

54^E CONGRÈS DE
L'ASSOCIATION FRANÇAISE
D'ÉTUDES AMÉRICAINES

**Voix
Sons
Bruits
Silences**
Noises
Sounds
Voices

PROGRAMME

23-26 mai 2023

Université de Bourgogne – Dijon

UFR Sciences de Santé

7, boulevard Jeanne d'Arc

21000 Dijon





54^{ème} Congrès de l'Association Française d'Études Américaines (AFEA)

VOIX, SONS, BRUITS, SILENCES
VOICES, SOUNDS, NOISES, SILENCES

23 – 26 mai 2023

Université de Bourgogne
UFR Sciences de Santé
7, boulevard Jeanne d'Arc
21000 Dijon

PROGRAMME



INFORMATIONS GÉNÉRALES / GENERAL INFORMATION

Bagagerie / Luggage room	SALLE R47 (REZ-DE-CHAUSSÉE)
Quiet room	SALLE R10 (REZ-DE-CHAUSSÉE) et BU SANTÉ (8h30 – 18h)
Pauses-café / Coffee breaks	COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

Les participant·es inscrit·es au congrès doivent à leur arrivée à l'UFR Sciences de Santé passer à la table d'accueil récupérer leur totebag. Un fléchage sera assuré depuis l'arrêt de tramway « CHU/Hôpitaux » (ligne T1 Divia).

Tous les détails pratiques nécessaires se trouvent à la rubrique « Practical information » du site du congrès : <https://afea.fr/dijon2023/practical-information/>

Toutes les salles d'atelier sont équipées d'un vidéoprojecteur, mais il conviendra pour tou·tes les communicant·es du congrès et responsables d'ateliers de se munir de leur ordinateur (et adaptateurs HDMI/VGA, le cas échéant). L'accès wifi se fait par Eduroam.

Pour toute question d'ordre pratique en amont et pendant le congrès :
afeadijon2023@gmail.com

En cas d'affluence dans l'Amphi Courtois pour les plénières, il sera proposé en salle **R46** une diffusion live simultanée, que les participant·es pourront suivre de leur ordinateur. Le lien de connexion sera indiqué sur le site du congrès : <https://afea.fr/dijon2023/program-2/>



MARDI 23 MAI 2023

À partir de 8h30

Accueil des participant-es et pause-café / Welcome and coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

9h00 – 9h30

Ouverture des Doctoriales et introduction **AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)**

Shannon Wells-Lassagne (directrice-adjointe du laboratoire TIL Centre Interlangues) et Candice Lemaire (responsable du comité d'organisation du congrès)

Françoise Coste (Université Toulouse Jean Jaurès), Ronan Ludot-Vlasak (Université Sorbonne Nouvelle), Hélène Quanquin (Université de Lille) et Anne Ullmo (Université de Tours) (organisateur-rices des Doctoriales)

DOCTORIALES DE CIVILISATION
GRADUATE SYMPOSIUM ON CIVILIZATION

9h30 – 11h00

SESSION 1 **AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)**

Spaces and Colonization

Guilhem Billaudel (Université Paul Valéry Montpellier 3) : "Space Conquest and Odyssey to a Space of One's Own: Expansion and intimacy in contemporary space exploration films."

Répondante : Clémentine Tholas (Université Sorbonne Nouvelle)

Agathe Lacoste (Université de Poitiers) : "Reclaiming two-spiritness as a way to denounce colonization in the United States."

Répondant : Augustin Habran (Université d'Orléans)

11h00 – 11h15

Pause-café / Coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE



11h15 – 12h45

SESSION 2

AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Social Policies, Past and Present

Adrien Lievin (Université de Lille) : "Progressive Education and Industrial Capitalism Before and During the New Deal, in Harlan County, KY, 1913-1944."

Répondante : Alice Béja (Science Po Lille)

Cécilia Smith (Université Nice-Côte d'Azur) : "The Homeless in Boston since the 80s – A Metonymy of Urban Policies in the United States?"

Répondant : Olivier Burtin (Université de Picardie Jules-Verne)

12h45 – 14h00

Déjeuner / Lunch

RESTAURANT UNIVERSITAIRE MONTMUZARD

14h00 – 15h30

SESSION 3

AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Race and Popular Culture

Camille Chane (Aix-Marseille Université) : "Representing East Asians in American cartoons: the construction of a racial stereotype through yellowface and yellow voice performances (1919-1973)."

Répondante : Julie Assouly (Université d'Artois)

Bryan Grove (Penn State University) : "Memory, the Blues, and the Mythology Surrounding Robert Johnson."

Répondante : Elsa Grassy (Université de Strasbourg)

15h30 – 15h45

Pause-café / Coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE



DOCTORIALES DE LITTÉRATURE GRADUATE SYMPOSIUM ON LITERATURE

Répondant-es: Emmanuelle Delanoë (Université Paris Cité), Mathieu Duplay (Université Paris Cité), Monica Michlin (Université Paul Valéry Montpellier 3), Antonia Rigaud (Université Sorbonne Nouvelle), Alette Ventéjoux (Université Jean Monnet Saint-Étienne)

9h30 – 11h00

SESSION 1

SALLE/ROOM R46 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

The Aesthetics of Affect

Sara Baila Bigné (Universitat de Barcelona): "Frères humains qui après nous vivrez': Empathy for the Immoral in *In Cold Blood* and *Les Bienveillantes*."

Direction: Cristina Alsina-Rísquez and Marta Segarra (CNRS)

Alwena Queillé (Université Sorbonne Nouvelle): "Vulnerable intimacies in the contemporary fictions of Ottessa Moshfegh, Rachel Kushner and Emma Cline."

Direction: Béatrice Pire

11h00 – 11h15

Pause-café / Coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

11h15 – 12h45

SESSION 2

SALLE/ROOM R46 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Postmodern Liminalities

Valentine Alloing (Université Paris Cité): "A Paranoid Epistemology: John Kennedy Toole's *A Confederacy of Dunces*, Don DeLillo's *Running Dog* and *Libra*, and Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* and *Bleeding Edge*."

Direction: Antoine Cazé

Hanna Hadjadj (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis): "How to apprehend textimages: towards a hyper specific methodology?"

Direction: Brigitte Félix



12h45 – 14h00

Déjeuner / Lunch

RESTAURANT UNIVERSITAIRE MONTMUZARD

14h00 – 15h30

SESSION 3

SALLE/ROOM R46 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

The Cultural Politics of Gender and Race

Johanna Galis (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis) : "Social performativity in the literary voices of Zora Neale Hurston and Toni Cade Bambara."

Direction : Andrée-Anne Kekeh-Dika

Laëtitia Nebot-Deneuille (Dublin City University, Ireland) : "American literary tourism in Northern Italy at the mid of the twentieth-century through the study of two novels: *The Glimpses of the Moon* (1922) by Edith Wharton and *Across the River and Into the Trees* (1950) by Ernest Hemingway."

Direction : Michael Hinds and Sharon Murphy

15h30 – 15h45

Pause-café / Coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

15h45 – 16h45

TABLE RONDE COMMUNE/ TRANSDISCIPLINARY ROUND TABLE

AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

17h – 18h

Cocktail de clôture des Doctoriales

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

16h-19h

Réunion du bureau de l'AFEA

SALLE/ROOM R07 (REZ-DE-CHAUSSÉE)



MERCREDI 24 MAI 2023

8h30 – 9h00

Accueil des participant-es et pause-café / Welcome and coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

9h00 – 9h30

Ouverture du Congrès / Conference opening **AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)**

- Vincent Thomas, Président de l'Université de Bourgogne
- Laurent Gautier, Directeur du laboratoire TIL Centre Interlangues
- Christelle Serée-Chaussinand, Doyenne de l'UFR Langues et Communication
- Mathieu Duplay, Président de l'AFEA
- Richard Johns, Consul des États-Unis d'Amérique, à Lyon (en visioconférence)
- Anaïs Le Fèvre-Berthelot, Antonia Rigaud, Alette Ventéjoux, responsables scientifiques
- Candice Lemaire, responsable du comité d'organisation local

9h30 – 9h45

Pause-café / Coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

9h45 – 11h45

Ateliers / Panels

ATELIER / PANEL #1 — SESSION 1

AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

La voix du texte littéraire / The Voice of the Literary Text

Christelle Ha Soon-Lahaye (Université de Versailles St Quentin et Université de Rouen Normandie)

Anne-Laure Tissut (Université de Rouen Normandie)

Françoise Sammarcelli (Sorbonne Université) : « À la recherche d'une voix paradoxale : *The Book of Illusions* de Paul Auster entre silence et fantômes »

Cette communication se propose d'explorer les paradoxes d'un texte qui trouve sa voix dans un intertexte de la perte et dans l'attention portée aux pouvoirs de l'image, en particulier les



performances silencieuses du cinéma muet.

Il y a plus de vingt ans, Paul Auster signait un de ses romans les plus éloquents, *The Book of Illusions*, récit homodiégétique qui, selon Annick Duperray (2003), renouait avec la gravité après plusieurs romans relevant d'un mode plus mineur. L'auteur de *The Invention of Solitude* retrouve sa voix dans un dialogue intertextuel et intersémiotique, comme son protagoniste reprend goût à la vie en découvrant un acteur comique du cinéma muet auquel il consacre un ouvrage savant, *The Silent World of Hector Mann*, avant de commencer à traduire l'autobiographie de Chateaubriand. Roman à tiroirs, *The Book of Illusions* emboîte les voix, multipliant les cadres et les pièges. Mettant en question la fiabilité de la voix, comme le souligne le critique James Peacock, il problématise ainsi le rapport au narrataire et au public.

Après avoir tragiquement perdu sa famille dans un accident d'avion, l'universitaire David Zimmer (nom récurrent chez Auster) rencontre par hasard l'œuvre d'Hector Mann, célébrité du muet mystérieusement disparue. Si l'ekphrasis filmique n'est pas rare dans la littérature contemporaine (illustrée entre autres par des textes de Robert Coover), peu d'écrivains se sont attachés à (d)écrire des séquences cinématographiques muettes comme le fait Auster ici. Le narrateur décrit en effet longuement au présent les films muets qu'il visionne (ch 2, p. 25-46), et la voix savante qui se construit est celle d'un spectateur-critique. De plus, au cours de ses recherches, Zimmer narrateur devenu narrataire apprend ce qu'est devenu Mann et découvre l'existence d'œuvres ultérieures qu'il a réalisées, destinées à être détruites. C'est notamment l'occasion de livrer au chapitre 7 une autre longue ekphrasis filmique fictive qui se lit comme un script, décrivant *The Inner Life of Martin Frost*. Or les frontières se brouillent, car ce film parlant d'Hector Mann, à la voix off très présente, reviendra dans l'œuvre d'Auster sous la forme d'un film expérimental du même titre, sorti en 2007.

Si l'image filmique apparaît et disparaît dans/par la voix narrative et en conditionne le timbre méditatif, on examinera aussi comment le motif de la traduction, activité chère à Auster et discutée dans d'autres œuvres, inscrit la question de la voix textuelle dans un dialogue avec l'autre. « A. imagines himself as a kind of ghost of that other man, who is both there and not there » (*Invention* p. 145-146). Ici ce sera Chateaubriand dont les *Mémoires d'outre-tombe* fournissent un modèle (« the best autobiography ever written », p. 51). Invité par un ami à traduire ce chef-d'œuvre, Zimmer y fait de fréquentes allusions et en cite longuement l'introduction (p. 56-58), avant d'y revenir au chapitre 7. Les voix fantômes se croisent, car on comprendra tardivement que le texte de Zimmer ne nous parvient que de façon posthume.

Auscultant la relation conflictuelle, tissée de culpabilité, de perte et de chagrin, qui préside à la création, le roman intertextuel et intersémiotique pose aussi la question de l'autorité et l'appartenance : une œuvre appartient-elle à son auteur ou son public ? D'autre part, comme raisonne Hector Mann dans le texte, si l'on fait un film que personne ne voit, ce film existe-t-il ou pas ? (p. 179). On reviendra sur ces questions de légitimité ancrées dans l'esthétique réflexive de Paul Auster.

Hal Coase (Università degli Studi di Roma) : "The Lyric Instant and the Social Voice"

Work on lyric poetry is now aimed at restoring to *each* lyric its historical particularity. This has rendered a strong theory of genre untenable. I wish to consider how a weak theory centred around the intractability of voice might help us recover lyric reading and lyric speaking as an expression of social responsibility. In order to elaborate this, I will discuss some recent definitions of lyric, before turning to the feminist poetics of Audre Lorde and Adrienne Rich. I take my theoretical cues from feminism and from Italian thought: Adriana Cavarero's work on metaphysics as a suppression of the voice's singularity and Giorgio Agamben's interest in the poem as a resurgence of that singularity. The singularity of the voice, for both Cavarero and Agamben, strengthens the



ethical injunction to value every life, and grounds this claim in the materiality of the body: hear me for who I am and as I am, without abstractions.

In their entry on 'Voice' for the handbook on *Transnational Modern Languages* (2022), yasser elhariry begins with two propositions: 'I speak' and 'I hear what you speak'. Voice hinges these two enunciations: to voice and to be voiced—voice as the expression of our need to be heard. The trope of apostrophe, these days taken as central to lyric reading, is the figuring of this need. The possibilities of lyric speaking and lyric reading would then describe the synthesis of these two voices: the one bodily, the other social. The folding of the one into the other would be the achievement of a lyric instant, as banal and vital as answering the intercom—'It's me'—and receiving recognition, and entering.

Florian Bousquet (Université Sorbonne Nouvelle) : « "All is jive and vexation of spirit" : les indirections de la voix narrative dans *The Life and Loves of Mr. Jiveass N**** de Cecil Brown »

Dans son introduction à l'édition de 2008 de *The Life and Loves of Mr. Jiveass N**** (1969), Henry Louis Gates Jr., critique littéraire africain-américain connu pour avoir développé la théorie du signifi(y)in(g), revient sur sa première lecture du roman de Cecil Brown. Alors étudiant à l'université à l'époque de sa publication, Gates le considérait comme un « manuel de vie » sur « l'essence noire » pour les jeunes hommes africains-américains des années 70 comme lui : « a cult classic for my friends and me at Yale, a required text on our veritable "Quest for Blackness" reading list, along with Malcolm X, Eldridge Cleaver, Harold Cruse, and Frantz Fanon » (x). Relisant ce même roman trente-neuf ans plus tard (pour l'écriture de son introduction), Gates nous livre une toute autre lecture, celle d'un enchantement provoqué par sa prose sensuelle, par son riche réseau d'allusions à d'autres œuvres canoniques et par ces moments où Cecil Brown « donne voix » aux ironies de la condition humaine. Alors que le jeune Gates de dix-neuf ans avait été « intrigué » par l'érotisme et les fantasmes sexuels qui traversent le roman, le Gates plus âgé, devenu théoricien du discours à « double voix » (« double-voiced discourse ») dans la littérature africaine-américaine, célèbre la maîtrise de Brown du « vernaculaire noir » et des jeux oraux comme le signifi(y)in(g) et les « dozens ».

Cette communication a pour objet d'analyser comment, à l'image de Gates, les lecteurs et lectrices du roman de Brown peuvent être désorienté.e.s voire trompé.e.s par la voix narrative dont les jeux oraux et intertextuels, la moquerie et l'imposture, autrement dit le « jive », procèdent de l'indirection.

En m'appuyant sur la figure de Bigger Thomas (née du roman *Native Son* de Richard Wright que le texte convoque explicitement) et la radicalité de son opposition à ce modèle littéraire pourtant célébré par des nationalistes noirs comme Eldridge Cleaver dans les années 60, je tenterai de montrer comment Cecil Brown cherche ainsi à produire un « speakerly text » (selon la terminologie de Gates) dont la jouissance est à ressentir à la fois dans les nombreuses scènes de sexe du roman, mais aussi dans les jeux produits par sa voix narrative marquée par la duplicité.



ATELIER / PANEL #2 — SESSION 1

SALLE/ROOM R07 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Silence, Sound or Fury? The Challenges of Alliance and Dialog on Race in the USA – 1815-2023

Cécile Coquet-Mokoko (Université de Versailles St Quentin)

Marie-Jeanne Rossignol (Université Paris Cité)

Pauline Peretz (Université Paris 8 Vincennes—Saint-Denis) *Présidente de l'atelier*

Marie-Jeanne Rossignol (Université Paris Cité): « Une alliance ambiguë ? Comment analyser les rapports entre militants antiesclavagistes blancs et antiesclavagistes noirs dans les premières décennies de la république états-unienne 1780-1830 »

Un allié, comme le révèle l'histoire militaire et diplomatique, est un partenaire sur lequel on pense pouvoir compter en cas de difficulté. Mais chaque allié peut avoir son propre agenda et le combat commun peut cacher des dissensions, des différences d'interprétation, une hiérarchie entre partenaires. Dans les premières décennies de la république fédérale, les Noirs libres du Nord, récemment libérés ou auto-libérés pour la plupart, durent composer avec des alliés blancs dont le soutien était essentiel. Dans cette communication, j'examinerai les limites de cette alliance dans une société de plus en plus raciste, mais également ses forces. Ce sera l'occasion de porter un regard plus approfondi sur le concept d'alliance lui-même, utilisé également par d'autres chercheuses pour le 19^e siècle états-unien, et de se demander quel paradigme historiographique il recouvre et à quel autre paradigme il s'oppose¹.

Anne-Claire Fauquez (Université Paris 8 Vincennes—Saint-Denis): « Narrer l'esclavage dans les livres d'histoire de l'État de New York avant la guerre de Sécession : des historiens alliés devenus ennemis ? »

Si la présence de l'esclavage dans la colonie et le jeune état de New York est maintenant avérée depuis la découverte du cimetière africain en 1990 qui a lancé un nouvel intérêt pour la recherche depuis le début des années 2000, nous aimerions nous intéresser à la façon dont l'histoire de l'esclavage fut mise en récit au XIX^e siècle avant et après la guerre de Sécession. D'un côté, de nombreux ouvrages historiques nous offrent une version édulcorée voire une histoire amnésique de la présence d'esclaves à New York. Tout d'abord, de la part des historiens comme John Watson dans ses *Annals and Occurrences of New York City and State, in the Olden Time* de 1846 qui décrit l'esclavage à New York comme "of the mildest form", ou des récits d'esclaves comme celui d'Harriet Jacobs qui dans la préface des *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself* affirme que les "Northerners know nothing at all about Slavery". Cette vision fut également partagée par certains historiens africains-américains comme George Washington Williams ou Peter Thomas Stanford qui édulcoraient l'histoire de l'esclavage dans les états du nord voire niaient la présence d'esclaves à la période néerlandaise.

Dans cette communication nous essaierons de comprendre quels sont les enjeux sous-jacents à cette « mise en récit » de l'histoire de l'esclavage avant la guerre de Sécession. Pour quelles raisons le passé esclavagiste fut-il effacé de l'histoire de New York après l'abolition de 1827 ? Comment fut construit ce mythe du Nord libre, d'une terre abolitionniste, où la mise en place du Chemin de Fer Clandestin avait permis à des milliers d'esclaves d'échapper à l'enfer du Sud ? Comment les écrits des historiens à la fois blancs et africains-américains y contribuèrent-ils ? Était-ce pour mieux promouvoir la cause abolitionniste avant la guerre ? Comment la propagande abolitionniste dans l'état qui vit la mise en place d'une des premières sociétés abolitionnistes du pays, la New York

¹ Hélène Quanquin, *Men in the Women's Rights Movement, Cumbersome Allies?*, New York: Routledge, 2020.



Manumission Society, fut-elle conjointe à un effacement de l'histoire esclavagiste ? Comment les alliés de la cause noire devinrent-ils ainsi des ennemis prêts à déformer l'histoire pour servir leur cause ?

Augustin Habran (Université d'Orléans) : « Noirs et Indiens dans la déportation : ambiguïtés d'une rhétorique de la "civilisation" »

L'étude de la déportation des nations amérindiennes du Sud-Est vers le Territoire Indien dans les années 1830 – à la fois symbole de la présidence « tyrannique » d'Andrew Jackson et parachèvement radical du processus d'annihilation des populations autochtones par la jeune république – n'a pas échappé aux renouvellements historiographiques liés à la Nouvelle Histoire Indienne. Les apports méthodologiques de l'ethnohistoire notamment, ont permis d'identifier l'agentivité des populations concernées par cet événement tragique en mettant en lumière les initiatives de survivance de ces sociétés déracinées.

Aussi, dans le cadre de leur résistance face au radicalisme des politiques indiennes de la période jacksonienne, les nations du Sud-Est exploitent stratégiquement la transculturation à l'œuvre au sein de leurs sociétés depuis l'« ère coloniale » et font valoir leur « civilisation » face au retour à la « sauvagerie » que constituerait leur déplacement à l'Ouest. Du fait de leur situation géographique, et du tissu culturel et économique dans lequel ces nations s'inscrivent, cette « civilisation » placée en étendard prend des atours « sudistes » et se caractérise par conséquent par le développement de l'esclavage et la subordination légale des Noirs. Autrement dit, la résistance amérindienne dans ces régions se fait aux dépens des populations afro-américaines. Tandis que les leaders amérindiens pratiquent dans ce contexte de lutte pour le maintien de la souveraineté sur leurs territoires ancestraux un « mimétisme stratégique », dont une forme de « racisme de circonstance » à l'égard des Noirs devient un élément constitutif, la multitude de voix militantes favorables aux Indiens qui s'élèvent alors dans le pays impose une certaine ambiguïté. Si la « civilisation » des Indiens devient l'argument central des militants anti-déplacement (missionnaires, associations de protection des Indiens – souvent féministes et abolitionnistes –), la subordination des Noirs attenante à celle-ci reste incontestablement l'angle mort de cette rhétorique intrinsèquement paradoxale.

Jean-Marc Serme (Université de Bretagne Occidentale) : « "Ho'oulu Lāhui" : alliances et indigénisation à Hawaï'i, 1820-2020 »

Le contre-récit hawaïien oppose au mythe du bon sauvage polynésien apathique et attardé celui d'un peuple éduqué et efficace qui a depuis plus d'un millénaire géré habilement et constamment les ressources limitées d'un archipel isolé dans le Pacifique Nord. La communication explorera les formes diverses de coopération avec des non-Hawaïien-ne-s dans le but de préserver la légitimité autochtone, mais aussi de façonner à leur manière la nation étatsunienne et de promouvoir une forme souvent hybride et mouvante d'indigénisation. Je tenterai à partir de l'idée de contre-récit national d'analyser la constance de cet objectif par l'entremise des différents types d'alliances forgées durant l'histoire des deux derniers siècles entre les Hawaïien-ne-s et les non-Hawaïien-ne-s².

La première partie de la présentation consistera en une analyse succincte de l'intégration politico-sociale de la monarchie hawaïienne au sein des normes occidentales de gouvernance à des fins de préservation de la légitimité politique et civilisationnelle du régime, dans un processus adaptatif qu'Augustin Habran a appelé « acculturation stratégique » concernant la nation

² Le terme « Hawaïien-ne » ici fait référence uniquement aux descendant-e-s, incluant les métis, du peuple polynésien présent dans l'archipel hawaïien (Ka pae āina Hawai'i) avant l'arrivée de James Cook en 1778.



cherokee. La seconde partie consistera à analyser l'intégration progressive du mouvement de Renaissance hawaïen des années 1970 aux revendications afro-américaines et autochtones du continent, avec comme points d'orgue l'intégration du mouvement de revitalisation de la langue hawaïenne dans le système éducatif étatique (étatsunien, 1986) ou l'adoption par le Congrès fédéral des lois successives sur les langues autochtones (à partir de 1990), ou encore l'intérêt pour le système des écoles à charte dès la fin des années 1990, dans un élan commun pour sortir de l'impasse éducative d'une majorité d'élèves hawaïen-ne-s, afro-américain-e-s ou amérindien-ne-s. Enfin, je finirai la présentation par l'évocation d'un nouveau type d'alliance entre les méthodes scientifiques issues de la science européenne mondialisée et 'Ike Hawai'i (savoir « traditionnel »), notamment sur la question globale du changement climatique et des très nombreuses initiatives scientifiques, mais aussi associatives, culturelles ou politiques, entre Hawaïen-ne-s et non-Hawaïen-ne-s.

ATELIER / PANEL #3 — SESSION 1

SALLE/ROOM R16 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

More than words : Cris et chuchotements / Cries and Whispers

Paul-Thomas Cesari (Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Claude Chastagner (Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Simon Hierle (Université de Limoges)

Yves Dorémieux (sans affiliation) : « "White Trash Freaks" : Blues et country des recalés du rêve américain (XXI^e siècle) »

S'inspirant de figures comme Hasil Adkins ou Jeffrey Lee Pierce, deux mouvements musicaux étroitement associés, qualifiés souvent de country-punk et punk-blues, émergent au cours des années 1990 dans les villes désindustrialisées du Midwest et les Appalaches surtout. Les musiciens qui s'y rattachent emploient un large panel d'instruments tant acoustiques qu'électriques pour produire des variantes délibérément accélérées et/ou bruyantes de musiques traditionnelles américaines influencées par punk-rock et métal, au service d'une imagerie empruntant au folklore Freakshow et Southern Gothic, aux cultures de l'alcool et des drogues (opiacées, amphétamines, cocaïne...) et aux cultures prolétaires industrielles et rurales. On y côtoie fils de pasteurs fondamentalistes en rupture de ban, vétérans ou filles de fermiers dans une ambiance de barbecue.

Bien que tenant délibérément à distance les débats politiques explicites, ces mouvements manifestent de façon récurrente des prises de position anti-autoritaire, anti-église, pro-syndicaliste et anti-raciste tout en proclamant leur identité de *redneck* et leur amour des armes. Renvoyant dos à dos libéraux des deux côtés et conservateurs respectables du *Heartland*, ils représentent une forme de contestation, minoritaire et marginale, de la fracture culturelle américaine, tout comme leur expression musicale récuse l'opposition entre musiques traditionnelles et actuelles.

Sangheon Lee (Université Gustave Eiffel) : « Mise en musique de l'urgence et du nihilisme : le punk hardcore américain des années 1980 »

L'essor de la musique dite *punk hardcore*, aux États-Unis à la fin des années 1970 et au début des années 1980, n'était pas seulement le résultat d'une sous-culture de jeunes, mais était, bien plus profondément, lié à un certain contexte et à la situation psychosociale où se trouvait toute la société étatsunienne d'alors. Nous recherchons ici quelle est la nature du lien entre les modalités



proprement musicales de cette expression et la situation où elle s'exprimait, en nous appuyant sur deux notions : « urgence » et « nihilisme ».

Si le punk hardcore a fait l'objet d'une attention croissante au cours des vingt dernières années, les musicologues n'ont encore guère rendu justice à cette musique. Prenant acte de cette lacune, nous visons à décrypter sa dimension sociale à partir d'une analyse scrupuleuse les « matériaux musicaux » eux-mêmes de certains morceaux représentatifs.

L'urgence dans le punk hardcore ne repose pas seulement sur l'uniformisation des accents ou l'augmentation de la vitesse, comme précédemment dans le rock en général, mais en outre sur une accélération subtile, sur une précipitation spontanée. Le phénomène d'accumulation verticale qui caractérisait le punk rock a été radicalisé par le punk hardcore : comme « sloganisation », contraste, raccourcissement, parfois décalage temporel et temporaire. Si jamais une « création nihiliste » est encore possible dans la négation radicale de toute ambition « artistique », on n'en peut guère trouver meilleur exemple que le punk hardcore : on y trouve souvent cette « conscience nihiliste », elle s'y présente sous forme horizontale dans la chanson.

Dans le punk hardcore, c'est la musique elle-même qui incarne ce nihilisme et son urgence, *au sein même de sa propre structure formelle*. La collaboration dialectique des deux notions d'urgence et de nihilisme relie, comme un lien médiateur, musique et situation sociale.

Felicia Londré (University of Missouri-Kansas City) : "The Impact of Cultural Forces on the Evolving Soundscape of James Reese Europe's Musical Composition and Conducting"

James Reese Europe (1880-1919) was not the first to incorporate the sound of gunfire in the music he composed (we readily recall Tchaikovsky's *1812 Overture*), but Europe's "On Patrol in No Man's Land" (1918) came from his own personal experience in the Great War and earned wide popularity when his "Harlem Hell-Fighters" Band returned to the USA.

As an African American, Jim Europe spent his short life energetically creating his own opportunities, which he also used to further the status of Black musicians. As a boy in Washington D.C., he came under the lasting influence of John Philip Sousa's military marches as well as church choirs. Moving to New York in 1903, as an excellent violinist and pianist, he espoused classical music. He conducted a musical farce, *A Trip to Africa* (1904) and began publishing Tin Pan Alley songs. By 1910 he was leading the Clef Club and soon played at Carnegie Hall. When his band toured with ballroom dancers Vernon and Irene Castle, his repertoire encompassed ragtime and swinging dance music.

In 1917 Europe enlisted in New York's Black regiment, the 15th, with the goal of fighting, but his services were more needed as a band leader. He became one of very few Black officers: Lieutenant James Reese Europe. To avoid integration with white American soldiers, the Black regiment was transferred to fight alongside the French. It gained fame as the 369th. The band toured widely, building morale with visits to hospitals and battered French villages, introducing and popularizing jazz in France.

My paper will examine the cultural forces (including race, transportation, warfare, new technologies such as the phonograph) that impacted Europe's many different sounds. Admittedly, I am a theatre historian, not a musicologist, but I have recordings of Europe's band as well as recordings of his friend Noble Sissle after Europe's tragic death and believe that I can contribute insights on his evolving soundscape.



Julie Momméja (Université Lumière Lyon 2) : “Rockin’ in the Free World? Neil Young’s Activism in Contemporary Mainstream Music”

“Ohio”, “Southern Man”, “After the Gold Rush” (1970), “Rockin’ in the Free World” (1989)... throughout his sixty-year-long career, folk rock musician and lyricist Neil Young has been a vocal political, social and environmental activist.

The Canadian-born singer’s creative path emerged within the Californian sixties and seventies counterculture when protest songs evolved from the folk scene embodied by artists such as Woody Guthrie and Pete Seeger to a more publicized rock and folk sphere with the likes of Joan Baez, Bob Dylan and Crosby, Stills and Nash (Marcus 1989, Doggett 2009). This new generation of singers and songwriters became the voice of an American youth protesting against mainstream society and fighting for social justice, racial equality and sexual liberation (Roszak 1969, Miller 1991).

What remains of this musical activism decades later? How did countercultural artists from that era transition into the contemporary mainstream musical industry while keeping their activism intact? Through the example of Neil Young, this paper focuses on the artist’s protest songs and denunciation of neo-liberal policies in recent years. Indeed, in his 2006 “Living With War” album, Young condemned George W. Bush’s invasion of Irak while also calling for his impeachment. In 2015, with the release of “The Monsanto Years”, he attacked the chemical company and made his activism in favor of the environment the main subject of his disc. Recent events have also shown the musician’s public protest of Donald Trump’s policies: the obtention of his American citizenship in order to vote against the latter during the 2020 elections, and a lawsuit filled that same year against the candidate’s campaign for using his music at political rallies without permission.

Based on theoretical studies, corpus analysis and research conducted on the counterculture movement in the San Francisco Bay Area, this paper discusses protest, dissent and resistance as core values of American democracy that keep getting reinvented (Frau-Meigs 2001, Kempf 2015). It depicts how Neil Young has been reaffirming his political, social and environmental activism throughout the years, benefiting from his position as a countercultural artist who became “mainstream”. Finally, the paper questions the impact of such activism on Young’s audience, whether old or new, and the future of folk rock protest songs in the digital age.

ATELIER / PANEL #4

SALLE/ROOM R46 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

La voix du « pauvre petit blanc » dans les arts et médias audiovisuels : De la « majorité silencieuse » (Nixon, 1969) à la « nouvelle minorité » (Gest, 2016) / The Voice of the “Poor Little White Man” in the Audiovisual Arts and Media: from the “Silent Majority” (Nixon 1969) to the “New Minority” (Gest 2016)

Julie Assouly (Université d’Artois)

Yvonne-Marie Rogez (Université Paris – Panthéon Assas)

Marie Soubeille (Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Yvonne-Marie Rogez (Université Paris – Panthéon Assas) : “One in a Million’: backlash, controversy and the story of a small-town white boy (an introduction)”

“One in a Million” is a 1988 song by the American Hard Rock band Guns n’ Roses that may easily be accused of racism, nativism and homophobia as its lyrics mention insults against African Americans, immigrants and gay people.

These lyrics demonstrate the double-entendre that may characterize Rock n’ Roll as an art form, i.e., a mix of truth with a lot of provocation and ambiguity. As the *L.A. Times* put it at the time in



their article “Guns n’ Roses – Loaded with Contradictions”: “Does the band agree with the views or is the song a recognition of small-town prejudice as the darker side of the American Dream?” The song’s release was pushed by Axl Rose, the singer, who wrote it, and it has been a permanent source of embarrassment for some of the band’s members, as well as a source of unwelcome controversy for the band as a whole. Using short T.V. interviews of Slash and Axl Rose that were given in 1988 and 1992, as well as a short documentary released on the Youtube channel Rock n’ Roll True Stories in 2021, this introduction will show how the band navigated the aftermath of the release of this controversial song. While it is typical of what a lot of Hard Rock musicians were about in the 80s, it also allows the viewer to contemplate the elements of victimization that characterize the voice that Axl Rose embodies, and which will be the focus of this workshop. It is also interesting to wonder what place this song has in the band’s corpus today, as it was withdrawn from the 2018 box-set reissue of the 1987 album *Appetite for Destruction*, as the result of a collective decision (Rolling Stone Magazine even titled their 2019 interview of bass player Duff McKagan: “How Duff McKagan Got Woke”).

Unexhaustive bibliography:

Guns N’ Roses: The Story of One in a Million From GN’R Lies, Axl Rose Controversy

[<https://www.youtube.com/watch?v=3LzbnknccXM>]

Axl Rose 1988 MTV Interview on One in a Million

[<https://www.youtube.com/watch?v=R0eA4O79CRM>]

Slash from Guns N Roses Discusses The Controversy Surrounding The Song "One In A Million" Rare 1992

[<https://www.youtube.com/watch?v=scTsGn6RTLm>]

Janice Garza, “POP MUSIC: Guns N’ Roses--Loaded With Contradictions”, *Los Angeles Times*, Dec 4, 1988

Kory Grow, “How Duff McKagan Got Woke”, *Rolling Stone*, June 6, 2019

Del James, “Axl Rose: The Rolling Stone Interview”, *Rolling Stone*, August 10, 1989

Slash with Anthony Bozza, *Slash: the Autobiography*, Harper Collins, 2008

Julie Assouly (Université d’Artois) : “How Dirty Harry’s conservative cynicism crafted the voice of the victimized white male for generations: The example of *Dragged Across Concrete* (Zahler 2018)”

To Martin Scorsese, Clint Eastwood embodies the transition between classical and modern Hollywood. Deeply inspired, notably, by James Cagney or Gary Cooper, he has then greatly contributed to the mutation of two emblematic American stock – yet declining – characters in the 1960s and 70s, the law-abiding cowboys and cops, transforming them into borderline gangsters. The way he morally subverted these archetypes of American heroes in his characterization of the Man with No Name and Harry Callahan, has influenced generations of actors and fascinated spectators, while introducing a new political discourse that I would describe as “conservative cynicism” (Meyer 1986). Callahan is indeed a conservative who bends the law supposedly for the sake of order, providing his own interpretation of Nixon’s law and order policy. This attitude echoes the 1970s identity and institutional crises the US was going through (Street 2016). “Cool” and unapologetic, Eastwood’s personification of the conservative antihero also contributed to the normalization of sarcasm as regards liberal ideals. Brutalizing women on screen and ignoring minorities in real life, to the point of notoriously mocking the Native American woman representing Brando at the Oscars ceremony in 1973, Eastwood’s attitude became subject to controversy. He famously paid homage to the cowboys killed in John Ford’s films in reaction to the woman’s condemning Hollywood’s disrespect for Native Americans on screen. As a result, Eastwood’s taunting of civil rights activists and boorish attitude on screen made him the spokesman of a conservative “silent majority” who felt unjustly treated by the elite system and



muzzled by more and more outspoken minorities, but also youth protesting the war and questioning authority and sexual mores. After the collapse of the studio system, the voices of the counterculture found support in Hollywood with the rise of young liberal independent directors (e. g. the New Hollywood).

Focusing on white cop characters, this paper will seek to demonstrate how *Dirty Harry's* cynicism and his position as a victim of the system has created a change in paradigm. Throughout the decades, I would argue that this new paradigm has participated in the creation of a marginal, yet remarkable new voice, that of the victimized brutal or corrupt cop whose immoral attitude is somehow justified by the failures of the institutions.

As a starting point, I will dwell on Joe Streets' essay, *Dirty Harry's America* (2016), which thoroughly established how this film illustrates the ambiguities of the Nixon years –conservatism, law and order, the rise of cynicism, police brutality, and the victimization of a “silent majority” in opposition to much more “vocal” countercultural groups and civil rights advocates – that I will put in parallel with the same phenomenon during the Trump presidency, particularly through the example of *Dragged Across Concrete* (Zahler 2018).

Selected bibliography

BLUMENTHAL, SETH, *CHILDREN OF THE SILENT MAJORITY: YOUNG VOTERS AND THE RISE OF THE REPUBLICAN PARTY, 1968-1980*, LAWRENCE, UNIVERSITY OF KANSAS PRESS, 2018.

Chaloupka, William, *Everybody knows. Cynicism in America*, University of Minnesota Press, 2001.

Dionne, Eugene Jr., *Why the Right Went Wrong: Conservatism--From Goldwater to the Tea Party and Beyond*, NY, Simon & Schuster, 2016.

Street, Joe, *Dirty Harry's America: Clint Eastwood, Harry Callahan, and the conservative backlash*, Gainesville, FL., University Press of Florida, 2016.

Symmons, Tom, *The New Hollywood Historical Film: 1967-78*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

Sébastien Lefait (Aix Marseille Université) : “White trash characters as the voice of racism in Hollywood films”

This paper studies the instrumentalization of white trash characters in Hollywood's representation of racism in the US. It argues that mainstream American movies dealing with racial issues have massively associated racism with undeserving, lower-class white characters who are almost relegated outside the bounds of humanity. Thanks to this social class remove, filmgoers of various backgrounds are soothed into believing that racism only affects a minority of people portrayed as completely unlike themselves. In most cases, this social remove comes in addition to geographical distance: it prompts the cultural construction of racism as the evil side of lower class, uneducated southern whites rather than of the northern elite. In some cases, a third, historical remove is added (racism in the US belongs in the past).

The paper then shows that the stereotype under study – the “racist cracker” – is usually paired with an educated “white saviour” character, often from the North of the country, with whom viewers are prompted to identify. This representational strategy, the paper concludes, fits within a larger framework that aims at constructing, disseminating, and maintaining a cultural preconception – the notion that in the US, racism against African Americans belongs mainly in the South and that, conversely, the North is an area of racial tolerance and progress.

Because of the emphasis placed on the cultural vehicles of this deflection strategy, the corpus is mainly comprised of Hollywood films that are studied for their ability to globally propagate, through fiction, a distribution of racism in the US that mainly exempts the northern white elite to vilify southern rednecks. The case studies will focus on the white trash/white saviour dyad through a seminal example (Bob Ewell / Atticus Finch in *To Kill a Mockingbird* – Robert Mulligan, 1962) leading up to more recent productions (*The Green Mile* – Steven Spielberg, 1999; *Mississippi*



Burning – Alan Parker, 1988) and films that introduce variations on the trope (*Django Unchained* – Quentin Tarantino, 2012; *BlackKkKlansman* – Spike Lee, 2018).

ATELIER / PANEL #5

SALLE/ROOM 009 (SOUS-SOL)

Sounding Difference: Noise and/as the Verbal Construction of the Other

Ana M^a Manzananas Calvo (Universidad de Salamanca)

Paula Barba Guerrero (Universidad de Salamanca)

Lucas Cantinelli (Aix-Marseille Université): “Discursive ‘othering’: logos, phonos, and the Afro-American speech”

In 1990, Toni Morrison, a prominent Afro-American novelist and essayist, defines the concept of American Africanism: “It is an investigation into the ways in which a nonwhite, Africanlike (or Africanist) presence or persona was constructed in the United States, and the imaginative uses of this fabricated presence served” (*Playing in the Dark* 6). The power of ontological definition it entails for the white subject over the black object implies a domination over and through language with the development of “a master narrative that spoke *for* Africans and their descendants, or *of* them” (*ibid* 50). Thus, the words of black people and their power of subversion are made null; the Afro-American is relegated to the status of *infans* without mastery of the *logos*, or to that of the barbarian characterized by the *phonos* of the beast. As Morrison points out in an interview with Pierre Bourdieu: “To dismiss the other’s language is the first thing those holding the guns strive to do. When one possesses an army and a navy, one can tell the other that their language is not a language, that what they say is more akin to the language of animals”³ (§7). Consequently, this paper aims at exploring the linguistic strategies put in place by the system to dismiss the discursive power of the black individual and to understand how they were “othered” according to Morrison’s definition of the word: “I am a black writer struggling with and through a language that can powerfully evoke and enforce hidden signs of racial superiority, cultural hegemony, and dismissive ‘othering’ of people and language which are by no means marginal or already and completely known and knowable in my work” (*Playing in the Dark* xii-xiii).

Myrto Charvalia (Université Paris Nanterre): “Marlene NourbeSe Philip’s *Zong!*: A Case of Noisy Hybridity”

“w a t/ er rgg g g go/ o oo goo d/ waa wa wa/ w w waa/ ter o oh⁴” cries the spectral speaker in Philip’s *Zong!*; water alters his speech before eventually muffling him. What remains of his effaced collective voice is a mere number⁵; no names nor ancestral lands can seal his existence. But if upon his disappearance the collective Other leaves nothing behind but trivial references in the colonizer’s documents, then how can he speak to us now, and in which language? Philip tries to hear the specter’s muffled voice through *Gregson v. Gilbert* court case document; she transcribes the message creating an “opaque,” fragmented long poem, a polyphonic cry. Defying linguistic conventionality, her turn to extreme textual experimentation results in a “noisy” text that resists the silencing powers of colonialism and linear reading. In other words, *Zong!* shields Otherness as a piercing vow to memory. In this communication *Zong!* will be explored as a case of the Other’s

³ My translation from French back to English. The transcript of Morrison’s original English cannot be found.

⁴ Philip, Marlene NourbeSe. *Zong!* The Mercury Press, 2008.

⁵ I refer to the 150 Africans who were jettisoned from *Zong* by the captain and the crew to gain insurance money. The incident is now known as the *Gregson v. Gilbert* case of the *Zong* case.



resilience; hybridity as well as Philip's experimental textual approach are to be examined as the path for breaking the silence and as a performance of a history of trauma that still remains at the ocean's "liminal space⁶" and its alluvial, disremembering bottom.

Paula Barba Guerrero (Universidad de Salamanca): "Of Noise and Exploitation: Othering Echoes in Suzan-Lori Parks' *White Noise*"

In her 2019 play *White Noise*, Suzan-Lori Parks examines the many faces of racism in contemporary US society. The playwright addresses complex interracial interactions that are traced back up to slavery times. Delving into the effects of "woke culture" in our understanding of (and discourses on) race, *White Noise* problematizes the encounter with difference, painting an emotional landscape permeated by neoliberal individualism, dominance, violence, and pain. The play traverses different "exploitative uses of racial identity" (Brantley 2019) and plays with silence and voice in an attempt to focalize the unsaid. This is not new in the playwright's theater. Albeit notably visual, Parks' drama has often relied on sound to discuss hostility, belonging, and cultural grief. Her questions have not been posed directly, but rather depended on her characters' silences to be brought forth (Als 2019). *White Noise*, however, reverses some of Parks' formal conventions (Landis 2023)—her usual lyric sensibility amongst them—and instead engages in more realistic discourse to better articulate the social problems of her time. This paper therefore aims to analyze the literal and figurative uses of voice and silence in Parks' play, reading them in relation to historical exploitation. Probing into the discursive and aural features of racism in its many present ramifications, as depicted in the play, I intend to explore the playwright's construction of othering soundscapes that serve to interrogate the boundaries between cultural presence and absence by means of discourse, representation, and sound.

12h00 – 13h30

Déjeuner / Lunch

RESTAURANT UNIVERSITAIRE MONTMUZARD

14h00 – 15h00

CONFÉRENCE PLÉNIÈRE / KEYNOTE SPEECH **AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)**

Tina Tallon, University of Florida's College of the Arts

From AM to AI: A Century of the Mediated Voice in the US Quotidian

The voice is one of the most important sites of identity formation, communication, and performance, both individually and collectively. For millennia, humans have developed technologies to amplify, manipulate, and disembody voices, whether for religious services, entertainment, or the waging of war. The dawn of the broadcast era brought both new promise and new precarity to this process of technological mediation, thus fundamentally changing our relationships with our voices and society.

⁶ For more Mulira, Ruth Sanuy. "Edouard Glissant and the African Roots of Creolization". *Ufahamu: A Journal of African Studies* 38(2), 2005.



Throughout the twentieth century, the ubiquity of AM radio in the everyday lives of many Americans connected the country in ways that no technology had done before, paving the way for the emergence and performance of a national culture. In the United States, AM radio co-evolved with not only other technological advances such as microphones and recording media, but also with the law. Cycles of invention, implementation, and government regulation led to path dependencies in not only industry standards for hardware and software, but also in legal codes addressing everything from copyright, advertising, and monopolization to labor, privacy, and the electoral process. With this rapid development also came the entrenchment of bias and exploitation, as the inequitable distribution of vocal labor was reflected not only in circuits, but in society.

Recent advances in artificial intelligence, while seemingly novel, are in many ways a re-telling of the same story. The datasets used to train today's AI models for applications such as automatic speech recognition, speech synthesis, and voice cloning expose many of the same core biases at play in early design choices in microphones and radio - and how could they not, given that the datasets are only as good as the media used to construct and store them?

The voice has long been a proving ground for the technocultural power alignments that shape societies. In this talk, we will examine how the last century of development has played a critical role in transforming the ways in which we create, consume, and disseminate information and culture. We will also consider what the future may hold as AI continues to raise questions about what it means to be human and how we move through the world. Ultimately, we examine how voice technology has - and will - influence whose stories are told and how.

15h00 – 15h15

Pause-café / Coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

15h15 – 17h15

Ateliers / Panels

ATELIER / PANEL #2 — SESSION 2

SALLE/ROOM R07 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Silence, Sound or Fury? The Challenges of Alliance and Dialog on Race in the USA – 1815-2023

Cécile Coquet-Mokoko (Université de Versailles St Quentin)

Marie-Jeanne Rossignol (Université Paris Cité)

Pauline Peretz (Université Paris 8 Vincennes—Saint-Denis) *Présidente de l'atelier*

Olivier Maheo (TEMOS Le Mans-CNRS): « Le Student Nonviolent Coordinating Committee, silences et blancs de mémoire »

Le Student Nonviolent Coordinating Committee, SNCC, pourrait sembler l'exemple même d'une alliance réussie du mouvement noir et des libéraux blancs. Fondé en 1960, il participe d'une



coalition qui réunit les organisations noires modérées et le courant libéral⁷. Il associe au mouvement étudiant africain-américain de plus en plus d'étudiants blancs, issus des meilleures universités du Nord.

Cependant, les atermoiements de Lyndon Johnson tout comme la Convention démocrate d'Atlantic City en 1964, contribuent à exacerber l'impatience des jeunes du SNCC. En décembre 1966, plus d'une centaine de militants du SNCC, réunis au Peg Leg Bates Club, décident de ne plus accepter de Blancs au sein du SNCC⁸. Ces derniers sont invités à quitter l'organisation, un drame pour certains d'entre eux⁹. Cette radicalisation a été étudiée du point de vue du contexte politique fédéral¹⁰. Mais il est aussi possible de l'aborder du point de vue des conflits internes au SNCC.

Le silence de la presse est assourdissant lorsqu'un Noir est blessé, alors que la même nouvelle concernant un militant blanc fait aussitôt les gros titres. De même Les journalistes interviewent les jeunes étudiants blancs arrivés dans le Sud depuis quelques semaines, alors que la population locale reste superbement ignorée. Robert Moses comme d'autres snickers sont de plus en plus hostiles à la participation des militants blancs, que Moses avait pourtant initié en 1963 avec le projet du *Freedom Summer*¹¹. John Jackson décrit les effets pervers de présence des Blancs à leurs côtés : « Si un Blanc propose une réunion tout le monde vient au meeting, parce que c'est un Blanc qui l'a demandé »¹². Ainsi, quelque ait été l'attitude des militants blancs du SNCC, leur présence faisait perdurer les biais raciaux, sur la scène médiatique comme sur le terrain.

Nous proposons dans cette communication d'aborder cette question au plus près des témoignages et des rapports qui documentent la fragilité de cette alliance. Un contre-récit du mouvement noir est à ce titre nécessaire, contre les mythes du récit dominant défini par Jacquelyn Dowd-Hall¹³.

Courte bibliographie

Clayborne Carson, *In Struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.

Cheryl Lynn Greenberg, *A Circle of Trust: Remembering Sncc*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1998, xvii+274 p.

Jacquelyn Dowd Hall, « The Long Civil Rights Movement and the Political Uses of the Past », *The Journal of American History*, 1 mars 2005, vol. 91, n° 4, p. 1233-1263.

⁷ Clayborne Carson, *In Struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981 ; Cheryl Lynn Greenberg, *A Circle of Trust: Remembering Sncc*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1998, xvii+274 p.

⁸ Peg Leg Bates est le nom de scène d'un célèbre danseur de claquettes noir, Clayton Bates (1907-1998), qui fut propriétaire de ce Club, de 1951 à 1987, lieu de villégiature célèbre parmi les Africains-Américains, dans les Catskill Mountains, à Kerhonkson, NY.

⁹ Comme en témoigne Dorothy Zellner dans ce recueil : Faith S. Holsaert, Martha Prescod Norman Noonan, Judy Richardson, Betty Garman Robinson, Jean Smith Young, et Dorothy M. Zellner, *Hands on the Freedom Plow: Personal Accounts by Women in SNCC*, Urbana, University of Illinois Press, 2010, p. 324.

Sur la conférence de Peg Leg Bates Club est disponible en ligne cet article :

<https://snccdigital.org/events/sncc-staff-meeting-peg-leg-bates-club/>

¹⁰ De même lors de son congrès de 1966 le CORE déclare aussi ne plus être en faveur de l'intégration et qualifie l'action non-violente de « philosophie à l'agonie ». Les Blancs du CORE sont invités à faire leurs bagages également Harvard Sitkoff, *The Struggle for Black Equality, 1954-1992*, Rev. ed., New York NY, Hill and Wang, 1993, p. 195.

¹¹ Edward Brown et Harold O. Lewis, « Edward Brown interview ».

¹² « Everybody would have come to the meeting 'cause a white man said it ». John Jackson et Robert Wright, « John Jackson interview ».

¹³ Bowdler publia en 1818 une version expurgée de l'œuvre de Shakespeare, *The Family Shakespeare*, qu'il jugeait plus convenable pour les lectrices et les jeunes lecteurs que le texte original. Jacquelyn D. Hall note que : « By confining the civil rights struggle to the South, to bowdlerized heroes, to a single halcyon decade, and to limited, noneconomic objectives, the master narrative simultaneously elevates and diminishes the movement. It ensures the status of the classical phase as a triumphal moment in a larger American progress narrative, yet it undermines its gravitas. It prevents one of the most remarkable mass movements in American history from speaking effectively to the challenges of our time » Jacquelyn Dowd Hall, « The Long Civil Rights Movement and the Political Uses of the Past », *The Journal of American History*, 1 mars 2005, vol. 91, n° 4, p. 1234.



Faith S. Holsaert, Martha Prescod Norman Noonan, Judy Richardson, Betty Garman Robinson, Jean Smith Young, et Dorothy M. Zellner, *Hands on the Freedom Plow: Personal Accounts by Women in SNCC*, Urbana, University of Illinois Press, 2010, 657 p.

Harvard Sitkoff, *The Struggle for Black Equality, 1954-1992*, Rev. ed., New York NY, Hill and Wang, 1993, 258 p.

Pierre Cras (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne) : « “An Unlikely Alliance” : Black Panthers, Young Patriots et première Coalition Arc-en-ciel »

Lors de sa création en octobre 1966 dans la baie d’Oakland par Huey P. Newton et Bobby Seale, le Black Panther Party for Self-Defense s’inscrit dans une démarche de rupture vis-à-vis du Mouvement pour les droits civiques. Tout autant influencés par la pensée révolutionnaire de Malcolm X que de l’anticolonialisme de Frantz Fanon, les Panthers incarnent en effet un radicalisme noir prônant l’autodétermination ainsi que l’autodéfense armée face aux brutalités policières. La politique du Parti repose à la fois sur l’organisation communautaire à l’échelle locale – par l’intermédiaire de « programmes de survie » – et sur une solidarité internationale et interracial. L’un des exemples les plus représentatifs de cette volonté de convergence des luttes qui voit les Black Panthers coopérer avec les Young Patriots, une organisation militante blanche prolétaire, prend place à Chicago au cours de l’année 1968.

Stigmatisés et diabolisés par la presse locale au début des années 1960, victimes de violences policières et durement éprouvés par la politique de rénovation urbaine, les jeunes habitants du quartier d’Uptown / Hillbilly Harlem¹⁴ de Chicago doivent survivre dans un « cloaque de misère » selon les propres mots de Hy Thurman, cofondateur des Young Patriots, dans son ouvrage *Revolutionary Hillbilly* publié en 2020. Nombre d’entre eux se reconnaissent dans les mots de Fred Hampton, responsable du chapitre des Black Panthers de l’Illinois et qui vise à « combattre le racisme par la solidarité » et à « combattre le capitalisme non par le capitalisme noir mais par le socialisme ». Le 4 avril 1969, la première « Rainbow Coalition de solidarité révolutionnaire » est alors mise en place. Elle regroupe jeunes immigrés blancs pauvres du Sud et membres du chapitre du Black Panther Party de Chicago et fait cohabiter, contre toute attente, les symboles du drapeau confédéré et de la panthère noire.

On s’interrogera donc sur les modalités d’organisation particulières et propres à cette « coalition arc-en-ciel »¹⁵ ainsi que sur les éventuelles luttes de pouvoir entre les différentes parties qui l’ont composée. Nous tenterons également de déterminer dans quelle mesure la fédération des énergies et la convergence des luttes autour d’une ligne politique révolutionnaire, anticapitaliste et antiraciste a pu favoriser l’émergence d’un contre-discours – y compris envers la fracture politique, sociale et géographique qui séparait Noirs et Blancs au sein de l’espace de Chicago - face à la politique répressive du maire Richard Daley. A travers cette étude de cas, nous tâcherons finalement de déterminer si ce modèle de collaboration politique a constitué un épiphénomène ou bien, au contraire, si l’alliance proposée par la coalition arc-en-ciel a reconfiguré durablement les liens de solidarité entre associations militantes blanches et noires par la suite.

Bibliographie sélective

BLOOM, Joshua & MARTIN, WALDO E. *Black Against Empire: The History and Politics of the Black Panther Party*. Berkeley: University of California Press, 2016.

SONNIE, Amy & TRACY, James. *Hillbilly Nationalists, Urban Race Rebels, and Black Power: Community Organizing in Radical Times*. Brooklyn: Melville House, 2011.

¹⁴ Surnommé ainsi en raison du pourcentage élevé de blancs pauvres et immigrés originaires du Sud rural – majoritairement de la région des Appalaches – qui y avaient élu domicile au sortir de la Seconde Guerre mondiale.

¹⁵ Et qui comprenait également les Young Lords, un groupe de jeunes latinos âgés de 16 à 25 ans inspirés par le Black Panther Party et les mouvements nationalistes portoricains.



THURMAN, Hy. *Revolutionary Hillbilly: Notes from the Struggle on the Edge of the Rainbow*. Berkeley: Regent Press, 2020.

WILLIAMS, Jakobi. *From the Bullet to the Ballot: The Illinois Chapter of the Black Panther Party and Racial Coalition Politics in Chicago*. Chapel Hill: UNC Press, 2013.

Fatma Ramdani (Université de Lille) : « La participation du Black Panther Party au festival culturel panafricain à Alger en 1969 : une redéfinition des alliances et du panafricanisme »

La guerre d'indépendance d'Algérie (1954-1962) a donné lieu à des alliances politiquement fécondes mais jusqu'alors improbables entre Africains-Américains et Algériens. Le soutien des Africains Américains envers le peuple algérien et le FLN (Front de libération national) marque la naissance de nouvelles collaborations entre intellectuels et militants anticoloniaux. Par ailleurs, pour les mouvements radicaux, tels le Black Panther Party, l'Algérie est au cœur de leur imaginaire collectif. En effet, l'ouvrage de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, publié en 1961, ou encore le film *La Bataille d'Alger* réalisé par l'algéro-italien Gillo Pontecorvo deviennent des références incontournables et alimentent leur pensée révolutionnaire.

Le 21 juillet 1969, le jour où le premier Américain pose le pied sur la lune, l'Algérie organise le premier festival panafricain qui rassemble une quarantaine de pays africains. Le couple Cleaver, qui vient tout juste d'arriver à Alger, plaque tournante des mobilisations panafricaines et anti-impérialistes, profite de cet événement pour sortir de la clandestinité après cinq mois d'exil à Cuba. L'Algérie octroie le statut de mouvement de libération au Black Panther Party et officialise l'ouverture de sa section internationale à Alger.

Lors de ce festival, Elridge Cleaver, ministre de l'information du Black Panther Party, s'érige en symbole de la lutte contre l'impérialisme occidental. Dans ce contexte de solidarités transatlantiques et transméditerranéennes, il reformule les contours de la pensée panafricaine en défiant la notion d'identité raciale au profit non seulement de l'expérience commune de l'oppression, mais aussi et avant tout de l'idéal révolutionnaire, condition sine qua non pour l'égalité des peuples et communautés opprimés. Les quatre années d'exil des membres du Black Panther Party à Alger entament ainsi une nouvelle dimension de leur agentivité et de leurs pratiques militantes et leur permettent d'internationaliser la condition des Africains Américains en Afrique, la mère patrie.

ATELIER / PANEL #6 — SESSION 1

SALLE/ROOM 010A (SOUS-SOL)

L'écriture de l'histoire et ses silences : Briser les silences, innover par les sources / The Writing of History and its Silences

Virginie Adane (Nantes Université)

Anne-Claire Faucquez (Université Paris 8 Vincennes—Saint-Denis)

Agnès Trouillet (Université Paris Nanterre) : "Cohaquonnock: the grove of long pine trees': using toponymy to reinstate Lenape presence on 17th and 18th centuries maps of the Delaware River Valley"

After obtaining his charter in March 1681, William Penn proceeded to appropriate the land of the gigantic tabula rasa he envisioned for his settlement. The Lenape (Delaware Indians) who inhabited the Delaware River Valley had maintained control over their land, dictating their conditions to the Dutch, Swedes, and English with whom they had been interacting for more than two generations. Yet Penn's very settlement design, by delineating the land along a grid of



rectangular and fixed blocks, visible in Surveyor General Thomas Holme's 1687 map of the improved part of the province, profoundly reshaped space and territory in the region, thus impacting Lenape sovereignty.

More largely, 17th-century maps not only represented the world along Euclidian geometrical references, they started to define its visual representation, as the forms of authority that ceased to be represented on the map progressively disappeared from settlers' imagination. 17th, then 18th-century cartographic representations thus evacuated the Indigenous presence by literally erasing them from the map. Few people today know that Philadelphia is settled on the site the Lenape called Cohaquonnock, "the grove of long pine trees," which demonstrates that toponymy also played a primeval role in the process.

In an attempt at "restoring" the Lenape entities discarded from the map, this paper will focus on an understudied record gathered by Moravian missionary John Heckewelder, a dictionary compiling the names given by the Lenape to "Rivers, Streams, Places, &c." in present-day states of Pennsylvania, New Jersey, Maryland, and Virginia with their English version, published in 1834. A selection of entries will help apprehend the richness of their vocabulary, the numerous ways to describe water for example, and its complexity, one Lenape word conveying up to seven English words. This complexity daunted Europeans, who out of misunderstanding or simple laziness transformed the Lenape language, thus contributing to reshaping the toponymy but also barring them from accessing how the Lenape conceived of topography, landscape, territory, and more generally of their sense of place in the world. A sample of maps from the 17th and 18th centuries will allow to visualize the process of erasure and "reconstruction."

Alice Béja (Sciences Po Lille) : « Dire l'histoire par l'estomac : l'apport des *food studies* »

L'histoire de l'alimentation et des pratiques alimentaires aux États-Unis peut-elle nous permettre de saisir autrement les luttes de groupes marginalisés, de donner voix à d'autres lieux, d'autres sources ? Les travaux pionniers d'E.P. Thompson sur les révoltes alimentaires en Angleterre et l'économie morale de la foule (1971), l'analyse par Barbara C. Smith de celles qui agitent l'Amérique pendant la révolution (1994) ou les ouvrages de Frederick Douglass Opie (2017) et Jennifer Jensen Wallach (2018) sur la nourriture et le mouvement des droits civiques donnent à voir la manière dont la classe, le genre et la race s'articulent aux revendications autour de la nourriture, et plus généralement l'apport des *food studies* dans l'exploration de l'histoire par les marges, disciplinaires comme sociales.

Cette communication veut essayer de montrer, notamment à travers l'exemple de l'histoire des femmes, comment l'étude de l'alimentation peut faire émerger dans l'histoire américaine des voix nouvelles, mais aussi de nouvelles sources. Paula Hyman et Dana Frank ont ainsi montré que les mouvements de protestation autour de la nourriture avaient permis à des femmes au foyer, souvent récemment immigrées aux États-Unis, d'avoir accès à la sphère publique et politique et de sortir de l'espace domestique ; Janet Teophano et Megan Elias analysent la richesse des livres de cuisine dans la construction du récit national des États-Unis et dans la négociation par les femmes de leurs rôles de genre ; Psyche Williams-Forsson étudie la signification du poulet frit dans l'histoire des Africaines Américaines et la façon dont cette nourriture, associée à des stéréotypes racistes, pouvait aussi être pour elles un vecteur d'émancipation. J'essaierai de montrer que ces travaux peuvent être articulés autour de l'idée que l'histoire du fait alimentaire participe du renouvellement des objets et des méthodes de l'historiographie états-unienne contemporaine, en particulier dans l'analyse des groupes marginalisés.

Camille Moreddu (Université Rennes 2) : « L'inscription des Créoles du Pays des Illinois dans le roman national états-unien (milieu XIX^e à milieu XX^e siècle) »



L'épopée nationale états-unienne est anglo-centrée et construite sur un mouvement d'expansion Est-Ouest exemplifié notamment par le mythe de la conquête de l'Ouest. Quelle place peut alors occuper dans le roman national les populations francophones de l'ancien Pays des Illinois qui se sont établies sur les bords du Mississippi -- dans les États actuels de l'Indiana, de l'Illinois et du Missouri -- près d'un siècle avant la Guerre d'Indépendance et l'arrivée des premiers colons anglophones dans la région ?

À partir du milieu du XIXe siècle et jusqu'au milieu du XXe siècle, des érudits locaux, des historiens et des folkloristes se sont attachés à intégrer ces populations dans l'histoire de la jeune Amérique tout en leur négociant une place qui ne contredirait pas les mythes fondateurs anglo-centrés.

Certains historiens, dans la lignée de Francis Parkman, ont choisi de reléguer les populations francophones dans un passé colonial déconnecté de l'histoire moderne de la nation américaine, les présentant comme un peuple voué à la disparition ou à l'assimilation selon un récit téléologique où la chute de la Nouvelle-France aurait été inéluctable au vu de la supériorité anglo-saxonne – traitement qui les rapproche de celui des populations amérindiennes.

D'autres savants, pour certains descendants des Franco-créoles, ont proposé un autre récit qui permettait de concilier épopée anglo-centrée et reconnaissance du rôle joué par les populations francophones dans la naissance de la nation américaine : les présenter comme des patriotes révolutionnaires américains, alliés fervents de George Roger Clark lors de ses campagnes dans le Midwest, et comme de fidèles subordonnés des explorateurs Lewis et Clark.

Cette communication mettra en évidence la construction de ce récit dans les histoires locales et compilations folkloriques décrivant les populations créoles de l'ancien Pays des Illinois du milieu du XIXe siècle au milieu du XXe siècle.

Abdelkrim Morsi (Université Paris Cité) : "Between humanitarian mission, religious proselytizing and the diffusion of American Imperialism in Cuba 1898-1920"

This presentation will address the significant, yet overlooked, impact of American Protestant missionaries, both men and women, as non-state actors in the imperial expansion of the United States in Cuba roughly between 1890 and 1920.

The literature concerning the spread of United States' influence in Cuba at the turn of the twentieth century tends to tackle the question from an institutional and constitutional perspective. In addition to that, the literature reveals a scarce historiography regarding the collaboration between Protestant missionaries and American investors through which the endorsement and success of American ventures by locals was facilitated by missionaries' proselytising work. In return, missionaries benefited from the financial support of U.S. companies. In matter of fact, these non-state actors, often overshadowed by prominent figures of that era; Theodore Roosevelt - Andrew Carnegie - Mark Twain ... etc, were a cornerstone of United States' soft power in Cuba. Not only they provided humanitarian aid after the Spanish American War, but they also set up medical and educational facilities. The latter served the purposes, among many others, of attracting non-converts to enlist their children, and mirror a good image of the church, subsequently of the U.S. as well. Women missionaries and the wives of missionaries played a significant part in this regard through their role as teachers.

This presentation relies on a body of archival documents which, despite their historical value, have been overlooked due to the lack of organisation of the numerous collections concerning missionary work in Cuba. Using the Southern Baptist Convention's annual reports, missionary publications, and correspondences of various denominations, as well as archives from the collections of the ABCFM at Houghton Library or the School of Theology Library, I will put forward case studies such as that of Albert José Diaz, also known as the apostle of Cuba, to gain insight into the intricate power dynamics and complicated relations between the different American and Cuban protagonists.



ATELIER / PANEL #7 — SESSION 1

SALLE/ROOM R16 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Voix américaines en traduction : que donnent à entendre les traducteurs ? / American voices in translation: what do translators give voice to?

Véronique Béghain (Université Bordeaux Montaigne)

Emmanuelle Delanoë-Brun (Université Paris Cité)

Anne-Laure Tissut (Université de Rouen Normandie): « Une continuité de voix : traduire après »

Même si la singularité de l'ouvrage à traduire rend l'expérience de traduction chaque fois nouvelle, on traduit toujours « après ». Le traducteur s'inscrit dans plusieurs traditions, correspondant grossièrement aux caractéristiques du texte à traduire et aux catégories auxquelles l'ouvrage se rattache : genre, courant littéraire, période d'écriture et le cas échéant de publication, aire culturelle et nationale, entre autres, se constituent en champs de référence de traductions publiées, dont le traducteur s'inspire en quelque mesure, fût-ce pour se démarquer de la ligne adoptée par ses prédécesseurs.

On s'intéressera ici à des cas de retraduction que l'on pourrait dire 'partielle', dans la mesure où les fragments de texte dont il existe une traduction publiée sont inclus dans une œuvre inédite. Choisit-on de privilégier l'identification des extraits par le lecteur, autrement dit la perpétuation du texte antérieur, ou la cohérence du texte présent ? *Burning Boy. The Life and Work of Stephen Crane*, de Paul Auster, le chapitre de *My Red Heaven* de Lance Olsen consacré à Nabokov, enfin *Zorrie*, de Laird Hunt, offriront des supports à l'analyse. Il s'y agira d'interroger l'implication dans la traduction de diverses voix en quelque sorte externes au texte, par distinction de celles des personnages, les intensités relatives avec lesquelles elles se font entendre et la conception du rôle du traducteur se dégageant des choix opérés.

Corinne Oster (Université de Lille) : « Les voix de Cookie Mueller en traduction : étude d'un projet de traduction collaboratif »

Les textes de Cookie Mueller, figure de la contreculture américaine dans les années 1980, font depuis quelques années l'objet d'un certain nombre de rééditions et de traductions, qui donnent à voir une écriture ludique, queer et littéraire. En France, l'autrice est mise à l'honneur cette année dans le cadre d'un projet Airlab porté par Julien Ribeiro et Hélène Quanquin pour le laboratoire CECILLE à l'université de Lille.

Ce projet est aussi l'occasion de travailler sur la traduction d'un des textes de Cookie Mueller publié en 1984 et republié en 2022 : *How to Get Rid of Pimples*, texte que Ribeiro qualifie de « fiction spéculative [se déroulant] au plus fort de la crise du sida », et dans laquelle « la pire chose pourrait être guérie avec un peu de vinaigre de cidre de pomme et d'huile de noix de coco ». Cette lecture queer et politique d'un texte « qui cherche encore à apaiser nos plaies » est au cœur d'un projet pédagogique mis en place avec les étudiant-es du M2 MéLexTra, qui ont entrepris deux traductions collaboratives du texte destinées aux artistes de la résidence Airlab et dont l'objectif est de servir de base, en 2023, à la mise en place d'une exposition et à une mise en voix partielle du texte.

Nous aborderons ici la question de la voix, ou plutôt des voix de Cookie Mueller qui apparaissent en traduction : les voix collaboratives créées pour deux contextes différents (texte et scène), la voix littéraire de l'autrice, perceptible tout au long de l'ouvrage, et bien sûr la « voix politique »



dont parle Ribeiro. Enfin pourra être abordée la voix des traducteurices de ce travail de réflexion, autour de la création d'un « journal de traduction » rédigé tout au long du projet.

Pascale-Marie Deschamps (Université Paris Cité) : « T. S. Eliot en France : des silences bien ou mal entendus »

Après avoir justifié la place de T. S. Eliot, sujet britannique à partir de 1927, qui a conçu et publié l'essentiel de son œuvre à Londres, dans cet atelier consacré aux « American Voices in translation », et montré l'importance que l'auteur accordait à la traduction en général et à celle de son œuvre en particulier, je me propose d'explorer quelques silences qui entourent celle-ci en France. À commencer par le constat de la part infime de l'œuvre poétique, dramatique et critique d'Eliot disponible aujourd'hui en français, au regard de la stature internationale acquise par le lauréat du prix Nobel de littérature en 1947.

Ces silences apparaissent de nature et de texture différentes. Il y a celui de la réception de T. S. Eliot qui pourrait s'apparenter à une forme de censure résultant de choix éditoriaux (comme le révèle le dépouillement des archives du Seuil concernant le poète-critique déposées à l'IMEC) conditionnés par la stratégie de l'éditeur, les contraintes économiques et l'esprit du temps, et qui peut s'analyser dans les termes posés par Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres* (1999).

Il y a également les silences textuels (pour lesquels je mobiliserai la méthodologie élaborée par Antoine Berman dans *Pour une critique des traductions* (1995)) que font « entendre » les traductions des poèmes, qu'ils résultent d'une résistance du texte source aux efforts du traducteur ou de la propre résistance de ce dernier au texte ; et enfin celui engendré par l'excès de bruit que produisent les paratextes, en particulier les notes enrichies par John Hayward, le secrétaire d'Eliot, pour les traductions en français, qui entourent ses deux poèmes majeurs *The Waste Land* et les *Four Quartets*.

Autant de silences qui concourent à tort ou à raison à assourdir la voix d'Eliot en France et à en réduire la portée.

ATELIER / PANEL #8 — SESSION 1

SALLE/ROOM R46 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

'Hear the dance, see the music' - voix, sons, bruits, silences dans la danse et la musique américaine / Voices, Sounds, Noises and Silences in American Dance and Music

Adeline Chevrier-Bosseau (Sorbonne Université, IUF)

Mathieu Duplay (Université Paris Cité)

Dwayne Cannon (Université Paris Cité) : "Whistling, Screaming Herds': The Cultural Politics of Noise in the Concert Hall"

A key element of classical music reception has been – since its institutionalization in the second half of the nineteenth century – silence and stillness in the concert hall: an attentive, perhaps even reverent, attitude on the part of audiences that relegates clapping, cheering, chatting, laughing and other vocal exclamations to the space in between and after pieces, and which typically excludes dancing, singing, humming, clapping along and the like. The aim of this proposal is to highlight tensions between opposing points of view.

On the one hand are the ways such "silence in the face of art" (Richard Sennett) has been delegitimized by certain actors on the American arts scene as well as in culture studies and the social sciences – from historian Lawrence Levine to pianist-humorist Victor Borge – variably



framing it as a lesser or non-activity, as passive, funereal, elitist, undemocratic, as building walls, drawing lines and creating gaps between creators and audiences. Meanwhile its participants are characterized as dried up, old, impotent, homogenous, mute, stripped of will, and marionette-like. Lawrence Levine's dichotomy between jazz and Culture is particularly revealing in this sense. On the other hand are those, such as music historian Ralph Locke, who see listening (like reading) as involving "active and often critical/creative internal participation," an essential part of the musical experience itself for both performers and audiences. While others still understand "silence" as linked to contemplation, meditation, introspection, receptiveness and inspiration – and no less compatible with, or a legitimate element of, communal music reception.

Adeline Chevrier-Bosseau (Sorbonne Université, IUF) : ""Acousmatic noises and voices, loud gestures, chaos and silence in John Neumeier's ballet translation of Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire*"

This Spring, former Batsheva dancer Bobbi Jene Smith will present her first full-length piece for the Paris Opera Ballet, *Pit*, danced to Sibelius' *Violin Concerto* and original music by Celeste Oram. In an interview given for *CND magazine* this Winter, Smith explains that she imagined the piece as a "conversation" with the orchestra – in the vein of her 2018 piece *With Care*, in which two dancers (herself and her partner Or Schraiber) and two violinists performed alongside, sharing the stage in a wordless conversation. As a former lead dancer in Ohad Naharin's company, Smith's choreographic idiom is inflected by Gaga, which Naharin, its creator, defines as a "movement language" which allows bodies to communicate without resorting to verbal language. This paper will therefore explore how a non-verbal conversation is built in *Pit* around noises, sounds and silences between musicians, instruments and dancers, who are brought together through vibrations, energy, active listening and kinetic communication. I will also investigate how two different choreographic idioms, Gaga and classical ballet – the "native idiom" of the Paris Opera Ballet dancers – can converse and feed off each other.

Florent Dubois (Université de Picardie Jules Verne) : « Whitman et Cather : esthétiques de la grande voix »

Cette communication s'intéressera tout d'abord à Walt Whitman, dont les vers mais aussi divers écrits journalistiques révèlent l'engouement irrésistible du poète pour les grandes voix. L'emphase avec laquelle celles-ci sont décrites s'accorde avec une poétique que nous qualifierions volontiers de spectaculaire. L'allongement du vers et de la strophe au-delà de toute mesure étourdit le lecteur, si bien que la griserie causée par la rythmique du poème en vient à prendre le pas sur la perception intellectuelle du sens du texte. La notion de spectaculaire, venue du champ du visuel, nous invite à repenser certaines données bien connues de la critique whitmanienne – rupture du vers traditionnel, goût de l'accumulation, sensualité débordante – en les mettant en relation avec sa fascination pour le chant lyrique et les arts de la scène. Des parallèles intéressants apparaîtront alors avec une écrivaine plus tardive, rarement associée à ce poète, Willa Cather, qui elle aussi manifeste une attirance irrésistible pour les grandes voix. Si les derniers feux du bel canto chers à Whitman font chez elle place au wagnérisme, c'est bien l'héroïsme des chanteurs et des chanteuses qui est mis en évidence dans les textes de ces deux auteurs. Héros moderne, barde de l'humanité, le chanteur d'opéra devient un double de la figure du poète chez Whitman, et la transcription en chair et en os de la destinée humaine chez Cather – dans les deux cas, supplément de corps donné à l'écriture. Selon des modalités propres et à l'aide de moyens radicalement différents, les œuvres littéraires de ces deux auteurs sont ainsi marquées par ce goût du spectaculaire vocal, de la grandiloquence de la grande voix, établissant un dialogue d'une rare profondeur entre littérature et musique.



ATELIER / PANEL #9

AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Collisions des voix, bruits, silences et musiques : poétique, politique, et éthique de la bande-son intégrée dans les films étatsuniens / When Voices, Noises, Silences and Music Collide: Poetics, Politics and Ethics of the Integrated Soundtrack in US-American Films and Series

Céline Murillo (Université Sorbonne Paris Nord)

David Roche (Université Paul-Valéry Montpellier 3, IUF)

David Roche (Université Paul-Valéry Montpellier 3, IUF) : "*Arrival* (Villeneuve, 2016): It Takes a Linguist to Defend a Non-Vococentric View of Cinema"

The contemporary practice sound design has increasingly come to blur the voice-sound-music triad of classical studies of the film soundtrack, leading to an overall "musicalization" of the soundtrack. This talk proposes to interrogate the political and ethical implications of the blurring of boundaries. Indeed, the soundtrack seems to participate in the film's view of communication as a multi-sensorial experience, in terms of representation (communication with the aliens but also among humans) and film narration. Hence its heroine is a linguist for whom communication should not be reduced to language and voices but should leave some room for silent, nonverbal interactions. The devaluation of the voice is both ideological and aesthetic: it is the undermining of the male voices of the military and of the voco-centrism of mainstream cinema. The blurring of boundaries also bears on the main plot and its focus on breaking through a communication barrier. Thus, to what extent does the confusion between the heptapods' speech and the nondiegetic sound design meant to evoke their ship's sublime atmosphere also contribute to the film's Levinasian portrayal of the encounter with a radical other? Surprisingly, perhaps, this film about a linguist refuses a vococentric conception of the soundtrack in favor of a sensory one.

Charles Joseph (Université du Mans) : "*Watchmen* symphony: ticking clocks, haunting tracks, husky howls and cracking eggs (man)"

A staple of comic book culture, *Watchmen* (Moore & Gibbons, DC Comics, 1986-87), has been hailed repeatedly as one, if not the comic book that has shifted critics' perceptions of the medium itself, considering it from then on as a well-recognized and fully realized artform. While Zack Snyder's film adaptation of the original narrative was not particularly well-received back in 2009, Damon Lindelof's transmedia TV series which imagined what would happen in this imaginary world today received universal acclaim and many accolades. The series itself functions as a continuation of the original narrative, and plays around sensations of familiarity and novelty, relying already on one of the 3 main themes of the comic book: time and the nostalgic response that viewers will have depending on their knowledgeability of the comics.

Alan Moore and Dave Gibbons' story revolved around time, power and reality, notions that constitute the core of the series and to which the sound treatment is an integral part. Indeed, what we usually refer to as the soundtrack (i.e. the music of the series) which was released in 3 volumes does not only include the original score and the different music tracks that were created and used over the course of the series' (3x3) 9 episodes. They also include portions of the series' dialogues and noises, creating repeated disruptions, forcing the listener to suddenly shift gear from score to spoken words and visualize or project some memories that he or she has of that specific moment or scene.



The already highly political undertone of the series, centered around the reality of racial prejudice in the United States, translated also in the series' sound treatment which purposefully intends to create different sound atmospheres, while weaving them all into a cohesive symphony through leitmotiv-like score and impactful tracks. This paper would thus explore how the poetics of *Watchmen's* soundtrack inform and inspire the series' political take on both its form and content.

Dominique Sipièrè (Université Paris Nanterre) : « L'écriture de la bande son dans *Short Cuts* (Altman, 1993) : quelques dispositifs et leurs effets sur les représentations d'un milieu social »

Cette communication s'efforcera de mettre en œuvre un carré dynamique qui articule [silence/bruits/musique/voix] avec les innombrables effets du montage. On partira des exercices de séparation/agrégation dans le cinéma muet (Chaplin) et des enchaînements dans le cinéma classique. On étudiera surtout la mosaïque son/image des « films d'ensemble » (Altman) dont *Short Cuts* est un exemple extrême. Ainsi, dès 1993 l'omniprésence du téléphone avant la généralisation des portables crée un réseau complexe entre images, bruits et voix. Et cette plasticité (Ex : la voix-bruit comme chuchotement ou cri) contribue à la déconstruction des nombreux personnages.

Antoine Simms (Université Paris Nanterre) : « L'influence d'MTV sur les bandes-son des films étatsuniens des années 80 »

La sortie du film *Flashdance* réalisé par Adrian Lyne en 1983 marque le début d'une collaboration étroite entre la chaîne musicale MTV et l'industrie hollywoodienne. Pour la première fois, une bande-son originale fait l'objet d'un clip illustré par des séquences extraites de son film à la manière d'une bande-annonce. Le double succès commercial du long-métrage et de sa bande-son est alors attribué en grande partie à l'important temps d'antenne qu'MTV a accordé au clip. Dès lors, cette pratique novatrice de « marketing invisible¹⁶ » se popularise jusqu'à devenir monnaie courante dans les années 80.

Cette hybridation intermédiaire entre clip et cinéma et ses conséquences sur le statut de la bande-son feront l'objet de notre étude. Ce phénomène nous paraît d'autant plus intéressant qu'il s'accompagne de changements protéiformes : les bandes-son s'imprègnent progressivement des sonorités « *New Wave* » des musiques popularisées par MTV (à l'instar des compositions au synthétiseur de Giorgio Moroder ou encore de Vangelis), la pratique qui consiste à remplacer la bande-son orchestrale par des musiques pop préexistantes s'intensifie, et enfin les films eux-mêmes adoptent les caractéristiques visuelles du clip, allant jusqu'à suspendre leurs intrigues pour se plier aux exigences de leurs bandes-son. Pour autant, dans quelle mesure peut-on affirmer que la hiérarchie traditionnelle reléguant la bande-son à un art au service de l'intrigue est ici renversée ? Du point de vue de la production, est-ce la bande-son qui sert à promouvoir le film, ou bien l'inverse ? L'expérience cinématographique en est-elle nécessairement appauvrie ?

Outre les productions de Simpson et Bruckheimer (*Flashdance*, *Footloose*, *Purple Rain*, *Top Gun...*) qui illustrent de manière prototypique ce nouveau rapport à la bande-son, nous prendrons également comme cas d'étude le film *Less Than Zero* dont la bande-son connut-grâce à son clip- un succès commercial comparable au film lui-même. Ce cas d'étude nous amènera notamment à nous interroger sur les conséquences paradoxales de « l'effet jukebox » que produisent grand nombre de ces bandes-son.

¹⁶ Harmetz, Aljean. "Invisible Marketing helps Flashdance sell", in 4 juin 1983. *The New York Time*



ATELIER / PANEL #13

SALLE/ROOM 009 (SOUS-SOL)

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

Natalia Vysotska (Kyiv National Linguistic University)

Yuri Stulov (independent researcher)

Marine Paquereau (Université de Bourgogne) : "‘Silence was all the boy ever got’: the silent treatment of trauma in *The Nickel Boys* by Colson Whitehead"

In *The Nickel Boys*, published in 2019, Colson Whitehead revisits the true story of the infamous Dozier School for Boys in Florida, "a reform school that had long been plagued by rumors of beatings, torture, and rape when it was finally closed in 2011" (Chadwick and Vermeulen 96). His fictional Nickel Academy microcosmically reflects the violence of 1960s America through the traumatic experience of two black teenagers, Elwood Curtis and Jack Turner, whose voices are confiscated by the school's code of silence. Elwood thus discovers that speaking up against the rigid and unfair rules of the school is severely punished and may even lead to your being taken "out back", a euphemism designating Nickel's secret graveyard.

Nickel's soundscape is entirely shaped by abuse: the sounds connoting the oppressors' brutality (the jangling of the sadistic superintendent's keys, the ominous noise of the leather strap scraping the ceiling before it lashes its victim, the roaring of the huge industrial fan which is meant to cover the screams) are opposed to the terrorized children's silence. Even the power of Martin Luther King's speeches, which had a great influence on Elwood before Nickel¹⁷, is annihilated by the surrounding violence.

In this paper, I would like to explore the novel's complex staging of silence by showing how it is both forced upon the traumatized Nickel boys by the racist and cruel institution and eventually accepted resignedly as a way to ensure their survival. I'll study how the novel's analeptic structure, or "disjunction of temporality", to use Anne Whitehead's words (6), enables Colson Whitehead to describe how "the 'aftereffects - the hauntingly possessive ghosts - of traumatic events'" (LaCapra xxi) still silently affect the characters long after their departure from the school. As the secret graveyard is discovered by archeologists, a former Nickel boy, now an adult, must decide whether it is time to conduct an archeological investigation of his own and break the overwhelming silence which has dominated his existence for decades.

Works Cited

CHADWICK, Tom and Pieter VERMEULEN. "Politics of Literature, Politics of the Archive." *LIT: Literature Interpretation Theory*. Volume 31, Issue 2 (2020): 95-101.

LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

WHITEHEAD, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

WHITEHEAD, Colson. *The Nickel Boys*. 2019. London: Fleet, 2020.

Yuri Stulov (Independent researcher) : "Pop culture, media and time frames in silencing traumas in *John Henry Days* by Colson Whitehead."

In *John Henry Days*, published in 2001, Colson Whitehead addresses the legend of John Henry, the black hero of numerous ballads, songs and stories glorifying his victory in the contest with a steam drill, which, however, resulted in his death, in the context of its use by mass media, popular culture and his small home town that organizes a festival in his honor bringing numerous tourists and

¹⁷ "Elwood received the best gift of his life on Christmas Day 1962, even if the ideas it put in his head were his undoing. *Martin Luther King at Zion Hill* was the only album he owned and it never left the turntable." (Whitehead, Colson 9)



visitors, thus the dying area getting a new lease of life. His hard work at building a railroad that helped to shape America made him a mythological figure that had to be commemorated by a special US post office stamp to be issued during John Henry Days. A number of people come to the town to feature the event, among them J. Sutter, a black freelance journalist. The novel presents a collection of vignettes that focus on John Henry introducing a multiplicity of voices. Practically all the characters have some traumatic experience that becomes obvious during the festival.

The novel's soundscape differs depending on the chronotopos and the perspective of the central character of each particular vignette: the sounds inside and outside the motel, of the town streets, highway, the fair, the mountain, the Big Bend tunnel and of John Henry's hammer and of the drill machine connoting the attempt to conquer nature and the aftereffect of John Henry's victory.

In this paper, I intend to discuss the novel's complex staging of silence by showing how the circumstances of each character's life made them keep their thoughts and feelings to themselves leading to a personality split and affecting their mode of behavior before and after their encounter with the mythological John Henry. The question of voice becomes important. It is only during the climax scenes that they give way to their emotions demonstrating the depth of their trauma.

Carla Toquet (Université Paris Nanterre) : "Silent sounds, audible silences, and the (im)possible resolution of trauma in Jesmyn Ward's *Sing, Unburied, Sing*."

Even though Ward's novel appears as a sonorous one right from its title, the latter is also the raw expression of the dichotomy that informs the soundscape of the narrative. Indeed, how could the dead sing?

In *Sing, Unburied, Sing*, everything sings, humans, animals, the universe itself. Jojo, a thirteen-year-old African American boy – and the main narrator of the story – is sensitive to all their imperceptible songs, while they remain perfect silences for his mother Leonie, also a narrator of the book. Jojo's gift of hearing is inherited from his vodou filiation, which Leonie seems to have turned away from. Yet, vodou culture is strongly linked with the ability to heal and Leonie, who has suffered the loss of her brother, killed at a young age by a White boy, proves unable to go through grief and heal properly. She often sees Given's phantom, but he remains silent, and rather acts the symptom of the impossible resolution of Leonie's trauma over his death.

On the other hand, the third – yet most interesting – narrator, Richie, the ghost of a twelve-year-old boy who died in unknown circumstances in Parchman prison when Jojo's grandfather was incarcerated there, is the embodiment of a mute response to a traumatic past. An audible silence by excellence, he comes back and haunts Jojo to find out about the blanks of his story. Richie's story resonates with the silenced Histories of young African American men in the United States that Jesmyn Ward has decided should be told, so they could recover from the collective trauma imparted.

In this contemporary novel, how do the characters, descendants of slaves, heirs of juvenile incarceration and/or premature death, express their need for silences to end, stories to be told and blanks to be completed, thus reflecting an extradiegetic situation?

Works Cited

Brogan Kathleen, *Cultural haunting: ghosts and ethnicity in recent American literature*, 1st ed., Charlottesville, University Press of Virginia, 1998, 228 p.

Duval Marine, « Fantômes contemporains, mue du roman », in *Hybrida*, 2021, p. 81-102. Khedir Yesmina, « Ghosts Tell Stories: Cultural Haunting in Jesmyn Ward's *Sing, Unburied, Sing*' », in *British and American Studies*, vol. 26, 2020, p. 17-23.

Ward Jesmyn, *Sing, unburied, sing*, London Oxford New York New Delhi Sydney, Bloomsbury Publishing, 2018, 289 p.



Michaëla Cogan (Université de Franche-Comté): "Death of an idiot. Unnoticed silences in Jerome Charyn's noir fiction"

"Writing is a mute's revenge on a talkative world," Charyn says, pointing to how his literary voice is a conversation between vestigial noises of his traumatic heritage—a shellshocked immigrant father from Poland, a bewildered childhood in a deprived Bronx—and their fictional echoes, notably in the form of mute idiot characters, some of which read as intertextual variations on Faulkner's erratic Benjy Compson, Melville's aphasic Bartleby and stammering Billy Budd, or even on the voiceless golem from Ashkenazi folklore.

Serial examples of idiocy from Charyn's noir saga (such as characters Jerónimo Guzmán and Manfred Coen in *Blue Eyes*, 1974) indeed bring out a trope, that of the idiot character's premature and sacrificial death. Staging death may be part and parcel of what Charyn calls the "hypnotic visual music" of the *noir* genre, the cinematics of violence that contribute to what Raymond Chandler called "ma[king] good scenes." However, the text itself shies away from generic expectations by drawing instead on the aesthetic power of a silent death, verging at times on the violently comic.

Writing about some Kafkaian characters, Judith Butler notes that when they die, "no sound of the fallen body is ever registered." Similarly, Charyn's idiots' sudden disappearance goes unnoticed, just as parts of personal and collective history, such as the holocaust, remain unsaid and unheard until they resurface in unexpected and indirect ways—Coen's parents committing suicide in an oven, for instance. Despite Charyn's reticence to sound the Shoah in historical terms, such silences eventually inform the text in much more potent ways than the actual detective plot, and mark an attempt to test the redemptive potential of writing.

Works Cited

Butler, Judith. "But What Ground? What Wall? Kafka's Sketches of Bodily Life" in *Franz Kafka. The Drawings*, Ed. Andreas Kilcher, Judith Butler, Kurt Beals. New Haven: Yale University Press, 2022.

Chandler, Raymond. *Trouble is My Business*. 1934.

Charyn, Jerome. *Blue Eyes*. 1974.

18h30-20h30

Réception Hôtel de Ville de Dijon

SALON DE FLORE

Informations : l'accès à la Salle de Flore (1^{er} étage) se fait par la Cour de Flore, depuis la rue de la Liberté. Fléchage et guidage seront prévus depuis l'arrêt de tram « Darcy » (T1 Divia). L'entrée des congressistes se fera sur présentation du badge nominatif / tour de cou remis lors de votre arrivée au congrès.



JEUDI 25 MAI 2023

8h30 – 9h00

Accueil des participant·es et pause-café / Welcome and coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

9h00 – 11h00

Réunion du comité de rédaction de *Transatlantica*

SALLE/ROOM HYDROGÈNE DU CORTEX

Le rendez-vous, pour les participant·es concerné·es, est à 8h45 à la table d'accueil du congrès et un membre du comité d'organisation vous accompagnera jusqu'à la salle.

9h00 – 10h30

Ateliers / Panels

ATELIER / PANEL #1 — SESSION 2

AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

La voix du texte littéraire / The Voice of the Literary Text

Christelle Ha Soon-Lahaye (Université de Versailles St Quentin et Université de Rouen Normandie)

Anne-Laure Tissut (Université de Rouen Normandie)

Michel Feith (Nantes Université) : "Voice, Memory, Trauma in *The Deep*, by Rivers Solomon, *et al.* (2019)"

The Deep is a short novel that can be said to fall within the orbit of the genre of Afrofuturism, in that it is a work of imaginative literature depicting hypothetical evolutionary developments rooted in the Middle Passage. The plot unfolds under the ocean's surface, among the wajinru, a species evolved from the slaves thrown overboard ships. The protagonist is Yetu, the people's historian, a griot-like character who embodies, or incorporates, the tribe's memory: once a year, she shares the past with her fellows, allowing them to live in blissful forgetfulness for the rest of the time, only steeping them in their identity for a brief but necessary fusion of minds. The pain of the memories and the loss of identity inherent in the communion drive Yetu away; stranded on a beach she meets two human beings, "two-legs," Suka and Oori. In their conversations she reassesses her role as her people's historian, as well as the relations between the wajinru and their remote human kin.

The text stages a literary and philosophical meditation on the question of voice. The origin of the wajinru is a double act of silencing and repression, the drowning of Africans by slavers. The trauma



of the Middle Passage is the burden that the historian shoulders for her community, giving it expression only at chosen, ritualized times, thereby establishing a dialectics of memory and forgetfulness, both of which are necessary for survival. The textual representation of voice in the underwater environment is imaginative and complex: mouthed speech coexists with water-borne vibrations and electrical sensitivity, the latter leading to a form of telepathy that reaches a climax in the collective memory festivals.

The proposed essay will attempt to describe the poetics of the voice stemming from the speculative explorations of the text, the translations needed to spell out in words presumably inaudible means of communication, and the potential alienation at both ends of the spectrum, the pole of silencing and forgetfulness as well as the pole of collective telepathy. The challenge of communicating with “two-legs” in an atmospheric environment provides a corrective to the desire and shortcomings of transcending verbal communication. The multidimensionality of voice is compounded by the novella’s origin in a rap song by the band Clipping, which enhances the text with audible voice and music. This intermedial dimension problematizes the notion of literary voice and non-verbal communication even more deeply, as far as mind-sharing devices go?

Works cited

Solomon, Rivers. *The Deep*. London: Hodder and Stoughton, 2019.

Clipping. *The Deep*. Sub Pop, 2019.

Lavender, Isiah III and Lisa Yaszek, eds. *Literary Afrofuturism in the Twenty-First Century*. Columbus: Ohio State UP, 2020.

Maud Bougerol (Université de Rouen Normandie) : « Faire émerger la voix du texte : lecture métanarrative des contes défaits de Robert Coover et de la figure du conteur chez Brian Evenson »

Dans son introduction au numéro de la *RFEA* consacré à la voix dans la fiction américaine contemporaine¹⁸, Marc Chénétier cite Pascal Quignard qui, dans ses *Petits traités*, affirme que « la voix dans le livre est retraitée dans un désir de se taire, un *taisir* »¹⁹. Selon Marc Chénétier, cette voix interne au texte y serait confinée à l'état de traces qui signalent l'existence d'un « état transitoire de la voix [du texte], entre *phoné* et voix littéraire »²⁰ et qui n'est pas sans rappeler l'espace du reste théorisé par Jean-Jacques Lecercle²¹, et qu'il appartiendrait au lecteur de faire résonner. En effet, pour Marc Chénétier, une revocalisation du texte est indissociable de toute expérience de lecture. Ce procédé de « réanimation [de la] voix par le lecteur »²² fait écho au concept de « déliaison », théorisé par André Green comme une forme de dévoilement par l'expérience de lecture d'un texte premier et authentique recouvert par l'artificialité de l'écriture et dont il ne reste que des bribes²³.

Dans cette communication, il s'agira donc de s'interroger sur les conditions d'émergence de cette voix « sépulcrale » (selon Marc Chénétier²⁴) ou « fantôme » (selon Pascal Quignard²⁵). Là où William Gass propose une « lecture synthétique » qui inviterait le lecteur à répondre au texte pour mieux en faire entendre la voix²⁶, Marc Chénétier parle de lecture « activée » par le lecteur²⁷, une

¹⁸ Marc CHÉNÉTIER, dir., « La voix dans la fiction américaine contemporaine », *Revue française d'études américaines*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1992.

¹⁹ Pascal QUIGNARD, *Petits traités*, I, Maeght, Paris, 1990, p. 99-100.

²⁰ Marc CHÉNÉTIER, *Ibid.*, p. 321.

²¹ Jean-Jacques LECERCLE, *The Violence of Language*, Routledge, Londres, 1990.

²² Marc CHÉNÉTIER, *Ibid.*, p. 324.

²³ André GREEN, « La déliaison », *Littérature*, 1971, p. 33-52.

²⁴ Marc CHÉNÉTIER, *Ibid.*, p. 321.

²⁵ Pascal QUIGNARD, *Ibid.*, II, p. 53.

²⁶ William GASS, *Habitations of the World*, Simon, New York, 1995, p. 225.

²⁷ Marc CHÉNÉTIER, *Ibid.*, p. 327.



médiation, en somme, qui permettrait de revocaliser le texte pour en faire surgir une voix singulière. Les réécritures de contes de fées proposées par Robert Coover se prêtent tout particulièrement à ce type de lecture dans la mesure où la voix de ces textes, en plus de se faire écho de celle de l'auteur – que l'on se proposera tout d'abord d'identifier – miment, doublent, voire parodient des voix plus anciennes, littéraires et folkloriques, que le lecteur doit se charger de faire dialoguer entre elles. En effet, pour Coover, cette pratique fictionnelle est une manière de « dire l'indicible » et de reconstruire ce dernier de manière « ré-créative »²⁸. La voix du conte revisité cooverien serait donc le fruit d'un équilibrisme joyeux entre présence et absence se nourrissant de murmures palimpsestiques. Le texte littéraire devient alors le lieu d'une rencontre que l'intertextualité inhérente à tout projet de réécriture rend particulièrement opérante. Chez Brian Evenson, où l'histoire fantastique subit un enchâssement, l'intervention de la figure récurrente du conteur, créature inquiétante détentrice d'un savoir toujours paradoxalement tu, vient redoubler les voix intégrées par le texte et dont ce dernier se fait l'écho.

J'aimerais proposer que ces deux types de récits, qui forment presque un genre à part chez chacun de leurs auteurs parce qu'ils relèvent d'une pratique métafictionnelle et donc forcément réflexive qui met en jeu une multiplicité de voix que le lecteur est chargé de mettre au jour, constituent des espaces privilégiés d'émergence de traces à vocaliser qui constituent cette évasive voix du texte.

Anne-Julie Debare (*Université Paris-Est Créteil Val de Marne*) : « Excès, accès et retraits de la parole : la texture organique de la voix dans *Zorrie* et *Neverhome* de Laird Hunt »

Espace polyphonique où se mêlent les voix inquiètes et instables de ses narrateurs, l'œuvre de Laird Hunt se caractérise par la diversité et la singularité de ces dernières. Peuplée de narrateurs en exil d'eux-mêmes, en errance dans l'ombre portée des attentats du 11 septembre ou dans les rues sans nom de quelque mégapole occidentale, de narratrices confrontées à leur propre sauvagerie ou à une expérience limite, celle de la perte du contact avec la réalité ou de la violence deshumanisante, la voix huntienne offre pourtant bien plus que la simple représentation d'un parler : l'origine des voix se perd en effet, d'abord dans les références littéraires et linguistiques multiples (elles sont toujours tressées de légendes, de contes et de récits mythiques, ou bien de vernaculaire et d'idiomes disparus) mais également par le biais d'une distance discrète, pas systématiquement ironique, instaurée par l'écriture.

Tournées vers un passé qu'elles s'efforcent de consigner, ces voix indéniablement lyriques, prennent une forme que dicte l'énergie de la mémoire, une pulsion liante liée au désir de dire, qui confère sa forme et son rythme propre au texte. Défections et ruades de la mémoire traumatique viennent scander le texte, marqué ainsi par des silences, des ellipses et des échos discrets et suggestifs. Pendant inverse, la voix semble parfois couler à flot dans des accès de parole qui viennent faire écran, détourner de ce qui est ainsi gardé secret mais vient précisément mouvoir et organiser le texte.

À travers l'étude de plusieurs romans, nous chercherons à définir le « timbre » huntien, terme qui semble offrir une métaphore parlante pour tenter de décrire l'écriture, désignant la voix comme un ensemble « d'harmoniques » aux « intensités » variées (Larousse), et donc toujours déjà plurielle.

²⁸ Robert COOVER in Frank GADO, ed., *First Person: Conversations on Writers and Writing*, Union College Press, Schenectady, 1973, p. 142-159.



ATELIER / PANEL #10 — SESSION 1

SALLE/ROOM R07 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Faire entendre sa voix dans les séries télévisées aux États-Unis / As Heard on TV: Voices in American Television Series

Sylvaine Bataille (Université de Rouen Normandie)

Florence Cabaret (Université de Rouen Normandie)

Jessica Thrasher-Chenot (Université de Rouen Normandie)

Martine Beugnet (Université Paris Cité) & Emmanuelle Delanoë-Brun (Université Paris Cité) : « Voir le son, écouter l'image : le mythe de l'« empreinte vocale » à l'écran dans les séries policières »

Identifier une victime ou un coupable et les localiser, confondre un témoin récalcitrant, aboutir à des aveux... L'expertise vocale et sonore joue un rôle clef dans les fictions policières contemporaines. Or, parce qu'il n'est pas directement perceptible par l'œil, le son, immatériel, évanescent, se prête mal à un traitement par les média où l'image prime, à l'adresse d'un spectateur habitué à voir l'indice, le corps, la balle. Comment rendre visible l'invisible pour le soumettre à l'examen criminalistique dont le spectateur sera le témoin ? Comment la dimension scientifique associée à l'expertise de la voix s'intègre-t-elle à la diégèse et à l'esthétique de la fiction policière ?

La question de la visualisation du son, et de l'expertise policière en la matière, est au cœur du projet VOCSI auquel nous participons. Piloté par le phonéticien Emmanuel Ferragne, le projet VOCSI se fonde sur une collaboration entre un groupe d'universitaires, chercheurs en linguistique, en sciences informatiques et en études visuelles (film et télévision) et des membres du SNPS (Service National de Police Scientifique), spécialistes de l'expertise vocale. Partant de l'hypothèse d'un « effet CSI » (la fiction déterminerait les attentes des jurys de procès qui engagent une expertise criminalistique) le projet s'intéresse à la représentation de l'expertise vocale dans les fictions policières.

Dans cette intervention, nous nous proposons de présenter le projet dans son ensemble, puis d'explorer plus spécifiquement certains aspects de la visualisation du son à l'écran dans le contexte de l'expertise vocale.

Benjamin Champion (Université Paul-Valéry Montpellier 3) : « L'instant de vérité : la langue « étrangère » comme moyen de se soustraire au monde anglophone »

À l'image de la société occidentale globalisée du XXI^e siècle, les séries télévisées provenant des États-Unis nous ont habitués à ce que l'anglais soit la langue principale et, bien souvent, exclusive des personnages de premier ou de second plan. C'est d'autant plus notable depuis que des plateformes de vidéo à la demande comme Netflix ont systématisé et accéléré la mise à disposition de sous-titres dans de multiples langues à la « sortie » de leurs programmes. Cela n'empêche pas certaines séries américaines de pratiquer, plus ou moins ponctuellement, d'autres langues, à l'image de *Lost* (ABC, 2004-2010) et de son groupe pluriculturel de rescapés susceptibles de parler aussi bien le coréen que le japonais, le russe, l'arabe, l'italien, l'espagnol, le portugais, l'allemand, le français, ou même le latin. Notons cependant que tous les protagonistes de la série parlent couramment ou par rudiments l'anglais, qui, même sur une île non répertoriée du Pacifique, demeure la langue de référence.

S'il est parfois perçu comme un moyen d'élargir son public sur le plan intérieur comme extérieur, l'emploi d'une langue « étrangère » (vis-à-vis d'un public anglophone) peut aussi servir à se soustraire à cet environnement dominant. Quand, dans *24* (Fox, 2001-2010, 2014), Nina Myers



se met subitement à parler allemand, c'est toute une facette de sa persona qui se révèle à nos oreilles. D'Eva Green dans *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016) à Hiam Abbass dans *Succession* (HBO, 2018-), le multilinguisme des actrices peut être mobilisé pour glisser quelques insultes qui, prononcées en français, resteront incomprises de leur entourage intradiégétique. Dans *Ramy* (Hulu, 2019-), la même Hiam Abbass incarne une mère defamille tiraillée entre son identité égyptienne et son acculturation américaine – ce que traduit son oscillation continue entre l'arabe et l'anglais. Révélateur d'une tension ici, le partage des langues peut être rassembleur là : dans *Deadwood* (HBO, 2004-2006), Mr. Wu répond aux sobriquets racistes dont est victime sa communauté chinoise par des insultes issues de son propre dialecte sur les Blancs, tout en trouvant dans un autre terme insultant (« cocksucker », cette fois-ci en anglais) le moyen de communiquer avec Al Swearengen. Les langues des signes constituent elles-mêmes le moyen idoine de dire aux parlants leur « quatre vérités », dans un geste artistique dialectique qui dépasse de loin la note d'intention d'une ouverture de la création aux populations issues de la « diversité ».

Ainsi, cette communication visera à démontrer que la soustraction au dénominateur commun que représente généralement l'anglais dans les séries américaines peut servir, bien que cela puisse sembler paradoxal, à initier un dialogue entre les communautés de spectateurs et à ouvrir une réflexion féconde sur la possibilité d'entendre d'autres voix. Plutôt que de toutes les entendre parler la même langue ou rester dans leur coin à parler leur propre langue, nous avons sans doute beaucoup à apprendre de personnalités (fictives ou non) désireuses de tirer les enseignements du choc culturel auquel les enjoint le fait de continuer, malgré tout, à vivre ensemble.

Rim Khaled (Université de Caen Normandie) : "The Latin Lover Narrator as Cultural Mediator in *Jane the Virgin*"

Juan Piñón describes Latinx producers as cultural translators in his paper "Ugly Betty and the Emergence of the Latina/o Producers as Cultural Translators" wherein he questions and analyzes the logistics and rationale of the adaptation process. Upon examining Latin American shows that have been Americanized "for mainstream consumption", Piñón observes that these very American adaptations are simultaneously "Latiniz[ed] to appeal to U.S. Hispanic audiences." A close examination of Hispanic telenovelas that have been adapted into American TV series, does in fact reveal adaptation as a form of cultural translation. This is the case of *Jane the Virgin*, a five-season dramedy produced by Jennie Snyder Urman and broadcast on The CW network from 2014 to 2019. The latter presents a particularly fascinating case inasmuch as the very object of adaptation is a leitmotiv in the show itself: telenovelas. A central figure that plays a crucial role in introducing, explaining, and clarifying cultural specificities and who emerges as a telenovela connoisseur, is the voice-over narrator, otherwise known as the "Latin Lover Narrator." Accordingly, this paper proposes to study this figure and demonstrate how he operates as a cultural expert whose mission is to interpret and shed light on cultural specificities, and who manages to maintain a certain balance between Hispanic cultural references and American ones. As such, the Latin Lover narrator operates as a cultural mediator in a generically hybrid show that seeks to celebrate and bring Latinidad to the foreground.

Works cited

Piñón, Juan. "Ugly Betty and the Emergence of the Latina/O Producers as Cultural Translators." *Communication Theory* 21, no. 4 (2011): 392–412. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2011.01389.x>.



Écouter (dans) la ville : symphonies urbaines et paysages assourdissants / Listening In/To the City: Urban Symphonies and Deafening Soundscapes

Caroline Magnin (Université Paris-Est Créteil Val de Marne et Sorbonne Université)

Anouk Bottero (Sorbonne Université)

Héloïse Thomas (Université Bordeaux Montaigne) : “Mahler’s Symphonies and Sonic Fugues: New York Soundscapes in Teju Cole’s *Open City*”

Studies of Teju Cole’s best-known novel have most often emphasized the visual aspects of its psychogeography, the visible and invisible sediments that compose the city: bird migrations, the Statue of Liberty, the trauma of erased histories. In this paper, I aim to offer another vantage point through which to consider the construction of the urban palimpsest – the soundscapes which the narrator, a Nigerian-American psychiatrist named Julius, inhabits and encounters throughout New York City, and which function as layered historical indexes of social dynamics.

Open City is part of what Rachel Syke has called the “quiet American novel” – it is oriented by and toward contemplation and solitude in spite of (and in resistance to) its setting. As such, Julius is a variation on the *flâneur* motif – a cosmopolitan *fugueur*, as Pieter Vermeulen has called him. The fugue states Julius seems to experience time and again are not merely a psychological motif, but a musical one as well, which acts as a counterpoint to the relentlessly noisy presence of the city. The novel opens with the disembodied voices of the announcers of overseas radio stations, most often from classical music stations, and closes with a concert of Mahler’s Ninth Symphony. In between, Julius encounters scores of other sounds and voices, some ghostly, others less so. At all moments though, we are led to understand how sound participates in defining certain power dynamics: an erhu being played will seem to summon Indigenous spirits that have been forcefully erased from the land; a record shop will inevitably recall the omnipresence of racial surveillance. This paper will thus analyze how Cole’s palimpsestic soundscapes may reveal alternative – quieter – ways of considering spatiality and relationality in a hegemonic world, while also tackling the stakes and limits of this refusal to fully engage with the noise of the world.

Myriam Sommer-Ackermann (Sorbonne Université) : “Echoes of a Lost Past: I. B. Singer’s Haunted New York and its Palimpsestic Sounds”

“Though I have lived here in New York almost as long as I had lived previously in Warsaw, I still feel like a stranger here (...). My ears are full of a roar that never ceases, the underground trains, the overhead trains, the automobiles, the whirr of machinery, ambulances and fire engines rushing past, police sirens, shouting and laughing, the sound and bustle of many millions who are never silent for a moment. Sometimes I think I hear the voices of Chedar boys and Yeshiva students, and the songs of young workmen and working girls. You can hear in this noise anything you wish.

My mind is saturated with memories of a town in ruins, of a people burned to ashes, of a language half-forgotten.”

Isaac Bashevis Singer, “The Bird” p. 738 in *Collected Stories Volume 3 : One Night in Brazil to the Death of Methuselah*, New York : Library of America, 2004.

My presentation will focus on the spectral superimposition of sounds in the I.B. Singer’s New York, drawing attention on his short story “The Bird”, which has received little critical attention so far. New York’s liminal role as a interface in space and time, and an interface of palimpsestic sounds, between Old and New World will be explored through the lens of the Jewish immigrant experience. Singer’s phantasmagoria of his long-lost native Poland becomes paradoxically more vivid than the



concrete jungle of New York through an invasion of lost voices that conflict with the uproar of the megalopolis. As the dream of a resurrected *Alte Heim* resurfaces, the "real" city comes under suspicion. I will delve specifically into representations of New York that merge with visions of pre-Holocaust Eastern Europe, creating an urban mosaic of sounds that hints at the multifaceted experience of the Jewish writer in America and at his attempt to negotiate the imperative of remembering the Six Million. In these texts, New York becomes a city of the undead fraught with sounds and signs and living traces of the past that transcend its present form, a metaphor for the mourning process of the Jewish American writer.

Yves Davo (IUT de Bordeaux) : « De *Ground Zero* à *Sound Zero* : éthique et esthétique du silence après le 11 septembre 2001 »

L'hystérie généralisée déclenchée à Manhattan, lorsque deux avions de ligne se sont encastrés presque simultanément dans les tours du *World Trade Center* au matin du 11 septembre 2001, s'est très vite propagée au reste du pays dans un tumulte assourdissant de cris, hurlements et sirènes, bientôt réverbérés *ad infinitum* par les médias du monde entier²⁹. La ville de New-York, *Ground Zero* d'un attentat jusqu'alors inédit sur le sol américain, est ainsi devenue l'épicentre du bruit et de la fureur mondialisés : chacun a voulu mêler sa voix au vacarme médiatique et à l'injonction paradoxale sommant de commenter le spectaculaire de ces attaques funestes. À travers ce maelstrom de bruits devenus blancs à force de mots et de paroles ininterrompus, et à rebours de beaucoup d'écrivains se jetant dans cette surenchère bruitiste³⁰, quelques rares auteurs de fiction ont consciemment choisi de « faire silence », comme un devoir de l'écrivain, une résistance assumée au règne du commentaire intempestif, un nécessaire recueillement, moral, éthique, au lendemain du choc : « In the aftermath of the September 11 tragedy, there was undeniably insufficient silence. Everyone had something to say, yet everyone claimed to be in shock »³¹. Thane Rosenbaum, auteur et essayiste juif américain, est l'un de ceux-là qui déplorent l'indécence des premières représentations et autres discours glosant autour des attentats, puisque selon lui le choc s'oppose aux mots, met le langage en crise. Avec Rosenbaum, et quelques autres³², c'est donc bien à une interrogation sur le bien-fondé d'une esthétique de la représentation des événements traumatiques qui est posée ici, à travers la revendication de l'artiste à « faire silence », dont le verbe performatif doit être ici compris comme un acte conscient, délibéré, qui engage sa responsabilité éthique.

Ainsi, en partant du texte de Rosenbaum, nous proposons d'interroger le rôle de l'art, et la position de l'écrivain en particulier, face au bruit du choc, cacophonique, assourdissant, couvrant la fine ligne mélodique nécessaire à toute pensée claire. En outre, nous verrons aussi que certains auteurs ont délibérément convoqué une véritable esthétique du silence et de ses figures comme marques de la sidération collective³³. Enfin, et à la lumière du dernier essai critique de Christian Salmon, nous tenterons de souligner le caractère aporétique de ces deux positions, qui interrogent la responsabilité même de l'artiste, sondent ses liens avec la morale, tout en lui assignant le rôle délicat du chef d'orchestre qui doit mettre en musique les dissonances du monde.

²⁹ Nous pourrions par exemple évoquer un documentaire tel que « 102 Minutes that Changed America », qui recrée minute par minute le chaos visuel et sonore de cette matinée.

³⁰ Des premières réactions va-t'en guerre de certains auteurs dans les magazines littéraires, jusqu'à l'intégration liminaire de l'événement dans la fiction, dans la série télévisée *The West Wing* (nov. 2001) par exemple, ou chez William Gibson (2003).

³¹ Rosenbaum, Thane. « Art and Atrocity in a Post-9/11 World », Albany, NY: State University of New York Press, 2004, 132.

³² Citons par exemple Lynne Sharon Schwartz, ou bien encore Don DeLillo, qu'il conviendra d'évoquer.

³³ Nous pourrions convoquer par exemple les planches de BD de Jessica Abel, les pages blanches chez Jonathan Safran Foer, l'écran noir immaculé du court-métrage d'Alejandro Iñárritu, ou encore le silence assourdissant de l'œuvre vidéo de Fiorenza Menini.



La poésie comme paysage sonore ? Voix, Sons, Bruits, Silences / Poetry as Soundscape? Voices, Sounds, Noises, Silences

Abigail Lang (Université Paris Cité)

Juliette Utard (Sorbonne Université)

Yasna Bozhkova (Université Sorbonne Nouvelle): “Reconstructing Dada Sounds: Close Listening to Charles Bernstein Performing Baroness Elsa”

German-born New York Dada artist, poet and proto-performance artist Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven was a pioneer of sound poetry in the United States.³⁴ Her challenging Dada poems published in *The Little Review* testify to her radically innovative use of sound as material, hybridizing English with phonemes of her native German into translingual Dada nonsense that may be interpreted as “the language of trauma in the face of war.”³⁵ In her manuscripts, dashes—a more transgressive version of Emily Dickinson’s—serve as instruments of musical notation orchestrating the excessive drive of her poetry. However, while there are photographs documenting her experimentation with other art forms, there are no surviving audio recordings of her pioneering work with sound. Likewise, her work is missing from most major anthologies of sound poetry, and the acoustic dimensions of her crossgenre poetics have received far less attention than the textual and visual ones.³⁶ In 2016, for the opening of the exhibition *Dadaglobe Reconstructed* at the MoMA, poet Charles Bernstein performed Baroness Elsa’s 1921 sound poem “Teke Heart,” originally sent to Tristan Tzara for his *Dadaglobe* anthology that never materialized.³⁷ One of Baroness Elsa’s most radical experiments, “Teke Heart” transforms poetry into pure soundscape. Recording this rare poem and placing it in Penn Sound’s Dada Sounds archive literally amounts to giving the Baroness a voice and putting her on the map of the history of avant-garde experimentation with sound from which it has long been missing.³⁸ This paper aims to explore how this act of reconstructing Baroness Elsa’s voice, barely audible against the background noise of the museum, ironically points to the importance of “close listening”³⁹ to the soundscape of poetry itself. It also examines how Bernstein’s performance reframes the text, as the legend of the female artist’s notoriously intense, corporeal and transgressive performances on the streets of the New York is both brought to life and recontextualized by Bernstein’s own more low-key presence in the museum space, which nonetheless paradoxically places the Baroness’s marginalized work in a more canonic position.

David Reckford (CY Cergy Paris Université): “‘I Hear the Other Man’s Music’: Ted Berrigan, An Avant-Gardist Using the Mainstream and the Ordinary”

The brilliant expression, “I hear the other man’s music”, was used by Ted Berrigan as he introduced a spoof on a poem by Robert Frost. It was during one of his readings where he engaged in multiple interesting and amusing side-comments to his actual reading of poems. In that instance he was explaining that one must appreciate a style to some degree in order to lampoon it. Arguably, he

³⁴ See Irene Gammel and Suzanne Zelazo, “‘Harpichords Metallic Howl—’: The Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven’s Sound Poetry” *Modernism/modernity* 18.2 (April 2011): 255–271.

³⁵ Gammel and Zelazo, “Harpichords Metallic Howl,” 259.

³⁶ As Gammel and Zelazo note, the only anthology which features the Baroness’s work is Richard Kostelanetz’s *Text-Sound Texts* (New York: William Morrow, 1980).

³⁷ <https://jacket2.org/?q=commentary/teke-baroness-elsa>.

³⁸ Penn Sound’s Dada Sounds archive may be found here: <https://writing.upenn.edu/pennsound/x/Dada-Sounds.php>.

³⁹ Bernstein dwells at length on the notion of “close listening” in the eponymously titled essay collection *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (New York: Oxford UP, 1998).



really was both expressing admiration and being bemused when he wrote, “when I see birches, I think of nothing” (an excellent laugh line it turns out).

We propose to explore the ways in which Ted Berrigan’s poetics twists, torques, clips, and in many ways appropriates the works of others, particularly the complacent holders of the poetic torch in his time (John Berryman, Robert Frost, T.S. Eliot, and others). By contrast, we will look at his manner of recycling poetic practices of those he most intensely admires (Edwin Denby, John Ashbery, Philip Whalen, Frank O’Hara, and others). Indeed, he fully embodies the New York School esthetic.

Then, we will study the ways the silly household conversations, literal baby talk, comic books, the Beatles, TV moments, and suchlike, the degraded sounds of the culture (or those that are taken for granted), are let into the poem to be transformed by its alchemy. We will conclude on the way such a daring intermingling of techniques and sources, seemingly thrown together impulsively like for so many Rauschenberg “Combines”, or the works of visual artists he habitually collaborated with (especially George Schneeman) adds up to a perfect poetry for capturing the *zeitgeist*.

Ted Berrigan’s techniques’ potential becomes clear when we see how they have been taken up by such poets as Alice Notley, Eileen Myles, Kathy Acker, David Antin and Charles Bernstein.

Yves Gardes (Université de Rouen Normandie): « L'éloquence du silence : la frustration de l'oubli dans la poésie de George Santayana »

Cette communication propose d'étudier l'éloquence du silence dans la poésie de George Santayana et la façon dont l'expression du silence s'inscrit dans le paysage sonore de la mémoire du poète afin de déjouer l'oubli. Tour à tour implicite et explicite, insignifiant et signifiant, fugitif et permanent, le silence accueille les frustrations de l'oubli et comble les apories sonores de la mémoire. Présence paradoxale, le silence est parfois simplement nommé, mais se dérobe aussitôt pour que se joue la partition musicale du souvenir. Quand il est tu, il ressurgit alors dans le vacarme de la pensée du philosophe-poète. En tout état de cause, George Santayana semble s'accommoder du silence, dans un geste parfois désinvolte de simple nomination, d'incitation à la mémoire, tant et si bien que le silence devient son, bruit, mélodie, et participe d'un arrangement non-sonore de la musique du souvenir.

10h30 – 10h45

Pause-café / Coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE



10h45 – 11h45

CONFÉRENCE PLÉNIÈRE / KEYNOTE SPEECH AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Nina Eidsheim, University of California, Los Angeles

Botanical Metaphors in Ethnographies of Native American Song: Stories of How Metaphors Shape the Listening to Voice and Sound

Botanical metaphors play a prominent role in Western musical discourse. Metaphors of fertilization, growth, and cultivation have been used to illustrate formal and thematic processes in European common-practice repertoire (e.g., tracing the “seed” or “germ” of an idea and its “flowering”), to justify compositional processes as “natural” vs “artificial,” and so forth. Their repercussions are already documented (see Solie 1980, Spitzer 2004, Watkins 2018). But what are the ramifications of Western botanical metaphors beyond European contexts, and how have they shaped environmental ethics beyond musical studies?

This paper examines the consequences of American settler composers’, theorists’, and ethnologists’ adjustment of these botanical metaphors in order to apply them to Indigenous song. Focusing on the literature of the era between 1880-1910—when Manifest Destiny sealed the United States’ coast-to-coast expansion and Native American reservations were increasingly partitioned into properties available for sale—we show how, in this context, botanical metaphors were focused instead on thanatological models of plant death (decay and extinction), as well as capitalistic models of plant commodification (extraction/deracination and winnowing). In likening Indigenous song to the seeds from which a national American music might blossom (Dvorak 1885), delicate specimens doomed to be supplanted by hardier species (Baker 1882), desiccated flowers awaiting taxonomification (Gilman 1908), or grains with digestible kernels waiting to be separated from husks (Fillmore 1893), these writers assisted the appropriation of Indigenous songs, voices, and lands as resources for settler development by directing attention to the acoustical features of Indigenous vocal utterances that would facilitate their assimilation into settler culture (i.e., pitch over timbre), and strengthening the settler notion that Indigenous lands were “barren” or “untended.”

By way of conclusion, we connect these findings to our broader projects examining the use of metaphors in musical discourse and the value systems they mask. We show that while some critics have pinpointed the perils of metaphor (Tuck and Wayne 2020), others have reclaimed botanical metaphors in particular in order to subvert settler forms of cognizing and attention (e.g. Robinson 2020), suggesting that metaphor can play an important role in reorienting musical discourse towards decolonization.

Part of this keynote is co-written with Daniel Walden, Durham University.



12h00 – 13h30

Déjeuner / Lunch

RESTAURANT UNIVERSITAIRE MONTMUZARD

13h45 – 15h45

Ateliers / Panels

ATELIER / PANEL #3 — SESSION 2

SALLE/ROOM R16 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

More than Words: The Voices and Sounds of Popular Music

Manuel Bocquier (EHESS – Paris 1 Panthéon Sorbonne)

Elsa Grassy (Université de Strasbourg)

Paul Schor (Université de Paris)

Stéphanie Denève (Université Toulouse Jean Jaurès): « 'The real swamp-blues sounds' – La naturalisation des sons de la musique populaire de Louisiane »

Le titre de cette présentation est tiré de *South to Louisiana, The Music of the Cajun Bayou* (1983), de John Broven. Loin d'appartenir à une époque révolue, cette association entre sons, identités et paysages de Louisiane continue d'être utilisée aujourd'hui pour attester de l'authenticité des musiques populaires, par les journalistes, les organisateurs de concerts ou les musiciens eux-mêmes. Cette contribution se propose de prendre l'expression « paysages sonores » au pied de la lettre, et d'analyser la manière dont les sons des musiciens de Louisiane ont été associés non seulement à des groupes ethniques spécifiques mais à des paysages et à une nature fantasmés, au sein desquels une hiérarchie raciale était clairement visible, attribuant aux Blancs et aux Noirs des places bien différentes. Le son des musiciens de couleur était également censé refléter un climat local typique et exotique. La pochette de l'album *Bayou Blues* du Créole Clifton Chenier (1971) affirmait qu'on y trouverait « le son du blues de Chicago, mais avec une chaleur subtropicale et un accent français », la voix de Chenier étant comparée à un ouragan. Dans leurs descriptions du swamp blues, J.D. Miller, le producteur blanc qui nomma ce genre joué par des Africains-Américains de Bâton-Rouge, mais aussi John Broven ou le musicologue Gérard Herzhaft (1997), associaient cette musique des années 1950 aux cris des animaux des bayous, à la chaleur lourde du climat et à la paresse qu'elle induisait. Cette communication montrera que les discours sur les sons et les voix des artistes de Louisiane tenus depuis un siècle par les folkloristes et les maisons de disques et renouvelés par la renaissance folk des années 1950-60 étaient empreints de déterminisme environnemental et racial et furent partie prenante de la définition, de la séparation et de la naturalisation de la musique et des communautés de cette région.

Guillaume Dupetit (Université Gustave Eiffel): « 'Say it Loud', méthodes compositionnelles et références induites dans la musique de James Brown »

En août 1968, James Brown enregistre « *Say it Loud I'm Black and I'm Proud*. » Comme un hymne partagé, le morceau se classe en 1^{ère} place des *charts* Rhythm & Blues et 10^e du Billboard Hot 100 pendant près de 6 semaines. Si « ce que Brown a fait, au final, a peut-être eu le plus grand impact sur la nation noire depuis la mort de King et Malcolm » déclare Rickey Vincent, il faut toutefois



reconnaitre que derrière l'engagement du personnage se dessine tant un contexte global qu'une trajectoire personnelle que Brown a parfaitement su exploiter. Si Peter Guralnick souligne que « jamais il ne vint à l'esprit de James Brown que ce n'était pas sur lui que les yeux du monde étaient fixés », Brown déclare pourtant à cette époque : « je pense que *Soul Brother Number One* signifie que j'étais le leader du mouvement africain-américain pour la dignité et l'intégrité dans le monde à travers la musique. »

À travers une approche croisant musicologie analytique, *popular music studies* et *sound studies*, cette communication propose de mettre en regard les choix compositionnels, les procédés d'orchestration, la sélection des matériaux musicaux ou encore les modes de jeu employés avec les différentes facettes du personnage de Brown, de l'image qu'il s'est construite, de la notoriété qu'il a su acquérir, de sa position ambiguë en politique et dans le show business. Suivant l'exemple du « *Say it Loud I'm Black and I'm Proud*, » nous reviendrons ainsi sur les différents niveaux de lecture induits pour envisager en quoi l'usage de mécanismes musicaux fédérateurs d'échanges ont permis à Brown de s'emparer d'un espace où sa musique résonne entre discours politique et influence médiatique.

Tristan Lebras (EHESS) : « Qu'est-ce qu'une 'voix noire' ? La racialisation des voix de disc-jockeys de 'musiques noires' aux États-Unis (1940s-1970s) »

L'histoire de la culture aux États-Unis est régulièrement interprétée sous le prisme des « appropriations culturelles » (Rao et Ziff, 1997). Plus précisément, la dynamique selon laquelle une production culturelle principalement forgée au sein d'une communauté minoritaire est reprise par la majorité (blanche) est interprétée comme une expression particulière de la domination raciale. Ce phénomène est fréquemment repéré dans la destinée des productions culturelles africaines-américaines, à la suite du phénomène compris comme matriciel de la *blackface minstrelsy* (Lott, 1993). Dans les années 1930, l'expérience de programmes radiophoniques animés par des annonceurs blancs caricaturant le quotidien africain-américain (*Amos 'n' Andy*) donne à cette tradition sonore une expression davantage portée sur la voix. Dans les années 1950-1970, un autre terrain s'ouvre pour ces polémiques avec la radiodiffusion des musiques pour Africains Américains sur des programmes radios dédiés. Si les disc-jockeys de ces stations sont principalement noirs, un certain nombre de DJ blancs sont impliqués. Dans les années 1980, 1990, lorsque se constitue l'historiographie de cette période, ils sont accusés d'avoir voulu prendre une « voix noire » (Nelson, 1988 ; Barlow, 1998).

Ici se pose la « question acousmatique » (Eidsheim, 2019) : peut-on deviner les caractéristiques de la source sonore quand on ne la voit pas ? Dans cette communication, je souhaiterais montrer comment se construisent les réceptions de ces « voix noires », qui sont indissociables des musiques qui les accompagnent. Est-ce que la racialisation de la musique s'étend à la voix de celles et ceux qui la diffusent ? En m'appuyant sur les témoignages recueillis dans des collections d'histoire orale, sur l'historiographie, sur des affaires judiciaires ayant traité cette question, ainsi que sur des analyses d'enregistrements sonores, je tenterai de montrer comment les sciences sociales peuvent rendre compte de ces débats, notamment en ré-intégrant les DJs dans les logiques propres à leur profession et au besoin de « personnalité ».

Rebecca Rinsema (Northern Arizona University) : "The Sounds of Innocence? Mapping a Generational Shift in Pop Music Aesthetics"

Popular music that nostalgically recalls childhood and innocence resonates with Generation Z in the US. In 21 Pilots' video for their chart-topping song 'Stressed Out,' twenty-somethings ride oversized tricycles, wish for their mothers' lullabies, and long for candles scented with their childhoods. At EDM festivals bright colors, kiddie costumes, and candy, alongside other



substances, encourage Gen Z's to party like adult children. EDM's repetitious structures and over-obvious tensions and releases (bass drops) recall children's songs, sonically reinforcing the nostalgia. In this paper, I explore how these phenomena counter themes of independence and rebellion that shaped youth music since rock's birth, circa 1950. This is a two-part analysis: 1) socio-cultural and 2) philosophical.

Socio-culturally, I explore constructions of childhood. In the '80s public discourse on childhood concerned loss of innocence from media violence, contributing to heightened, 'helicopter parent' surveillance of children during the '90s. Recent discourse highlights a different concern: millennials stay children too long and become financially responsible too slowly. Politically and technologically, young millennials and Gen Z's have come of age in uncertain post-9/11 times, littered with real-time media reports of gun violence, terror attacks, and economic instability that have primed them to seek nostalgia for simpler times. Perhaps this music allows them to imagine and mourn a childhood innocence they only wish to have experienced.

Secondly, I take a philosophical/circumspect view of how sound is featured in my socio-cultural analysis: the sounds are referenced and utilized to build the argument (tensions/releases etc), but they aren't 'substantially' present. I thus open-endedly consider questions that follow logically from the above analysis: What does 'innocence' sound like; what does 'rebellion' sound like? I map the logical space around these kinds of questions, highlighting the limits of our current methods for such explorations.

ATELIER / PANEL #6 — SESSION 2

SALLE/ROOM 010A (SOUS-SOL)

L'écriture de l'histoire et ses silences : Du roman national à la réécriture de l'histoire / The Writing of History and its Silences

Virginie Adane (Nantes Université)

Anne-Claire Faucquez (Université Paris 8 Vincennes—Saint-Denis)

Guillaume Rodot (Université de Bourgogne): « Le socialisme fouriériste, une incongruité américaine ? »

L'utopie socialiste du français Charles Fourier (1772-1837) fut importée aux Etats-Unis par des disciples américains et des immigrés français. Elle y connut un relatif succès dans les années 1840, donnant lieu à la création de dizaines de communautés qui connurent des fortunes diverses. Ce succès s'explique par le goût de certaines franges de la population américaine pour l'expérimentation sociale et la vie communautaire, mais des raisons économiques expliquent également cet engouement : de nombreux artisans et ouvriers désœuvrés trouvèrent dans ces communautés un moyen d'échapper aux crises économiques qui frappaient alors le pays.

Toutefois, ce n'est pas la théorie telle que conçue par Fourier qui fit des adeptes en Amérique, mais une version remaniée. Les disciples américains cherchèrent à dissimuler certains des aspects les plus controversés de la doctrine fouriériste, essentiellement dans le domaine des mœurs, conscients du scandale potentiel qu'ils risquaient de causer. Ils se revendiquaient par ailleurs « associationnistes » et pas strictement fouriéristes : ainsi, l'expérimentation américaine des idées de Fourier est aussi l'histoire d'un escamotage ; confrontés aux idées sulfureuses du maître, les disciples américains n'hésitèrent pas à s'en désolidariser, préférant mettre en lumière les aspects de la théorie susceptibles de plaire à un large public.

Le socialisme utopique d'inspiration fouriériste constitue une page importante de l'histoire américaine, cependant il n'est pas reconnu comme tel dans l'historiographie traditionnelle. Quand il est mentionné, il ne fait souvent l'objet que de quelques remarques, parfois condescendantes.



Il est vrai que l'existence même d'un courant socialiste en Amérique paraît incongrue, d'autant plus au sein d'une période, celle de la démocratie jacksonienne, censée marquer la montée en puissance de l'individualisme. Pourtant, l'associationnisme fouriériste fait partie des mouvements qui ont contribué à la perpétuation d'un trait de la société américaine, malgré l'ostracisme dont il a fait l'objet : une tendance à la marginalité.

Pierre-François Peirano (Université de Toulon) : "A topic 'gone with the wind'? The American Civil War in the 'Hollywood movies' from the early 1960s to the mid-1970s"

From the episode of *How the West Was Won* (1962) directed by John Ford to *The Outlaw Josey Wales* (1976), the American Civil War was far from being a favorite theme in the "Hollywood" movies, contrary to the previous decades – when it was characterized by a somewhat idealized vision of the antebellum South and a praise of the military feats tinted with criticism of the Union. The hypothesis that it became, rather, a "marginal" theme during this time span can be raised and, in this paper, the reasons why the conflict fell into relative oblivion in the realm of the cinema industry will be scrutinized, as the weight of contemporary events and, even, a change in the reading of the United States' history made themselves felt.

First, the Civil War mainly seemed to be used as a "backdrop" in Western movies – a genre that, at the time, was also experiencing deep change. *Rio Conchos* (1964), *Major Dundee* (1965), *Alvarez Kelly* (1966) and *Rio Lobo* (1970) provided the best examples of this trend, while *Shenandoah* (1965) may have been the exception that proved the rule.

However, the main reason for this "eclipse period" could be found in the consequences of the struggle for civil rights, which also accounted for the low-voice centennial celebrations of the conflict itself, from 1961 to 1965. Such was the range of the struggle that the outlook on America's past was re-defined and the previous depictions of the Civil War could no longer enjoy the widespread approval of the nation.

The Outlaw Josey Wales (1976), directed by Clint Eastwood, remains underpinned by a critical view of the Union soldiers, but the importance given to Native Americans introduced novelty and a change in the narrative pattern. As evidence that it took time to get to grips with the different reading of the Civil War, however, another thirteen years elapsed before another significant movie was released – *Glory* (1989), which, through the story of African American soldiers, can be considered as a major turnaround in Civil War historiography on screen.

Méline Harnay (Université Sorbonne Nouvelle) : « Raconter et montrer l'esclavage dans les plantations touristiques de Louisiane : entre effacement, évitement et silence bruyant »

L'historiographie sur l'esclavage a pendant longtemps été marquée par des stratégies d'effacement, de minimisation ou même de manipulation des réalités historiques ayant trait à l'oppression violente et la contribution inestimable des Noirs esclavisés pendant près de 250 ans dans de nombreux territoires qui constituent aujourd'hui les Etats-Unis. Les mythes sur l'esclavage, encore fermement enracinés dans l'imaginaire collectif de la population étatsunienne aujourd'hui, ont tout à voir avec les ambitions de réécriture de l'histoire de l'institution esclavagiste poussées par les Confédérés vaincus après la guerre de Sécession, sous la forme de la rhétorique suprémaciste de la Cause Perdue, selon laquelle l'esclavage était une institution bienveillante, portée par des maîtres-esclavagistes attentionnés à l'égard de leurs esclaves fidèles et joyeux. Si, depuis les années 1960, bon nombre de travaux sur l'esclavage ont démonté point par point les faussetés historiques de cette mythologie, force est de constater que leur portée est restée relativement limitée et n'a pas atteint la société américaine dans son ensemble. Dans le Sud, les anciennes plantations esclavagistes désormais reconverties en sites historiques sont le parfait



exemple de la persistance d'une vision ethnocentrée très précise de l'histoire du Vieux Sud qui, bien souvent, glorifie encore l'histoire des planteurs-esclavagistes blancs et efface du récit des visites guidées la présence même des Noirs esclavisés de la plantation. En Louisiane, et précisément dans la région de River Road entre La Nouvelle-Orléans et Bâton Rouge, qui fut l'épicentre de la production de canne à sucre rendue possible par le labeur des esclaves, on trouve encore plusieurs plantations touristiques dont la visite guidée est marquée par des pratiques muséales qui effacent la présence des Noirs asservis et/ou évitent habilement toute référence à l'esclavage. En s'appuyant sur des observations personnelles de visites ainsi que des entretiens avec des acteurs de ces sites, cette communication entend étudier comment ces stratégies qui visent à silencer les expériences de vie des esclaves rendent, finalement, particulièrement visible et bruyant leur effacement de l'expérience de visite.

Lucie Bonnet (Université Jean Monnet Saint-Étienne) : « Roxanne Dunbar-Ortiz et sa Contre-Histoire des États-Unis »

Lorsqu'Howard Zinn publie son Histoire populaire des États-Unis en 1980, l'historienne Roxanne Dunbar-Ortiz lui reproche la faible présence des autochtones dans son récit (ils apparaissent dans uniquement quatre chapitres de l'ouvrage de Zinn). Zinn lui aurait alors répondu qu'elle était libre, si elle le souhaitait, d'écrire une histoire autochtone des États-Unis, ce qu'elle fait et publie en 2014 sous le titre original de *An Indigenous History of the United States*, traduit en français sous le titre Contre-Histoire des États-Unis. Le texte de Dunbar-Ortiz propose effectivement une vision autre de l'histoire américaine, vision qu'elle veut objective et scientifique, et non activiste, bien qu'elle se soit, elle-même, investie à de nombreuses reprises au sein du mouvement autochtone, qu'il s'agisse du *American Indian Movement* ou du mouvement pan-autochtone.

Le projet de Dunbar-Ortiz avec cet ouvrage est bien celui d'un questionnement des grands mythes américains, Manifest Destiny, terra nullius, mythe de Christophe Colomb, et de la disparition inévitable des autochtones, pour en proposer une nouvelle lecture, moins eurocentrée. Ainsi, Roxanne Dunbar-Ortiz recontextualise l'expansion américaine et la construction de la nation autour de la conquête de territoires, au détriment des populations autochtones ancestrales. Au-delà de ce questionnement des mythes américains, elle propose une relecture totale de l'histoire américaine et de ces traditionnels découpages, notamment lorsqu'il est question des autochtones. Comme le souligne Edward Saïd : « Nations themselves are narrations. The power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging, is very important to culture and imperialism, and constitutes one of the main connections between them » (XV). Nous nous proposerons donc d'analyser cette réécriture de l'histoire américaine et autochtone comme résistance de l'intérieur à l'impérialisme américain à travers les grands thèmes que Dunbar-Ortiz met en lumière : le territoire, les représentations et les relations interraciales. Le territoire, car il est au cœur du processus colonisateur, et donc au cœur du projet américain, est également l'objet central de l'ouvrage. Les représentations des autochtones par les euroaméricains sont un autre outil colonial afin d'effacer leur présence, dans une dynamique à la fois d'admiration et de rejet. Enfin, Dunbar-Ortiz souligne les diverses formes que prennent les relations interethniques et démontre bien que, même aujourd'hui, celles-ci sont marquées par les mêmes stéréotypes qu'il y a cent ou deux cents ans.



In Space No One Can Hear You Scream, or Can They?

Danièle André (La Rochelle Université)

Gwenhvalyn Engélibert (Université de Bretagne Occidentale)

Brad Tabas (ENSTA Bretagne) : “Voicing Things in Space in a Post-Planetary Age: The Scientific, the Hard, and the Weird”

The philosopher Jocelyn Benoist argues that there is a “*bruit des choses*,” a silent voice emanating from things, even from the experience of empirical reality itself.⁴⁰ The claim is couched in metaphor, hence potentially misleading, but this figure of wordless speech is an inviting starting point for the question that will animate this intervention: how to speak about alien objects, things on Mars or the Moon, which are also, apriori—which is to say from our historical experience on Earth—unnamed entities, in an age in which they are almost banal: we can see them screens, hear them on speakers, even if we do not yet live with them in our everyday lives. These questions matter, for criticism, for the future, due to our post-planetary condition. From robotic space exploration we know about the plight of the planet that we call the Anthropocene, and it is also into space that the economy is expanding, as the vast expanses of near space are increasingly being viewed as providing a potential palliative for the environmental contradictions of the Capitalocene, as a massive source of cheap nature, what Gómez-Barris has called an extractive zone.⁴¹ So then, let us talk about alien objects. Alien objects are there telepresently, but in their *état brut* often have no place in our ordinary language since they stand outside of our previous experiences. But now, face to screen with alien facts, we stand in a constitutive moment with to extraterrestrial places: we are wording those ex-alienated worlds, and in so doing we are forming our cultural imaginaries relative to near space, conditioning our horizons of expectation and action, inclining our politicians and ethicists.

Critical thinking must, as part of the process of extra-planetary technospheric expansion which our species is currently undergoing, with its double-faced alienation and planetization of our terrestrial languages and astrocultures, reflect critically on different strategies for naming and narrating alien objects and alien planets. This intervention will examine three: the first is that of the planetary scientists, above all the planetary geomorphologists, the second that of ‘realistic’ hard science fiction writers, and the final that of the writers of weird space fiction. The approach which will be taken crosses genre theory—based on establishing certain paradigmatic family resemblances within works of recent American science fiction—with ordinary language philosophy in the service of developing an approach to eco-criticism and environmentally self-conscious discourse ethics bearing on different ways of claiming to voice the *bruit*—both recorded and imagined—emanating from alien objects. The aim of the presentation is orientation, the fostering critical awareness about how the stances being taken by earthlings towards naming the alien incline us towards future “paths of action,” and “paths of words,” future expressive orientations towards our planet, and towards others as well.⁴²

⁴⁰ Jocelyn Benoist, *Le bruit du sensible*, (Paris: Les éditions du Cerf, 2013).

⁴¹ Macarena Gómez-Barris, *The extractive zone : social ecologies and decolonial perspectives*, (Durham ; London: Duke University Press, 2017).

⁴² Stanley Cavell, *The claim of reason : Wittgenstein, skepticism, morality, and tragedy*, (New York: Oxford University Press, 1999), 125.



Savinien Cappy (Université Lumière Lyon 2) : « Les super-héros à l'épreuve du muet : l'initiative éditoriale 'Nuff Said' de Marvel Comics ('décembre 2001') »

Les aventures des super-héros sont le genre prédominant de cette forme de bande dessinée typiquement étasunienne qu'est le comic book. Les récits qui les mettent en scène se caractérisent de plusieurs manières et notamment par leur verbosité : aux multiples dialogues et monologues des personnages (qu'ils soient intérieurs ou « vocalisés ») s'ajoutent en effet de nombreux encarts narratifs et interventions extra-diégétiques (le plus souvent des notes de continuité).

Si la bande dessinée ne peut être « aveugle » (elle deviendrait alors un roman), est-il possible qu'elle soit « muette » ? C'est le défi qu'ont lancé en 2001 Bill Jemas et Joe Quesada, respectivement président et éditeur-en-chef de Marvel Comics, à leurs équipes créatives : que chacune produise un numéro sans dialogue ou cartouche narratif.

Les lecteurs ont donc pu voir le numéro de décembre 2001 de vingt-quatre séries situées dans la continuité principale de Marvel Comics être estampillé « 'Nuff Said », et proposer à la fin de l'histoire le début du script de cette publication plus particulière d'habitude.

L'analyse de ces fascicules très variés et de leur paratexte permet d'interroger la manière dont le comic book de super-héros est envisagé par ses créateurs, mais aussi son fonctionnement.

Plusieurs scénaristes ne se sont pas prêtés au jeu, et ont recouru à des textes projetés sur des écrans ou écrits par les personnages, voire dans un cas extrême ont fait rompre leur mutisme aux protagonistes. Il est également notable que presque tous ont choisi de faire mettre en scène par leurs collaborateurs dessinateurs des scènes de combat, reportant ainsi la nécessité de la lisibilité purement sur le dessin.

L'utilisation de l'espace sur la planche libéré par l'absence de phylactère et de cartouche narratif a quant à lui été mobilisé de différentes manières : certains dessinateurs ont choisi de laisser « éclore » le dessin à travers des pleines pages, d'autres au contraire ont choisi de diviser encore et encore l'espace en multipliant les cases laissées pourtant lisibles par l'absence de texte avec lequel composer. D'autres, enfin, n'ont pas su utiliser les possibilités du médium pour compenser l'absence de narration, et ce de manière tristement visible.

Emmanuelle Stock (Université de Rouen Normandie) : « Silence et paralysie féminines dans *La servante écarlate* (1985) de Margaret Atwood et *Vox* (2018) de Christina Dalcher »

Les dystopies féministes sont des récits satiriques qui fonctionnent comme un miroir inversé de notre activité politico-culturelle, exposant des dérives patriarcales extrêmes, menant à une domestication de la femme par la violence. Accusées de désordre, les femmes dans les fictions politiques de Margaret Atwood et de Christina Dalcher, sont condamnables et érigées en figures martyres. Elles deviennent des héroïnes subversives fécondes porteuses d'un monde désenchanté qu'elles dénoncent avec virulence. Ces fables catastrophistes qui examinent les possibles apocalyptiques, mettent en scène des dérives politiques, sociales, philosophiques et religieuses qui condamnent la femme à l'incommunicabilité et à l'immobilité. Cette paralysie aussi bien vocale, que corporelle, psychique, sensorielle et sexuelle mène à une réflexion sur la violence et la férocité dans la société actuelle. Dans ces récits futuristes, l'horizon d'attente du lecteur est bouleversé, volontairement dérangé car il repose sur le registre de la contemplation et du voyeurisme. En effet, le lecteur devient un spectateur paralysé par des scènes hyperviolentes qui imaginent un futur irrecevable car vraisemblable et anxiogène. L'idéologie patriarcale et machiste impose une paralysie démente aussi bien dans *Vox* avec la limitation verbale des femmes à cent mots prononçables par jours (on parle de paralysie laryngée) et la multi-paralysie de Defred et de ses consœurs afin d'aboutir à un assujettissement charnel. Ce silence et cette paralysie sont porteurs de sororité et d'altruisme car un langage interne nouveau se crée et aboutit à une possible fédération humaniste. Ces abolitions de motricité individuelles



amènent paradoxalement à un mouvement collectif de rébellion : ne plus bouger, ni parler devient une manière de mieux se mouvoir et de clamer. Le silence est donc porteur de polyphonie citoyenne.

La paralysie et le silence, dans les dystopies féministes, apparaissent comme des pulsions violentes qui mènent à une réflexion sur les coulisses du pouvoir, tout en s'abritant par le voile de la fiction hypothétique. La paralysie, génératrice d'un espace clos, multiplicateur et destructeur, apparaît comme un élément de deshumanisation effrayant, qui alimente des interrogations sur les futurs possibles. Paralyser le lecteur en montrant l'indicible, tel est l'objectif des fictions spéculatives qui s'apparentent à un manifeste politique et anthropologique. Il s'agit de dire moins pour en dire trop. Le silence et la paralysie sont des outils narratifs musicaux émancipateurs qui donnent aux dystopies féminines l'apparence de guides de survie citoyenne.

ATELIER / PANEL #15

SALLE/ROOM R46 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Amplification, modulation, transformation et réduction de la voix politique dans les discours médiés : ordre(s) et désordre(s) communicationnel(s) en systèmes politiques / Amplification, Modulation, Transformation, and Silencing of the Political Voice in Mediated Contexts: the Communication Order(s) and Disorder(s) of Political Systems

Carole Darmon (Université d'Angers)

Sébastien Mort (Université de Lorraine, Metz)

Gabriel Solans (Université Paris Cité) : « L'ascension de Newt Gingrich et les médias de masse : de l'amplification de la parole conservatrice à la réduction du langage »

De 1978, date de sa première élection à la Chambre, à 1994, année de la « révolution républicaine » aux élections de mi-mandat, l'ascension de Newt Gingrich et de ses proches de la Conservative Opportunity Society (COS) au sein du Parti républicain du Congrès a été fulgurante et émaillée de coups d'éclat. Cette ascension a été possible par le rapport étroit qu'a entretenu Newt Gingrich avec les médias de masse, en particulier l'irruption de la C-SPAN en 1979 qui a permis à des millions de foyers d'observer en direct les débats à la Chambre des représentants. Largement crédité d'avoir contribué de manière décisive à la polarisation de la vie politique américaine jusqu'à aujourd'hui, ouvrant à la voie à Donald J. Trump, il s'est servi des médias de masse pour amplifier sa parole, tant pour accroître son leadership dans le parti qu'à des fins électorales.

Ce rapport direct aux médias a été théorisé et pensé par Gingrich dès ses débuts. En 1979, au sein de la Project Majority Task Force lancée par la NRCC pour reprendre la Chambre, il s'inspire directement de la stratégie des conservateurs canadiens qui ont utilisé à profit l'irruption de la caméra au parlement. En outre, au contact des futuristes tel Alvin Toffler qu'il fait participer aux travaux de la COS, il a pensé un nouveau rapport du politique aux médias à "l'information age", un monde qui serait plus polarisé, où le public se perdrait dans le flot des informations, et où les nouvelles technologies entraîneraient un lien plus direct des politiques avec les électeurs. Des coups d'éclat devant la C-SPAN au fameux mémo de GOPAC en 1990 « Language: A Key Mechanism of Control », la stratégie de communication clivante de Gingrich a-t-elle participé à une réduction du langage préparant le « bruit et la fureur » trumpien ?



Pierre Mourier (Université Lumière Lyon 2) : « De *Crooked Hillary* à *Stop the Steal* : les locutions du 'moment Trump' : de différents vecteurs de communication ? »

La défaite de Donald Trump en 2020 a signé la fin de sa présidence. Mais est-ce pour autant la fin du « moment Trump » ? Les implications des deux campagnes de 2016 et de 2020, de la Présidence Trump et de sa conclusion en attaque coordonnée contre les institutions américaines n'ont pas seulement fragilisé la démocratie Américaine. Le « moment Trump » est porteur de changement pour la droite Américaine, le système politique mais également la communication politique.

Trump a repris « la tendance générale chez les Républicains qui est de dépeindre les médias comme étant biaisés et de gauche »⁴³. Pourtant, loin d'être isolé, de refuser les interviews, il est intervenu à plusieurs reprises pendant son mandat sur la chaîne Fox News. Ainsi, il a cherché à prolonger à travers les médias classiques le lien discursif direct qu'il avait créé avec ses électeurs pendant la campagne de 2016. Cependant, dans sa recherche d'authenticité et de lien privilégié avec ses électeurs, il a également investi les réseaux sociaux et notamment son compte Twitter : « Le fait que ses messages soient ponctués de fautes d'orthographe, soient rédigés en lettres capitales comme s'il criait [...] a participé à la construction d'un Trump authentique, un homme ordinaire »⁴⁴. Le positionnement de Trump est clair. Il a établi un lien privilégié avec ses électeurs tout en se servant des médias traditionnels pour faire également passer ses messages.

Stop the steal, Crooked Hillary, Build The Wall, Lyin' Ted, Make America Great Again, Keep America Great Again, Trump Digs Coal, #WalkAway: Les locutions qui ont émergé pendant le moment Trump sont divers. Ils diffèrent de par leur nature. Certains sont slogans et ont un but rassembleur. D'autres ont une fonction de name-calling, une forme d'attaque ad hominem. Ces locutions n'ont pas toutes le même vecteur de communication. Certaines apparaissent pendant un débat, comme Lyin' Ted, d'autres en meeting comme Crooked Hillary. Certaines paraissent improvisées, d'autres font partie d'une stratégie politique mûrement réfléchie.

Tous ont pour objet de paraître authentique, comme s'ils apparaissaient spontanément, dans le feu de l'action. Est-ce le cas ? Beaucoup d'observateurs caractérisent les campagnes et la présidence Trump comme étant populistes. Si tel est le cas, les locutions utilisées devraient reprendre une construction claire et définir un « nous » contre un « eux ». Cette communication s'attachera à définir les rôles de ces locutions, les grouper par ensemble en fonction de leurs buts, leurs constructions et leur mécanique d'apparition. Ainsi, on étudiera les reprises médiatiques de ces différentes locutions ainsi que leurs éventuelles amplifications, modulations, transformations, on pense à Stop The Steal transformé en Rigged election ou réductions. Ces locutions ont accédé à un champ médiatique important et leur impact a été parfois modifié par leurs relais. Cette communication s'attachera ainsi à analyser les transformations discursives dues au « moment Trump » avec ces locutions comme point de départ.

Maxime Dafaure (Université Gustave Eiffel) : « 'To redpill a normie' : les stratégies de communication de l'*alt-right* et la voix politique d'extrême droite sur internet »

La révolution technologique et communicationnelle représentée par l'avènement d'internet, en particulier du Web dit participatif (aussi appelé Web 2.0) et des médias sociaux, a offert une portée et une amplification sans précédent aux voix politiques. Si une telle révolution a pu bénéficier à des groupes auparavant inaudibles ou largement marginalisés (minorités raciales, sexuelles, ou de genre, entre autres), ses possibilités ont également été exploitées avec succès par l'extrême

⁴³ Lindsey MEEKS, « Defining the Enemy: How Donald Trump Frames the News Media », *Journalism & Mass Communication Quarterly*, mars 2020, vol. 97, n° 1, pp. 211-234, doi:10.1177/1077699019857676.

⁴⁴ Andrew CHADWICK, *The hybrid media system: politics and power*, Second Edition., New York, NY, Oxford University Press, Oxford studies in digital politics, 2017.



droite étasunienne, dont la résurgence dans les années 2010 est intimement liée à l'émergence du phénomène politique, médiatique et culturel de l'*alt-right*, la droite prétendument alternative. Cette communication propose de se focaliser sur l'appropriation par l'*alt-right* de certaines pratiques discursives et culturelles numériques, et plus particulièrement sur ses stratégies de communication. Il s'agira donc de s'interroger non pas sur les manières dont les activistes en ligne de l'*alt-right* s'expriment et communiquent entre eux, ou avec les individus qu'ils perçoivent comme partageant déjà leurs opinions, mais plutôt avec ceux qu'ils estiment ou espèrent pouvoir faire basculer dans leur camp, une communauté que le spécialiste de l'extrémisme J. M. Berger désigne comme un « *eligible in-group* ».

En s'appuyant sur la littérature existante ainsi que sur des études de cas originales, on reviendra sur les pratiques culturelles que sont les mêmes internet ou le *trolling*, avant d'analyser leur arsenalisation (*weaponization*) et leur transformation en de formidables outils de propagande. En plus d'analyser comment ces pratiques (et l'espace numérique dont elles sont issues) transforment la production et la réception de la voix politique, il conviendra de les situer, à l'instar d'autres concepts clés de l'*alt-right* (la « red pill », les « normies », ou encore la métapolitique et la fenêtre d'Overton), dans un contexte plus large de guerre culturelle permanente, qui semble de fait être devenu l'une des principales caractéristiques du discours politique aux États-Unis au cours des dernières décennies.

Alix Meyer (Université Clermont Auvergne): « #anastasia? Discours politiques, censure publique et censure privée à l'heure des réseaux sociaux »

Alors que les évolutions technologiques devaient complètement libérer les capacités de communication de tous les citoyens, le spectre de la censure continue de hanter les Américains. Des prétendues victimes de la « cancel culture » aux « Twitter files » et ses révélations de collusion entre les plateformes numériques et la communauté du renseignement, nombreuses et nombreux sont celles et ceux qui s'insurgent contre ce qu'ils/elles perçoivent comme des atteintes insupportables à la liberté d'expression. En 2020, Donald Trump avait ainsi signé un décret présidentiel censé protéger la liberté d'expression en ligne. Les débats contemporains, autour notamment de la section 230 du *Communications Decency Act* de 1996, nous offrent l'occasion de revenir sur les limites qui ont toujours pesé sur l'exercice de ce droit dans le cadre de discours politiques. L'objectif de cette communication sera donc de remettre en perspective les jérémiades de celles et ceux qui prétendent « qu'aujourd'hui on ne peut plus rien dire » en décrivant les modalités de régulation de la liberté d'expression sur internet aux États-Unis aujourd'hui. À travers notamment l'étude des lois et de la jurisprudence de la Cour Suprême sur le Premier amendement, on cherchera à démontrer que, si la parole n'a, bien entendu, jamais été totalement libre aux États-Unis, elle n'a sans doute jamais été aussi libérée qu'aujourd'hui.



ATELIER / PANEL #16

AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

**Inaudible, ou malentendu ? Echo-logies du XIX^e siècle / Inaudible, or Misheard?
Nineteenth Century Echo-logies**

Thomas Constantinesco (Sorbonne Université)

Cécile Roudeau (Université Paris Cité)

Lise M. Chenal (Université Paris Cité): "The 'supreme claim' of the Present in Emerson's 'Quotation and Originality' (1859)"

This presentation will endeavour to delve into a lesser-known work of Ralph Waldo Emerson entitled "Quotation and Originality" (1859). In this conference, Emerson discusses the ascendancy that the past enjoys over the present. I will argue that Emerson's text is structured by a fundamental set of correspondences: to the past corresponds Europe, and to the present corresponds the United States. Emerson therefore puts forward a balance of power in which Europe's past dominates the American present. Emerson sees in quotations a rather emblematic embodiment of the persistent echoes of the past. Indeed, to quote someone in the present is to think one's present situation through the words of another whose speech is always already-over, past-bound, and foreign. According to the correspondences mentioned above, for the American writer of the present to be indebted to the past through quotations therefore means being indebted to the European tradition; it entails trying to connect to the American world through a European proxy. As such, this conference explores typical Emersonian themes, that is letting go of Europe's pervasive echoes and making room for the distinct voice of the new country to assert itself. However, this conference also reflects on one's relationship to existing literature. Indeed, this 'letting go of European echoes' led Emerson to put forward an attitude to be adopted towards literary works—an attitude which listens to the 'supreme claim' of the present, which turns a deaf ear to that of the past, and ultimately tries to attune itself to the eternal truth of the world. Because it embraces the fact that we only ever read in the present and for the present, 'Quotation and Originality,' as a 19th-century text, offers a bold way of reading literary works from that century as well as from any era. This paper will attempt to demonstrate how Emerson's 1859 conference, perhaps more explicitly than previous works concerned with similar topics, such as *Nature* (1836) or *Self-Reliance* (1841), sketches out a reading ethos which fundamentally relies on engaging with literary works on the terms of the present. As such, 'Quotation and Originality' ultimately produces a reading mode ensuring its own successful reception—as well as that of any cultural product—a reception firmly anchored in the present of the living.

Pauline Nadrigny (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne): « D'un 'air transcendantal' »

« Il fait plus sombre, la flûte du poète est entendue par-dessus l'étang, et Walden entend le chant du cygne de cette "Journée" – et on en perçoit légèrement l'écho. Est-ce un air transcendantal de Concord ? » Cette évocation qui accompagne la *Concord Sonata* de Charles Ives nous plonge dans l'univers sonore des transcendentalistes. Au-delà des évocations de l'écho par Thoreau dans *Walden*, souvent commentées, cette communication aura pour objet les questions suivantes : sur quelles traditions esthétiques se fonde cette attention particulière portée aux sons du monde chez les penseurs de la Nouvelle-Angleterre ? Quelle est la nature de l'écoute transcendentaliste et sur quelle conception de l'harmonie naturelle se fonde-t-elle ? Si Charles Ives propose de figurer musicalement non seulement Thoreau mais aussi Hawthorne, Emerson et les Alcotts, peut-on distinguer, dans cette ambiance de pensée propre à Concord, un motif proprement sonore ?



Thomas Dutoit (Université de Lille) : “Verse Echographies, Acoustic Energies, Sidney Lanier and Herman Melville”

This presentation will try to hear what W. S. Merwin may have meant when he drew on two 19th-century writers, Sidney Lanier (the “Confederate Poet”) and Herman Melville, in order to distinguish them on how poetry and prose differ, and how that difference is felt. This presentation will also be an occasion for reading the two poets together, both of whom having had outstanding grasp of the history of poetry in English (Lanier’s *Science of English Verse*, 1880).

Richard Anker (Université Clermont Auvergne) : “Sounding Aesthetics in *The Golden Bowl*”

This paper will attempt to show why it is necessary for the reader of James to be attentive to acoustic phenomena in any deconstruction of the aesthetic. It will begin with several brief remarks on the acoustic nature of certain irregular types of experience as represented in such narratives as « The Portrait of a Lady, » « The Turn of the Screw, » « The Beast in the Jungle » or « The Jolly Corner, » before turning to *The Golden Bowl* and, in particular, to the scene that unfolds in the art gallery at Fawns, in the fourth chapter of Book Fifth (New York Edition), where Maggie suffers the « echo » of Charlotte’s « quaver » or « wail. » While delineating the contours of the aesthetic in this late narrative, the paper will argue that sounding the depths of aesthetic experience in James implies awareness of traces or effects of linguistic materiality that tend to manifest themselves in a sonorous manner.

ATELIER / PANEL #17 — SESSION 1

SALLE/ROOM R07 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Politique du silence ou du bruit : de la production à la réception filmique et télévisuelle / The Politics of Silence or Noise: From Film and Television Production to Reception

Claire Dutriaux (Sorbonne Université)

Marianne Kac-Vergne (Université de Picardie Jules Verne)

Mikaël Toulza (Université de Lille) : “The Drums of Silence: Music and Score in On-Screen Representations of Louisiana Voodoo Ceremonies”

In history, the religion of voodoo has been constructed as a dangerous and evil force by whites intent on maintaining the plantation system in Saint Domingue (late 18th century) and, two centuries later, US hegemony over the Caribbean. While Haiti was under US occupation (1915-1934), the first sensationalistic novels to depict voodoo as a baleful force, such as William Seabrook’s *The Magic Island* (1929), became increasingly popular and were adapted to cinema by white filmmakers. In these classical voodoo zombie films, voodoo masters, zombis, white saviors and damsels in distress interact with visual motifs, that include candles, skulls and snakes, which are themselves paired up with percussion-based leitmotifs that reinforce voodoo’s Africanness. The threatening form of voodoo that has been widespread in popular culture ever since reprises the codes of classic voodoo zombie films, in which voodoo is simplified and portrayed along sensationalistic images that exacerbate its Otherness.

While sensationalistic portrayals of voodoo were gaining momentum, the Louisiana tourist industry capitalized on ghost stories and tours revolving around New Orleans’ reputation as the voodoo capital of the United States, to the point where some movies started to set voodoo in Louisiana. Drawing inspiration from classical voodoo zombie films, Louisiana voodoo films and



series (re)imagine Louisiana's racial past through a combination of Southern cultural stereotypes and narratives that rely on non-vooodooist white perspectives – the only exception to the rule being Kasi Lemmons' *Eve's Bayou* (1997). Enclosed in the audiovisual space of the bayou, Louisiana voodoo films and series' portrayals of ceremonies epitomize the intermingling of Southern history with a motivic construction of cinematic voodoo that heavily relies on exotic chants and drums. Ceremonial scenes contain the voodooist characters' Africanness within a rigidly delineated audiovisual space, thus testifying to the silencing power of music and score. Hence, my analysis will focus on Louisiana voodoo films and series' dramatization of the acoustic space to further evoke and reperform the silencing of Southern black Americans in history.

Flavia Ciontu (Université Paris 8 Vincennes—Saint-Denis): “Peripheral Voices in American Cinema: Emergent Russian and East European Self-Representations in a Post-Ethnic Era”

The film and television industries are public arenas where the question of who is given a voice is of utmost importance, as the struggles over visibility and representation for ethnic and racial minorities in the United States have demonstrated. In this push for diversity, the representation of Russian and East European communities has been largely overlooked. This is attributed to a lack of self-representation, as well as to the absence of a cohesive and vocal Russian-American community (Idov 2022). As a result, the image of ethnics and immigrants from Europe's East has been shaped mainly by voices from outside the ethnic communities. From the “hunkies” of the first half of the 20th century (as incarnated by Marlon Brando in *A Streetcar Named Desire*, 1951) to the working-class heroes of the Second World War (*An American Romance*, 1944) and the Vietnam War (*The Deer Hunter*, 1978) to the political immigrants of the Cold War era (*Moscow on the Hudson*, 1984), the film industry has recorded the East Europeans immigrants' gradual (but problematic) accession to “white” American society (Roediger 2006). As compelling as these images might be, they remain stereotypical and reductive and fail to acknowledge the cultural specificity and diversity of East European and Russian communities in the U.S.

As far as self-representation is concerned, distinctive voices coming from the ethnic communities have been virtually absent. Most individual filmmakers from the Polish, Russian and other East European communities have been reluctant to incorporate ethnic elements into their productions, preferring to appeal to a mainstream public. In the 1990s, Barry Levinson's *Avalon* and Theresa Connelly's *Polish Wedding* reflect the process of cultural identity gradually melting into a “symbolic ethnicity” (Gans 1979) and mark the “nostalgic” turn in white ethnic filmmaking, connected to a sense of “exhausted whiteness” (Negra 2002). The cinema of James Gray, from his debut feature *Little Odessa* (1994) to his latest release, *Armageddon Time* (2022), explores the disillusion of assimilation and the erosion of cultural identity. As the “twilight of ethnicity” (Alba 2014) is fading into complete darkness, a new generation of post-1990 immigrant filmmakers from East Europe and the former Soviet republics could bring about a renewed perspective. In 2019, Russian-American director Kirill Mikhanovsky made his debut in the US with *Give me Liberty*, a film inspired by his personal experience of immigration from Moscow to Milwaukee at the beginning of the 1990s. Engaging with issues of solidarity and interracial relations, *Give me Liberty* provides an insightful and nuanced representation of Russian-American identities and invites to reconsider the dynamics of social stratification in contemporary America.

This paper aims to examine the societal and industry-specific factors that have led to the underrepresentation of East European voices in American cinema and to investigate the potential for self-representation. By comparing film representations of the immigrant and ethnic experiences by members of the Russian and East European communities in the U.S., this presentation considers the extent to which these isolated voices might contribute to current understandings of assimilation and whiteness.



Joséphine Grébaut (Université Paris Nanterre) : « “What if we rewrote their history, and put them in the center of sort of a victor’s tale?”: l’uchronie comme outil de réappropriation des voix des silencieuses d’Hollywood. »

L’appropriation de l’hashtag #MeToo par des célébrités hollywoodiennes en 2017 semble marquer le point culminant de la quatrième vague de féminisme, entamée par la diffusion globale du discours féministe par le biais des réseaux sociaux en plein développement. En effet, la déferlante de témoignages à laquelle le mouvement a donné lieu, au sujet des abus vécus par un grand nombre d’actrices américaines, est devenu le symbole d’une volonté récente des instances de production de la culture populaire dans l’Usine à Rêves californienne de se transformer, au moins en apparence, en relais d’expression de ces injustices. Ces voix qu’elles ont autrefois participé à faire taire, par des menaces ou des accords de non-divulgateur, qui n’ont fait que renforcer le sentiment de honte et le manque de confiance en la justice chez les victimes, refont ainsi surface, grâce à des changements bruyamment médiatisés opérés au sein de certains rouages du star system.

C’est dans cette même dynamique que l’on observe depuis quelques années une floraison de films et de séries introspectifs qui marquent leur volonté de rendre leurs voix à ces silencieuses, majoritairement des femmes et des personnes racisées ou LGBTQ+, dont les discours sont jusque-là restés dans les marges de l’Usine à Rêves, sans pouvoir atteindre significativement les créateurs principaux des médias américains.

L’un des moyens utilisés pour mettre en place cette réappropriation est la création de réalités alternatives, auxquelles les films et séries qui prennent l’industrie du divertissement pour sujet ont fréquemment recours, du fait des fantasmagories et projections sur lesquelles celle-ci est fondée. Ce sont plus précisément des uchronies, c’est-à-dire des réécritures de l’histoire, qui permettent d’explorer le fossé entre le silence oppressif imposé aux minorités dans les coulisses de la machine et l’empouvoirement que leurs voix restituées rendent possible pour les spectateurs. C’est cette entreprise de restitution des voix marginalisées que revendique notamment la série *Hollywood* (2020), créée par Ryan Murphy et Ian Brennan et diffusée sur Netflix. Ses sept épisodes mettent en effet en scène les coulisses de l’industrie du cinéma américain dans les années 1940, et la manière dont elle œuvrait activement à étouffer les voix qui dérogeaient à la norme blanche, masculine, jeune ou hétérosexuelle. La réponse de la série à ce silence non choisi est d’intégrer à son récit des figures, historiques ou fictives, qui ne se conforment pas à cette norme, et d’imaginer une version de l’histoire dans laquelle leurs voix de minorités politiques se font entendre, où leurs identités ethniques ou sexuelles sont revendiquées haut et fort, et auxquelles un studio majeur offre une plateforme.

Cette communication propose donc de se pencher sur les divers moyens par lesquels le procédé de la réalité alternative devient, grâce au nouvel espace audiovisuel d’expression qu’il ouvre, un outil de réappropriation et d’amplification des voix que la production filmique et télévisuelle refusait jusqu’à peu de relayer. Celles-ci font ainsi désormais trop de bruit pour être ignorées par des créateurs qui prennent pour sujet l’Usine à Rêves, cœur de cette industrie aux États-Unis. L’exemple de *Hollywood*, de sa prise en compte des audiences dans sa réalisation et de sa promotion par ses créateurs permettra d’explorer la manière dont l’uchronie se manifeste, résonne spécifiquement avec les voix marginalisées, mais également les limites possibles de cette politique du bruit adoptée par Murphy dans son œuvre.



David Lipson (Université de Strasbourg) : “Female Late-Night Television Talk Show Hosts in the US: Marginalized and Unheard Voices”

The Late-night TV talk show in the United States, like numerous other spaces, is a male dominated area, especially when it comes to the most prominent role: the host of the program. We only need to cast a glance at the Wikipedia page “List of late-night American network TV programs”⁴⁵ as of this writing (Janvier 2023) to observe that among the 13 talk show programs on broadcast networks, cable/satellite and streaming there is only one (!) woman, Amber Ruffin who hosts the *Amber Ruffin Show* since 2020 on the NBC streaming service Peacock. A case could be made that the global affairs and news discussion program *Amanpour & Company* (PBS, 2018-present) qualifies as a late-night TV talk show, and this would increase the ratio to 2 out of 14. Moreover, 2 is an improvement over the situation in the past when there were no female hosts at all. Apparently, a woman’s place does not seem to be behind the interview desk on a late-night TV talk show in the US.

To what extent does the programming time play a role in this? Day time talk shows tend to be hosted by women and are very successful: *Ellen* (Syndication, 2003-2022), *The View* (ABC, 1997-present) or *The Oprah Winfrey Show* (Syndication, 1986-2011). Is this linked to American society as a whole and its current social issues and limitations? This communication seeks to understand and explore this gender disparity by first looking at the pioneer of late-night TV Faye Emerson, then focus on the late-night glass ceiling period of female absence and finally present the second pioneer, Joan Rivers, who broke this glass ceiling.

15h45 – 16h00

Pause-café / Coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

16h00 – 17h30

Ateliers / Panels

ATELIER / PANEL #7 — SESSION 2

SALLE/ROOM 010A (SOUS-SOL)

Voix américaines en traduction : que donnent à entendre les traducteurs ? / American voices in translation: what do translators give voice to?

Véronique Béghain (Université Bordeaux Montaigne)

Emmanuelle Delanoë-Brun (Université Paris Cité)

Stéphane Vanderhaeghe (Université Paris 8 Vincennes—Saint-Denis) : « La voix-palimpseste : retour sur la traduction de *Huck Out West* de Robert Coover »

Publié en 2017, *Huck Out West* de Robert Coover se présente comme la suite apocryphe des *Aventures de Huckleberry Finn*. Un temps projetée par Twain lui-même, cette suite ne fut jamais achevée ; Coover, en bon postmoderne qu’il est resté, a fini par s’y atteler.

⁴⁵ Wikipedia, “List of Late-Night American Network TV Programs,” in *Wikipedia*, July 13, 2021, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_late-night_American_network_TV_programs&oldid=1033346622. Consulted January 4th 2022.



Dans *Huck Out West*, Tom Sawyer et Huck Finn ont bien grandi. Partis à la conquête de l'ouest américain, ils sont devenus adultes. C'est donc un Huck Finn vieilli, entre deux âges, qui reprend l'écriture là où il l'avait laissée dans le roman de Twain, pour retracer ses nouvelles aventures dans ce style oralisé qu'on lui connaît.

Si ce n'est pas la première fois que l'auteur rouvre et prolonge l'œuvre d'un autre – qu'on songe aux contes de fées qu'il a pris un malin plaisir à récrire ou aux aventures du pantin de Collodi qu'il transplanta dans une Venise contemporaine dans *Pinocchio in Venice*, ou encore aux classiques hollywoodiens qu'il revisita dans *A Night at the Movies* –, *Huck Out West* donne à entendre plusieurs voix : celle de Huck d'abord, qu'on avait quitté à la fin de ses aventures, jurant qu'on ne le prendrait plus un stylo à la main ; celle de Tom Sawyer ensuite, qui occupe une place majeure dans le dispositif textuel de Coover, laquelle est inséparable de celle de Twain, sans doute, puisque l'œuvre dont les *Aventures de Huckleberry Finn* prétendait être la suite fut rédigé à la troisième personne. Pour autant, Coover ne s'efface jamais totalement derrière ce mur de voix (auxquelles s'ajoutent celles de personnages hauts en couleurs, orpailleurs, soldats de l'Union, braves indiens, prostituées...) : on reconnaîtra sans mal certains de ses thèmes de prédilection, du poids exercé par le mythe (ici celui de la conquête de l'Ouest ou la mythologie amérindienne) en passant par l'Histoire et les histoires qui la façonnent, la sexualité et l'humour gras qui l'accompagne, etc.

Prouesse d'écriture – l'exercice consistant à camper la voix de Finn confine en effet au pastiche –, le roman de Coover joue autant la carte de la parodie que celle de la satire, et le concert de voix orchestré par le roman constitue l'une des difficultés majeures auxquelles le traducteur fait face. Cette communication se propose de revenir sur cet exercice de traduction pour tenter d'en évaluer, a posteriori, les enjeux.

Charles Bonnot (Université Sorbonne Nouvelle) : « 'il est terrible ce bruit/quand il remue dans la mémoire de l'homme qui a faim' : Paroles des sans-voix et silences des pères dans *Abundance* de Jakob Guanzon »

Dès son premier chapitre, mystérieusement intitulé « \$89.34 » et conclu par le tintement d'un *quarter* qui roule sur le carrelage sale des toilettes d'un McDonalds, *Abundance*, le premier roman de Jakob Guanzon (Graywolf, 2021), est un récit qui s'appuie sur un univers sonore méticuleusement retranscrit et qui offre un tableau cru de la grande pauvreté dans l'Amérique contemporaine. Tirailé par une faim hurlante comme « l'homme » du poème de Prévert (« La grasse matinée », *Paroles*), Henry évolue avec son fils Junior dans la périphérie d'une ville anonyme du Midwest, entre *trailer parks*, motels et centres commerciaux, à la recherche de petits boulots qui leur permettront de tenir jusqu'au lendemain, où un entretien d'embauche dégoté par son conseiller de réinsertion doit lui permettre de remonter la pente et, peut-être, de retrouver Michelle, la mère du petit garçon, dont on ignore au début du roman où elle se trouve.

La traduction de ce roman (La Croisée, 2023) à la forte dimension sociale et porté par une intrigue tendue et une écriture dense peut se lire comme un travail sur les voix encadré par deux écueils mentionnés dans l'appel à communication de cet atelier : la caricature stigmatisante et l'effacement silencieux. Je m'efforcerai donc de montrer comment la démarche de caractérisation des personnages a pu avoir une influence sur un certain nombre de mes choix de traduction, notamment la fréquence et la visibilité de leurs tics de langage. J'évoquerai également la circulation des discours et des voix au sein du texte, en particulier la contamination de la narration par le registre familier des dialogues, mais aussi l'intégration, dans le flot de conscience d'Henry, du vacarme de la société de consommation, des discours publicitaires ou de références appartenant à l'univers de la fiction pour enfants. Enfin, dans un texte marqué par la question de la paternité, de la filiation et de la transmission patrimoniale, je m'attarderai sur la figure des pères, qu'il s'agisse d'Henry ou de son propre père, immigré philippin, en l'abordant sous le prisme du silence, de l'onomastique et de l'hétéroglossie.



'Hear the dance, see the music' – voix, sons, bruits, silences dans la danse et la musique américaine / Voices, Sounds, Noises and Silences in American Dance and Music

Adeline Chevrier-Bosseau (Sorbonne Université, IUF)

Mathieu Duplay (Université Paris Cité)

Mathieu Duplay (Université Paris Cité) : « Silence et crise dans *Follies* (1971) de Stephen Sondheim et James Goldman »

Follies (1971) de Stephen Sondheim (sur un livret de James Goldman) se présente de prime abord comme une mise en abyme du théâtre dans ce qu'il a de plus bruyant et de plus extraverti, puisque ce musical met en scène les retrouvailles d'anciennes artistes de Broadway dans le théâtre où elles se sont jadis illustrées sous la conduite de leur imprésario Dimitri Weismann : le clinquant, les paillettes, les numéros de claquettes accompagnés de refrains entêtants sont au rendez-vous dans une œuvre dont la partition rutilante parodie volontiers les grands succès des années 1920-1940. Pourtant, c'est le silence qui est au cœur de cette pièce hantée par la perte, le deuil et le pressentiment de la mort. Les stars ont vieilli, la gloire s'est envolée – « then you career from career to career », les échecs sentimentaux s'avèrent irréparables, et le théâtre lui-même est sur le point d'être rasé pour faire place à un parking ; seul rempart contre le vide, la confrontation angoissée avec le souvenir des belles années, avec les doubles imaginaires qui peuplent la scène sous les yeux de personnages à qui tout échappe, à commencer par leur propre passé. La musique résonne de toutes parts, mais qui l'entend ? Les artistes retraitées sont à elles-mêmes leur seul véritable public ; comme Weismann le souligne dès l'abord, c'est à leurs yeux et à leurs oreilles que s'adresse un spectacle fait d'illusions flatteuses, et les fictions qu'elles font naître n'ont d'intérêt que parce qu'elles leur permettent de se mentir à elles-mêmes. Art du collectif, le théâtre se renverse ici en son contraire, une pratique solipsiste où le « je » morcelé s'étourdit des derniers éclats de sa propre voix pour se donner à grand peine l'impression d'exister encore un peu dans un monde sans écho.

Ainsi, *Follies* rejoue – voire surjoue – la crise moderniste, contemporaine des grandes années du musical de l'entre-deux-guerres. D'un côté, Sondheim et Goldman reprennent le schéma orphique qui, depuis la Renaissance, préside aux destinées du théâtre chanté – à ceci près qu'il ne s'agit pas en l'occurrence de vaincre le silence d'Eurydice mais de souligner que ce qu'Orphée a définitivement perdu, c'est d'abord lui-même : « dans le chant seulement, Orphée a pouvoir sur Eurydice, mais dans le chant aussi, Eurydice est déjà perdue et Orphée lui-même est l'Orphée dispersé, l'"infiniment mort" que la force du chant fait dès maintenant de lui » (Maurice Blanchot). De l'autre, Sondheim et Goldman usent de tous les moyens de la parodie pour rappeler que la musique peut aussi servir en pareil cas à faire diversion par sa trivialité voulue, réponse désinvolte à l'angoisse existentielle ; ainsi, ils prennent acte d'une certaine tradition moderniste qui, de *The Waste Land* à Theodor Adorno, voit dans la musique populaire un facteur de régression : « When lovely woman stoops to folly and / Paces about her room again, alone, / She smooths her hair with automatic hand, / And puts a record on the gramophone » (T. S. Eliot). Pourtant, il serait erroné de tenir *Follies* pour une reviviscence du modernisme à l'orée des années 1970, car le modernisme lui-même est ici un objet de nostalgie, l'un des visages d'Eurydice, et rien ne permettra jamais son retour. Si la pièce a pour personnages principaux des gens de théâtre dont le métier est de donner à voir et à entendre, c'est à un travail sur la réception que se livrent ici Sondheim et Goldman, et l'action n'a pas véritablement pour moteur le drame de l'œuvre en train de se (dé)faire, mais celui de l'écoute, de sa spatialité et de sa temporalité paradoxales. Au cœur du dispositif, l'oreille des spectateurs.trices : or elle ne trouve pas dans le silence une menace, mais l'ouverture nécessaire à l'émergence progressive d'une subjectivité écoutante, qui n'est pas un donné, mais un projet en



devenir. « Ecouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, en même temps, je suis pénétré : car elle s'ouvre en moi tout autant qu'autour de moi, [...] et c'est par une telle [...] ouverture qu'un "soi" peut avoir lieu » (Jean-Luc Nancy).

James Strowman (Sorbonne Université): "Harry Partch's Modernist 'Musicking': Cultural and Sonic Transgressions"

American composer Harry Partch dedicated himself to liberating musicians from the 'soul-destroying pit', and making them 'an absolutely necessary ingredient in latter-day rituals designed to castrate the machine age'.⁴⁶ From 'The Spoils of War' (including seven brass artillery casings and a 'whang gun') to 'The Garden of Eden' (wind chimes made of eleven wooden phalluses), Partch's self-made instruments range from anti-military statements to declarations of love. Although Partch considered his work 'evolutionary' rather than 'revolutionary', the uniqueness of his instruments compels musicians to perform in significantly different ways.⁴⁷ Facilitating his *Gesamtkunstwerk* vision for music, they reintroduce a degree of corporeality in performance, which Partch thought all but lost in contemporary concert culture; thus, his highly theatrical works, such as *The Bewitched: A Dance Satire* (1954–56) and *Revelation in the Courthouse Park* (1960), bring Christopher Small's claim that the 'language of musicking is the language of gesture' into critical focus.⁴⁸ Inspired by his early exposure to Chinese lullabies and Yaqui Indian songs, Partch's instruments also enable performers to play using the composer's otherworldly 43-tone scale, which he first developed to more effectively imitate the nuances of the human voice. As W. Anthony Sheppard remarks, the alterity of his music was intended to have 'a direct spiritual effect on [its] audiences and to render social change'.⁴⁹ In this paper, therefore, I read Partch's compositions as a series of cultural and sonic transgressions, which challenge performers and audiences alike. By exploiting the liminal space between sound and noise, as well as re-establishing marginalised musical performance practices, their integration of drama, dancers, and performing musicians liberates performers from what Partch described as the 'inhibitory incubus of tight coat and tight shoes'.⁵⁰

⁴⁶ Harry Partch, *Bitter Music: Collected Journals, Essays, Introductions and Librettos*, ed. Thomas McGeary (Chicago: University of Illinois Press, 2000), 237.

⁴⁷ Partch, *Bitter Music*, 5.

⁴⁸ Small, *Musicking*, 184.

⁴⁹ W. Anthony Sheppard, *Revealing Masks: Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater* (Berkeley: University of California press, 2001), 180.

⁵⁰ Harry Partch, 'A Lecture delivered by Harry Partch at the University of California, Los Angeles, preceding a concert of Mr. Partch's Music, May 1966', in *Source: Music of the Avant-Garde, 1966–1973*, vol. 1, no. 1 (January 1967), 37.



ATELIER / PANEL #10 — SESSION 2

SALLE/ROOM R07 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Faire entendre sa voix dans les séries télévisées aux États-Unis / As Heard on TV: Voices in American Television Series

Sylvaine Bataille (Université de Rouen Normandie)

Florence Cabaret (Université de Rouen Normandie)

Jessica Thrasher-Chenot (Université de Rouen Normandie)

Delphine Letort (Université du Mans) : “Voicing the Repressed in *The Underground Railroad* (Barry Jenkins 2022)”

This presentation will focus on the multiplicity of voices in *The Underground Railroad*, a TV series that offers aural and narrative space for the characters to develop their own idiosyncrasies. The soundtrack is instrumental to this construction as it creates a parallel space to the visual and gives access to both the invisible and the unshown. The Underground Railroad challenges previous slavery films by extending narrative lines beyond the visuals of horror to aural sources of terror, showing the power of words and sounds over individual perceptions. The female-centric narrative revises the history of the underground railroad through the prism of a subjective angle, which the aural track conveys by allowing Cora to gain a voice that signifies her growing agency. Her voice-over is used only once in the opening sequence of the first episode, but she learns to express her own desires as the series unfolds. The black musical ritual of episode endings is no less significant, connecting the past to the present in an effort to create a sense of collective identity and community. There are various sound layers to explore to make sense of the past as represented in *The Underground Railroad*; each of them adds meaning and nuances to the overall narrative. This presentation purports to decipher them and strives to understand how they complement and even reinvent the visual narrative of the “slavery film” genre.

Ariane Hudelet (Université Paris Cité) : « Quelle parole dans un essai vidéo : de l’écrit à l’écran au grain de voix »

La critique vidéographique, forme en plein essor depuis une quinzaine d’années, exige de la chercheuse ou du chercheur des choix créatifs pour conduire une réflexion par le langage des images en mouvement et des sons. Dans ce cadre, le choix de la voix off a pu être perçu comme une solution de facilité, qui pourrait conduire à une inventivité formelle moindre. Dans son essai fondateur ‘The Place of Voiceover in Academic Audiovisual Film and Television Criticism’ publié dans NECSUS à l’automne 2016, Ian Garwood démontre au contraire que l’usage de la voix off cristallise des enjeux méthodologiques et idéologiques inhérents à la recherche vidéographique elle-même. On peut ainsi y voir une limite esthétique, ou au contraire une stratégie poétique qui permet de situer le discours, d’incarner la réflexion, ou de conférer une autorité nouvelle à une multiplicité de voix, d’accents, de langues et de genres. Le choix de faire entendre le grain de la voix permet aussi d’explorer les imperfections, les hésitations, et donc de donner corps à un processus de recherche instable et en devenir, plutôt que de proposer des conclusions établies. La question de la voix off s’articule aussi à celle de l’utilisation de texte à l’écran, qu’il s’agisse de citations, de texte analytique, ou de sous-titres pour rendre l’essai accessible à un plus large public. Nous nous interrogerons sur la manière dont l’utilisation créative des textes à l’écran, par le biais des choix de police, de couleurs, de taille, de forme, d’animation, de positionnement, permet d’incarner la parole universitaire différemment.

Cette présentation, partiellement sous forme d’essai vidéo, se fondera sur les travaux de Ian Garwood, Barbara Zecchi, Catherine Grant ou Kevin B Lee pour proposer quelques



expérimentations de l'utilisation de la voix off dans le contexte de la critique vidéographique appliquée aux séries télévisées.

Références

- Cox-Stanton, T (ed.). 'Special Issue: The Video Essay: Parameters, Practice, Pedagogy', *The Cine-Files*, Issue 7, Fall 2014: <http://issue7.thecine-files.com/>
- Garwood, I. 'The Place of Voiceover in Academic Audiovisual Film and Television Criticism', *NECSUS* Autumn 2016. https://necsus-ejms.org/?page_id=5956
- Keathley, C. and Mittell, J (eds). *The videographic essay – criticism in sound and image*. Montreal: caboose, 2016.
- Van den Berg, T. and Kiss, M. *Film studies in motion: From audiovisual essay to academic research video*. Scalar, 2016: <http://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/index>
- Zecchi, B. 'What is an Accepted Videoessay?', 2021 <https://vimeo.com/523317867>

ATELIER / PANEL #11 — SESSION 2

SALLE/ROOM R16 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Écouter (dans) la ville : symphonies urbaines et paysages assourdissants / Listening In/To the City: Urban Symphonies and Deafening Soundscapes

Caroline Magnin (Université Paris-Est Créteil Val de Marne et Sorbonne Université)

Anouk Bottero (Sorbonne Université)

Samantha Lemeunier (ENS) : « 'There is a sound and alteration' : de la musicalité à la mécanisation sonore dans *Adam & Eve & The City* (1836) de Williams Carlos Williams »

Dès le premier vers du recueil *Adam & Eve & The City* (1936), les vocalisations d'une grive empreignent le texte de la virtuosité d'une nature chantante (« Singing across the orchard » 405). Les espaces naturels williamsiens sont également le siège d'une musicalité foisonnante qui fait se rencontrer l'anglais, le français et l'espagnol dans des instances polyphoniques. C'est pourtant sur un tout autre ton que le recueil se clos, le poète ayant investi l'espace artificiel de la ville. Dans « Perpetuum Mobile : The City », dernier poème de l'ouvrage, les sons mélodieux de la grive sont abandonnés au profit des rythmes itératifs d'une ville industrialisée. Les polyptotes (« - a dream / we dreamed » 430), répétitions onomatopéiques (« wisp / by wisp » 433) et épizeuxes de monosyllabes (« There! / There! / There! » 434) miment le bruit court, sec et ininterrompu des machines. Les sons automatisés de la ville sont en outre rendus par la transposition poétique de la technique musicale du *perpetuum mobile* selon lequel un flux ininterrompu de notes est joué plusieurs fois à la suite. Le recueil dépeint ainsi le processus d'appauvrissement sonore qui accompagne l'industrialisation jusqu'à l'avènement du silence :

City

whose stars
of matchless
splendor —
and
in bright-edged
clouds
the moon —

bring



silence

breathlessly — (435)

La ville devient ainsi le lieu du secret, des non-dits et des tabous dans lequel le poète pénètre sans un bruit (« without a murmur, silently / a desperate, unvarying silence » 410) avant de percevoir les murmures des prostituées noires (« there is a darker whispering » 409) et de céder au chant discret d'une sexualité machinique où règne le mutisme (« going quietly into hell's mouth » 409). Cette communication adoptera ainsi une approche interdisciplinaire, notamment culturaliste, afin de montrer que les évolutions sonores d'*Adam & Eve & The City* reflètent non seulement l'artificialisation socio-culturelle du XXe siècle mais également ses maux au travers d'une poésie silencieuse puisqu' « écrire ce n'est justement pas exactement *prendre* la parole [...] mais en parcourir silencieusement l'énigme, se taire avec des mots » (Macé 284). Si la disparition de la grive et de son chant préfigure les revendications écologistes de Rachel Carson dans *Silent Spring* (1962), elle s'analyse également à la lumière des écrits de Marielle Macé concernant la disparition des oiseaux au XXe siècle : le recueil de Williams est ce que la chercheuse qualifie de « sale discours [...] par lequel la poésie ne figure pas seulement des paysages abîmés, mais elle-même abîme, défigure, déchanté, méchanté » (214).

Sandrine Coyez (EHESS) : « Hearing New York Singing: création, union, et harmonie dans *The Public Domain* de David Lang »

*« I hear America singing, the varied carols I hear,
Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and strong,
The carpenter singing his as he measures his plank or beam,
The mason singing his as he makes ready for work, or leaves off work,
The boatman singing what belongs to him in his boat, the deckhand singing on the
steamboat deck,
The shoemaker singing as he sits on his bench, the hatter singing as he stands,
The wood-cutter's song, the ploughboy's on his way in the morning, or at noon
intermission or at
sundown,
The delicious singing of the mother, or of the young wife at work, or of the girl sewing
or washing,
Each singing what belongs to him or her and to none else,
The day what belongs to the day—at night the party of young fellows, robust, friendly,
Singing with open mouths their strong melodious songs. »*
– Walt Whitman, "I Hear America Singing" (1865)

New York, 13 août 2016. La canicule désertifie la ville. Mais pas complètement. Sur la place du Lincoln Center, dès 15h, près de 3000 personnes se réunissent, répondant présents à l'appel du compositeur David Lang pour la création de sa pièce chorale « The Public Domain ». Commande du 50e anniversaire du *Mostly Mozart festival*, l'œuvre relève moins du *happening* que d'une performance à la fois musicale, sonore et visuelle.

Cet après-midi-là, David Lang fit résonner des voix new-yorkaises diverses et anonymes de chanteurs autodidactes, amateurs et professionnels – qui se mêlèrent aussi au public entourant la place⁵¹. Allant du chant à la déclamation, des cris aux chuchotements, la pièce en appela aussi à l'inspiration des choristes qui contribuèrent à la composition même du texte par

⁵¹ « The public domain » is designed for the entire community we live in so it doesn't require music professionals, although they are welcome ». David Lang, notes de programme, 2016. <https://davidlangmusic.com/music/public-domain/>



l'intégration de leurs propres mots. Ils firent ainsi résonner et entendre leur parole individuelle dans la ville. À cette création *in situ* s'ajouta une chorégraphie dont la gestuelle mimée et guidée par Annie B. Parson participa à l'union des chanteurs. Pour Lang, le projet sous-jacent était de rendre audible la parole des New-Yorkais et d'en faire une expérience collective harmonieuse : « Because my interest was to identify what might be common to us all I decided to call it the public domain »⁵².

Une œuvre dont les conditions de création rappellent également la tradition historique des concerts de plein air notamment au Lewisohn Stadium, qui permettent la réunion de publics sans hiérarchie de classes sociales. Cette communication se propose d'étudier et d'analyser musicalement comment la pièce de David Lang rassembla et agrégea ces milliers de voix New-Yorkaises échappant au *soundscape* et aux codes d'une salle de concert traditionnelle et révélant une musicalité urbaine. De définir aussi le sens de cette œuvre depuis sa conception à sa performance ainsi que ses résonances avec les idéaux culturels et démocratiques américains, dont ceux d'un Walt Whitman, et reflétant, *in fine*, la culture publique partagée qui appartient à l'Amérique.

ATELIER / PANEL #12 — SESSION 2

AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

La poésie comme paysage sonore ? Voix, Sons, Bruits, Silences / Poetry as Soundscape? Voices, Sounds, Noises, Silences

Abigail Lang (Université Paris Cité)

Juliette Utard (Sorbonne Université)

Elise Angioi (Université Paris 8 Vincennes—Saint-Denis) : « Faire l'écoute de l'étrangèreté : de lecteur-ice à performeur-se, enquête sur la sonorisation de poésies plurilingues nord-américaines (Caroline Bergvall, Natalie Diaz, LaTasha Diggs, Erin Moure, Cathy Park Hong, NourbeSe Philip) »

Cette communication s'attachera à présenter un dispositif d'enquête empirique sur la lecture à voix haute de poésies plurilingues nord-américaines par des lecteur-ice-s. Les effets de ces poésies reposent notamment sur le travail des sonorités, avec des jeux de mots plurilingues par homophonie, ou par des associations allitératives entre les langues. Plus encore, les sonorités sont une manière autre de mobiliser des lecteur-ice-s, déjà souvent interpellés par des adresses et des processus textuels. Les sonorités les mènent à une expérience peut-être plus corporelle qu'intellectuelle de l'altérité incarnée dans la texture du poème plurilingue. Une fois le poème en main toutefois, comment fait-on cette expérience (sonore) de l'altérité ? Si l'on peut trouver des enregistrements des poétesses performant, celles-ci, chacune à leur mesure, nous encouragent aussi à lire les textes à voix haute nous-mêmes. L. Diggs suggère ainsi de lire ses poèmes et de les écouter lus par notre propre voix pour mieux les comprendre. Puisque les textes plurilingues remettent en question le postulat que ses lecteur-ice-s comprennent au moins littéralement sa langue, on constate qu'ils n'ont pas de « lecteur idéal » mais uniquement des « lecteurs réels » (Sciarrino) dont les compétences linguistiques variables transforment radicalement le rapport à l'altérité qui se construit dans le poème. L'acte même de lecture à voix haute, de sonorisation de l'étrangèreté, et d'écoute réflexive de sa propre voix, situe chaque lecteur-ice par rapport à l'altérité présente dans les textes. Quels sont les impacts de la lecture à voix haute sur les lecteur-ice-s ? Quelles relations acoustiques, corporelles, et affectives sont-elles créées ? Quelles expériences de l'altérité découlent-elles de cette prise en charge de la sonorisation du poème par

⁵² *Idem*.



ses lecteur-ice-s ? Pour penser ces questions, nous avons élaboré une étude empirique qui interroge donc des lecteur-ice-s réel-le-s, pour explorer à la fois l'effet de la lecture sur eux et elles et sur les poèmes. Étant aux prémices de cette enquête, cette présentation se concentrera sur ses soubassements et implications théoriques et méthodologiques pour l'étude de la poésie plurilingue et sur le protocole expérimental mis en place.

Frédéric Sylvanise (Université Sorbonne Paris Nord) : « La poésie 'pratique' de Camae Ayewa entre musique(s) et *spoken word* afrofuturiste »

La poétesse et activiste Camae Ayewa, originaire du Maryland, définit son travail poétique comme un prolongement de ses activités de travailleuse sociale dans le quartier de North Philadelphia. Héritière de la conception poétique du Black Arts Movement à la fois en termes de production et de diffusion, elle privilégie la transmission orale de ses poèmes par l'intermédiaire de disques, mais aussi dans des ateliers ou lors de concerts au cours desquels elle se produit avec des musiciens punk, des DJs et des rappeurs sous le nom de Moor Mother—qui renvoie à une terminologie pré-moderne des peuples noirs—ou au sein du groupe de jazz Irreversible Entanglements, avec lequel elle se livre à des improvisations.

Ces performances, systématiquement différentes d'une fois sur l'autre, sont directement influencées par la conception du temps et de l'espace définie par les essayistes du Black Quantum Futurism, un collectif qu'elle a co-fondé avec l'avocate et activiste Rasheedah Philips. En refusant la conception occidentale linéaire du temps et en tentant d'établir des correspondances entre les histoires de peuples parfois fort éloignés géographiquement, elle invite ses différents publics à se retrouver autour de combats et d'un avenir communs et à se libérer des différentes oppressions qu'ils subissent, notamment les violences conjugales et policières.

Cette dimension pratique de sa poésie se double d'une réflexion sur la production de l'art, à laquelle renvoie le titre de son premier album, *Fetish Bones*: parce que les identités sont potentiellement ossifiées par l'art, c'est aussi lui qu'il faut libérer pour dépasser les slogans qui deviennent de simples fétiches. Camae Ayewa, renouant avec l'esprit du punk, œuvre donc à une appropriation des moyens de production de son travail, afin d'en garder le contrôle absolu. Car libérer son art de l'industrie du divertissement, c'est se libérer soi-même.

Peggy Pacini (CY Cergy Paris Université) : "Emptying the Bag of 'Evidence': Third Minding, or a Ritualistic and Alchemical Journey into Poetry and the Creative Process"

This paper is an exploration of the immersive exhibition offered by Patti Smith and Stephan Craneanski in collaboration with Soundwalk Collective (Centre Pompidou, Paris, Oct.20, 2022-Jan. 23, 2023). *Evidence* is indeed immersive, yet the compositional mode, design, and creative process which sustain and structure this experience challenges the very notion of exhibition. As such this paper will look into the project *Evidence* in the light of the theoretical approaches into immersive exhibitions, the development of experiences and the creative process. Looking into the modalities of this immersive experience will allow us to explore how evidence(s) are used to create sound landscapes or perhaps territories, hence challenging the very notions of perception (seeing/feeling) and place (inhabiting/passing through). Focusing on Craneanski's vision of the immersive experience as a sea of sounds, we will see how this resonates with two notions — settlement and nomadism — and how these explore our relationship to sound and rhythm but also to the very journey we embark on as we enter the "exhibition." Eventually, if the experience is one of embarking in an intermedial poetic journey, the journey taken/traveled is also initiatory and collaborative, and is only possible in the physical liminal organic space the exhibition offers. The final concept tackled will be that of Third Mind, first because it allows the immersive experience, a migratory space and one of organic resonances, to become a vehicle of harmonious balance, and



second because it gives *Evidence* its openness, its status of work in progress, one in which the visitor/ the subject is welcome and welcomed, as actor, and co-creator if he accepts or gives in to the experience, the rites he is invited to experience. This thirdmind would then be the essence of this narrative construction of the ritual to which the creators (Smith and Crasneanski) and the visitors of the immersive experience are taking part and the essence of the collaborative visual immersive poem.

ATELIER / PANEL #14 — SESSION 2

SALLE/ROOM 009 (SOUS-SOL)

In Space No One Can Hear you Scream, or Can They?

Danièle André (La Rochelle Université)

Gwenhvalyn Engélibert (Université de Bretagne Occidentale)

Georges Pillegand-Le Rider (Université Sorbonne Nouvelle) : « Silence/absence de l'extraterrestre : l'exemple de *Nope* (2022) de Jordan Peele »

« Nope. », marmonne, totalement fermé, le protagoniste désabusé du film éponyme de Jordan Peele. La situation, incompréhensible, il ne l'accepte pas, et préfère se réfugier dans une absence de dialogue. Le cinéma du réalisateur de *Get Out* puis *Us*, qualifié d'horreur moderne, artistique ou encore « élevée » (BROWN), construit son inquiétante étrangeté sur ce qui est omis, ce qui n'est pas dit, ce qui, puisqu'il n'est pas nommé ou discuté, ne peut être perçu et, donc, n'existe pas encore vraiment. *Nope* est la première œuvre de pure science-fiction du réalisateur, puisqu'elle se centre sur un trope particulièrement central du genre : l'extraterrestre. Un frère et une soeur afro-américain/es se convainquent qu'un extraterrestre observe leur ranch et se mettent à l'épier à leur tour. Mais c'est un extraterrestre silencieux, dont on suppose qu'il les attend mais dont on a une véritable matérialité que dans la conclusion du film. Jordan Peele reprend ici une mythologie de l'extraterrestre assez éculée, celle d'une présence impalpable et inaudible, mais qui, à plusieurs reprises, surgit, d'un coup, bruyante et effrayante, pour provoquer la peur du spectateur (on pense à la saga *Alien*, aux adaptations de *Solaris* par Tarkovski puis Soderbergh, ou encore au *2001* de Kubrick). Dans le film de Jordan Peele cependant, la tension de l'invisibilité et, surtout, du silence, n'est jamais désamorcée au cours du film, mais seulement à la toute fin, rompant ainsi avec le schéma habituel du cinéma de l'horreur (calme, puis tension montante, puis éclatement de la tension, puis calme, et ainsi de suite). Ma proposition vise à cerner les nouveaux enjeux du silence dans la représentation (ou la non-représentation) de l'extraterrestre dans la science-fiction et l'horreur cinématographiques contemporaines. Par ailleurs, je chercherai dans mon étude à souligner la politisation de cette horreur *artistique*, qui la différencie de l'horreur traditionnelle (BRIDGES), et qui dans le film de Jordan Peele renvoie à la notion de silence : les communautés afro-américaine et asiatique, qui ont été longuement *silenced* aux Etats-Unis, reprennent dans *Nope* une agence, qui peut les laisser tout à fait mutiques (comme le frère, O.J.) ou alors bruyante (comme la soeur, Em, ou le propriétaire du ranch voisin, Ricky Park, victime complètement aphone dans l'enfance et showman tonitruant à l'âge adulte pour invoquer ce mutique extraterrestre nébuleux).

Bibliographie

BRIDGES, J. A. "Post-Horror Kinships: From *Goodnight Mommy* to *Get Out*", in *Bright Lights Film Journal*, Dec. 20th, 2018. <https://brightlightsfilm.com/post-horror-kinships-from-goodnight-mommy-to-get-out/#.Yt6nOHZBy3A>

BROWN, Michael. "The Problem with 'Post-horror'", in *Overland*, May 15th, 2019, <https://overland.org.au/2019/05/the-problem-with-post-horror/>



HOGAN, Dan, "Barbaric Struts and Cosmic Indigestion in Jordan Peele's *Nope*", in *Overland*, August 26th, 2022, <https://overland.org.au/2022/08/barbaric-struts-and-cosmic-indigestion-in-jordan-peeles-nope/>

MACARONAS, James, "'Nobody Wanna Talk About That': Jordan Peele's *Nope* and the Implacably Weird", in *Overland*, October 30th, 2022, <https://overland.org.au/2022/10/nobody-wanna-talk-about-that-jordan-peeles-nope-and-the-implacably-weird/>

REDDELL, Trace, *The Sound of Things to Come an Audible History of the Science Fiction Film*, University of Minnesota Press, 2018

Elizabeth Mullen (Université de Bretagne Occidentale) : "Voice of America? Agency and Audience Reception in *The Tingler* (Castle, 1959) and *A Quiet Place* (Krasinski 2018)"

In William Castle's 1959 gimmicky horror masterpiece, *The Tingler*, a parasitic creature resembling a tiny unshelled lobster wraps around the human spinal cord and feeds on fear. The only way to hamper its growth is to scream: left unchecked (as is the case with Martha Ryerson Higgins, the deaf and mute wife of movie theater owner, Oliver Higgins) the Tingler can take on enormous proportions and detach from its human host, free to run amok and gorge itself on human terror. In 1959, the message was clear: only by using their voices could people hope to combat deadly fear.

Conversely, in John Krasinski's 2018 post-apocalyptic horror film, *A Quiet Place*, alien creatures hypersensitive to sound roam the US, feeding on anyone who makes a peep. The Abbott family has managed to survive thanks to their ability to use sign language, a skill they have mastered thanks to their deaf teenage daughter, Regan. In this case, survival depends on *not* speaking up and, in the end, the monsters are rendered vulnerable by a listening device.

Famously, for *The Tingler's* initial theatrical release, Castle, the "King of Gimmicks" wired mechanisms under a few seats in each theater which would vibrate at specific times in the film, thus eliciting panicked responses from the audience. The film opens with a public service-type message from Castle explaining that audience members have only to scream to avoid danger, and at the film's mid-point, the director had actors planted in the audience scream and faint, leading to more commotion as an onscreen voice instructs the spectators not to panic. Beyond this intentional manipulation of audience response, reception of *The Tingler* provides a fascinating lens through which to view US postwar culture and its fear of the Other within.

Released two years after the election of Donald Trump, *A Quiet Place* met with massive box-office success and a sprinkling of prestigious awards. Viewers commented on the power of silence and on the weaponization of loudness and loud voices in the film — an apt reflection on the increasingly divisive, hyper-vocal current context in 21st-century US culture. At the same time, a number of voices within Deaf and nonwhite communities experienced the film differently, interpreting the film's focus on silence in other ways.

This talk will analyze how *The Tingler* and *A Quiet Place* explore notions of agency through the use and suppression of the voice, and how audience reception of both films can shed light on the cultural contexts of each.



19h00 – 22h00

Banquet du Congrès

CELLIER DE CLAIRVAUX

Adresse : 27, boulevard de la Trémouille, 21000 Dijon. Salle basse. L'entrée se situe au bas d'une série de marches, à droite, et n'est pas un accès PMR.

Accès à pied depuis les arrêts de tram T1 « République » ou « Godrans » : un fléchage et un guidage seront assurés pour les congressistes.

Sur inscription seulement.

L'entrée se fera sur présentation de la contremarque « Dîner du 25 mai » qui se trouve dans le *totebag*.



VENDREDI 26 MAI 2023

8h30 – 9h00

Accueil des participant·es et pause-café / Welcome and coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

9h00 – 12h00

Assemblée générale

AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

12h15-13h30

Déjeuner / Lunch

RESTAURANT UNIVERSITAIRE MONTMUZARD

13h45 – 15h45

Ateliers / Panels

ATELIER / PANEL #6 — SESSION 3

SALLE/ROOM 010A (SOUS-SOL)

L'écriture de l'histoire et ses silences : Repenser les minorités invisibilisées / The Writing of History and Its Silences

Virginie Adane (Nantes Université)

Anne-Claire Faucquez (Université Paris 8 Vincennes—Saint-Denis)

Fabrice Le Corguillié (Université de Bretagne Occidentale) : « 'Angles de vision' : perspectives américaines sur l'histoire de l'Amérique du Nord »

« Angles de vision » est une des formules que l'auteur kiowa N. Scott Momaday emploie pour aborder les différents points de vue qui peuvent être exprimés au sujet d'un récit, d'une histoire. Le but de cette communication sera de s'interroger sur les « angles de vision » proposés par des (et non les) Amérindiens sur l'histoire de l'Amérique du Nord pré- et post-colombienne (pour autant que ces qualificatifs aient encore une valeur, comme l'archéologue Stephen Rostaing l'a avancé). De nombreuses questions serviront de guide à cette réflexion qui invitera notamment à s'interroger sur des termes utilisés pour aborder l'histoire de l'Amérique du Nord et son historiographie, notamment celle concernant les relations entre colons et Amérindiens, et qui peuvent par contrecoup donner une image biaisée de cette histoire :

- les Amérindiens peuvent-ils être considérés comme les « oubliés » de l'histoire de l'Amérique du Nord ? Si oubli il y a, de quel type d' « oubli » peut-il s'agir ?



- écrire d'un point de vue « amérindien », est-ce vraiment écrire « depuis les marges » ? Les Amérindiens ne sont-ils pas au contraire « au centre » de cette histoire et, si oui, comment ont-ils pu être relégués/assignés aux « marges » ?
- quels types de « sources amérindiennes », anciennes et actuelles, existent-ils qui peuvent aider à construire ces « angles de vision » amérindiens ? Il s'agira plus précisément de se pencher sur le prolixe genre de l'écriture autobiographique amérindienne pour aborder la question de la « production des sources » et la « déconstruction » de l'historiographie dominante par des voix amérindiennes qui peuvent elles-mêmes être discordantes.

Florent Atem (Université de Polynésie française) : « Rêves d'empire au temps de la jeune république : de l'avancée vers l'Ouest à l'écriture du mythe, entre témoignage et silences »

Le silence de l'aube du 27 juillet 1806 est rompu par les hurlements et le vacarme causés par l'échauffourée qui constituera l'unique incident meurtrier de l'expédition Lewis et Clark. Alors que le capitaine Meriwether Lewis et trois de ses hommes se sont aventurés sur les terres des Blackfeet, dont le meneur du « Corps de la découverte » connaît pourtant la réputation de farouches guerriers, une tentative de vol d'armes se solde par la mort de l'un des indigènes belliqueux. Sur sa dépouille, Lewis juge opportun de déposer une médaille à l'effigie de Thomas Jefferson, comme pour dissuader toute tentative d'entrave à la mise en œuvre du dessein républicain ou à l'édification, sur les terres de l'Ouest, d'un « empire de la liberté » sur le mode agrarien. Dans les pages de la version « officielle » de l'odyssée transcontinentale, Lewis invoque la légitime défense. Or, dans la tradition orale des Blackfeet, dévoilée par Kevin Blake dans un article paru en 2004, les redoutables sauvages sont en fait de jeunes adolescents, invités avec insistance par les Américains eux-mêmes à passer la nuit dans leur tente, avant d'être froidement abattus au lever du soleil.

Ce point pose ainsi la question de l'élaboration de l'histoire et des silences susceptibles d'en accompagner l'écriture, vides narratifs qui n'apparaissent que par contraste, au travers de la mise en relation de différents témoignages, comme ceux des diaristes de l'expédition Lewis et Clark. À quoi correspondent alors ces silences dans leurs récits du voyage ?

Constituent-ils un obstacle à la transmission de la connaissance ou se pourrait-il au contraire qu'ils fassent partie intégrante de la stratégie mémorielle adoptée par les conteurs de cette « épopée américaine », souvent assimilée à un « laboratoire de l'américanisation » ? Telles sont les principales pistes que cette étude propose d'explorer.

Nadia Malinovich (Groupe Sociétés, Religions, Laïcités (GSRL-CNRS), Université de Picardie Jules Verne) : "Falling Between the Cracks: Jews of the Middle East and North Africa in the American (Jewish) Identity Mosaic"

Drawing primarily on memoir literature and oral histories that I conducted, this paper will explore the liminal place of Jews of Middle Eastern and North African origin in narratives of American and American Jewish history. In so doing, I will draw our attention to the ways in which the American socio-political landscape has led to the erasure from the historical record of ethnic groups who do not fit comfortably within standard, widely circulating United States history meta-narratives.

Within an American Jewish community that is overwhelmingly of European origin, Jews arriving from the Middle East and North Africa from the early twentieth century onwards often found themselves on the sidelines, as their linguistic and cultural heritage did not fit into a meta-narrative in which "Jewish" was assumed to be synonymous with the Ashkenazi (European) linguistic and cultural heritage. Jews of MENA origin have become more visible on the American Jewish landscape



in recent decades. Nonetheless, their stories are often forced into ill-fitting historical frame-works, which effectively silences the particularities of their heritage.

The American Jewish landscape is dominated by denominationalism and a divide between “religious” and “secular” integral to modern Western culture but largely alien to the MENA. This difference has led to a mischaracterization of the particular blend of modernity and tradition present in MENA Jews’ religious culture as “Orthodox.” Forcing the story of the departure of the Jews of Muslim lands into a framework of expulsion and persecution is another example of this effective silencing. Indeed, this narrative imposes a post-Holocaust paradigm on the Jews of the MENA that does not reflect the actual diversity of pushes and pulls that led them to emigrate. Zooming out, I will also address the ways in which the contemporary American socio-political landscape (notably an assumed divide between “white people” and “people of color”) silences the particularism of MENA Jews within a framework in which Jewishness is assumed to be synonymous with whiteness.

Mario T. García (University of California, Santa Barbara) : “The Chicano in American History: Silences and Revisions”

At the beginning of my graduate studies, one professor told me: “I don’t think there is such a thing as Chicano history because there are no sources.” No sources? Well, my professor was wrong because in researching my dissertation topic of the early Mexican immigrant community in El Paso between 1880 and 1920, I found a good deal of sources in census records, city directories, Spanish-language newspapers, and even English-language newspapers, in addition to oral history. The problem was that few university archives then had collections specific to Chicano history. This has changed considerably over the last half-century. Yet, despite the availability of sources, Chicano history has not been well integrated into the contours of American history as any perusal of general U.S. history textbooks will reveal. As a result, much of Chicano history remains silent for most Americans and students in not only elementary and high school U.S. history classes, but in such courses at the college level. My paper will examine key periods where this history has been silenced doing damage to our full understanding of American history.

These periods include the U.S.-Mexico War (1846-48); the period of the New Immigrants in the late 19th and early 20th centuries; and the long history of civil rights struggles of the 20th century. Most classes in American history swiftly pass by the U.S.-Mexico War to rush to discuss the U.S. Civil War. Yet from a Chicano history perspective, this war is pivotal and crucial to understanding U.S. history in that period. The war was the first American imperialist expansion that forced Mexico to give up, in a war of choice and aggression, close to half of its territory from Texas to California. The war also challenges the long-held belief that the U.S. is a nation of immigrants. Those Mexican American captured by the U.S. in what becomes the American Southwest were not immigrants; they were native-born to this territory first held by Spain and then Mexico. They represented a colonized population not an immigrant population. This colonization is generally silenced in the presentation of this period in U.S. history. Most Americans have no notion of how the first-generation of Mexican American became Americans.

The second example of historical silences involves the discussion of the so-called New Immigrants in American history, the immigrants who arrived at the turn of the 20th century from Eastern and Southern Europe. However, what is silenced is that the first large wave of immigrants from Mexico takes place at the same time. Over a million Mexican immigrants entered the U.S. from 1900 to 1930. They came for the very same reasons: dislocation in their home countries due to lack of economic opportunities and civil wars which, in the Mexican case, was the Mexican Revolution of 1910. Both the New Immigrants and Mexican immigrants were pulled into the U.S. to fill the large need for cheap labor; for the Europeans it was in industries and for the Mexicans it was in agribusiness, railroad maintenance, and mining. The fact is that Mexican immigrants then were part



of the New Immigrants yet never acknowledged as such by U.S. historians. Most Americans have no sense of this and neither do our students. The exclusion of Mexican immigration as part of U.S. immigration history at this time represents another of those silences.

Finally, the long history of civil rights in the U.S. has predominantly focused on the Black civil rights struggles of the 20th century. For most American historians and for Americans in general, civil rights history is a black/white history. What is silenced is the equally long history by Mexican Americans for their civil rights. In the early 20th century, Mexican Americans protested such inequities as the lynching of Mexican Americans by white vigilantes and the Texas Rangers in Texas. Others protested the lack of voting rights for U.S.-born Mexican Americans. However, the rise of a second-generation of Mexican Americans by the 1930s, many of them children of immigrants, significantly advanced the Mexican American civil rights struggles in areas such as the integration of Mexican Americans in the public schools; discrimination in jobs, housing, and public facilities such as restaurants and movie theaters; and jury discrimination. Finally, in the 1960s and 1970s, the Chicano Movement further accelerated these earlier civil rights struggles in the movement's call for self-determination and community empowerment. Indeed, the Chicano Movement more than any earlier period led to major civil rights gains for Chicanos and other Latinos in the U.S. Unfortunately, this history has not been acknowledged much less integrated in the discussion of civil rights struggles of this period. The general omission and expansion of civil rights history to include groups such as Mexican Americans is still another one of those silences affecting Chicanos.

My paper will conclude by arguing that such silences concerning Chicano history do major damage to our full understanding of American history. It deprives Americans in general and our students in particular of appreciating how many American groups including other people of color have contributed to American history. They are American history but to achieve this we must first overcome the many silences that surround this history, especially in the case of Chicanos and other Latinos who today represent the largest racialized minority in the U.S. and by 2050 will constitute one-third of the population.

ATELIER / PANEL #18

SALLE/ROOM R16 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Mettre en voix l'Amérique : sons et silences sur la scène nord-américaine / Voicing America: Sound and Silence on North American Stages

Julie Vatain-Corfdir (Sorbonne Université)

Emeline Jouve (Université Toulouse Jean Jaurès)

Xavier Lemoine (Université Gustave Eiffel)

Élise Rale (Sorbonne Université) : « Le bruit de l'émeute sur la scène américaine »

Comment mettre en scène une émeute dans une salle de théâtre ? Comment faire sentir l'impression de débordement, d'explosion, de spontanéité dans un espace défini et contenu ? Anna Deavere Smith et Robert Shenkkan ont tous deux travaillé sur l'émeute. Et si leurs approches visuelles sont différentes - Shenkkan a recours en partie à la vidéo, tandis que Deavere Smith fait appel à des objets symboliques - tous deux utilisent le son. La spécificité du son, une onde qui se répand partout dans l'espace, dont les limites ne sont pas clairement percevables, leur permet de plonger les spectateurs dans l'atmosphère floue, inquiétante de l'émeute. Sons de corps, sons d'objets, sons émis par des cordes vocales humaines... Y a-t-il des sons spécifiques à l'émeute ? Quels seraient-ils ? Que nous disent-ils de la nature de l'émeute ? Du le cadre spatial ? Des acteurs impliqués ? Ont-ils un rythme singulier ? Un volume ? Existents-ils en contraste avec un son d'avant et d'après émeute ?



À partir des pièces *The Great Society* de Robert Shenkkan et *Twilight : Los Angeles, 1992* d'Anna Deavere Smith, nous tenterons de dégager les caractéristiques de l'utilisation du son pour donner à entendre l'émeute et pour compenser, par le son, certaines caractéristiques du théâtre, qui semblent le rendre peu compatible avec la mise en scène d'émeutes.

Margot Reyraud (Université Bordeaux Montaigne) : « Le lipsync drag-queen, des artistes sans voix ? »

Depuis les années 2015 une performance scénique gagne de plus en plus en visibilité en France et aux États-Unis, portée en grande partie par le phénomène drag-queen, le *lipsync*. Le *lipsync* est une forme de playback qui privilégie la synchronisation parfaite des lèvres et des attitudes avec les paroles et la chorégraphie de la chanson. Pour les drag-queens, cet exercice de style s'apparente à un véritable jeu de scène, une performance physique et visuelle, devenue pour ainsi dire le passage obligé de toute performance drag-queen. En 2018, le journaliste Lucas Armati pour *Télérama* signe un article « Le playback, nouvelle discipline olympique ? » et parle de l'engouement aux États-Unis de cet amusement à « faire semblant »⁵³.

Alors que le *playback* veut faire croire à son public que la chanson est réellement interprétée en direct, par l'artiste en scène, les drag-queens ne cherchent pas à faire croire qu'elles sont les chanteuses du morceau en question, mais jouent sur l'idée qu'elles auraient pu l'être, qu'elles en ont toutes les qualités, à part la voix, que tout cela n'est qu'un jeu et qu'il suffit d'avoir l'apparence et l'attitude pour usurper un rôle.

Le *lipsync* agit sur le-la spectateur-riche comme un spectacle de magie : nous savons que c'est faux, mais nous admirons le mécanisme et savourons le plaisir ludique de se faire faussement duper. Très populaire aux États-Unis, il est également de plus en plus en France et s'est imposé comme l'exercice phare de la drag-queen, rendant la performance de chant en direct, marginale. Quels sont les caractéristiques et les enjeux de cet exercice spectaculaire ? De quelle façon est-il devenu la performance drag par excellence et que raconte-il de leur histoire ? Dans cette communication, nous nous interrogerons sur les mécanismes de la construction du *lipsync* en prenant comme exemple différentes performances américaines et françaises. Ainsi, nous verrons qu'au-delà de son aspect profondément ludique, pour les drag-queens, le *lipsync* est une performance de réappropriation, une forme de prise de pouvoir sur la culture dominante. Il est paradoxalement une performance bruyante alors que le-la performeur-se est parfaitement muette.

Charalampos Keivanidis (Sorbonne Université) : « 'Six degrees of segregation' : les voix noires et gay des Pomo Afro Homos »

Le théâtre américain, notamment le off-off-Broadway, a donné la voix à la marge, en esquivant les discours dominants quant aux minorités ethniques, d'orientation sexuelle ou d'identité de genre. Cependant, dans le travail des Pomo Afro Homos (abréviation de Post- Modern African-American Homosexuals), la réalité décrite, avec beaucoup d'humour, est très différente. Cette troupe a été créée sous l'influence du documentaire de Marlon Riggs, *Tongues Untied* (1989). Deux thèmes parcourent *Tongues Untied* : l'homophobie que subissent les homosexuels noirs au sein de leurs communautés tout en étant cibles de racisme dans les milieux gay. Cette double exclusion informe les créations des Pomo Afro Homos, notamment quand l'efféminement entre aussi dans l'équation.

À partir des *skits* de deux de leurs créations — *Fierce Love* (1991) et *Dark Fruit* (1992) — je vais commenter ladite double exclusion mais aussi une troisième, déguisée comme inclusion. Car selon les Pomo Afro Homos dans leur *skit* « Aunties in America: Epiphanies 'n Roaches! », la voix

⁵³ Lucas Armati, « Le playback, nouvelle discipline olympique ? », *Télérama*, [en ligne le 22 février 2016], URL : <https://www.telerama.fr/television/le-playback-nouvelle-discipline-olympique,138516.php>



qui leur est donnée par le théâtre ne sert pas à parler en leur propre nom mais à prêter leurs voix pour tenir des rôles auxiliaires qui, à leur tour, passent leur propres vies sous silence et pérennisent les inégalités, au théâtre comme ailleurs. Il s'agit d'une critique de Broadway sur les types de rôles confiés aux act·eur·rice·s noir·e·s, inférieurs ou étrangers à leurs compétences dans des pièces comme *Angels in America*, *La Cage aux Folles* ou encore *Six Degrees of Separation*. Le seul *locus* à l'intersection des problématiques des Pomo Afro Homos est le *ballroom*, imperméable à l'homophobie, à la transphobie et au racisme. Il est difficile de conclure avec certitude si le manque de représentation noire au théâtre américain de l'époque est plus dû au racisme ou à l'homophobie noire — car occuper la scène rend les interprètes plus vulnérables à des violences homophobes. Selon le travail des Pomo Afro Homos, c'est un mélange des deux ; si plusieurs références de la *ballroom culture* s'y immiscent, c'est parce que le *ballroom* constituait un espace performatif où pouvait se matérialiser la construction d'identités (orientation sexuelle, identité de genre, corporéité trans), à travers des défilés devant la communauté choisie ; c'est parce que le *ballroom* remplissait le rôle du théâtre quand ce dernier, même dans l'espace restreint accordé aux thématiques LGBTQ, ne dépeignait que l'expérience de la classe moyenne blanche, présentée comme universelle.

Anouk Bottero (Sorbonne Université) : « Chanter la féminité noire américaine »

La comédie musicale américaine est traditionnellement le lieu privilégié de l'expansion de la voix féminine, notamment à travers la figure de la « diva », à la voix et au caractère hors normes (*larger than life*). Les chansons du *musical* et les techniques vocales typiques de Broadway (comme le *belting*) permettent en effet de dire puissamment ce qui ne pourrait se dire autrement. Il ne paraît alors plus si étonnant que bon nombre de pièces du répertoire plus ou moins contemporain mettent en lumière des héroïnes noires américaines déclarant, à l'instar de Celie dans *The Color Purple*, « I'm here ».

Cependant, d'autres pièces non considérées comme des comédies musicales empruntent ou ont emprunté son utilisation de la voix chantée afin de faire entendre l'expérience de femmes noires américaines. En effet, dès 1975, le *choreopoem* polyphonique de Ntozake Shange *for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf* est ponctué de moments chantés, tandis que *la lady in brown* implore dès le début de la pièce : « somebody/anybody / sing a black girl's song / bring her out ». En 2012, *Desdemona* de Toni Morrison donne à Barbary, la nourrice africaine de Desdémone, un rôle omniprésent par le biais des berceuses qu'elle chante accompagnée d'un chœur (sur une musique composée par la musicienne et interprète malienne Rokia Traoré).

En tissant des liens entre des pièces issues du répertoire de la comédie musicale (*Dreamgirls*, *The Color Purple* et *Caroline, or Change*) et des pièces issues d'un théâtre aux frontières génériques plus souples (*Desdemona* et *for colored girls*), cette communication envisagera le chant comme modalité privilégiée de la mise en voix de l'expérience féminine noire sur la scène américaine. Quelles sont alors les spécificités de ces voix, souvent influencées à la fois par les techniques vocales de Broadway mais aussi par des traditions musicales diverses émanant d'une culture proprement noire américaine mais aussi africaine ? La portée politique de cette mise en voix s'articule également de façon paradoxale : permet-elle une conjuration poétique du silence auquel les femmes noires américaines semblent bien souvent condamnées ? La voix chantée, parce qu'elle est sublimation musicale, opère-t-elle à l'inverse un lissage des contours de cette histoire collective marquée par la violence ?



ATELIER / PANEL #17 — SESSION 2

SALLE/ROOM R07 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Politique du silence ou du bruit : de la production à la réception filmique et télévisuelle / The Politics of Silence or Noise: From Film and Television Production to Reception

Claire Dutriaux (Sorbonne Université)

Marianne Kac-Vergne (Université de Picardie Jules Verne)

Adrienne Boutang (Université de Franche-Comté): « Qui a peur des adolescents ?
Entre fascination et répression : l'adolescent comme horizon de la censure
contemporaine au cinéma et à la télévision nord-américains »

L'intervention se focalisera sur la délimitation du public adolescent et son rôle dans les mécanismes d'autocensure contemporains aux États-Unis. Il s'agira d'une part d'étudier le rôle central du classement PG-13, marquant le territoire adolescent, dans la production hollywoodienne contemporaine. On reviendra sur la genèse de ce classement initialement destiné à pallier l'absence d'une catégorie intermédiaire entre l'enfance et l'âge adulte dans le système d'autocensure nord-américain, dont la chercheuse Filipa Antunes écrit qu'il « a été systématiquement sous-estimé, parfois même ignoré, dans le contexte académique⁵⁴ ». L'étude de films classés PG-13 montreront la manière dont cette barrière interdit de facto, comme l'écrivait la critique Manola Dargis à propos du film *Eight Grade*, qu'elle qualifiait de « Rated R for real human language, » la représentation authentique d'une tranche d'âge en réduisant le champ du vocabulaire et des images corporelles. On verra qu'initialement destiné à définir ce qui peut être vu par des adolescents, le classement en est venu à orienter la vaste majorité des productions hollywoodiennes, renforçant la « juvénalisation de la culture américaine⁵⁵ » et redéfinissant, au passage, la polarité maturité/immaturité des représentations. Comme je tenterai de le montrer, les blockbusters qui entreprennent de dépasser les limites assignées par cette catégorie le font selon des critères conventionnels qui contribuent à uniformiser les modalités de la transgression cinématographique en la concentrant sur quelques critères. Et d'autre part, j'examinerai les représentations de l'adolescence qui transgressent ces limites, qu'elles cherchent à produire une vision plus authentique, ou capitalisent sur une « panique morale » complaisante inspirée du cinéma d'exploitation.

Favian Mostura (Université Sorbonne Nouvelle): « Les non-dits dans le film
pédagogique aux États-Unis, de 1945 aux années 1970 »

Après la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis ont recentré une partie de leur éducation sur des valeurs fortes autour de l'identité dans un contexte de guerre froide. Pour y parvenir, l'un des outils utilisés en classe était le film pédagogique, et plus particulièrement le film d'orientation sociale, un sociodrame de 10 à 20 minutes décrivant les problèmes quotidiens que les élèves peuvent rencontrer à l'école et en dehors, et la meilleure façon de les résoudre. Sur une période de 25 ans, de 1945 au début des années 1970, avec un pic de production au début des années 1950, des milliers de films d'orientation sociale furent produits et vendus aux districts scolaires. Parmi les thèmes abordés par les films d'orientation sociale figuraient des enjeux sociaux alors considérés préoccupants tels que la délinquance juvénile, l'éducation sexuelle, les problèmes de comportement, et la citoyenneté. La qualité de la production de ces films de même que l'intention et les choix des producteurs dépendaient tous de la maison de production, allant des films simples

⁵⁴ Filipa Antunes. "Rethinking PG-13: Ratings and the Boundaries of Childhood and Horror." *Journal of Film and Video*, vol. 69, no. 1, 2017, pp. 27–43. *JSTOR*, <https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.69.1.0027>. Accessed 5 Feb. 2023.

⁵⁵ Thomas Doherty *Teenagers And Teenpics: Juvenilization Of American Movies*. Temple University Press, 2002.



et courts de Coronet Studios aux films de Centron, plus recherchés et nuancés. Le thème commun de ces films d'orientation sociale était qu'ils espéraient non pas transmettre des connaissances brutes aux élèves, mais plutôt leur transmettre un certain type de comportement socialement acceptable en montrant des situations forgées de toutes pièces.

La particularité de ce genre du film en tant qu'outil pédagogique soulève des questions concernant leur production et leur diffusion. De par leur public ciblé (les adolescents) et leur intérêt à toucher le plus grand public possible, ces productions se voulaient le plus conciliantes possible. Ces films présentaient les États-Unis d'une façon régulièrement idéalisée, occultant les éléments fâcheux ou controversés du moment. À travers quelques exemples, je montrerai en quoi ces non-dits dans les films pédagogiques servaient l'intérêt des maisons de production et dépeignaient des versions simplifiées de problèmes sociaux. Je m'appuierai sur des films tels que *Boys Beware* (Sid Davis Productions, 1962) et *Are You Popular?* (Coronet Films, 1947), mais aussi sur les documents internes de production des films, comme les scripts fournis lors du dépôt de copyright à la Bibliothèque du Congrès.

Grégoire Halbout (Université de Tours) : « 'Now Ginger, mind the Major!' Quand la publicité met les points sur les i à l'époque du Code de production hollywoodien »

Cette proposition de communication témoigne de la démarche de mon principal travail de recherche. Il a porté sur l'étude d'un genre cinématographique, la forme *screwball* de la comédie classique hollywoodienne, à partir d'une mise en perspective du contexte institutionnel, industriel et social pour expliquer comment ce genre florissant des années 1930 avait pu et su rencontrer son public. C'était mettre en avant les conditions d'apparition et d'épanouissement des formes de la culture populaire (ou *mainstream culture*) et la fonction sociale des mythologies contemporaines. Cette démarche a conditionné, par conséquent, l'examen des structures d'intrigues et de l'esthétique de ces comédies.

On rappellera brièvement le rôle de la réception critique dans la désignation des genres et la reconnaissance des films qui s'y rattachent (Altman, 1999) : la presse américaine a contribué à « labelliser » ce genre de comédies comme « *screwball* ».

Puis, cette contribution s'efforcera de montrer comment la promotion des films et le brouhaha qu'elle provoque, ont éclairé avec efficacité — et ingéniosité—, le sens des œuvres dans un contexte de production où les contenus étaient strictement contrôlés et atténués par l'application du Code de production hollywoodien.

Si la comédie peut être considérée comme « le genre de la parole »⁵⁶, les films *screwball* sont avant tout des textes muselés parce qu'ils sont l'expression d'un regard (une redéfinition des rapports conjugaux) et d'une ironie sur le monde (les conventions sociales et le puritanisme). Lorsqu'il entre dans sa phase de commercialisation, le texte se libère à travers les techniques publicitaires et promotionnelles, déjà éprouvées à l'époque classique. À travers le cas de *The Major and the Minor* (Wilder, 1942), on montrera l'effet compensatoire de la promotion des films (PLV⁵⁷ dans les salles, bandes-annonces, dossier de presse) en période de censure interne hollywoodienne. Le discours promotionnel, qui se situe hors du champ de contrôle immédiat des contenus par l'Administration du code de production, explicite et décrypte le propos allusif du film : un militaire adulte (the major/Ray Milland), à la vue déficiente, qui s'éprend d'une adolescente (the minor/Ginger Rogers). La campagne publicitaire joue sur la familiarité des spectateurs avec les stars (Milland et Rogers), les jeux de mots (minor/major) et la suggestivité des visuels pour pré-vendre, en toute bienséance grivoise, cette outrageuse histoire de minorité sexuelle et d'attirance interdite. Cet exemple sera confirmé par l'évocation rapide de certains procédés utilisés à l'occasion des campagnes de

⁵⁶ Jacqueline Nacache, présentation de son livre, *Une esthétique hollywoodienne*, séance du Ciclaho, Université Paris Nanterre, 10 décembre 2022.

⁵⁷ PLV : Publicité sur le Lieu de Vente.



lancement de deux autres films du même genre : *The Bride Comes Home* (1935) et *The Palm Beach Story* (Preston Sturges, Paramount, 1942)⁵⁸.

L'orchestration promotionnelle et ses instruments viennent superposer un discours tonitruant et brouillent ainsi le principe de l'*understatement* imposé à l'expression cinématographique. Le procédé vise à avertir et à mettre en condition le spectateur avant même qu'il voie le film. L'efficacité de cet ajustement est garantie par le contexte culturel si particulier où studios, presse et spectateurs se rejoignent dans une expérience et une expertise cinématographiques partagées (Nacache, 2010).

Gilles Menegaldo (Université de Poitiers) : « Transgression et censure dans le cinéma d'horreur pré-Code »

Following the box office success of *Dracula* and *Frankenstein*, horror cinema became during the pre-Code era, one of the most popular genres in Hollywood. These films try and answer the spectators' expectations by staging transgressive desires, sexual fantasies, hubristic or deviant patterns of behavior, often implying the victimization (bordering on sadism) of female characters. A frequent motif is that of the mad scientist experimenting on the human or animal body as in *Island of Lost Souls*.

This paper will analyze the narrative and formal devices used to provide the audience with extreme sensations (horror, terror, fascination with abjection) while trying to avoid censorship even before 1934 and the reinforcing of the Code. Stress will be laid on the use of voices, diegetic sounds, and musical scores. We shall see that these films, at times heavily censored, are also a means of dealing with taboo topics such as miscegenation, homosexuality, or controversial issues like Darwinism while they also may be a reminder of the true horror and traumas of the first world war as in *The Black Cat*.

ATELIER / PANEL #19

AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Fracas de l'intrusion, silence de la nature ? Modalités sonores de la découverte et de l'exploration dans la littérature américaine, 18-21^e siècle / Silent nature, noisy intruders? The sonic experience of discovery and exploration in American literature from the 18th to the 21st c.

Julien Nègre (ENS Lyon, IUF)

Pauline Pilote (Université Bretagne Sud)

Pauline Pilote (Université Bretagne Sud) et **Julien Nègre** (ENS Lyon, IUF) : « Fracas de l'intrusion, silence de la nature : introduction à l'atelier »

Emilia Le Seven (Université Paris Cité, Université Rennes 2) : « 'All this time, it was crack, crack, crack' : exploration du paysage sonore de l'Antarctique dans *The Sea Lions* de James Fenimore Cooper »

Cette communication propose de s'intéresser à la construction littéraire du paysage sonore de l'Antarctique et à ses résonances religieuses et morales dans *The Sea Lions* (1849), un roman tardif et peu connu de Cooper. *The Sea Lions* est un roman d'aventures qui raconte le voyage de deux navires jumeaux et ennemis dans les mers du Sud, à la recherche de fourrures de phoques

⁵⁸ Ces éléments sont issus des dossiers promotionnels de la Paramount : *Press Books* (1935-36 et 1942-43), "Paramount Collection", Margaret Herrick Library, AMPAS, Los Angeles.



et de lions de mer. Poussés par l'appât du gain, les deux équipages s'attardent plus que de raison au niveau du cercle polaire et se retrouvent pris au piège par les glaces. S'ensuit un récit de survie qui explore les limites de l'humain en milieu hostile, mais au cours duquel le héros positif du roman, Roswell Gardiner, connaît une série de révélations morales et religieuses.

S'appuyant sur des récits d'exploration dans les mers du Sud (voyages de James Cook, Charles Wilkes, Edmund Fanning et Benjamin Morrell), Cooper transforme les mers du cercle polaire en un paysage sonore dominé par le silence que viennent rompre les craquements des glaciers qui bougent (« crack, crack, crack ») et le fracas des armes humaines destinées à massacrer les phoques et les lions de mer pour leurs fourrures. L'image de la *wilderness* est reprise (« a wilderness of ice-bergs and ice-fields ») et il s'agira dans un premier temps de s'interroger sur la transposition de ce motif dans les mers du Sud et d'étudier ses variations.

Mais contrairement aux romans de la forêt qui jouent de la confusion sonore, *The Sea Lions* insiste sur la clarté des sons dans le paysage antarctique – une clarté propice à une série de révélations morales, religieuses et raciales des personnages, et plus particulièrement de Roswell Gardiner. Les craquements des glaciers produisent une fêlure intérieure qui rend Gardiner réceptif au murmure (« whisper ») de la révélation religieuse, et le cri lancé dans la nuit par le cuisinier africain-américain du navire jumeau, alors que tout son équipage est en train de mourir de froid, donne lieu à une scène qui vient remettre en question les conceptions raciales (et racistes) des personnages.

Jacques Pothier (Université Versailles St-Quentin-en-Yvelines) : "The Sound and the Pen in Faulkner's South"

Faulkner always gave a special and atypical role to sounds in his work, with cubistic *collages* of sound-bites in his early novels ("The chuck chuck chuck of the adze" in *As I Lay Dying*), or the imagery of the character's body as "an empty hall echoing with sonorous defeated names" (*Absalom, Absalom!*). Sounds become more aggressive as his career develops: the air-show in Pylon reverberates with loud-speaker announcements. In *Go Down Moses* the shriek of the steam-engined locomotive disrupts the quiet of the Big Woods as it has since Thoreau's *Walden*, with the added drama of their actual destruction. The roar of an automobile signifies conquering masculinity in *Sartoris* as well as *The Town*, thirty years apart.

Most definitions of the distinction between noise and sound agree that sound is anything you perceive through hearing, while noise is unpleasant or painful sound, but in Faulkner noise often just implies unorganized, meaningless sound. Noise is not just a signifier of actual presence, but articulated as a finely honed signifier of modernity, outer invasion, a threat not only on nature but on Southern integrity, threatening and redefining the place of the writer's quiet tinny voice, much like the almost indistinguishable scratching on a window pane that catches the attentive visitor in "The Jail" (*Requiem for a Nun*).

In Faulkner's penultimate novel, *The Mansion*, Linda Snopes ends up deaf--this exclusion from the experience of sounds ties her up with a tablet she has to write on and read from, but in Ellen Douglas's *Can't Quit You Baby* the white woman, also deaf, can use a hearing aid, which she can choose to turn off. More significant uses of sounds in Eudora Welty will also deserve attention. Time allowing, my intention is to shine a light on the ramification of this symbolic use of sound in Faulkner and some fictions of the twentieth century south.



Valentine Alloing (Université Paris Cité) : “The entropic soundscape of cyberspace. Thomas Pynchon’s DeepArcher”

Thomas Pynchon’s latest novel, *Bleeding Edge* introduces his version of the science-fiction trope of the metaverse: DeepArcher, a software that allows users to navigate the deep web in a first-person perspective materializing links as objects. Although cyberspace is often thought of as silent, DeepArcher undergoes an entropic sonic evolution that mirrors the history of the US, from its exploration to its colonization, and suggests its eventual destruction.

DeepArcher first offers an ahistorical refuge, not only from the hustle and bustle of New York City at the dawn of the 21st century but also from the commercial noise of the surface web, representing harmony amid sonic chaos. It structures the unindexed, unclassified depths of the deep web making its noise palpable without depriving its components of their individuality. DeepArcher is a finely crafted creation, tightly controlled by its geek creators and conflating the creator, its creation, and the exploration of the creation. However, after it eventually succumbs to the colonizing capitalistic forces that have already invaded the surface web in what is described as an entropic movement, noise triumphs in an unintelligible and deceitful mixture of voices in which victims of 9/11 seem to be speaking.

Yet the final entropic movement that Pynchon hints at is a march towards the abyss: the web emerged out of it and will eventually return to it. This abyss, which is not simply silent but seems to negate the very possibility of sound, is paradoxically hinted at through the materiality of the web. Indeed, without the buzzing generators and servers, what seems immaterial would not exist, or, as one character summarizes it “[a]ll that jabberin about nothin, all ‘at shit music ... down, down and gone” (Pynchon 2013, 465). Material destruction becomes central not only through the thematic exploration of 9/11 but also through numerous hints at environmental issues.

ATELIER / PANEL #20

SALLE/ROOM R46 (REZ-DE-CHAUSSÉE)

Le cri : enjeux et politique / The Politics of Screaming

Christen Bryson (Université Sorbonne Nouvelle)

Anne Légier (Université Paris Cité)

Sébastien Mignot (Université de Caen Normandie)

Michael Stambolis-Ruhstorfer (Université Toulouse Jean Jaurès, IUF) : “Can Experts Scream? Sounding Credible and the Limits of Scientific Neutrality”

We tend to think of experts—especially those who work as scientists—as precise, calm, and neutral. Indeed, expertise as a kind of information often categorically excludes expressions of emotion. Yet experts who are solicited by elected officials, judges, and other decision-makers to clarify policy choices are also human beings. Some, such as climate scientists or feminist doctors, also have deeply held ideological commitments related to the very issues on which they are experts. Are they expected to remain neutral when confronted with political decisions that threaten those commitments, including, for example, inaction on climate change or anti-abortion Supreme Court decisions? In other words, can they publicly scream, at least metaphorically, in anger or defiance? And, if they do, what are the consequences for their reputations as experts? The recent story of the American earth scientist, Dr. Rose Abramoff, who was fired from her research position at the Oak Ridge National Laboratory after encouraging scientists to take to the streets to fight climate change, suggests that breaking the silence comes with severe penalties. This paper will explore these questions by drawing on interviews with experts involved in French and U.S. policymaking on two distinct but theoretically connected issues: climate change and



abortion. It analyzes how framing shapes experts' perceptions of their role in political decision-making processes and the impact that has on their capacity to break the rules of "decorum." Although climate change and abortion debates are both politically controversial, key players frame the first as technical and the second as moral. As a result, climate experts are more likely to be penalized for impassioned rhetoric. In contrast, experts working on abortion are already seen as implicated in a moral debate where poise and neutrality is less expected. They can thus metaphorically scream because they have less to lose. By comparing these two groups, this paper contributes to our understanding of contexts that constrain or enable how and when experts can express themselves in ways that are more or less connected to their personal beliefs. Moreover, analyzing how experts scream (or not) reveals the limits of expertise as a tool for social change more broadly. Screaming, especially when it's unexpected, can grab people's attention and perhaps motivate them to action. But it can also come at a cost. In the case of Dr. Abramoff, time will tell if her loss of status as an expert was worth the alarm bells that her scream may have raised about the urgency of climate action. What is clear, however, is that her former employer considers screaming as incompatible with science. As this paper will argue, as long as such incompatibilities remain, experts will have a hard time screaming.

Christen Bryson (Université Sorbonne Nouvelle): "Righteous Indignation: Angry, Raging, and Screaming Women"

Outrage takes on different markers according to the political affiliations of those who are expressing it, but manifestations of anger have become integral to contemporary national discourse in the United States. Feminism is both a cause and consequence of social indignation. Some feminists see rage as a tool to be used in order to promote change, while others – let's call them antifeminists for simplicity's sake – decry feminism and feminist anger as harbingers of social disorder and societal collapse. This paper is interested in seeing how American women of different political stripes are using the language of anger and rage to advance their political agendas. In the feminist camp, works produced in recent years demonstrate a clear attempt to reappropriate anger as an emotion that can be used as a catalyst for change and perhaps even hope. Rebecca Traister outlines how the election of Donald Trump reinvigorated the flailing feminist movement for (privileged) women who had clung to the hope that grit and personality might help them overcome the patriarchy in *Good and Mad: The Revolutionary Power of Women's Anger* (2018). In *Rage Becomes Her: The Power of Women's Anger* (2018), Soraya Chemaly reminds readers of the persistence of gender inequalities in the United States and how anger has been socialized out of girls and women to their great disadvantage. And Brittney Cooper gives an autobiographical portrait of how anger can be a means of survival and place of solidarity for Black women in *Eloquent Rage: A Black Feminist Discovers Her Superpower* (2018). The antifeminist camp purports that feminist anger has hurt society more than it has helped. Mary Eberstadt plays up the excesses associated *Primal Screams* (2021) to turn her sights on the destructive power of feminism, claiming the technological revolution that gave Americans the birth control pill spiraled into larger demands that have upset the natural gender order and destabilized the family. In *Sex Matters: How Modern Feminism Lost Touch with Science, Love, and Common Sense* (2018), Mona Charen returns to the essentializing argument that men and women are fundamentally different and feminism is a failed attempt to socially engineer difference out of society. While this last title does not use the language of outrage, its treatment of social issues helps focus conservative women's anger on feminism and its proposals, juxtaposing them with normative values and a conservative understanding of the American way of life. In bringing different political expressions of anger together, this paper hopes to examine the politics of screaming that animate contemporary debates around the importance, or threat, of feminism in the United States today.



Camille Rouquet (CY Cergy Paris Université): "Photography is not Silent: Visual Translations of Protest"

In war photography, the visuals of screaming are familiar. We have been taught to recognize distorted facial features, open mouths, wide eyes as quiet signs pointing to something wrong. That something is not always identified right away but is seen and felt by most viewers. Additionally, many believe in the inherent rhetoric of images of pain and in the performative aspect of screaming, even in exclusively visual form. Iconic photographs showing horror in various shapes have often been accused of being staged, or at least of being manipulative because their constructed power and public reception proved embarrassing to people in power. Do photographs of screaming shock more? Do they hold more power? Or are they simply more emotional? Using photographs of screaming women in the context of the Vietnam War, I propose an overview of the symbolism universally recognized in photography, a comment on the universality of images, and a discussion of the effects of photographs of horror based on reception history. If expressions of pain might sometimes convince and rally individuals around a shared social concept, the impact of seeing a scream could also be limited to a profound emotion in the viewer. Deprived of the sounds usually associated with screaming, the partial sensory experience of looking at a scream focuses our attention more deeply on the meaning behind the photograph; what happens then when you translate these still images into film or other media, as often happens with iconic photographs? Does their symbolism function in a similar way when they enter the world of video games? Is silence a necessary component of a powerful image of pain?

15h45 – 16h00

Pause-café / Coffee break

COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSÉE

16h00 – 17h00

TABLE RONDE / ROUND TABLE

AMPHI COURTOIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

« Comment intégrer le son et l'écoute dans nos disciplines : corpus et méthodes »

Animée par Abigail Lang (Université Paris Cité)

Participant-es :

Martin Barnier (Université Lumière Lyon 2)

Camille Morredu (Université Rennes 2)

Ella Wadmann (Université Paris Cité)



ORGANISATION

Comité scientifique

Anaïs Le Fèvre-Berthelot, Université Rennes 2
Antonia Rigaud, Université Sorbonne Nouvelle
Aliette Ventéjoux, Université Jean Monnet

Comité organisateur local

Candice Lemaire (responsable principale)
David Bousquet
Marine Paquereau
Shannon Wells-Lassagne
Mélanie Joseph-Vilain
Mark Niemeyer
Elaine Anderson
Indiana Lods
Myriam Segura Pineiro

Doctoriales littérature

Ronan Ludot-Vlasak, Université Sorbonne Nouvelle
Anne Ullmo, Université de Tours

Doctoriales civilisation

Françoise Coste, Université Toulouse Jean Jaurès
Hélène Quanquin, Université de Lille



Site du congrès

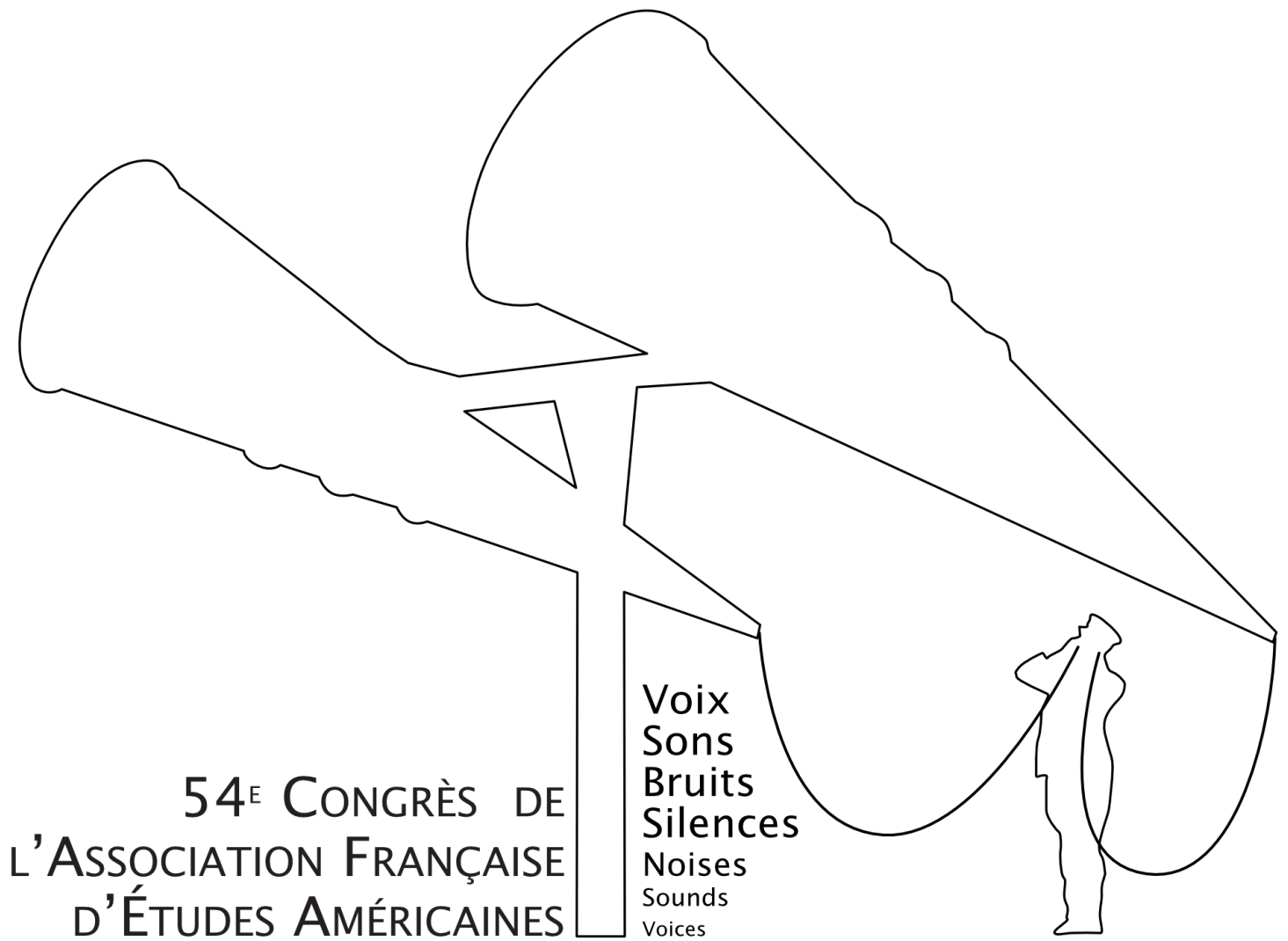


<https://afea.fr/dijon2023/>

Sonal du congrès



<http://simoncacheux.com/snds/afea/>



54^E CONGRÈS DE
L'ASSOCIATION FRANÇAISE
D'ÉTUDES AMÉRICAINES

Voix
Sons
Bruits
Silences
Noises
Sounds
Voices