54e Congrès de l'AFEA
– Voix, Sons, Bruits, Silences –

Comité Scientifique :
Anaïs Le Fèvre-Berthelot, Université Rennes 2
Antonia Rigaud, Université Sorbonne Nouvelle
Aliette Ventéjoux, Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Appel à communications

Les propositions de communication, accompagnées d'une courte bio-bibliographie, sont à envoyer directement aux responsables d'atelier pour le 16 janvier 2023.

Les organisateur·ices attirent l'attention des participant·es sur le fait que responsables d'atelier et communiquant·es devront être membres de l'AFEA et s'acquitter des frais d'inscription au congrès.

Cris et chuchotements : le mainstream musical contemporain 3
Politique du silence ou du bruit : de la production à la réception filmique et télévisuelle 4
La voix du texte littéraire 5
Le cri : enjeux et politique 6
La liberté guidant le Podcast : explorations de l'objet podcast dans le paysage culturel états-unien — un atelier pluridisciplinaire 7
'Hear the dance, see the music' – voix, sons, bruits, silences dans la danse et la musique américaine 9
Collisions des voix, bruits, silences et musiques : poétique, politique, et éthique de la bande-son intégrées dans les films et séries étasuniens 13
Mettre en voix l'Amérique : sons et silences sur la scène nord-américaine 14
Silence, bruit et fureur ? Les défis des alliances et dialogues sur les questions raciales aux États-Unis 1815-2023 16
« In space no one can hear you scream » or can they? — Atelier Science-fiction 17
« More than words: The voices and sounds of popular music » 19
Faire entendre sa voix dans les séries télévisées aux États-Unis 22
Inaudible, ou malentendu ? Echo-logies du xixe siècle. 23
L'écriture de l'histoire et ses silences 24
Voix américaines en traduction : que donnent à entendre les traducteurs ? 25
Chants et musiques pendant le mouvement des Droits Civiques 28
Fracas de l'intrusion, silence de la nature ? Modalités sonores de la découverte et de l'exploration dans la littérature américaine, 18-21e siècle 29
Amplification, modulation, transformation et réduction de la voix politique dans les discours médiés : ordre(s) et désordre(s) communicationnel(s) en systèmes politiques 30
Le bruit des sans-voix : récits d'esclaves dans l'histoire et au cinéma 33
La voix du « pauvre petit blanc » dans les arts et médias audiovisuels : De la « majorité silencieuse » (Nixon, 1969) à la « nouvelle minorité » (Gest, 2016) 35
Écouter (dans) la ville : symphonies urbaines et paysages assourdissants 38
La poésie comme paysage sonore ? Voix, Sons, Bruits, Silences 39
Silences: Mute Responses to (Post-Inner-Colonial) Trauma in American Fiction 41
Sounding Difference: Noise and/as the verbal construction of the Other 41

Cris et chuchotements : le *mainstream* musical contemporain

Paul-Thomas Cesari, Simon Hierle, Claude Chastagner (université Paul-Valéry, Montpellier 3)

Pendant longtemps, la chanson « engagée », la *protest song*, est restée relativement à la marge de l'économie du spectacle. Certes, du fait même de leurs protestations, certaines voix ont accédé au statut de *star*, mais la plupart sont restées, malgré leur rage et leur détermination, peu audibles, soit qu'elles s'expriment dans des courants musicaux à l'audience modeste (punk rock, par exemple) soit qu'elles soient marginalisées au sein de genres populaires, mais peu militants.

Or, ces dernières années ont été particulièrement riches en événements ayant suscité des réactions radicales et polarisées au sein de la société étatsunienne : crise environnementale, violences policières, élection de Donald Trump, arrêts controversés de la Cour Suprême… Comment les artistes* *mainstream*, de la pop au rap, en passant par la country, ont-elles réagi ? Ont-elles « protesté » ou ont-elles répondu par le silence aux vociférations de certaines personnalités politiques ? Les a-t-on entendues prendre parti sur ces différents sujets ? Se sont-elles « engagées » ? De quelle façon et avec quel impact sur le public et leur propre statut ? Le *mainstream* musical en a-t-il été modifié, serait-il plus sombre et moins pudique que par le passé ? Et que dit cette évolution, si elle est avérée, sur la société américaine contemporaine, en particulier sa jeunesse ?

(* : par souci de lisibilité, nous avons opté pour un pronom générique, en l'occurrence le féminin, il renvoie bien entendu à tous les genres).

On attendra, de façon non exhaustive, des propositions portant sur les aspects suivants :

- Les musiques urbaines à l'heure de Black Lives Matter
- L'émergence de questionnements sur le genre et la préférence sexuelle
- L'expression de problématiques intimes, du suicide à la maladie mentale
- La dénonciation de politiques néo-libérales
- L'émergence d'une *protest song* de droite
- Les divergences politiques au sein de la musique country
- La dimension musicale et visuelle de la protestation *mainstream*
- Le rôle des réseaux sociaux dans l'accès au *mainstream* d'une parole protestataire
- Le recentrage *mainstream* du punk

Les propositions de communication de 300 mots, accompagnées d'une courte notice bio-bibliographique, seront à envoyer à Paul-Thomas Cesari (paul-thomas.cesari@etu.univ-montp3.fr), Simon Hierle (simon.hierle@unilim.fr) et Claude Chastagner (claude.chastagner@univ-montp3.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

Politique du silence ou du bruit : de la production à la réception filmique et télévisuelle

Claire Dutriaux (HDEA, Sorbonne Université) et Marianne Kac-Vergne (CORPUS, Université de Picardie Jules Verne)

Le cinéma et la télévision sont des médias éminemment politiques dans la mesure où ils donnent la parole à certain.es et empêchent d'autres de parler dans un contexte historique, économique et social donné. L'objectif de cet atelier sera d'étudier les discours qui ont entouré, facilité ou au contraire empêché les productions cinématographiques et télévisuelles étatsuniennes, ainsi que les voix qui dominent ou sont rendues absentes dans les films et les séries. On pourra ainsi analyser les choix qui président à la sélection des scripts, des actrices / acteurs, des réalisatrices / réalisateurs, et s'interroger sur les causes économiques, historiques, sociétales et culturelles qui informent ces choix et ont pu mener à des modifications des scripts originels afin de passer sous silence d'éventuelles controverses ou au contraire promouvoir certaines problématiques culturelles. Les questions au cœur de cet atelier seront : A qui donne-t-on la parole ? Quels effets ont ces choix ?

Par exemple, le Code de Production a pu passer sous silence ce qui pouvait offenser différents publics, qu'ils viennent des Etats-Unis ou d'autres contrées. Les représentations de la drogue, des maladies vénériennes, de l'avortement et de la maternité, des violences raciales, ainsi que la promotion des idéologies politiques américaines ont fréquemment gêné les différent.es censeur.es à l'échelle nationale et internationale. La censure des films hollywoodiens reste d'actualité, de l'Asie au Moyen Orient, limitant ainsi le *soft power* étatsunien. Les systèmes de classification des films de la Motion Picture Association et des productions audiovisuelles par le biais des TV Parental Guidelines, représentent actuellement d'autres formes de censure : on peut s'interroger sur ce que la classification d'un film ou d'une série dit ou ne dit pas de la culture étatsunienne, et à quel point la prise en compte de ces classifications a pu informer les choix des studios et des réalisateurs / réalisatrices.

On pourra également analyser le temps de parole alloué aux différents personnages : qui domine la bande-son ? Quelles stratégies de domination sont mises en place dans les dialogues ? Le silence peut-il être un instrument de pouvoir ? La question de la voix-off, qu'elle soit intra-diégétique ou extra-diégétique, est également centrale de par son influence sur la réception des images et de par l'autorité qu'elle donne à celui ou celle qui l'incarne. On pourra d'ailleurs s'intéresser à l'identité des locuteurs et les différentes façons de s'exprimer selon le genre, l'appartenance ethnique et raciale, l'origine sociale ou géographique.

Enfin, le marketing des films et des productions audiovisuelles influent sur les choix qui sont effectués. Le bruit fait autour des films produits par les studios et les plateformes de streaming, au travers de la diffusion des bandes-annonces et de la publicité effectuée dans les médias (presse généraliste, presse spécialisée, radio, télévision…) influence la décision des consommateurs / consommatrices de voir une production audiovisuelle ou non, ce qui peut modifier les franchises, ou par exemple les derniers épisodes d'une série dès lors que les producteurs ont été informés du non-renouvellement ou du renouvellement de celle-ci. Les cérémonies de remise des prix (comme les Academy Awards) participent également à la mise en avant ou à la mise au ban de ce qui est produit sur les écrans. La décision des

industries cinématographique et télévisuelle de relayer à l'écran le bruit des mouvements sociaux, des droits civiques aux hashtags #metoo et #blacklivesmatter, ou au contraire de n'en faire aucun cas ou de n'en rendre compte que partiellement sera un autre objet d'étude possible. La question de la réception pourra également être abordée sous l'angle des voix qu'on écoute ou de celles qu'on n'écoute pas.

Les propositions de communication (résumé de 500 mots maximum et biographie) sont à envoyer à Claire Dutriaux, Sorbonne Université (claire.dutriaux@sorbonne-universite.fr) et Marianne Kac-Vergne, Université Picardie Jules Verne (mariannekacvergne@gmail.com) au plus tard le 16 janvier 2023.

La voix du texte littéraire

Christelle Ha Soon-Lahaye (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, CHCSC EA 2448) et Anne-Laure Tissut (Université de Rouen Normandie, ERIAC EA 4705)

Dans la lignée du numéro de la RFEA consacré à « La voix dans la fiction américaine contemporaine », sous la direction de Marc Chénetier[1], on aimerait poursuivre l'enquête sur cette notion fuyante, mais non moins opératoire, qu'est la voix du texte. À la croisée de l'écrit et l'oral, de l'abstrait et du corporel, et supposant une implication active du lecteur, la notion de voix du texte permet d'aborder le texte littéraire comme processus impliquant un faisceau d'interactions. Elle correspond à une écoute doublée d'une mise en relation d'éléments du texte : ceux qui relèvent des intentions de son auteur d'une part, et de l'autre, un réseau accentuel ou d'échos, qui résonnent à la fois des préoccupations manifestées dans le texte, de son atmosphère et de sa tonalité ainsi que des intérêts et de la sensibilité du lecteur ayant perçu le texte comme s'adressant à elle ou lui. Parler de voix du texte suppose donc que l'on s'intéresse à la signifiance du texte selon Barthes, prérogative de « l'écriture à voix haute », donnant à entendre « l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage »[2].

À l'occasion de cette exploration, on pourra notamment interroger les notions d'identification et de non-fiabilité narrative, afin de mieux cerner ce à quoi, précisément, le lecteur s'identifie dans le texte, et d'envisager la non-fiabilité comme l'espace accordé à l'imagination du lecteur ainsi invité à suivre l'interprétation de son choix, suppléer les éléments manquants et faire parler le silence. On pourra aussi prendre en considération la complexe interaction des voix à l'œuvre dans la pratique de traduction et envisager cette dernière comme révélatrice de la voix du texte. Ainsi sera-t-il question, dans cet atelier,

[1] *Revue Française d'Études Américaines*, N°54, novembre 1992. La voix dans la fiction américaine contemporaine. www.persee.fr/issue/rfea_0397-7870_1992_num_54_1

[2] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p.88.

d'interroger le devenir du texte, porté par ses lecteurs et lectrices, habités chacun par une version singulière et changeante d'un texte pourtant d'apparence unique.

Les propositions (300 mots environ) ainsi qu'une courte notice biographique sont à envoyer conjointement à Christelle Ha Soon-Lahaye (christelle.ha-soon-lahaye@uvsq.fr) et Anne-Laure Tissut (anne-laure.tissut@univ-rouen.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

Le cri : enjeux et politique

Christen Bryson (Sorbonne Nouvelle), Anne Légier (Université de Paris), Sébastien Mignot (Université de Caen)

Le cri, ou l'action de produire un son aigu et sonore, est profondément corporel. On le distingue des formes de discours plus conventionnelles et nombre de ses réalisations existent en dehors de toute énonciation élaborée. Le cri est « brut », « primitif », il fait sursauter, et semble dépourvu de la sophistication propre aux interactions linguistiques complexes. Il pourrait de prime abord être vu comme une réaction « authentique » dans une situation donnée, une réponse à un stimulus dans un environnement précis. En tant que tel, le cri est un véhicule sémantique très efficace : il peut immédiatement sonner l'alerte, ou exprimer des émotions complexes comme le chagrin, la frustration, la colère, la douleur, la peur, la joie, l'enthousiasme, ou le plaisir. Attribuer au cri une dimension primale, le renvoyer à des origines primordiales antérieures à toute forme de civilisation renforce d'autant les dichotomies réductrices : nature/culture, authentique/artificiel, vrai/faux, etc. « L'authenticité » intrinsèque soi-disant évidente du cri constitue la source principale de sa légitimité. Lorsque l'on appréhende le cri de manière plus globale, de façon à prendre en compte d'autres formes d'expression chargées d'émotion (retranscrites par de nombreux vocables comme « proclamer », « tonner », « hurler » et bien d'autres) et qu'on ne le voit plus comme une simple réaction, il exprime une perte de contrôle, une volonté de (re)prendre le pouvoir, ou d'asseoir sa domination. Ainsi, le cri peut se concevoir comme un outil de manipulation mobilisé dans le but de modifier un rapport de force.

Lorsque le cri est utilisé comme grille d'analyse des phénomènes culturels, sociaux et politiques, il apparaît clairement que la voix et en particulier ses modalités expressives ne sauraient être dissociées des dynamiques de pouvoir qui existent en matière de race, de classe, de genre et de sexualité. L'histoire sexiste de l'hystérie ou le cliché de la *scream queen*, omniprésent dans les films d'horreur, ne sont que deux exemples du caractère genré du cri et de ses représentations. La notion de race vient, elle aussi, infléchir le cri et sa réception de façon significative. En raison de biais raciaux, la perception auditive et visuelle des cris émis par les Noir.e.s voit ces dernier.e.s discrédité.e.s, assigné.e.s à l'altérité ou vu.e.s comme menaçant.e.s. En conséquence, les femmes noires sont souvent caractérisées selon le trope de la *angry Black woman*, et les hommes noirs sont contraints à faire preuve d'une grande vigilance lorsqu'ils sont en présence de femmes blanches ou des forces de l'ordre. Un exemple récent tiré de l'actualité illustre bien cela : lorsqu'une femme blanche, Amy Cooper, fut filmée en train de crier après Christian Cooper (aucun lien de parenté), un homme

africain-américain qui s'adonnait à l'observation des oiseaux de Central Park, la situation d'énonciation était chargée d'implicite. Que dit l'affichage d'un tel emportement de l'authenticité et de la théâtralisation du cri ? Dans un contexte états-unien, il est impossible de ne pas songer à la longue tradition qui représente les hommes noirs comme prédateurs des femmes blanches, qu'Amy Cooper exploite ici consciemment à son avantage.

Cet exemple se distingue nettement des cris de joie et d'insouciance d'une classe moyenne célébrant la société de consommation états-unienne dans la chanson classique *I Scream, You Scream, We all Scream for Ice Cream!* ou encore des cris de plaisir exprimés dans un contexte sexuel. Cependant, compte-tenu du nombre important de femmes qui, d'après certaines statistiques, simuleraient l'orgasme, il semble légitime d'interroger la dimension « authentique » de ces cris et de leurs représentations.

Dans le même esprit, peut-on considérer les cris des hommes et femmes politiques comme authentiques lorsqu'ils les utilisent à des fins de mise en scène partisane ? Alex Jones, animateur de radio et créateur d'InfoWars est ainsi un exemple frappant de l'instrumentalisation par l'extrême droite d'un langage politique si excessif qu'il en devient difficilement intelligible. Jones a galvanisé avec grand succès les frustrations d'une partie de la droite en les mettant en scène sur son site internet et son émission de radio. La gauche a, de son côté, refusé de donner crédit à ce qu'elle estime être une « gesticulation cacophonique » produite par des individus « instables ».

Si le cri est une construction sociale et politique qui est souvent disqualifié comme l'expression d'une émotion extrême, il est tout de même utilisé par ceux qui se sont souvent vu refuser la parole sous prétexte qu'ils seraient trop « effrayants », « extrêmes » ou « illégitimes ». Il est aussi parfois récupéré par des groupes majoritaires qui se prétendent marginalisés. Crier peut donc constituer une stratégie, une mise en scène, un cri de ralliement pour une cause en laquelle on croit. Plus récemment, la dimension potentiellement réparatrice et apaisante du cri a été mise en avant dans la culture populaire.

Nous invitons les participants à proposer des communications explorant les multiples dimensions du cri et la manière dont elles ont été mobilisées dans la société, la culture et la politique états-uniennes.

Les propositions de communications (de 300 à 500 mots en français ou en anglais), accompagnées d'une brève note biographique, sont à adresser conjointement à Christen Bryson (christen.bryson-charle@sorbonne-nouvelle.fr), Anne Légier (anne.legier@u-paris.fr) et Sébastien Mignot (sebastien.mignot@unicaen.fr) pour le 16 janvier 2023.

La liberté guidant le Podcast : explorations de l'objet podcast dans le paysage culturel états-unien — un atelier pluridisciplinaire

Marion Douzou (Université Lyon 2) Carline Encarnación (Université Toulouse 2)

À l'échelle de la production sonore, le podcast est un objet relativement récent : le terme est proposé en 2004 pour désigner la forme de radio amateur que permettait le développement des lecteurs MP3 et des blogs, associé à des moyens d'enregistrement sonores très peu onéreux. À présent, il est incontournable dans le paysage culturel et

médiatique américain, et son succès critique et populaire est à son paroxysme. L'histoire du podcast est une histoire à la fois technologique, culturelle, artistique, médiatique, politique et sociologique, mais une histoire toujours accompagnée de la question de la liberté, qu'elle soit réelle, désirée, fantasmée ou menacée.

Les possibilités d'expérimentation offertes par des contraintes éditoriales et de production presque inexistantes ont donné lieu à un foisonnement de productions éclectiques, tant sur le plan des sujets que des formes et des objectifs. Objet polymorphe, il peut être une production indépendante ou hautement institutionnelle, secondaire à une émission de radio ou bien natif. La question de la spécificité du podcast par rapport à la radio se pose : se joue-t-elle dans ses modes de production, de consommation, dans ses contenus, ou encore dans les formes crées ? C'est toute une « industrie du podcast » qui s'est créée, aux acteurs nombreux dont les jeux de pouvoir peuvent mettre en péril la liberté totale imaginée, voire revendiquée, par les créateurs de podcast. La liberté d'expression accrue, offerte par une diffusion sur internet qui le situe hors du champ des régulations de la Federal Communications Commission (FCC), n'empêche pas le podcast d'interroger les limites de cette liberté, comme l'a montré le mouvement de boycott de Spotify autour de son podcast le plus populaire, *The Joe Rogan Experience*. Cela invite à étudier le rôle du podcast en politique, dans la conscience politique américaine, et dans la propagation d'idées partisanes. La diffusion par internet lève enfin des restrictions temporelles, ce qui permet une plus grande variété formelle, tant sur la durée que sur la périodicité : l'aspect sériel des podcasts pourra être mis en regard avec les études sur les séries télévisées.

Sur le plan du contenu, les podcasts peuvent être un moyen de libérer la parole, de faire entendre la voix de ceux qui sont exclus des espaces médiatiques, politiques, publics. La voix qui parle à l'oreille prend une dimension intime : à ce titre, le podcast devient un médium privilégié pour le mode du témoignage et du récit de vie. On pourra, en particulier, s'intéresser à la façon dont le journalisme narratif a pu se saisir de ce média pour déployer sa narration, en particulier grâce au « true crime ». Comme un immense laboratoire, le monde du podcast donne à voir une création artistique ultra-contemporaine foisonnante, qui propose sans cesse des innovations thématiques et formelles. Un regard littéraire serait le bienvenu sur les podcasts qui se décrivent (ou sont décrits) comme « story driven ». S'agit-il là d'une façon nouvelle, ou spécifique, de raconter des histoires ? Comment se jouent les questions d'auralité (de voix, de sons) dans un récit audio ? Comment cela peut-il modifier la littérature et les questions qu'elle suscite ?

On peut également envisager le podcast comme une archive potentielle, en particulier ce qu'il peut apporter à l'histoire orale, en permettant par exemple de partager sources sonores sans devoir se contenter de la transcription. Enfin, un corpus conséquent d'articles de recherche commence à se former autour de l'utilisation des podcasts dans le domaine éducatif. Leur valeur pédagogique et didactique, en tant que nouveaux moyens d'accès au savoir dans divers domaines, suscite un intérêt grandissant. Nous invitons donc aussi les collègues à réfléchir à leur place dans l'enseignement en études anglophones.

Tout récent qu'il soit, son essor extraordinaire en fait un objet d'études riche et incontournable dans des champs variés, que ce soit comme source, comme outil, ou comme corpus. Il est crucial de faire se rencontrer les disciplines pour tenter de saisir cet objet

protéiforme et qui, faisant appel à plusieurs champs tout à la fois, bouleverse et interroge les catégories formelles et disciplinaires. Les approches civilisationnistes et littéraires ainsi que les media studies notamment pourront être convoquées pour aborder les questions que soulève le podcast et son rapport avec la liberté. De très nombreux chercheurs écoutent, utilisent ou même fabriquent des podcasts, mais le cadre théorique et réflexif reste à construire. L'ambition de cet atelier est de participer à la promotion de la recherche sur le podcast, de permettre aux américanistes de toutes les disciplines de se rencontrer autour de cet objet commun, et de faire apparaître sa place et sa légitimité. À l'image de son objet, nous imaginons un atelier éclectique, expérimental et enthousiaste.

Les propositions de communication d'environ 300 mots, accompagnées d'une notice biographique, doivent être envoyées à Marion Douzou (m.douzou@univ-lyon2.fr) et Carline Encarnación (carline.encarnacion@univ-tlse2.fr) avant le 16 janvier 2023.

'Hear the dance, see the music' – voix, sons, bruits, silences dans la danse et la musique américaine

A. Chevrier-Bosseau, Sorbonne Université et M. Duplay, Université Paris Cité

Art non-verbal, la danse repose sur l'éloquence des corps qui se meuvent sur la musique. Depuis les principes énoncés par Noverre au XVIIe siècle dans ses *Lettres sur la danse*, la narrativité de la danse se doit d'être relayée non par la voix, mais par d'autres media silencieux tels le costume, la mise en scène, le maquillage, la pantomime et l'expression des danseu.r.se.s, et bien sûr via la musique. Le silence est également une injonction importante dans la technique classique, où les réceptions des sauts comme le travail sur pointes se doivent d'être les plus silencieux possibles, pour ne pas briser l'illusion d'un corps défiant les lois de la gravité. Dans l'exercice du pas de deux, la communication entre les deux partenaires se doit d'être parfaitement silencieuse également, tout comme dans les tableaux de groupe où apparaît le corps de ballet. Certain.e.s chorégraphes, telle Crystal Pite, ont beaucoup travaillé sur cette communication non-verbale au sein du groupe, s'inspirant du fonctionnement grégaire d'être non doués de parole comme les insectes dans *Emergence* ou les oiseaux dans *Flight Pattern* : dans son *Seasons' Canon* dansé sur les *Quatre Saisons* de Vivaldi revues par Max Richter, on retrouve un travail similaire sur la communication non-verbale, où les mouvements du corps de ballet sont déclenchés par l'intuition d'un pré-mouvement dans un corps, une respiration individuelle qui devient collective, un micro-mouvement qui se réplique dans un corps puis dans un autre. Ce travail est également la base de la *contact improvisation* développée par Steve Paxton, dans laquelle il s'agit de « sentir » les autres corps et de pressentir leurs mouvements afin d'y répondre.

Cet atelier nous invite à réfléchir aux manières dont le corps dansant parle et se fait entendre, qu'il s'agisse de transmettre une émotion ou une histoire, ou de se faire vecteur d'activisme politique sans recourir à la parole verbale. « Hear the dance, see the music », aimait à dire George Balanchine ; on pourra également se demander comment la danse devient l'incarnation visuelle de la musique, dans des pièces comme *Allegro Brillante* qui reposent sur une musicalité extrêmement fine et font du corps une partition dansante. A

l'image du *Story / Time* de Bill T. Jones où le danseur-chorégraphe est également conteur et écrivain, il sera également pertinent de s'interroger sur les pièces qui intègrent la voix : dans ce ballet de 2012 inspiré par John Cage et son *Indeterminacy*, Bill T. Jones lit dans un ordre aléatoire 70 histoires écrites par lui-même et associées à un morceau musical et un.e ou plusieurs interprètes.

La danse post-moderne propose bien souvent des pièces sans musique ; le *Roof Piece* de Trisha Brown est performé en silence, avec pour seuls bruits les sons environnants du paysage urbain (tout comme le *Hangar* d'Anna Halprin), et dans *Glacial Decoy*, on entend uniquement la respiration des interprètes et les sons ambiants de l'espace où il est dansé. On pourra ainsi s'interroger sur la place et le rôle des bruits, sons et silences dans la danse moderne et post-moderne. Du point de vue de la technique, il sera aussi pertinent de s'interroger sur ce qu'on entend par un mouvement silencieux et un mouvement dit 'sonore', où le corps prend de la place, 'fait du bruit', au sens figuré, et sur les différentes tonalités de mouvement, du plus inaudible au plus bruyant.

De manière moins littérale, on pourra aussi se pencher sur la voix et les silences des danseu.r.se.s et chorégraphes et se demander ce que la danse a *à dire*, et sur les liens entre la parole dansée et la parole écrite, dans une exploration des liens entre littérature et danse. On pourra ainsi examiner les échos entre les œuvres dansées et les textes écrits par certain.e.s chorégraphes, mais également les tentatives d'écrire la danse ou de danser l'écriture.

Le bruit hante la musique américaine au moins depuis que *Ionisation* (1929-1931) d'Edgard Varèse a démontré que les percussions ne se réduisent pas à des adjuvants d'un discours musical *in fine* capable de se passer de la ponctuation qu'elles apportent, si bienvenue soit-elle. A rebours de l'idée reçue selon laquelle la composition musicale est d'abord affaire de mélodie et d'harmonie, c'est-à-dire de hauteurs déterminées (*pitches*) qu'il s'agit d'enchaîner ou de superposer avec art, Varèse invente une polyphonie rythmique qui tout entière repose sur l'attaque, sur le choc initial plus que sur la résonance du son ; le piano lui-même y est traité comme un instrument à percussion, alors que dans la musique romantique il était chargé de rivaliser avec les sonorités et les coloris de l'orchestre symphonique dans sa totalité. Après Varèse, bien d'autres musiciens américains se sont aventurés dans cette voie, notamment Conlon Nancarrow dont les *Etudes pour piano mécanique* (1948-1992) inventent des combinaisons rythmiques d'une telle complexité qu'aucun exécutant humain ne saurait à lui seul en venir à bout. De son côté, Terry Riley, pionnier du minimalisme, réhabilite une forme d'écriture tonale, restreinte à un matériau harmonique et mélodique d'une telle simplicité que l'accent porte sur toutes les autres composantes de la musique : le rythme pulsé, le travail de la répétition-variation fondé sur la combinatoire de cellules en nombre limité que les exécutants juxtaposent de manière imprévisible (*In C*, 1964). Parallèlement, la musique bruitiste (*noise music*) marquée par l'héritage de Luigi Russolo et du mouvement Fluxus s'attache à interroger la distinction traditionnelle entre son musical et bruit extra-musical. Les machines rythmiques de Joe Jones, les *Event Scores* de George Brecht, les dispositifs audio-visuels de Nam June Paik marquent quelques-unes des étapes décisives d'un processus qui se poursuit encore de nos

jours dans certaines compositions de John Luther Adams (*Inuksuit*, 2009) ; quant à elle, l'œuvre de LaMonte Young remet en cause la définition même de la musique rapprochée de la performance (*Compositions 1960*). A plus forte raison, c'est l'idée d'une distinction entre musique « savante » et musique « populaire » que leur travail met en question, puisque ces artistes rejoignent ainsi les préoccupations des percussionnistes de jazz, de certains musiciens de rock (punk, *noise rock*) et des praticiens de la musique industrielle. De Steve Reich (*Clapping Music*, 1972) à Lou Reed (*Metal Machine Music*, 1975), c'est tout un pan de la création musicale américaine qui tend ainsi à réhabiliter le bruit, autrefois perçu comme un élément perturbateur et désormais reconnu comme l'un des fondements possibles d'une entreprise de réinvention esthétique. Dans des propos rapportés par John Cage, l'artiste américain d'origine allemande Oskar Fischinger signalait l'importance philosophique d'expérimentations qui, en dernière analyse, interrogent la fonction éthique et métaphysique de la musique : selon lui, la vibration d'un objet frappé par un percussionniste révèle l'essence incontrôlable des choses, là où un travail musical fondé sur l'articulation de hauteurs et de durées déterminées entend les soumettre au vouloir humain. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que les bruits de toutes sortes occupent une place importante dans certaines compositions à vocation écopoétique, par exemple dans l'introduction bruitiste de *Doctor Atomic* (2005) de John Adams (opéra sur la course aux armements nucléaires).

Si Cage lui-même a conservé toute sa vie un vif intérêt pour les instruments à percussion, il n'en a pas moins choisi d'intituler *Silence* son ouvrage le plus marquant (1961). Le paradoxe n'est qu'apparent, car le silence cagien ne se définit ni comme le contraire du bruit, ni comme l'absence de vibrations sonores ; au contraire, une pièce telle que *4'33''* (1952) révèle l'impossibilité d'une telle suspension de l'audition : même lorsque l'exécutant s'abstient d'actionner son instrument, demeurent des bruits d'ambiance auquel l'auditeur contribue par sa seule présence, et l'oreille interne génère sans cesse des signaux audibles que l'esprit perçoit quand l'environnement s'y prête (par exemple dans une chambre anéchoïque). Chez Cage, le silence résulte surtout d'une suspension du vouloir ; il est ce qui survient quand le musicien laisse advenir les sons sans leur imposer de se conformer à un projet préétabli, et quand l'oreille les écoute sans privilégier par principe ceux qui correspondent le mieux à l'idée que l'auditeur se fait de la musique. Radical, le projet cagien s'enracine néanmoins dans le passé d'une esthétique américaine qui doit beaucoup au transcendantalisme (cf. le chapitre « Sounds » de *Walden* [1854]) et qui, dès le tournant du vingtième siècle, infléchit l'écriture musicale de Charles Ives (*Three Places in New England*, 1911-1929). Développé avec brio dans des textes théoriques et poétiques au moins aussi influents que ses compositions elles-mêmes, le propos de Cage joue ainsi un rôle majeur dans l'émergence d'une pensée de l'avant-garde musicale et artistique qui certes dialogue avec les grands auteurs européens, mais qui ne s'en désolidarise pas moins sur des points décisifs, ainsi que l'illustrent ses démêlés de jeunesse avec Arnold Schönberg ou, plus tard, sa dispute retentissante avec Pierre Boulez. Aujourd'hui encore, le silence cagien continue de résonner paradoxalement dans la musique américaine, y compris chez des musiciens qui s'écartent de la voie ainsi tracée mais qui continuent de se référer à lui pour définir leur esthétique propre (John Adams, *Hallelujah Junction*, 2012).

Aussi importante soit-elle, l'alternative bruit/silence est bien loin de définir à elle seule les esthétiques musicales américaines. Si autant de musiciens s'attachent à questionner ainsi les idées préconçues, c'est pour que l'attention se tourne vers l'inouï ; il ne s'agit pas tant de heurter l'oreille que de défaire les hiérarchies, de libérer les sons et, dans le même mouvement, d'affranchir l'écoute enfin autorisée à les apprécier dans toute leur diversité. C'est ainsi que, dès les années 1930, Lou Harrison invente un instrumentarium original en même temps qu'il revient à l'intonation juste (délaissée depuis le 17ème siècle) et qu'il explore le potentiel de gammes issues de traditions extra-occidentales (Bali, Java). Chez Harrison, ce projet s'articule à une réflexion politique sur l'émancipation, au confluent du pacifisme et de la pensée *queer* : chez Cage, il est en rapport avec un discours sur la démocratie. Redonner l'initiavive à celles et ce(ux) qui en sont privé.e.s, telle est en quelque sorte leur ambition ; et s'il est question de rendre sa juste place à ce qui n'est pas humain – à l'univers des matières et des choses, aux objets vibratoires, à la résonance des espaces – ce n'est pas dans l'intention de renier l'humain, mais afin de lui restituer sa dignité, sans plus s'exagérer l'étendue de ses privilèges. D'où l'importance de la voix qui, dans sa double dimension de *phonè* et de *logos*, parcourt toute la zone où se rencontrent l'humain et le non-humain, l'expression animale du plaisir et de la souffrance, du besoin et de la satiété, et la double articulation signifiante qui permet au discours d'advenir. Depuis le 18ème siècle, la musique américaine n'a cessé de cultiver l'héritage du chant classique tel que l'a défini la tradition européenne : l'opéra italien popularisé aux Etats-Unis par Jenny Lind et tant prisé de Walt Whitman continue d'y être pratiqué par des artistes formé.e.s outre-Atlantique, et il ne manque pas de compositeurs qui écrivent pour les « grandes voix » d'hier et d'aujourd'hui, à l'exemple de Samuel Barber (*Vanessa*, 1958) ou de John Corigliano (*The Ghosts of Versailles*, 1991). Cela dit, l'Amérique musicale n'a pas cessé d'œuvrer à l'affranchissement de la voix, à la réhabilitation de formes de vocalité issues de traditions non « classiques » ou à l'invention de techniques vocales originales et délibérément inclassables : Philip Glass collabore avec Laurie Anderson (*Songs From Liquid Days*, 1985), Meredith Monk compose pour l'opéra des musiques inspirées de l'univers de la chanson (*Atlas*, 1991), les stars du Metropolitan Opera s'aventurent volontiers à Broadway et les musiciens afro-américains, de Scott Joplin (*Treemonisha*, 1911) à Terence Blanchard (*Fire Shut Up in My Bones*, 2019), font entendre dans toute sa splendeur le chant de celles et ceux à qui le racisme refuse le droit à la parole. Ici encore, le travail de l'invention est inséparable d'une volonté d'affranchissement dont la signification est loin de se limiter au champ esthétique.

Les propositions (environ 250-300 mots), accompagnées d'une courte notice biographique, sont à envoyer à Adeline Chevrier-Bosseau (adeline.chevrier-bosseau@sorbonne-universite.fr) et à Mathieu Duplay (Mathieu.Duplay@u-paris.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

Collisions des voix, bruits, silences et musiques : poétique, politique, et éthique de la bande-son intégrées dans les films et séries étasuniens

Céline Murillo (Université Paris 13) et David Roche (Université Paul Valéry Montpelier 3, Institut Universitaire de France)

Ce panel portera sur le potentiel politique de la poétique de la bande son dans les films et séries contemporaines, en prêtant une attention particulière à la relation entre ce qu'on désigne couramment comme ses trois composantes : la voix, les bruits et la musique (Neumeyer, Buhler, Deemer 2015). L'apparition du numérique a favorisé l'émergence du design sonore comme une des pratiques de l'industrie du cinéma que les spécialistes de la bande-son ont entrepris de théoriser.

Cette pratique du design sonore a mené les théories contemporaines sur la bande-son à réviser, voire à contester les théories plus anciennes et notamment la fameuse hypothèse énoncée par Michel Chion en 1982 selon laquelle la bande-son d'un film n'est qu'un assemblage incohérent dont les éléments ne sont pas connectés entre eux mais subordonnés à l'image. Souvent, les bandes-son contemporaines, selon Kevin Donnely (2013), constituent un ensemble dans lequel les voix, bruits, silences et musiques participent d'une même orchestration, imposant leur logique à une image qui les accompagne. Plusieurs chercheurs (Pisano 2018) ont avancé que l'objectif des ingénieurs du son a toujours été de tendre vers cette cohésion —ainsi David Neumeyer (2015) parle de la « bande-son intégrée » du cinéma classique hollywoodien.

Cet atelier se propose de s'intéresser spécifiquement non pas seulement aux possibilités formelles de la bande-son intégrée, mais à ses implications politiques et éthiques et l'effacement des frontières entre voix, bruits, silences et musique. Serge Cardinal (2018), par exemple, a analysé en quoi l'attention portée aux chants d'oiseaux dans *Red River* (Hawks, 1948) exprime l'éthique de la relation que les cowboys ont au monde. Une telle fluidité est-elle l'apanage des cinémas d'art, d'avant-garde ou des cinémas expérimentaux ? Peut-on mobiliser de tels carambolages sonores pour évoquer des posture morales ambiguës (*Breaking Bad,* Gilligan et al. 2008-13)? pour troubler des frontières, de genre, de race, sociales ou sexuelles (*Sorry to Bother You,* Riley 2018)? ou pour évoquer une autre relation à l'autre, par exemple celle entre humain et extra-terrestre (*Arrival,* Villeneuve, 2016)ou avec le monde, qu'il soit naturel comme dans *Old Joy* (2006) ou *First Cow* (2019) de Kelly Reichardt, ou qu'il s'agisse du cosmos comme dans *Twin Peaks : The Return (*Lynch & Frost 2017) ?

Plus généralement, la subversion formelle est-elle nécessairement politiquement subversive ou s'agit-il d'une autre manifestation de l'usine à rêves hollywoodienne pour assujettir les spectateurs à son idéologie capitaliste, comme le soutenaient Adorno et Eisler en 1947 ? Ces questions pourraient former des points de départ pour les communications de cet atelier.

Buhler, James. *Theories of the Soundtrack*. Oxford University Press, 2018.
Cardinal, Serge. *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : Cinéma, radio, musique*. Universitaires de Strasbourg, 2018.
Chion, Michel. *La voix au cinéma*. Éditions de l'étoile, 1982.

Donnelly, Kevin. "Extending Film Aesthetics: Audio beyond Visuals." In *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, dirigé par John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis, Oxford University Press, 2013, pp. 357-71
Eisler, Hans et Theodor W. Adorno. *Composing for the Films*. 1947. Continuum, 2005.
Neumeyer, David. *Meaning and Intepretation of Music in Cinema*. Indiana University Press, 2015.
Neumeyer, David, James Buhler et Rob Deemer. *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. Oxford University Press, 2015.
Pisano, Giusy. « In Praise of the Sound Dissolve: Evanescences, Uncertainties, Fusions, Resonances ». In *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*, dirigé par Martine Beugnet, Allan Cameron et Arild Fetveit, Edinburgh University Press, 2018, pp. 103-16.

Les propositions de communication de 300 mots, accompagnées d'une courte notice bio-bibliographique, seront à envoyer à Céline Murillo (murillo@univ-paris13.fr) et David Roche (david.roche@univ-montp3.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

Mettre en voix l'Amérique : sons et silences sur la scène nord-américaine

Émeline Jouve (Toulouse Jean Jaurès), Xavier Lemoine (Université Gustave Eiffel) et Julie Vatain-Corfdir (Sorbonne Université).

La scène est la caisse de résonnance par excellence de la voix humaine : comment fait-elle résonner les voix de l'Amérique, dans leur pluralité de timbres et de vibrations, à nu ou dans un micro ? Le théâtre, la performance et les arts vivants donnent-ils à entendre des bruits, des sons, voire une qualité de silence intimement américains ? L'un des premiers succès d'Eugène O'Neill offrait à ses spectateurs, rassemblés dans un entrepôt de pêche à Provincetown, une intrigue de haute mer tissée d'accents de matelots irlandais ou scandinaves, et rehaussée par le grondement bien réel des vagues de l'Atlantique qui venaient lécher les piliers du théâtre (*Bound East for Cardiff*, 1916). Le paysage américain servait alors de contrepoint sonore à l'invention d'un genre ancré dans la quête d'authenticité, à l'opposé des « landscape plays » et autres *Doctor Faustus Lights the Light* de Gertrude Stein, qui déréalisaient dès 1922 et 1938 les grandes mythologies de la nature américaine pour les plonger dans l'abstraction moderniste. En réaction aux grandes ambitions réalistes, la scène expérimentale et le *performance art* n'ont cessé de contester la relation de fidélité au réel sonore par le symbole, le mantra, la voix étouffée ou déformée. Au XXIe siècle, c'est ainsi par le silence des voix, remplacées par une respiration audible, que Young Jean Lee cherche à faire advenir, loin du discours, une utopie féministe qui libère les performeuses des attentes et des clichés : leur refus de parler devient alors une résistance (*Untitled Feminist Show*, 2012).

Dès qu'elle se fait entendre, la voix est en effet porteuse d'identité quant au genre et aux origines ethniques ou géographiques, voire aux sexualités subversives (*Falsettos* de William Finn et James Lapine, 1992), effet que le travail technique, comme le passage au registre chanté dans le théâtre musical (*A 24-Decade History of Popular Music* de Taylor Mac, 2016), peuvent moduler, amplifier ou gommer. Comment la formation des artistes, l'écriture théâtrale et les conventions esthétiques jouent-elles à construire ou déconstruire, à brouiller ces identités vocales ? De là découlent plusieurs questions particulièrement prégnantes pour

le répertoire contemporain : comment les voix d'artistes noir.e.s se sont-elles définies et affirmées, contre la violente caricature du *plantation dialect* du XIXe, grâce à des choix réalistes (Lorraine Hansberry) puis des réinventions phonétiques et rythmiques qui s'impriment visuellement sur la page (Ntozake Shange, Suzan-Lori Parks, Antoinette Nwandu, Aleshea Harris) ? Dans quelle mesure le silence, démasqué comme processus épistémologique à la fois oppressif et productif par la critique queer (Sedgwick, Foucault) et intersectionnelle (Crenshaw), s'est-il manifesté récemment au travers de nombreuses réécritures et re-performances (*Fat Ham*, de James Ijames, 2022 ; *Fires in the Mirror* d'Anna Deavere Smith joué par Michael Benjamin Washington, 2019) ? En quoi les silences scéniques ont-ils fait évoluer la ligne de partage entre le dicible et l'indicible, l'audible et l'inaudible, et produit des stratégies pour faire entendre les principes d'énonciation d'une parole dissidente (manifestation d'ACT UP, *protest songs*) ? En somme, les nouvelles questions esthétiques et politiques produisent-elles de nouveaux schémas sonores—silence compris—qui redéfissent les arts du spectacle aux États-Unis ?

En partant de ces interrogations, cet atelier examinera tout l'éventail sonore déployé par la scène américaine, que ce soit au sein d'un ensemble ou par le biais d'une unique voix « caméléon », lorsqu'Anna Deavere Smith ou David Greenspan incarnent en solo toute une conversation. On pourra se pencher sur les questions d'accents, dans leur résonance réaliste ou poétique (distorsions et répétitions chez Robert Wilson) autant que dans leurs caractéristiques vocales de ton et de volubilité (Tennessee Williams, August Wilson). Le chant « poitriné » et le *belting* de Broadway participent également d'une stylistique américaine qui colore les attentes du public, et mérite analyse. En-deçà et au-delà du vocal, on s'intéressera aussi à tout l'univers sonore du spectacle : bruitages, percussions, grondements qui, comme dans les spectaculaires mises en scènes d'Orson Welles, enveloppent le spectateur (théâtre immersif) et intensifient ses émotions (des méditations sonores de Laurie Anderson au *soundscape* du Wooster Group mettant le son au rang de la parole). On s'interrogera en outre sur la matérialité du silence, sa longueur et sa valeur, lorsque la performance se fige ou lorsque l'attention de toute une salle se concentre sur une action muette qui s'étire dans le temps (Annie Baker, Jackie Sibblies Drury). Dans un ultime mouvement, on pourra se tourner vers la valeur acoustique du public qui, par son mutisme ou son engagement sonore (rires, pleurs, participation, *call and response*, applaudissements) vient étendre le champ sonore du spectacle.

Cet atelier est proposé en collaboration avec le RADAC (groupe de Recherche sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains).

Merci d'adresser vos propositions de communication ou de performance (300 mots) conjointement à Émeline Jouve (emeline.jouve@univ-tlse2.fr), Xavier Lemoine (xavier.lemoine@univ-eiffel.fr) et Julie Vatain-Corfdir (julie.vatain@sorbonne-universite.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

Silence, bruit et fureur ? Les défis des alliances et dialogues sur les questions raciales aux États-Unis 1815-2023

Cécile Coquet-Mokoko (UVSQ, CHCSC) et Marie-Jeanne Rossignol (Université Paris Cité, LARCA).

Quoique la question de l'esclavage ait été passée sous silence dans le texte de la Constitution, elle n'a pas tardé à refaire surface dans le débat national, surtout après le vote du Compromis du Missouri en 1821. Les abolitionnistes n'hésitaient pas à donner de la voix en dépit des dangers et même la « règle du bâillon » votée par le Congrès en 1836 ne parvint pas à étouffer les arguments sur l'esclavage avancés lors des débats politiques. Toutefois, l'historien Benjamin Quartes a souligné que la presse esclavagiste éludait systématiquement toute mention des abolitionnistes noir.es afin de ne pas devoir reconnaître l'agentivité des ancien.es esclaves (et, partant, des personnes de condition servile). Par conséquent, le problème n'est pas tant de déterminer si les questions conjointes de l'esclavage et des relations raciales étaient réduites au silence avant la Guerre de Sécession, puisqu'elles ne l'étaient pas, mais de s'interroger sur la manière dont elles étaient posées, par qui, dans quelles circonstances, et à quel effet. Lorsque le pays s'engagea sur la voie de la sécession puis de la guerre civile, ces débats politiques furent noyés dans le bruit et la fureur. Mais même lorsque des historiens blancs façonnèrent l'histoire de la Guerre de Sécession et de la Reconstruction dans une perspective raciste et conservatrice au début du 20e siècle, les historiens noirs ne gardèrent pas le silence, mais répliquèrent en fondant leurs propres associations et en écrivant des ouvrages destinés au public noir. Aujourd'hui, où le passé esclavagiste du pays et les répercussions de l'esclavage et de la ségrégation sont devenus des domaines majeurs de l'historiographie, et où les historien.nes amérindien.nes donnent à entendre une histoire de la colonisation narrée par des voix autochtones, la censure qui frappe certains livres jugés « choquants » ou « anti-blancs » ainsi que les lois votées par certains États fédérés pour interdire l'enseignement de la Critical Race Theory semblent indiquer qu'il reste malaisé d'avoir un dialogue dépassionné au sujet des questions raciales aux États-Unis en dehors des cénacles universitaires.

Bien conscientes du fait que les questions raciales et les réalités de l'esclavage et de la ségrégation n'ont jamais été durablement étouffées dans le temps long de l'histoire des États-Unis, les organisatrices souhaitent réfléchir à ce qui rend les questions de responsabilité nationale, de réconciliation et de réparations si difficiles à aborder jusqu'à ce jour. Les questions raciales et le sujet de l'esclavage étaient-elles débattues au 19e siècle de telle façon que même les allié.es blanc.hes pussent rester sourd.es à la profonde nécessité de remanier le récit national ? Peut-on identifier les premiers murmures d'un contre-récit national en dépit de la montée en puissance des mots d'ordre conservateurs (voire révisionnistes) et de la polarisation grandissante ? Qu'en est-il de l'efficacité, dans cette perspective d'élaboration d'un contre-récit national, des stratégies de coalition exigeant l'apprentissage du silence chez les allié.es des groupes dominants tandis que les représentant.es des groupes minoritaires expriment leurs expériences comme représentatives de celles de l'ensemble de leur communauté ?

Seront particulièrement bienvenues les propositions de communication s'appuyant sur des études de cas, particulièrement dans les disciplines de l'histoire, de la sociologie et des sciences politiques, sur le temps long de l'histoire étasunienne, du 19e siècle à nos jours.

Bibliographie :

Coleman, Arica L. 2013. That the Blood Stay Pure: African Americans, Native Americans and the Predicament of Race and Identity in Virginia. Bloomington: Indiana University Press.
Deloria, Vine. 1970. *We Talk, You Listen: New Tribes, New Turf. New York: Dell.*
DuBois, William Edgar Burghardt. 1935. Black Reconstruction in America: 1860-1880. New York: Harcourt, Brace, and Company.
Jaimes, Annette, ed. 1992. *The State of Native America: Genocide, Colonization, and Resistance. Boston: South End Press.*
Martin, Calvin, ed. 1987 *The American Indian and the Problem of History. New York: OUP.*
Quarles, Benjamin. 1969. Black Abolitionists. New York: Oxford University Press.
_____. 1988. Black Mosaic: Essays on Afro-American History and Historiography. Amherst: University of Massachusetts Press.
Scales, Pat R., Rebecca T. Miller, and Barbara A. Genco, eds. 2015. Scales on Censorship: Real Life Lessons from School Library Journal. Lanham: Rowman and Littlefield.
Wilson, Terry P. 1993. *Teaching American Indian History. Washington, DC: American Historical Association.*

Les propositions de communication de 300 mots, accompagnées d'une courte notice bio-bibliographique, seront à envoyer à Cécile Coquet-Mokoko (cecile.coquet-mokoko@uvsq.fr) et Marie-Jeanne Rossignol (marie-jeanne.rossignol@u-paris.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

« In space no one can hear you scream » or can they? — Atelier Science-fiction

Danièle André (La Rochelle Université) et Gwenthalyn Engélibert (Université de Bretagne Occidentale)

« Dans l'espace personne ne vous entend crier », l'accroche publicitaire, devenue iconique, du film *Alien* de Ridley Scott souligne le rôle prépondérant joué par les « Voix, Sons, Bruits, Silences » en science-fiction. Pour Nis Gron, « William Whittington a démontré combien *Alien* (1979) a été un tremplin essentiel qui a montré l'importance et a permis le développement de la bande sonore, notamment dans l'utilisation expressionniste des effets sonores, des sons ambiants et des bruitages dans les films de science-fiction ».

Si *Alien* a changé le visage de la science-fiction d'horreur, il s'inscrit dans une longue tradition de récits utilisant les « Voix, Sons, Bruits, Silences » pour créer et accroître la tension ou la peur, ou/et détourner l'attention du public du véritable danger. Pourtant, il est intéressant de noter le double usage du silence : il peut accroître le stress, lorsque l'absence de son et de bruit peut être interprétée comme annonçant un danger, mais il peut aussi protéger du danger, lorsque le fait de rester silencieux empêche les personnages d'être localisés et découverts (*a Quiet Place*). Il ne faut pas non plus oublier que c'est dans un environnement naturel, dépourvu de sons humains, que certains peuvent trouver la paix, la force et le repos (*Star Wars)*.

La science-fiction joue avec les complexités et les contradictions des « sons et silences » à travers les bandes sonores (intensifier la peur par le silence et le son extra-diégétique, *A Clockwork Orange*) et au sein d'intrigues où la survie dépend de la capacité à s'abstenir d'émettre des sons ou de faire du bruit.

Quels que soient le format et le support (visuel, écrit, sonore, texte et image), la science-fiction souligne combien le fait d'être privé de voix/son, réduit au silence ou confronté à un son excessif entraîne des situations et/ou des sentiments de danger : cela peut signifier entendre le danger venir, mais aussi entendre l'appel d'un pouvoir ou d'une force, être contrôlé et/ou mis en danger par eux (utilisation de la Force dans *Star Wars*, Viktor transformant des ondes sonores en force physique et Allison-The Rumor contrôlant l'esprit des gens en prononçant une phrase dans *The Umbrella Academy*, ou les pouvoirs des super-héros comme Black Bolt ou Black Canary).

« Sons et silences » sont profondément liés aux cultures et aux sociétés humaines. Il semble qu'avec le développement de la technologie, les mondes technologiques modernes soient de plus en plus bruyants, et que les sons envahissent l'environnement et les esprits, ne laissant aucune place au silence et aux pensées (*Blade Runner*). Il est donc significatif que même l'espace devienne « bruyant » : la plupart des histoires de science-fiction, du moins à l'écran, montrent l'espace comme rempli de sons et de bruits alors qu'il est en fait silencieux. Si cela peut être dû au support (ici filmique donc) et à la volonté de ne pas priver le public de sons, cela montre également comment le silence est lié à la culture : l'absence de bruit, de son ou de voix peut conduire à l'isolement et à la folie, et doit être combattue (*Flinch*, *I am Legend*, *The Last Battle*).

Les sons peuvent également prendre la forme de bruits exprimant la joie, les célébrations et la nostalgie. Certains récits de science-fiction tentent d'imaginer ce que pourraient être les langues de peuples issus de cultures et de mondes totalement différents et quels usages ils feraient du son et du silence (*Solaris*, *La Forme de l'eau*).

Les différents formats utilisent des moyens différents pour exprimer/représenter les sons et le silence. Dans les bandes dessinées, le silence peut être représenté par des scènes sans paroles, des planches « silencieuses » sur lesquelles aucun dialogue ou mot n'est écrit. Cela oblige par ailleurs le lecteur à se concentrer uniquement sur les images qui contiennent ou sont censées contenir toutes les informations. Le silence peut être renforcé par un jeu sur les couleurs. Alors que dans les médias visuels et sonores, l'utilisation, à des moments particuliers, de sons et de silences peut capter immédiatement l'attention du public et constitue un procédé traditionnel, dans les médias « texte et image », le public voit le son au lieu de l'entendre. Ainsi, la taille et la forme de la bulle de mots ou de la bulle de texte peuvent être utilisées pour souligner les effets auditifs, de même, les onomatopées sont utilisées pour représenter des actions et les sons qui les accompagnent ("Ploc", "Paf", "Boum", "Aaargh", etc.). *Onomatopée* est même devenue le nom d'un méchant chez DC depuis 2002.

Ce sont là quelques-uns des aspects qui peuvent être abordés, mais d'autres questions peuvent être soulevées et d'autres problèmes traités.

Toutes les approches (historiques, stylistiques, philosophiques, etc.), et tous les formats et médias sont les bienvenus (jeux, JdR, bandes dessinées, séries, films, romans, chansons, etc.).

Les propositions de communication peuvent porter sur, mais ne sont pas limitées à :

- « voix, sons, bruits, silences » dans la science-fiction au fil des siècles
- les principales œuvres de science-fiction abordant le sujet et leur perspective
- les moyens narratifs utilisés pour représenter les pauses, les silences et l'impact des différents formats sur la réception par le public
- l'impact des effets spéciaux sur l'utilisation et la représentation des voix, sons, bruits et silences dans la SF
- les histoires et les intrigues de SF se concentrant davantage sur le silence et les sons alors que les sociétés modernes deviennent plus bruyantes
- les spécificités du genre lorsqu'il s'agit de « Voix, Sons, Bruits et Silences »
- la SF en tant que genre exprimant ou réduisant au silence les questions sociétales

Michel Chion, *Des sons dans l'espace. À l'écoute du space opera*, Bordeaux, Éd. Capricci, 2019, 112 pages
K.J. Donnelly, Philip Hayward (Ed.), *Music in Science Fiction Television*
Tuned to the Future, Routledge, 2013
Trace Reddell, *The Sound of Things to Come An Audible History of the Science Fiction Film*,
University of Minnesota Press, 2018
Erik Steinskog, *Afrofuturism and Black Sound Studies: Culture, Technology, and Things to Come* (Palgrave Studies in Sound) (English Edition) 1st ed. 2018 Édition
William Whittington, *Sound Design and Science Fiction*, University of Texas Press; 2007

Les propositions de communication (300-500 mots environ) peuvent mettre en avant différents domaines d'étude et cadres et approches théoriques. Elles sont à envoyer, accompagnées d'une courte biographie, à Danièle André (daniele.andre.univ.larochelle@gmail.com) et Gwenthalyn Engélibert (gwenthalyn.engelibert@univ-brest.fr) avant le 16 janvier 2023.

« More than words: The voices and sounds of popular music »

Paul Schor (Université de Paris, LARCA), Manuel Bocquier (EHESS, Mondes Américains, CENA / Paris 1 Panthéon Sorbonne), Elsa Grassy (Université de Strasbourg)

L'essor de la commercialisation du phonographe et la production comme la diffusion massives de la musique au tournant des XIXe et XXe siècles ont progressivement associé l'enregistrement à la formation d'un paysage sonore irréductible à l'objet musical (Maisonneuve 2009). En se penchant sur la relation entre son et culture, les *sound studies* et les *popular music studies* ont analysé le développement d'environnements sonores spécifiques dans les musiques populaires américaines. Ces champs d'études ont ainsi montré comment les caractéristiques esthétiques et musicologiques, mais aussi les représentations sonores et visuelles, les valeurs sociales et les idéologies qui sont associées aux musiques populaires identifient des sons à des groupes sociaux spécifiques (Hebdige 1979). Les recherches récentes mettent bien en lumière le développement de paysages sonores

traversés par des rapports de force sociaux et politiques que la musique participe à construire. Dans cette perspective, l'identification de la *country music* à une culture blanche et masculine, l'association des Africains-Américains à une série de musiques définies racialement (*blues*, *soul*, *rap*, …), ou encore du rock et du punk à la jeunesse blanche et urbaine résultent de processus historiques et politiques (Nunn 2015 ; Kajikawa 2015 ; Stoever 2016).

Cependant, les *popular music studies* et les discours qui les entourent, formels ou informels, ont eu tendance à faire primer l'étude des textes sur celle du matériau sonore. Dans le même temps, l'étude des significations sociales s'est aussi principalement appuyée sur les paroles. La musicologie ne s'est intéressée que très tardivement au populaire (McClary & Walser 1990) et les codes de l'analyse musicale ont dû être adaptés et étoffés pour qu'enfin les musiques enregistrées soient aussi appréhendées dans leur dimension sonore (voir les travaux de Philip Tagg sur les « musèmes » et ceux de Serge Lacasse, entre autres). Inversement, la critique rock qui s'est développée à la fin des années 1960, avec la création de *Creem* en 1966 et de *Rolling Stone* en 1967 a encouragé une légitimation des musiques commerciales par la qualité de leurs textes. L'attribution du Prix Nobel de Littérature à Bob Dylan peut interroger : la reconnaissance de la musique populaire comme art ne peut-elle s'appuyer que sur la qualité des paroles ?

Cet atelier propose d'aborder la place du matériau sonore dans la musique populaire sous deux angles principaux :

- Popular Music as Music: Sound and Noise. Les intervenant-es sont invités à aborder la musique populaire des Etats-Unis dans sa dimension sonore, mélodique, harmonique et rythmique (les instruments, le grain de la voix, le *groove*, les *hooks*, le chant antiphonique, mais aussi la production, le travail en studio). Ce volet pourra être abordé sous l'angle historiographique, le matériau sonore des morceaux de musique populaire ayant longtemps été négligé par les chercheurs, plus intéressés par leurs paroles et leur dimension sociale, et dénigré par les musicologues. Cependant, il pourra aussi être traité du point de vue de la réception, celle du public ou celle des critiques. Son ou "bruit", qui décide de lui octroyer ou de lui refuser le statut d'art ? Que valorise-t-on, et que condamne-t-on, esthétiquement, dans la musique populaire ? Que veut-on dire quand on la décrète inécoutable ? A l'inverse, on pourra s'intéresser à ses panthéons (Rock and Roll Hall of Fame, artistes présentés au Experience Music Project de Seattle, dans les cérémonies de récompenses). Sont-ils fondés, au moins en partie sur des critères esthétiques ? Aborder la question sous cet angle n'exclut pas la possibilité d'interroger les implications sociales du "son populaire".
- Voicing the Popular / Le populaire : voix du peuple ? De qui la musique populaire est-elle la voix ? Il s'agira en second lieu d'analyser comment la musique populaire a incarné les différences raciales, régionales, de genre et de classe qui traversent l'histoire de la société américaine, et comment elle a pu porter une parole minoritaire, inaudible autrement. Inversement, la musique populaire a pu se faire le véhicule d'une pensée hégémonique, celle d'une "Silent Majority". En saisissant la musique comme une expérience sonore (Pecqueux et Roueff 2009), cet atelier appréhende ainsi l'étude des

musiques populaires, leurs bruits et leurs silences comme un moyen de réévaluer l'histoire sociale et politique des États-Unis. Il s'agira aussi de s'interroger sur la mesure dans laquelle le son et la musique ne reflètent pas simplement les rapports inégalitaires qui traversent la société américaine, mais participent également à leur production et leur évolution. Comment les identifications raciales, régionales, de genre et de classe sont-elles construites et entretenues, reprises ou transformées, contestées ou défendues, par les musiques populaires ? Comment des musiques populaires en viennent à « sonner comme » des groupes sociaux distingués par leur identité ?

Cet atelier accueillera des interventions portant sur une grande diversité de sources et de méthodes d'analyses : les enregistrements sonores, mais aussi la presse, les archives matérielles de la production musicale (documents d'entreprises, de lieux de vente, d'écoute et de performance) et de sa diffusion multiple (phonographes et disques, radio, performances, etc.), les témoignages du public (lettres d'auditeurs, histoire orale, mémoires, enquêtes journalistiques et sociologiques, …) qui permettent de restituer et d'analyser le paysage sonore et la culture musicale dans la diversité des contextes qui composent l'expérience musicale.

ATTALI, Jacques. *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique* [1977], Paris, Fayard, 2001.
DESROCHES, M., S. Stévance et Serge Lacasse (dir). *Quand la musique prend corps*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014.
DIBBEN, Nicola. « Representations of Femininity in Popular Music », *Popular Music*, Vol. 18, No. 3 (Oct., 1999), pp. 331-355.
HEBDIGE, Dick. Subculture: The Meaning of Style, Londres, Routledge, 1979.
KAJIKAWA, Loren. *Sounding Race in Rap Songs*, Oakland, University of California Press, 2015.
LACASSE, Serge. « (Re)Generations of Popular Musicology », dans *The Sage Handbook of Popular Music*, sous la dir. d'Andy Bennett et Steve Waksman. Londres, Sage Publications, 2015, pp. 64-81.
_____. « The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing », dans *Recorded Music: Society, Technology, and Performance*, sous la dir. d'Amanda Bayley. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 225-251
_____. « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : Le cas des paramètres technologiques », *Musurgia : Analyse et pratique musicales*, 5, no. 2 (novembre 1998), pp. 77-85.
McCLARY, Susan et Robert Walser. « Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock », *dans On Record: Rock, Pop, & the Written Word*, sous la dir. De Simon Frith et Andrew Goodwin. Londres, Routledge, 1990.
MAISONNEUVE, Sophie. *L'invention du disque, 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2009.
MIDDLETON, Richard. *Voicing the Popular*, Londres, Routledge, 2006.
MOORE, Alan (dir). *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
NUNN, Erich. *Sounding the Color Line: Music and Race in the Southern Imagination*, Athens, University of Georgia Press. 2015.
PECQUEUX, Anthony et Olivier Roueff, *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009.
STOEVER, Jennifer Lynn. *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*, New York, New York University Press, 2016.
TAGG, Philip. « Analysing popular music: theory, method and practice », *Popular Music*, 2 (1982), pp. 37-65
WHITELEY, Sheila. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Londres, Routledge, 1997.

Les propositions de communication de 300 mots, accompagnées d'une courte notice bio-bibliographique, seront à envoyer à Manuel Bocquier (manuel.bocquier@ehess.fr), Elsa Grassy (grassy@unistra.fr) et Paul Schor (paul.schor@u-paris.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

Faire entendre sa voix dans les séries télévisées aux États-Unis

Sylvaine Bataille, Florence Cabaret et Jessica Thrasher-Chenot (Université de Rouen Normandie, ERIAC)

Nous proposons dans cet atelier d'explorer les dimensions politiques et identitaires de la voix dans les séries télévisées, qu'elles soient contemporaines ou plus anciennes. L'expression "faire entendre sa voix" peut être comprise de manière autant métaphorique que littérale, autant collective qu'individuelle, et pourra être déclinée dans toute situation de prise de parole performative où un individu/un groupe s'émancipe grâce à un moment d'expression libérateur.

- Ces questions pourront ainsi se rattacher au genre particulier d'une série : dans la *teen series* et le *family drama*, on peut penser à la voix de l'adolescent-e face à ses parents (comme dans *Grand Central*), au coming-out qui prend souvent une forme verbale et à d'autres annonces qui viennent bouleverser le quotidien (divorce, licenciement, maladie, etc.) ; dans la série policière ou de tribunal, les plaidoiries des différents acteurs, les interrogatoires par la police, les témoignages de la victime et d'autres mettent au jour des points de vue qui construisent une ou des réalités (par exemple dans *Unbelievable*) ; dans la série historique et politique, la voix d'un leader politique en plein discours et les slogans scandés au porte-voix dans les manifestations mettent en route des empouvoirments (*Show Me a Hero*, *Small Axe*). Ces quelques exemples montrent bien que l'agentivité qui s'incarne ainsi passe par des moments de mise en scène auditive.

- On pourra alors considérer l'aspect sonore de ces différents types de prises de parole. La voix off (mais souvent intra-diégétique) pourra notamment être l'objet d'une attention particulière : voix intérieure rebelle et sarcastique en résistance au silence imposé dans *The Handmaid's Tale*, voix enregistrée et flashbacks sonores dans *Thirteen Reasons Why*, ou encore voix d'outre-tombe dans *Desperate Housewives*. Les modulations de la voix sont également porteuses de sens, d'une voix qui passe par la chanson pour se faire entendre autrement (dans *Glee* ou *Sex Education*) à une voix qui doit apprendre à se maîtriser pour agir sur le monde (comme les voix de sorcières dans *The Vampire Diaries*, ou dans *Motherland: Fort Salem*), ou encore une voix qui se fait passer pour ou devient celle d'un-e autre au cours d'un changement d'identité genré ou ethnique.

- Ces questions où la matérialité de la voix sera en jeu pourraient également déboucher sur des interrogations concernant le doublage des acteurs/trices, les choix d'accents qui ont pu faire l'objet de remises en cause (par exemple dans *The Simpsons*, *The Big Bang Theory*) ou plus largement l'utilisation des accents dans les séries : leur variété fait ainsi partie intégrante du propos dans *Orange is the New Black* tandis que *Master of None* en fait le sujet de tout son deuxième épisode.

- Enfin, cet atelier pourra aussi être l'occasion de se demander dans quelle mesure les séries permettent de faire entendre des voix artistiques diverses dans un paysage télévisuel qui laisse peut-être aujourd'hui davantage d'espace d'expression à des voix autrefois plus marginalisées, de *The Underground Railroad* à *When They See Us*.

Les propositions, qui pourront être des études de cas, sur ces questions et sur tout autre aspect de "Faire entendre sa voix dans les séries télévisées états-uniennes," seront à envoyer, accompagnées d'une courte notice bio-bibliographique, à Sylvaine Bataille (sylvaine.brennetot@univ-rouen.fr), Florence Cabaret (florence.cabaret@univ-rouen.fr) et Jessica Thrasher Chenot (jessica.thrasher@univ-rouen.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

Inaudible, ou malentendu ? Echo-logies du XIXe siècle.

Thomas Constantinesco, Sorbonne Université et Cécile Roudeau, Université Paris Cité

Entendu. Le XIXe siècle américain n'est à bien des égards plus qu'un bruit de fond, *white noise*, qui brouille un peu, à peine, le discours de, sur, la littérature des États-Unis aujourd'hui. Entendu. Sa voix – le murmure de la foule à bord du *Bellipotent,* le roaratorio whitmanien, la voix timide de l'oiseau dans la poésie dickinsonienne, le chuchotement de la jeune esclavisée dans le grenier qui lui sert de retraite, les sarcasmes de Huck – a tendance à se perdre, à moins qu'elle dissonne… un peu trop, et gagne à être tue. Il est de fait des textes du XIXe américain qui sont (devenus) inécoutables ; d'autres qui sont inaudibles, d'autres encore qui ont été mis en sourdine par la tonitruance d'un certain canon. Et si le XIXe siècle américain reposait aujourd'hui sur un malentendu ? Et si, pour le lire aujourd'hui encore, il fallait tendre l'oreille… autrement ?

On l'a souvent dit, les textes américains du XIXe siècle résonnent encore à notre écoute sous la forme d'une allusion, une référence, brouillée ou non. On peut dès lors partir à la traque, et ausculter la littérature post-dix-neuvième pour y trouver la trace d'un passé. Une forme de « reconnaissance vocale », si l'on veut, de résonances qui sont souvent des dissonances. Mais plus qu'une « origine » (illusoire), le XIXe siècle pourrait être perçu, à défaut d'être appréhendé, comme un écho (à rebours) de notre présent fragile, voire un futur (le nôtre) que nous pourrions percevoir rétrospectivement.

Cet atelier propose de s'intéresser à ce que, (d')après Timothy Clark, nous pourrions appeler « l'inaudibilité émergente » de la littérature du XIXe siècle, si l'on veut bien prendre en compte l'effet de seuil qui inhère à la conscience anthropocénique (Clark parle, lui, d'illisibilité émergente – « emergent unreadabiliy » – dans *Ecocriticism on the Edge : The Anthropocene as a Threshold Concept*, Bloomsbury, 2015). Il s'agirait donc de recontextualiser nos modes d'écoute, de repenser ce qui est historiquement significatif dans l'inscription du texte dans son siècle ; de changer d'échelles, de tendre l'oreille à ce qui jusqu'alors était passé inaperçu (la disparition ou la présence de tel ou tel chant d'oiseau, de tel ou tel ruisseau), à ce qui est minuscule, ou au contraire au gigantisme du temps long ou d'une temporalité cosmique jusqu'alors restée muette dans l'interprétation. Ce qui à l'époque de l'écriture avait pu être imperceptible résonne aujourd'hui avec force. Le texte du passé est le site d'effets émergents et d'un dérangement généralisé du sens.

L'écoute devient dès lors une écoute différentielle, qui conjoint et disjoint le présent de ceux et celles qui sont à l'écoute et le présent-passé-futur du texte. L'écoute est écho-logique, toujours déjà renvoi et mise en crise du sens par les sens (dans les deux sens du terme). À changer de rythme, d'allure, de cadence de lecture, on change la pesée des mots, le sens se scande autrement, il apparaît d'autres séquences, ainsi que d'autres conséquences. L'échologie est poétique, elle est aussi herméneutique : « être à l'écoute, c'est être disposé à l'entame du sens », écrit Jean-Luc Nancy dans *À l'écoute* (Galilée, 2002, 52), « et donc à une entaille, à une coupure dans l'indifférence in-sensée en même temps qu'à une réserve antérieure et postérieure à toute ponctuation signifiante. Dans l'écartement de l'entame résonne l'*attaque* du sens. » Écarter le texte, varier les attaques, les entames, et les découpes du sens depuis le temps qui est le nôtre, c'est l'*interpréter* autrement, un acte, il va de soi, éminemment politique. Là est peut-être même le commencement de la politique – quand il y a « mésentente » (Rancière, 1995) sur là où passe la découpe, là où pèse le couperet du sens, là où s'entend le bruit ou la parole, là où émergent d'autres voix, d'autres sens à la faveur d'autres ententes du même texte. Mal entendu, donc, le XIXe siècle ? Mais ce serait là sa richesse même.

Les communications pourront porter, sans exclusive, sur :

- d'autres façons de se mettre à l'écoute des textes du XIXe siècle (changement de focus, d'échelle, de contextualisation historique ; changement d'accents, de rythme, ponctuer les textes autrement…) ;
- les façons dont le textes du XIXe siècle se disent à l'écoute du passé (ou affirment refuser de l'être), résonnent avec notre présent (littéraire ou autre) ou, paradoxalement, s'écoutent comme le futur de notre présent ;
- les théories et pratiques de l'écoute (des signes, des textes) au XIXe, telles qu'elles sont encryptées dans les textes du XIXe ;
- l'épistémologie du sonore et (contre, avec) l'épistémologie du visuel.

Les propositions sont à adresser à Cécile Roudeau (cecile.roudeau@gmail.com) et Thomas Constantinesco (thomas.constantinesco@gmail.com) au plus tard le 16 janvier 2023.

L'écriture de l'histoire et ses silences

Virginie Adane (Nantes Université) et Anne-Claire Faucquez (Université Paris 8)

L'historiographie sur la jeune Amérique s'est interrogée de façon croissante sur les oubliés de l'histoire – et ce depuis les *New Histories* des années 1960 – tout en questionnant la fabrique même de l'histoire et, partant, de « communautés imaginées » (B. Anderson). L'historien Howard Zinn dans son *Histoire Populaire des Etats-Unis* (1980) chercha à mettre en avant les acteurs les plus modestes dont il confronte l'expérience avec la version officielle et héroïque. À propos de la place des femmes en histoire, Gerda Lerner s'était demandé en 1998 « non seulement pourquoi certains contenus ont été omis, ignorés, banalisés, mais aussi qui décide ce qui doit être ou non retenu » (Gerda Lerner, *Why History Matters*, p. 131).

Dans les années 1990, les travaux de Michel-Rolph Trouillot sur la race et la Révolution haïtienne – mais aussi à propos de mythes fondateurs états-uniens comme Alamo – ont conduit à identifier les mécanismes de pouvoir en jeu dans la fabrique de l'histoire (*Silencing the Past: Power and the Production of History*, 1995). Ce retour réflexif s'avère toujours vivace. Récemment, Karin Wulf observait que « l'histoire de la jeune Amérique a souvent et longtemps aplati des circonstances variées et distinctes impliquant des populations diversifiées pour faciliter un portrait unifié et un message d'ambitions nationales collectives » ("Vast Early America", *Aeon*, 15 juillet 2021). Depuis plusieurs années en effet, l'historiographie s'attache à « faire un pas de côté » et à voir l'histoire depuis les marges, à travers l'étude d'une « jeune Amérique étendue » (vast early America).

Cet atelier vise à la fois à analyser l'écriture de l'histoire américaine (depuis ses tout débuts jusqu'au XXe siècle) et à la déconstruire en mettant en avant ses silences, la production des sources et les politiques de mémoire qui y sont associées. Nous nous interrogerons sur ces mécanismes au fil des siècles ainsi que sur ses enjeux mémoriels et politiques contemporains.

Les propositions de communication pourraient inclure :

- L'effacement de certains acteurs de l'histoire au profit de quelques héros bien choisis
- Quand la mémoire se fait histoire par l'écriture des mythes (le mythe de la découverte de l'Amérique, le mythe de Pocahontas, le mythe de Thanksgiving, le mythe de la Terre Promise, le mythe des Pères Fondateurs, le mythe du rêve américain, le mythe de l'Ouest …)
- La réécriture de l'histoire de l'esclavage et de la Guerre de Sécession par les Sudistes Confédérés
- L'ethnicisation des mémoires ou la récupération de la mémoire par certaines communautés pour asseoir leurs revendication politiques

Les propositions de communication de 300 mots, accompagnées d'une courte notice bio-bibliographique, seront à envoyer à Virgine Adane (virginie.adane@gmail.com) et Anne-Claire Faucquez (acfaucquez@gmail.com) au plus tard le 16 janvier 2023.

Voix américaines en traduction : que donnent à entendre les traducteurs ?

Véronique Béghain (Université Bordeaux Montaigne) et Emmanuelle Delanoë-Brun (Université Paris Cité)

Si le traducteur est un « lecteur d'exception » (Le Blanc 2019) et la lecture « un partage des voix » (Szendy 2022), les textes littéraires en traduction s'offrent comme un terrain d'étude privilégié pour approcher les voix, sons, bruits et silences qui habitent l'espace intime de la lecture, à l'aune notamment des rapports de pouvoir qu'entretient la traductrice ou le traducteur avec le texte et dans les rets desquels se trouvent inévitablement pris lecteurs et lectrices.

Les traducteurs de l'anglais, et plus encore de l'américain sans doute, tiennent fréquemment que la traduction de l'oralité fictionnelle constitue une source majeure de difficulté. La traduction des accents notamment contraint à la recherche d'improbables

correspondances et exige le traitement simultané de marqueurs tant lexicaux que syntaxiques, syntagmatiques et graphiques, imbriqués comme ils le sont dans la fabrique de l'écrit oralisé. Comment les traducteurs de littérature américaine rendent-ils compte des variations dialectales et des sociolectes propres à certains personnages de fiction ? Les écarts à la langue standard (écarts diachroniques, diatopiques et diastratiques) sont–ils nécessairement voués à être occultés par les traductions françaises ? Comment les rendre lisibles, audibles, sans les rendre caricaturaux et stigmatisants ? La traduction des onomatopées constitue, de son côté, un objet d'étude à part entière, auquel les traductions de bandes dessinées et romans graphiques fournissent d'amples corpus. À l'autre bout du spectre, on n'oubliera pas évidemment la traduction de la poésie, où s'entend particulièrement la langue dans ses potentialités phoniques et rythmiques, ses bruits, ses sons et ses silences, offrant un défi spécifique à l'exercice de la traduction dans une langue d'arrivée à l'économie sonore singulière.

Sur la scène de la traduction, on pourra s'intéresser en outre aux silences des traductions quand elles se distinguent par des omissions remarquables. Dans une perspective historique, on pourra s'arrêter sur les raisons d'être diverses de ces omissions, qui peuvent relever de choix esthétiques, idéologiques ou économiques propres à une époque et à un projet traductif ou à une position traductive spécifique, et qui attirent en outre notre attention sur l'évolution des pratiques et de la déontologie en traduction. Les silences des traductions de l'américain visent parfois à épouser les attentes de l'espace littéraire français et peuvent être rapportés à des normes esthétiques et philosophiques qui leur sont contemporaines. Ils peuvent résulter de choix de traduction discutables, nés de distances culturelles, idéologiques ou encore historiques qu'une traduction peut vouloir faire valoir ou au contraire passer sous silence, ouvrant à une conversation sur les fonctions ou responsabilités politiques et culturelles de la traduction.

Ce que l'on nomme « lacunes » dans l'édition mériterait également d'être examiné sous l'angle du silence. Dans cette perspective, le silence auquel sont réduits nombre de nouvellistes américains – du fait d'une résistance, de la part des éditeurs français en général, au genre de la nouvelle lui-même – constitue une illustration emblématique des écarts observables dans la formation des canons littéraires sur les sols américain et français. Certains pans non-traduits de la poésie américaine constituent un autre exemple de ce silence où se trouve maintenue, en France, une partie non négligeable de la production littéraire américaine, en dépit de son omniprésence sur les tables des libraires.

Parallèlement, on pourra aborder la place réservée à la voix des traducteurs et traductrices et à sa disparition programmée dans le sillage d'une conception naturalisante et ethnocentrée de la traduction, sans doute encore largement partagée par les éditeurs et par les lecteurs. Il faut se souvenir, du reste, que, si l'édition française rechigne le plus souvent à laisser la parole au traducteur à l'époque contemporaine, cela n'a pas toujours été le cas. Aux 17ème, 18ème et 19ème siècles, les traductions étaient fréquemment préfacées par leur traducteur. Tandis que certains lecteurs et lectrices se nourrissent du fantasme d'un accès direct à l'œuvre du créateur originel, l'effacement de la voix des traducteurs est-il souhaitable, voire possible ? La note du traducteur, dans cette perspective, n'est-elle qu'un marqueur d'incompétence, comme le voudraient certains ? Le procédé de

l'incrémentialisation (intégration d'une clarification dans le corps du texte), qui lui est fréquemment préféré par l'édition française, rend moins audible (et visible) la voix de ceux et celles qui traduisent. On peut néanmoins l'assimiler à une forme de parasitage qui, pour n'être pas à proprement parler sonore, inscrit leur voix de manière pérenne dans l'œuvre, pour le meilleur et pour le pire. Que penser de l'interventionnisme préconisé par certaines traductrices féministes contemporaines, qui constitue une façon de rendre audibles certaines voix réduites au silence, au risque de gommer l'historicité des textes ?

Plus largement, tandis que le paratexte traductif (notes, préfaces de traducteurs, glossaires) est devenu assez récemment un champ de recherche en soi des études traductologiques (la paratraduction), la voix des traducteurs se voit donner une visibilité et une légitimité qui lui a longtemps fait défaut. Parallèlement, la médiatisation du discours des traducteurs et traductrices depuis quelques années témoigne tout ensemble d'une reconnaissance de ces voix expertes et d'une aspiration du lectorat à les entendre.

Ce que l'on a appelé « l'affaire Gorman » ou « affaire hollandaise » nous amène par ailleurs à nous intéresser à la nécessité (ou pas) de privilégier en traduction une adéquation entre voix de l'auteur et voix du traducteur. Peut-on traduire une voix radicalement différente de la sienne ? Sur quels critères fonder l'identité qui peut servir d'étalon ? Les affinités sont-elles nécessairement identitaires ? La compétence professionnelle ne permet-elle pas de traduire toutes les voix ? Si l'on voit dans la traduction un acte politique, faut-il œuvrer à la promotion de voix minoritaires et à une plus grande diversité dans les milieux de la traduction ?

Qu'en est-il, enfin, de la voix du lecteur ? Le lecteur est, de fait, constamment présent à l'esprit des traducteurs. L'œuvre traduite constitue à de nombreux égards une œuvre collaborative, fruit de multiples lectures et relectures qui « performent » en quelque sorte l'œuvre. Le traducteur, qu'on peut voir comme un arrangeur auquel le texte-source est une manière de partition, prend place dans un *continuum* de performances, dont la recréation propre à la lecture qu'en font le consommateur de livres traduits ou le critique littéraire ne constitue que l'ultime étape.

Cet atelier se propose de poursuivre la discussion sur ces questions qu'ouvre le thème du congrès, appliquées à la traduction littéraire. Les propositions pourront prendre des formes variées : témoignage de traductrice ou traducteur, étude de traduction(s), approches historiques et théoriques plus larges, jusqu'à des perspectives, singulières ou croisées, sur des questions de traduction impliquant voix, sons, silences, et sur la discussion, parfois le bruit, qu'elles génèrent sur la scène littéraire ou publique.

Les propositions de communication devront être envoyées à Véronique Béghain (veronique.beghain@u-bordeaux-montaigne.fr) et Emmanuelle Delanoë-Brun (delanoee@univ-paris-diderot.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

Chants et musiques pendant le mouvement des Droits Civiques

Simon Grivet (Université de Lille)

We Shall Overcome, hymne gospel du début du XXe siècle, repris et réinterprété par des chanteurs folk comme Pete Seeger ou Joan Baez et entonné par des milliers de manifestants, symbolise l'importance de la chanson engagée dans le mouvement des Droits Civiques au point que le président Johnson reprend l'expression dans son discours au Congrès après la marche de Selma en 1965. Manifestations, marches, sit-ins de l'époque ont presque toujours été accompagnés de chants à la croisée de la tradition religieuse africaine américaine du gospel et des chansons engagées du mouvement ouvrier. Cet atelier propose d'interroger ce phénomène bien connu pour tenter d'en saisir la singularité et l'importance politique. Quels rôles jouaient ces chants ? Quels liens avaient-ils avec la pratique non-violente ? Quels rôles jouaient-ils pour les participants des actions ? Cimentaient-ils une identité raciale africaine américaine, le reflet d'une foi dépassant les limites de génération, de genre et de classe ? Ou servaient-ils également de pont entre les communautés pour unir les protestataires au-delà de la ligne de couleur ? L'atelier voudrait aussi s'intéresser à la concomitance du mouvement des Droits Civiques et l'émergence d'une culture et d'une industrie commerciale musicale souhaitant effacer les différences de couleur pour ne satisfaire que des consommateurs de divertissement. Les tensions qui se font jour entre engagement, intégrité artistique ou apolitisme méritent d'être explorées. Ainsi, des interventions interrogeant le rôle et les actions des vedettes musicales noires et blanches (Bob Dylan, Sam Cooke, Pete Seeger, Aretha Franklin, etc.) par rapport aux évènements de la fin des années 1950 aux années 1960 seraient également tout à fait pertinentes dans ce cadre.

Bibliographie :

ELLISON Mary, *Lyrical Protest: Black Music's Struggle Against Discrimination*, New York, Praeger, coll.« Media and society series », 1989.

GOERTZEN Chris, « Freedom Songs: Helping Black Activists, Black Residents, and White Volunteers Work Together in Hattiesburg, Mississippi, during the Summer of 1964 », *Black Music Research Journal*, 36-1, 2016, p. 5985.

HOBSON Janell, « Everybody's Protest Song: Music as Social Protest in the Performances of Marian Anderson and Billie Holiday », *Signs*, 33-2, 2008, p. 443448.

GATES, Henry Louis Jr, *The Black Church: This Is Our Story, This Is Our Song*, 1st Edition., New York, Penguin Press, 2021.

HOLT, Thomas C. *The Movement: The African American Struggle for Civil Rights*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2021.

RABAKA Reiland, *Civil Rights Music: The Soundtracks of the Civil Rights Movement*, Lanham, Lexington Books, 2016.

REAGON Bernice Johnson, *If you don't go, don't hinder me: the African American Sacred Song Tradition*, Lincoln, University of Nebraska Press, coll.« The Abraham Lincoln lecture series », 2001.

RUEHL Kim, *A Singing Army: Zilphia Horton and the Highlander Folk School*, Austin, University of Texas Press, 2021.

SANGER Kerran L., *« When the spirit says sing! »: The Role of Freedom Songs in the Civil Rights Movement*, New York, Garland, coll.« Garland studies in American popular history and culture », 1995.

STEFANI Anne, « Sounds of Freedom: Songs in the 1960s Southern Civil Rights Movement », *Complutense Journal of English Studies*, 23-0, 20 juillet 2015, p. 5567.

SULLIVAN James, *Which side are you on? 20th Century American History in 100 Protest Songs*, New York, NY, Oxford University Press, 2019.
WARD Brian, *Just my soul responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations*, Berkeley [Calif.], University of California Press, 1998.
WILENTZ Sean, *Bob Dylan in America*, 1st ed., New York, Doubleday, 2010.
Voices of the Civil Mights movement: Black American Freedom Songs, 1960-1966, Washington, DC, Smithsonian Folkways, 1997.
« Sounds of American Freedom from Smithsonian Folkways », *Smithsonian Folkways Recordings*, https://folkways.si.edu/sounds-of-american-freedom/music/playlist/smithsonian

Les propositions de communication de 300 mots, accompagnées d'une courte notice bio-bibliographique, seront à envoyer à Simon Grivet (simon.grivet@univ-lille.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

Fracas de l'intrusion, silence de la nature ? Modalités sonores de la découverte et de l'exploration dans la littérature américaine, 18-21e siècle

Pauline Pilote (Université Bretagne Sud) et Julien Nègre (ENS Lyon)

Cet atelier prend pour point de départ un constat : dans de nombreux textes littéraires des premières décennies du dix-neuvième siècle, l'espace nord-américain est représenté comme un territoire silencieux dans lequel l'arrivée de l'homme blanc produit un vacarme épouvantable. Dans cette dichotomie, on aurait d'un côté un espace naturel associé au silence et au mutisme (celui du monde naturel et celui, stéréotypique, des Indiens), et de l'autre un mode de conquête et d'appropriation qui passe par une occupation sonore du paysage : fracas des armes à feu, bruit de la hache abattant la forêt américaine, coups de marteau des constructions, etc. Cet atelier souhaite interroger à la fois la signification et la pertinence de ce schéma : est-ce que ces grands espaces naturels, décrits dans les récits d'exploration de l'époque, sont toujours des mondes de silence, troublés par l'arrivée des hommes blancs ? Est-ce que le silence est la marque de l'hostilité du territoire ? Quelles sont dès lors les modalités sonores de l'intrusion de l'homme blanc au moment de la découverte : se déplace-t-il lui-même en silence ou avec fracas ? Ces bruits exogènes apportés par l'homme blanc servent-ils à en recouvrir d'autres ? Permettent-ils de remplir le silence ? de faire taire des bruits moins familiers ? Sont-ils le signe audible d'une logique de conquête, de prise en main du territoire, d'occupation sonore d'un espace considéré comme vierge ? Est-ce que le silence serait nécessairement la marque du vide, de l'espace à occuper ?

Cette insistance sur de vastes espaces naturels vides est un trait récurrent des récits d'exploration du XVIIIe et du XIXe siècle. Paradoxalement, ces descriptions de paysages immobiles et muets semblent contraster avec l'image puritaine classique de la *howling wilderness*, emplie du « war-whoop » qui accompagne les raids amérindiens, ce monde fantasmé et menaçant d'où émanent des bruits inquiétants. Ces sons comme ces silences du territoire nord-américain sont réimaginés et interprétés par des colons qui cherchent à les maîtriser et surtout à les distinguer, voire à en comprendre le sens, quitte à en imposer une lecture. Moins d'un siècle plus tard, dans *The Maine Woods (1864)*, Thoreau décrit les rares bruits et sons d'animaux entendus le long de l'Allegash et fait la remarque suivante :

« Generally speaking, a howling wilderness does not howl: it is the imagination of the traveler that does the howling. » En réévaluant ainsi le motif puritain de la *howling wilderness*, espace sauvage et informe d'un dehors inquiétant et attirant à la fois, Thoreau montre combien la perception de ces espaces est façonnée par les représentations mentales qui y sont projetées. C'est ce point également que cet atelier souhaiterait explorer. Dans les textes américains, quel sens est donné à ce silence ou, à l'inverse, à ces bruits ? Ces espaces ont-ils une part d'inaudible ? Que croit-on entendre et que veut-on entendre dans l'espace américain ? L'enjeu est ici de s'interroger sur le rôle joué par le travail d'écriture lui-même : face à ces espaces nouveaux, s'agit-il de se taire (ne pas faire de bruit mais aussi ne rien dire, rester sous ou en dehors du langage, ne pas écrire ?) ou bien de parler, de s'exprimer et de se faire entendre, à la manière de Whitman, qui lance son cri barbare, ou de Thoreau qui commence « Walking » en disant : « I wish to speak [a word for nature] » ? En termes spatiaux et épistémologiques, ces questions se manifestent sur la carte par les blancs, qui reviennent à passer sous silence ce qu'on ne veut pas y voir. Ces blancs topographiques sont le signe de ce que les cartographes voient (ou ne voient pas) dans le territoire. Qu'entend-on alors quand on pénètre dans ces zones particulières de l'espace ?

Cet atelier souhaite ainsi poser la question de ce que l'on croit entendre ou ne pas entendre dans le territoire américain, dans le mouvement de conquête qui se déploie au XIXe siècle, mais également dans l'attention toute particulière qui est portée aujourd'hui aux espaces naturels. Se pose au XXIe siècle, comme au XVIIIe siècle, la question de cet imaginaire projeté et du sens donné aux bruits et aux silences. Pour explorer ces questions, nous invitons des propositions portant sur l'ensemble de l'histoire littéraire américaine, tous genres littéraires confondus.

Les propositions sont à envoyer directement à Pauline Pilote (pauline.pilote@univ-ubs.fr) et Julien Nègre (julien.negre@ens-lyon.fr) avant le 16 janvier 2023.

Amplification, modulation, transformation et réduction de la voix politique dans les discours médiés : ordre(s) et désordre(s) communicationnel(s) en systèmes politiques

Carole Darmon (Université d'Angers) et Sébastien Mort (Université de Lorraine, Metz)

En démocratie athénienne, la taille idéale d'une cité se définissait pour Platon en fonction du nombre d'auditeurs que la voix du rhéteur pouvait atteindre (McLuhan 306). Très tôt, la voix humaine a pris une place centrale dans l'organisation des systèmes politiques des sociétés occidentales par la parole oralisée, le chant, voire le silence. La voix politique – qu'elle soit orale, retranscrite ou écrite –, est façonnée par des dispositifs de communication qui la transforment, la contraignent à s'adapter et qui eux-mêmes subissent l'influence de ce que Williams et Delli Carpini (2011) appellent les régimes médiatiques. Par-là, les auteurs entendent

> l'ensemble relativement stable et historiquement ancré des institutions, normes, processus et acteurs qui définissent les attentes et les pratiques des producteurs et consommateurs de médias […]. Les régimes médiatiques sont

> maintenus en place par les actions de l'État, sont donc toujours de nature politique et influent toujours sur la réalité de la vie démocratique (16).

Cet atelier propose d'étudier la voix politique en contextes médiés ainsi que la spécificité des différents dispositifs qui l'amplifient, la modulent, la transforment, ou la réduisent au silence, à travers l'histoire des États-Unis et les différents régimes médiatiques qui la traversent.

Pendant la période coloniale, les communautés de la Nouvelle-Angleterre se forment autour du livre. L'art oratoire qui s'y développe s'inspire du langage écrit des intellectuels et de l'étude de textes religieux (Postman et al. 70-71). Tocqueville observe cette tradition d'oral-écrit : « Un Américain ne sait pas converser, mais il discute ; il ne discourt pas, mais il disserte. Il vous parle toujours comme à une assemblée ; et s'il lui arrive par hasard de s'échauffer, il dira : Messieurs, en s'adressant à son interlocuteur » (Tocqueville 226). En 1858, relayés abondamment dans leur intégralité par la presse ou sous forme de pamphlets, les débats entre Abraham Lincoln et Stephen Douglas illustrent ce que Neil Postman appelle « l'esprit typographique », c'est-à-dire la capacité à prononcer et écouter des discours longs, fondés sur la raison et l'argumentation ordonnée et conceptuelle (Postman et al. 101). Dans une vision normative et prescriptiviste, Postman oppose cet « Âge de l'exposition » à « l'Âge du show-business » lentement initié par l'apparition du télégraphe, puis de la photographie à la fin du XIXe siècle, et que l'avènement de la télévision achève d'établir au milieu du XXe siècle. Pour Postman, l'industrie de la télévision aux États-Unis est antithétique de l'authentique voix politique : « […] la conception de la connaissance que véhicule la télévision est radicalement opposée à celle que véhicule la typographie : […] les conversations de la télévision développent l'incohérence et la trivialité ; […] l'expression 'télévision sérieuse' en soi est contradictoire […] » (Postman 125). Pour l'auteur, les développements technologiques ne changent pas seulement les modes de transmission de la voix politique, ils en réduisent l'amplitude.

Michael Schudson nuance cette vision et met en garde contre toute notion de déclinisme qui impliquerait une détérioration irrésistible du discours politique par les dispositifs de communication émergents (Schudson 470). Pour Susan J. Douglas, au XXe siècle, la radio offre de nouvelles potentialités d'amplification de la voix humaine et du son. Elle distingue l'écoute informationnelle (*informational listening*) – les reportages factuels qui sollicitent peu l'imagination du public –, et l'écoute dimensionnelle (*dimensional listening*), pratique sensorielle qui éveille l'auditeur et l'auditrice au récit illustratif, les expose aux bruits authentiques d'événements lointains et sollicite leur imagination (Douglas 163). On retrouve un exemple d'écoute dimensionnelle dans les reportages radiophoniques du journaliste Edward R. Murrow, dont la voix transverse l'Atlantique : en 1940, dans l'espoir de rallier l'opinion américaine à l'entrée en guerre des États-Unis, Murrow relaie les récits des Londoniens sous le Blitz et retransmet le bruit de bombes s'abattant sur la ville (Ehrlich 100), la voix du journaliste se faisant voix du citoyen ordinaire. Le bibliothécaire du Congrès Archibald McLeish en atteste dans son discours du 2 décembre 1941 : « Vous avez fait brûler la ville de Londres dans nos maisons et nous avons senti les flammes qui l'ont détruite… Vous avez réduit en cendres la superstition selon laquelle ce qui se passe au-delà de 3 000 miles d'océan ne se passe pas vraiment » (Sperber 204).

Au début des années 1990, alors que la câblodiffusion supplante la diffusion hertzienne, l'Âge d'or de l'information hertzienne (*Golden Age of Broadcast News*) cède la place à un « régime posthertzien » qui permet l'émergence de nouveaux formats relayant des contenus à portée politique sans pour autant se positionner comme formats informationnels (Williams et Delli Carpini). Par cet élargissement du « champ de l'opinion » (Jacob et Townsley 48-49), de nouvelles figures de l'information viennent contester le monopole des journalistes professionnels dans la définition des contours de l'environnement discursif, permettant ainsi à certaines voix politiques de se faire entendre selon des modalités nouvelles. C'est ainsi que, pendant la campagne présidentielle de 1992, les talkshows télévisés s'imposent comme relais incontournables (Ridout). Plus tard, en 2008, John McCain et Sarah Palin donnent à leur meetings une dimension carnavalesque : au cours de ces rassemblements, le public est vu et entendu par ses interjections fréquentes (cris, huées, applaudissements) (Herbst 35). Les meetings sont conçus pour être vécus sur place, mais également pour répondre aux exigences de la communication politique du régime médiatique « hybride », où les logiques des « vieux » et « nouveaux » médias s'intègrent les unes aux autres de façon dynamique (Chadwick). Ils font ainsi l'objet de courts segments soigneusement choisis, destinés à être relayés sur les chaînes d'information câblées puis *re*-médiés sur les réseaux sociaux, pour être largement plébiscités par les publics.

En 2016, les médias d'information offrent au candidat Donald Trump l'équivalent de près de 5 milliards de dollars de publicité en couverture électorale (Francia 447), couvrant ainsi les voix politiques des autres candidats à l'élection primaire républicaine, puis celle d'Hillary Clinton, son adversaire démocrate. Pendant le mandat présidentiel de Trump, commentateurs politiques, journalistes et écrivains empruntent à l'excès le titre de l'ouvrage de William Faulkner *Le bruit et la fureur* (*The Sound and the Fury*) pour qualifier les frasques du 45e président dans une stratégie communicationnelle du chaos. S'inspirant de l'atmosphère carnavalesque des meetings de Palin, Trump développe au cours de ses rassemblements des routines d'appel-réponse spectaculaires qui incorporent de courts chants (« Lock Her Up », « Build The Wall », « Send Her Back ») adaptés aux modalités de dissémination des réseaux sociaux, repris par les professionnels du journalisme, par les soutiens de Trump et par ses détracteurs.

Cet atelier se propose d'interroger la diversité des phénomènes d'amplification, de modulation, de transformation, ou de réduction au silence des voix politiques à travers les différents régimes médiatiques de l'histoire des États-Unis, phénomènes dont cette approche diachronique invite à questionner les contextes historiques, économiques, législatifs, technologiques et culturels. On considérera l'identité des rhéteurs (politiques, journalistes, commentateurs politiques, lobbyistes, simples citoyens), les conditions d'octroi de la parole, de son amplification, sa modulation, ou au contraire de sa réduction au silence, mais également les conditions de réception ou de non-réception des récits médiés. Il s'agira enfin d'interroger l'intentionnalité sous-jacente à ces phénomènes. Ont-ils pour finalité de légitimer, perturber, régénérer ou subvertir les systèmes politiques en place ?

Bibliographie :

Chadwick, Andrew. *The Hybrid Media System: Politics and Power*, New York, Oxford University Press, 2017.
Douglas, Susan J. *Listening In: Radio and the American Imagination*. University of Minnesota Press, 2004.

Ehrlich, Matthew C. *Radio Utopia Postwar Audio Documentary in the Public Interest*. University of Illinois Press, 2017.
Francia, Peter L. "Free Media and Twitter in the 2016 Presidential Election: The Unconventional Campaign of Donald Trump," *Social Science Computer Review*, 2018, vol. 36, no4: 440-455.
Herbst, Susan. *Rude Democracy: Civility and Incivility in American Politics*. Temple University Press, 2010.
Jacobs, Ronald N. et Townsley, Eleanor. *The Space of Opinion: Media Intellectuals and the Public Sphere*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964). Routledge, 1987.
Postman, Neil, et al. *Se distraire à en mourir* (1985). Pluriel, 2011.
Ridout, Christine F. "News Coverage and Talk Shows in the 1992 Presidential Campaign." PS: Political Science & Politics, vol. 26, no4, 1993: 712-716
Schudson, Michael. "Toward a Troubleshooting Manual for Journalism History." Journalism & Mass *Communication Quarterly*, vol. 74, no 3, September 1997, p. 46376. SAGE Journals,
Sperber, Ann M. Murrow, *His Life and Times*. Fordham University Press, 1998.
Tocqueville, Alexis de. *Democracy in America* (1835). Barnes & Noble Publishing, 2003.
Williams, Bruce A., et Michael X. Delli Carpini. *After Broadcast News: Media Regimes, Democracy, and the New Information Environment*. Cambridge University Press, 2011.

Les propositions de communication de 300 mots, accompagnées d'une courte notice bio-bibliographique, seront à envoyer à Carole Darmon (carole.darmon@univ-angers.fr) et Sébastien Mort (sebastien.mort@univ-lorraine.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

Le bruit des sans-voix : récits d'esclaves dans l'histoire et au cinéma

Marie-Pierre Baduel (Université Toulouse 2-Jean-Jaurès) et Hélène Charlery (Université Toulouse 2-Jean-Jaurès)

Dans son autobiographie publiée en 1847, *Récit de William Wells Brown, esclave fugitif. Écrit par lui-même*, Brown se remémore les cris de sa mère sous les coups infligés par ses propriétaires (15). Le son était ainsi un des points d'entrée choisis par Brown pour décrire à ses lecteurs la souffrance de l'esclavage, en particulier celle subie par sa mère. Steve McQueen utilise un procédé similaire dans *Twelve Years a Slave* (2013), dans les scènes où Patsey est violée, frappée et mutilée par M. et Mme Epps. Parfaitement illustrées par le titre de Brown et la mise à l'écran de l'histoire de Solomon Northup, les questions de voix et d'autoreprésentation, de point de vue d'auteur, et de témoignages directs et indirects de l'esclave, ont toute leur place dans notre atelier sur les voix, les sons et les silences dans les récits d'esclaves dans l'histoire histoire et au cinéma.

Arundhati Roy, dans son ouvrage *An Ordinary Person's Guide to Empire*, paru en 2004 et qui traite de l'impérialisme, écrit : « Les 'sans-voix' n'existent pas, il n'y a que les personnes réduites au silence intentionnellement, ou ceux qu'on préfère ne pas entendre ». Cette affirmation s'applique aussi parfaitement aux récits d'esclaves. Ces derniers ont longtemps été l'objet de débats sur leur légitimité en tant que sources historiques authentiques représentant une expérience collective (Nichols 1963, Blassingame 1975, Starling 1946 / 1988, Parfait 2015), mais également sur leur définition et leur statut en tant que genre (les récits écrits, les interviews du WPA, les récits dictés, les biographies, les courts articles dans les revues abolitionnistes), ou sur leur statut de canon, des références intellectuelles et des récits à intégrer dans la culture populaire. Cela soulève deux problématiques : quelles voix

sont incluses, comment et pourquoi, alors que d'autres sont mises de côté, et qui détermine leur légitimité et leur authenticité. Ces questions ont été soulevées à nouveau récemment par les historiens et les réalisateurs de films, avec des œuvres racontant l'histoire d'en bas et de l'intérieur (Rediker 2012, Barrett 2017). Ces récits sont centrés sur les personnes esclavagisées (*Django Unchained*, 2012, *Twelve Years a Slave*, 2013), ils illustrent donc la quête de la part des auteurs de nouvelles formes pour faire ressortir / laisser s'exprimer les voix esclavagisées (Aljoe 2012, Oualdi 2021, des sous-catégories filmiques dans *Harriet*, 2019 et *Antebellum*, 2020). Tandis que ces travaux donnent à entendre des voix individuelles et collectives qui n'étaient pas écoutées ou qui avaient été réduites au silence (Naylor 2022), ils soulignent également le rôle des historiens et des réalisateurs de films dans la mise en avant de ces voix qui n'étaient pas entendues.

Dans cet atelier, nous accueillerons des communications traitant de la façon dont les lectures récentes des récits d'esclaves révèlent les voix, le son et les silences dans l'histoire, l'historiographie et les fictions audio-visuelles (films et séries télévisées) traitant de l'esclavage en tant que moyens de s'éloigner de l'expression de la souffrance pour aller vers des formes d'émancipation / autonomisation / pouvoir.

Bibliographie sélective

ALJOE, Nicole. *Creole Testimonies: Slave Narratives from the British West Indies, 1709-1838*. New York: Palgrave McMillan, 2012.

BLASSINGAME, John W. "Using the Testimony of ex-Slaves: Approaches and Problems" in *The Journal of Southern History*, vol. XLI, n°4, November 1975.

BROWN, William Wells. *The Narrative of William W. Brown, a Fugitive Slave, Written by Himself.* Boston: The Anti-Slavery Office, 1847.

GERIMA, Haile and Pamela WOOLFORD. « Filming Slavery » *Transition* 1994, no. 64, 90-104.

KAISARY, Philip. "The Slave Narrative and Filmic Aesthetics: Steve McQueen, Solomon Northup, and Colonial Violence". *MELUS*. 2017 vol. 42, n°2, p. 94-114.

NAYLOR, Celia E. *Unsilencing Slavery: Telling Truths about Rose Hall Plantation, Jamaica*. Athens: University of Georgia Press, 2022.

NICHOLS , Charles. *Many Thousand Gone. The Ex-Slaves' Account of their Bondage and Freedom.* Leiden: Brill, 1963.

OUALDI, M'Hamed. "Voix d'esclaves" in Paulin Ismard, dir., *Les Mondes de l'esclavage* Paris : Seuil, 2021.

PARFAIT, Claire. « Le récit d'esclave : une source pour l'histoire de l'esclavage ? ». *Revue du Philanthrope* n°5, Écrire sur l'esclavage, 2014.

REDIKER, Marcus. *The Amistad Rebellion: An Atlantic Odyssey of Slavery and Freedom*. New York: Penguin, 2012.

ROY, Michaël, « « My Narrative is just Published » : Publication, Circulation et Réception des Récits d'Esclaves Africains-Américains, 1825-1861 » (thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2015), http://www.theses.fr/s92392.

STARLING, Marion Wilson. *The Slave Narrative: Its Place in American History.* Washington, D.C.: Howard University Press, 1988.

WHITE, Shane and Graham WHITE. *The Sounds of Slavery: Discovering African American History Through Songs, Sermons, and Speech*. Boston: Beacon Press, 2005.

Les propositions de communications (abstracts de 500 mots + brève biobibliographie) sont à envoyer à Marie-Pierre Baduel (marie-pierre.baduel@univ-tlse2.fr) et Hélène Charlery (helene.charlery@univ-tlse2.fr) au plus tard le 16 janvier 2023.

La voix du « pauvre petit blanc » dans les arts et médias audiovisuels : De la « majorité silencieuse » (Nixon, 1969) à la « nouvelle minorité » (Gest, 2016)

Julie Assouly (université d'Artois), Yvonne-Marie Rogez (université de Paris-Panthéon Assas) et Marine Soubeille (université Paul Valery Montpellier 3)

Les enquêtes montrant un déclin démographique de la population blanche non-hispanique aux États-Unis se sont multipliées depuis une dizaine d'années (ex. Brookings : 80% en 1980, 69% en 2000, 60% en 2019). Elles prédisent que la population non-blanche deviendra majoritaire à l'aube de 2040, et semblent à l'origine d'un changement radical de paradigme et d'un mythe positionnant le blanc en représentant d'une minorité dans les discours politiques et médiatiques (Pierce, 2015). Ce phénomène, qui s'est traduit dans les urnes par l'élection de Donald Trump en 2016, prend sa source dans les États du Sud dès le début du XXe siècle, alors que les ouvriers agricoles blancs des anciennes exploitations esclavagistes se retrouvent déclassés par rapport à la bourgeoisie blanche, et partagent le travail et le statut des minorités non-blanches désormais libres, pour finalement former une classe sociale et raciale distincte, souvent stigmatisée par l'expression « *white trash* » (Foley, 1997). Sur la scène politique, certains blancs « déclassés » trouvent leur voix en 1969 lorsque Richard Nixon en pleine débâcle au Vietnam s'adresse à la « majorité silencieuse », ce vivier d'électeurs conservateurs ne prenant pas part au débat public occupé par les minorités contestataires (Laderman, 2020). Par la suite, ils soutiendront Ronald Reagan, puis adhéreront aux thèses du Tea Party avant d'appuyer celles de Donald Trump. En majorité des citoyens américains ruraux ou périurbains blancs, peu éduqués qui ont longtemps brillé par leur absence des bureaux de vote, des médias, et du monde de la culture en général, ils apparaissent notamment sous les traits peu flatteurs du *redneck*, ou *hillbilly* dans des films des années 1960-70. Une partie de cette « majorité silencieuse » est aujourd'hui une minorité vociférante et victimisée, autoproclamée « *grassroots Republicans* » lors des meetings de Donald Trump, elle se retrouve au cœur du débat public et médiatique (cf. les émeutes du Capitole), se disant victime du « wokisme » et de la « *cancel culture* » (termes issus des réseaux sociaux et relayés par les médias, largement instrumentalisés par l'extrême droite).

À l'écran, on observe dès les années 1970 les prémices du *white backlash*, le ressentiment d'une partie de la population blanche qui apparait en réaction à la promotion des minorités post-mouvement des droits civiques. Un film tel que *Rocky* (Avildsen, 1976) mettant en valeur la réussite sportive et financière du boxeur noir (Apollo Creed) va, selon Eithne Quinn, avoir un effet pervers car à la fin, c'est bien Rocky, le pauvre blanc des quartiers, resté humble et fidèle à ses origines qui est l'authentique héros du film même s'il perd le combat aux points (Quinn 167-168). Cette idée est développée par Matthew Frye Jacobson, qui parle de « *white ethnic revival* » et conclut au sujet de Rocky : « He is not a spokesman for white backlash; he is a poster boy for white victimization. » (Jacobson 107-108) Plus récemment, on remarque que la victimisation du pauvre blanc dans le film *Crash* (Haggis, 2004), Oscar du meilleur film en 2005, a pris une forme beaucoup plus équivoque. C'est en effet un policier raciste désargenté (Matt Dillon) que l'on voit se débattre

avec la maladie de son père d'un côté et de l'autre humilier un couple de riches Afro-Américains en abusant de son pouvoir. À la fin du film, c'est lui qui sort la jeune femme noire de sa voiture en flammes. Selon Quinn, ces films passant pour « racialement libéraux » sont au contraire très « anti-discrimination positive » (Quinn 219). De fait, les statistiques de type « majorité/minorité » (Craig, Richeson, 2014) évoqués plus haut agissent sur une partie de la population blanche et alimentent le mythe de la « dépossession raciale », victimisant le « pauvre petit blanc » (Laurent, 2020) dont certains voient en Craig Zahler un porte-parole (Gallego, 2022). Les trois films les plus connus de ce réalisateur, *Bone Tomahawk* (2015), *Brawl in Cell 99* (2017) et *Dragged Across Concrete* (2018) font en effet la part belle au héros blanc victime de la barbarie d'une tribu amérindienne cannibale, du système carcéral et de la société dans son ensemble, semblant justifier toutes formes de violence. Ces héros sont par ailleurs représentés comme de bons pères de famille ou de bons maris et suscitent l'empathie du public. Zahler et le studio indépendant texan qui produit ses films, Cinestate, semblent d'ailleurs être particulièrement appréciés de l'électorat trumpiste (Miller 2019). « It's pretty clear that S. Craig Zahler has a formula for his fiction. Irredeemably evil minorities + damsel in distress threatened with sexual violence + heroic Aryan(s) + violent climax = jackpot! » (Jacob Garfinkel dans Miller 2019). Que dire enfin de Chris Kyle, le vétéran atteint d'un syndrome post-traumatique dans *American Sniper* (2015), représenté comme un justicier/victime mais qui n'est autre qu'« un héros blanc nationaliste » (Nilsen 2021).

Dans les médias, c'est l'homme de la rue incarné par Joe le Plombier, véritable personnage caprien devenu porte-parole des Républicains, qui durant l'élection de 2008 montrait déjà cette tendance à instrumentaliser le pauvre blanc devenu victime du système (et opposé à un candidat noir qu'il perçoit comme plus que jamais menaçant). De fait, la crise des *subprimes* en 2008 ayant plongé une partie de cette population blanche dans la précarité (Loyo & Tarancon, 2022), a probablement donné lieu à la construction médiatique de cette victime blanche que l'on retrouve sur les écrans dans des fictions ne traitant pas principalement de la question raciale telle que *99 homes* (Bahrani, 2014). Les films *post-subprimes* démontrent en effet que « la marginalisation et la minorisation peuvent être vécues de différentes manières, et simultanément, par des personnes différentes » et ne sont pas « nécessairement mutuellement excluantes. » (Gest 20) Il est évidemment possible d'envisager la victimisation du « pauvre blanc » en termes sociaux plutôt que raciaux, lorsque sa présence dans les films atteste moins de son exclusion volontaire du *melting pot* que d'une marginalisation sociale et économique subie (*The Three Burials of Melquiades Estrada*, 2005).

Cet atelier s'intéresse au discours du « pauvre petit blanc » qui se pose lui-même en victime de sa minorisation (Gest 2016) autant qu'au pauvre blanc victime de la crise, et aux possibles corrélations entre ces deux phénomènes dans les films de fiction et documentaires, dans les séries et dans les médias audiovisuels à travers les époques. Dans quelle mesure le premier va-t-il instrumentaliser le second ? Comment le discours suprémaciste ou hégémonique d'une partie de la population blanche est-il devenu celui de la victimisation ? Dans quelle mesure la réhabilitation du *white trash* (Crash, Ozark) participe-t-elle de ce

phénomène ? Qu'en est-il des femmes dans cette thématique très masculine (*Winter's Bone*, *The Florida Project*) ?

Quelques pistes et références :

- victimisation, « *white fragility* », « *working class hero* » (ex. *Out of the furnace*, *American Sniper*)
- critique ou célébration d'une culture « *white trash* » en marge de l'American Dream (*Massacre à la tronçonneuse, True Detective, True Blood*)
- la rédemption du « white trash » (*Crash*, *Ozark*)
- le suprémacisme blanc contextualisé (*American History X*) ou satirisé (*The Boys, Machete*)
- le « *white backlash* »
- l'après crise des *subprimes* (*The Florida Project*, *99 homes*), le *common man* victime du système (chez Capra, années 1930, les héritiers des films de la Grande Dépression)

Bibliographie

Brennan, Terri-Lynn, « Hollywood's Appeasement of White Guilt: Challenges to White Youth and Educators when Using 'Crash' in the Classroom », *Counterpoints,* 2008, Vol. 339, « *Crash* politics and antiracism : Interrogations of Liberal Race Discourse », p. 161-180.

Craig, Maureen A. and Jennifer A. Richeson, "On the Precipice of a "Majority- Minority" America: Perceived Status Threat From the Racial Demographic Shift Affects White Americans' Political Ideology", *Psychological Science*, 2014, Vol. 25(6) 1189–1197.

Foley, Neil, *The White Scourge: Mexicans, Blacks and Poor Whites in Texas Cotton Culture*, University of California Press, 1997.

Gallego, Carlos, « White Identity, Great replacement politics, and auteurism. The cinema of S. Craig Zahler », in Loyo Hilaria et Juan A. Tarancón (dirs.), *Screening the Crisis. US Cinema and Social Change in the Wake of the 2008 Crash*, London, Bloomsbury, 2022.

Gest, Justin, *The New Minority White Working Class Politics in an Age of Immigration and Inequality*, Oxford, Oxford university press, 2016.

Glickman, Lawrence, « How White Backlash Controls American Progress », *The Atlantic*, May 21, 2020.

Isenberg Nancy, *White Trash: The 400-Year Untold History of Class in America*, Penguin, 2017.

Jacobson, Matthew Frye, *Roots Too: White Ethnic Revival in Post-Civil Rights America*, Harvard U. P., 2006.

Laderman, Scott, *The "Silent Majority" Speech. Richard Nixon, the Vietnam War, and the Origins of the New Right*, New York, Routledge, 2020.

Laurent, Sylvie, *Pauvre petit blanc. Le mythe de la dépossession raciale*, Paris FMSH, 2020.

Loyo Hilaria et Juan A. Tarancón (dirs.), *Screening the Crisis. US Cinema and Social Change in the Wake of the 2008 Crash*, London, Bloomsbury, 2022.

Middleton Stephen, David R. Roediger, Donald M. Shaffer (dirs.), *The Construction of Whiteness: An Interdisciplinary Analysis of Race Formation and the Meaning of a White Identity*, University Press of Mississippi, 2016.

Miller, Stuart, "How a "Populist" Film Studio Is Turning Rage and Violence Into Revenue", *The Hollywood Reporter*, Jan. 28, 2019.

Newitz, Annalee, Matt Wray, *White Trash: Race and Class in America*, New York, Routledge, 1997.

Nilsen, Sarah D. , Sarah E. Turner (dirs.), *White Supremacy and the American Media*, London, Routledge, 2021 (see chapter 8 Sarah Nilsen "*American Sniper*. Constructing a white nationalist hero").

Pierce, Andrew J., « The Myth of the White Minority », *Critical Philosophy of Race*, Vol. 3, No. 2, 2015, Special issue: James Baldwin and philosophy, p. 305-323.

Quinn, Eithne, *A Piece of the Action: Race and Labor in Post–Civil Rights Hollywood*, Columbia U. P., 2019.
Sandeau Jules et Marianne Kac-Vergne, « Representing Whiteness in US Film and Television », *Miranda*, n°24, 2022.
Yaquinto, Marilyn, *Policing the World on Screen: American Mythologies and Hollywood's Rogue Crimefighters*, New York, Palgrave, 2019.

Les propositions (abstracts de 300 mots accompagnés d'une courte notice bio-bibliographique) devront être envoyées à Julie Assouly (julie.assouly@gmail.com), Marine Soubeille (marine.soubeille@gmail.com) et Yvonne-Marie Rogez (yvonnemarierogez@gmail.com) avant le 16 janvier 2023.

Écouter (dans) la ville : symphonies urbaines et paysages assourdissants

Caroline Magnin et Anouk Bottero (VALE, Sorbonne Université)

> People, endless, streaming, with strong voices, passions, pageants, Manhattan streets with their powerful throbs, with beating drums as now,
> The endless and noisy chorus, the rustle and clank of muskets, (even the sight of the wounded,) Manhattan crowds, with their turbulent musical chorus!
> Manhattan faces and eyes forever for me.
>
> Walt Whitman, "Give me the Splendid Silent Sun" (1865)

La texture sonore de la ville de New York a toujours été celle d'un bruit assourdissant, mélange « turbulent » de sirènes de police et de pompiers, de klaxons, de voix criardes et bruyantes. Comment dépeindre le paysage sonore new-yorkais par le biais de l'écriture, du médium cinématographique ou autre ? Comment rendre tangible l'intangible du son ? De plus, comme Whitman, qui perçoit dans les sons de l'urbanité l'harmonie d'un chœur, nombreux sont les artistes et écrivain·e·s américain·e·s contemporain·e·s qui ont tâché de s'approprier la dissonance de la ville pour en faire jaillir la beauté et la musicalité. Ainsi, les vues urbaines du prologue de *West Side Story* sont magnifiées par la partition de Leonard Bernstein, qui harmonise l'énergie chaotique d'une ville en pleine transformation. Don DeLillo, dans *Falling Man*, dote les bruits assourdissants qui envahissent la villeàla suite du 11-Septembre d'une corporéité, les transformant presque en personnages. Les films d'action ont toujours fantasmé la destruction de la ville et cette dévastation systématique est toujours mise en scène sur fond de vacarme insupportable. Les productions culturelles contemporaines semblent donc témoigner d'un traitement double quant aux bruits et aux sons urbains : d'une part, certaines œuvres harmonisent et musicalisent les sons de la ville pour mieux en célébrer la beauté etrenforcer un sentiment d'appartenance à la ville ; d'autre part, de plus en plus d'œuvres, au contraire, rendent audibles la violence et les menaces contenues dans le paysage sonore new-yorkais.

Au milieu d'une telle cacophonie, quelle place est faite au silence dans la ville et où peut-on y trouver ces îlots de silence ? Le silence représenterait-il une résistance bienvenue face à un vacarme envahissant et parasite ? La question de l'ouïe et de l'écoute présuppose

l'existence d'un·e auditeur·trice, dont l'oreille est le réceptacle de ces bruits : d'une exposition passive, brutale aux dissonances, le silence permet-il d'apprendre à *écouter* – davantage qu'à *entendre* ? Et dans un paysage sonore urbain souvent désincarné, quelle place est accordée aux voix humaines ? Peut-être que la voix de la ville est avant tout celle de ses habitant·e·s, dans toute la variété d'accents et dedialectes qu'elle contient : comment les auteur·trice·s, réalisateur·trice·s, metteur·se·s en scène américain.e.s agrègent-ils ces voix urbaines non-standardisées au(x) paysage(s) sonore(s) urbains qu'ils dépeignent ? Le cœur émotionnel de la ville n'est-il finalement pas contenu dans les aspérités propres au « grain de la voix » (Barthes, 1981) de ses habitant·e·s ?

Cet atelier souhaite s'intéresser à des productions littéraires ou artistiques variées – roman, poésie, théâtre (musical ou non), cinéma, séries télévisées, musique – et dont le cadrage théorique mobilise une dimension interdisciplinaire, au-delà de la littérature (histoire, civilisation, socio-linguistique…). Les communications pourront porter sur les sujets suivants, sans s'y limiter :

- La construction littéraire et cinématographique de paysages sonores
- L'exploration du bruit comme perturbation ; le potentiel menaçant des bruits urbains
- La musicalité de la ville ; la musique et les musiciens de la ville ; harmoniser la ville
- L'éthique de l'écoute et la question de l'impact émotionnel / traumatique des bruits de la ville
- Silence et espaces de silence dans la ville
- Les voix urbaines : accents, dialectes, redéfinitions vocales de l'américanité

Les propositions (abstracts de 300 mots accompagnés d'une courte notice bio-bibliographique) devront être envoyées à Anouk Bottero (anouk.bottero@sorbonne-universite.fr) et Caroline Magnin (caroline.magnin@u-pec.fr) avant le 16 janvier 2023.

La poésie comme paysage sonore ? Voix, Sons, Bruits, Silences

Juliette Utard (Sorbonne Université) et Abigail Lang (Université Paris-Cité)

Dans quelle mesure la poésie construit-elle un paysage sonore ? Bien avant le « tournant sonore », les sources lyriques de la poésie ont fait de la voix et du chant l'une des modalités dominantes de l'écriture du poème. Des « chants démocratiques » de Walt Whitman aux paroles de Bob Dylan pour lesquelles il s'est vu décerner le Prix Nobel de Littérature en 2016, la poésie nord-américaine s'est longtemps imposée comme une poésie du son et de la voix, s'efforçant de créer ce que Richard Powers, dans *Orfeo*, nomme « a newfound America of sound ».

Sons amplifiés, confinant au cri et au bruit (dont le « barbaric yawp » whitmanien et le « howl » ginsbergien ne sont que les exemples les plus frappants) mais aussi sons murmurés, hésitants, bègues, à peine audibles ou transcriptibles (que l'on songe aux foisonnement des signes typographiques dans les manuscrits d'Emily Dickinson, préparant leur « mise en voix », ou à la création acoustique de David Grubbs à partir des poèmes de Susan Howe, qui transforment le recueil poétique en espace polysensoriel).

Outre ce glissement du visuel au sonore et de la page au paysage acoustique, la poésie opère également un glissement de l'expression à la réception, de la voix qui (se) projette, à l'oreille qui entend (« only – Hear – », écrit Dickinson dans son poème « The Spirit is the Conscious Ear – » [J733/Fr718]) : autrement dit, à une poétique, et peut-être même une politique, de l'écoute (« Now I will do nothing but listen », déclare Whitman au beau milieu de « Song of Myself » [§26]). S'ouvrant aux bruissements du monde, la poésie devient alors bande sonore recueillant la diversité des fréquences acoustiques, humaines et non-humaines, déployant un paysage sonore, bucolique, urbain, ou historique. En somme, cet atelier proposera de réfléchir aux apports (théoriques, méthodologiques et critiques) des *sound studies* dans le champ des études poétiques.

Quelques pistes possibles :

- Croisements entre poésie et musiques populaires nord-américaines : décloisonnement entre textes et paroles, poésie et musique (folk, blues, rock, punk ou post-punk, etc), révolution rythmique et compositionnelle du jazz sur l'écriture poétique (Harlem Renaissance, Beat Generation, Black Arts Movement), comédies musicales (*Elegies For Angels, Punks and Raging Queens* [1989] en partie inspiré d'Edgar Lee Masters) et opéras (notamment *Crossing: An Opera* [2015] de Matthew Aucoin, dont le livret est adapté des écrits de Whitman pendant la guerre de Sécession)
- Collaborations entre poètes et artistes sonores (Susan Howe et David Grubbs, mais aussi collaboration entre Patti Smith et Soundwalk Collective pour une lecture de poésie-concert au Centre Pompidou en octobre 2022)
- Une poésie qui « fait du bruit » en se redéployant dans l'espace urbain (lectures à voix haute, performances, *spoken word*, slam, etc) et numérique (vidéo-poèmes diffusés sur Instagram et TikTok, festivals de vidéo-poésie)
- L'impact des technologies du son (amplification, enregistrement, modification) sur la création poétique depuis l'invention du phonographe (on pense au magnétophone portable Uher d'Allen Ginsberg comme nouvel outil de composition à la fin des années 1960, ou aux liens entre modernisme et avènement de la radio que souligne Todd Avery dans *Radio Modernism*)
- Poésie et environnements sonores (*white noise*, *pink noise*, *Brown noise*) comme outils, sources ou modèles de la création poétique contemporaine
- Poésie et troubles de la parole (aphonie, aphasie, dysphasie, mutisme sélectif—on pense au mutisme de Maya Angelou, dont la poésie l'aurait libérée) ou aux troubles de l'audition (dysacousie, hypoacousie ou hyperacousie—voir, par exemple, *Distressing Language: Disability and the Poetics of Error* de Michael Davidson) : quelle place la poésie nord-américaine fait-elle aux troubles de l'audition et de la parole?
- Diffusion audio de la poésie et archives sonores de poésie : comment archiver, écouter, analyser le poème lu/parlé/performé ? En quoi les podcasts de poésie (comme la série *PoemTalk* d'Al Filreis) ont-ils modifié (le discours sur) la poésie ?

Les propositions de communication (environ 300 mots) devront être envoyées à Juliette Utard (juliette.utard@gmail.com) et à Abigail Lang (Abigail.Lang@univ-paris-diderot.fr), accompagnées d'une brève notice bio-bibliographique (environ 150 mots) pour le 16 janvier 2023 au plus tard.

Silences: Mute Responses to (Post-Inner-Colonial) Trauma in American Fiction

Yuri Stulov **(**Department of World Literature at Minsk State Linguistics University**),** Natalia Vysotska **(**Kyiv National Linguistics University**,** Ukraine)

Les personnes intéressées par cet atelier sont invitées à se référer à l'appel en anglais.

Sounding Difference: Noise and/as the verbal construction of the Other

Ana Mª Manzanas Calvo et Paula Barba Guerrero (Universidad de Salamanca)

Les personnes intéressées par cet atelier sont invitées à se référer à l'appel en anglais.