acoustiques comme dans ses prolongements visuels et haptiques, plein cadre mais aussi entre les plans. Il n'est donc pas étonnant que la courte scène décrite ici trouve sa source dans la séquence précédente, qui s'achève sur la fin de l'improvisation de Glennie et Frith, au moment où la musicienne cligne des yeux à la recherche des vibrations qu'elle a manifestement ressenties et que nous identifions à cet instant comme les battements frénétiques d'ailes d'oiseaux, invisibles sinon sous forme d'ombres sur le mur, sans doute perdus à l'intérieur du vaste bâtiment désaffecté où le duo s'est installé. Un dernier gros plan se concentre ensuite sur la chute lente et gracieuse d'une petite plume qui touche le sol sans bruit et devient, une seconde plus tard, la goutte d'eau décrite plus haut qui déclenche ses variations figuratives sur le motif de l'o [eau].

⁷ Jean-Luc Nancy, *Au Fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 123.

Plus tard, dans une autre scène, dans la même immense nef du bâtiment industriel désaffecté où la percussionniste joue du marimba (**extrait 4**) et où les mouvements de caméra aériens, suspendus, et les inserts du montage semblent lui répondre, Riedelsheimer prend soin de présenter d'abord Glennie, au centre du plan, seule dans cette cathédrale acoustique. Il la filme ensuite à l'aide d'un travelling tournant tandis qu'elle caresse et frappe les touches de bois de ses deux doubles baguettes, avec un doigté frémissant qui forme un premier niveau de résonance, que l'on pourrait qualifier d'interne, comme si le timbre du marimba impliquait d'emblée une différence vibratoire avec le son lui-même. Un second niveau consiste ensuite à montrer la réponse que ses accords suspendus tirent de la guitare électrique de Frith au niveau supérieur, pour finir par substituer à l'espace de résonance musicale celui des images en écho inspirées par la pièce improvisée, maintenant éteinte : un paysage de landes écossaises dont l'immobilité frémit avec le vol des oiseaux ; une surface liquide, plein cadre, parcourue par les ondulations concentriques que laisse chaque goutte de pluie en s'y enfonçant.