

Appel à communications Journée d'étude « **Les sons du genre** »
VIIIe Journées « Cinéma, Genre et politique »
27 mars 2020, Université Toulouse Jean Jaurès
Centre d'études ibériques et ibéro-américaines (CEIIBA)
Laboratoire Cultures Anglo-Saxonnes (CAS)

Dans son ouvrage *Alice Doesn't* (1992), Teresa de Lauretis développe la notion de technologie sexuelle que Michel Foucault (1976) définit comme un ensemble de techniques de biopouvoir ou, en d'autres termes, une technologie de maintien d'une hégémonie de classe, héritée de la fin du XVIIIe siècle. En suivant cette ligne foucaultienne, de Lauretis (1989) introduit une réflexion à propos des technologies du genre. Selon elle, à travers ces technologies, la construction du genre est toujours en cours et est capable d'instaurer des représentations du genre dans différents types de discours et médias. Paradoxalement, cette construction affecte également sa déconstruction dans ces mêmes discours et médias, dans un ensemble allant des discours scientifiques et littéraires institutionnalisés jusqu'aux œuvres cinématographiques et audio-visuelles.

À partir du cadre que pose de Lauretis, le cinéma devient un territoire dans lequel peuvent être explorés les discours dominants et les contradictions historiques. Ainsi, on pourra s'interroger sur la voix des femmes dans le cinéma dominant. Dans *The Acoustic Mirror* (1988), Kaja Silverman affirme que la voix des femmes est réprimée, en étant soit systématiquement liée à la représentation de leur corps, soit soumise à un contrôle masculin ou institutionnel lorsque ce sont des voix off. De même, Lawrence Amy (1991) affirme que la voix féminine est réprimée dans le cinéma classique hollywoodien. Pour Sarah Kozloff (*Overhearing Film Dialogue*, 2000) au contraire, la parole au cinéma a toujours été discréditée et sous-estimée en raison de son association avec la féminité. Kozloff établit un parallèle entre les réticences envers le cinéma parlant et les préjugés à l'encontre de la parole féminine afin d'expliquer le manque d'attention et d'intérêt pour les matières orales de l'expression (musique, parole, bruits selon la terminologie de Christian Metz, 1971). L'expérience sensorielle que nous propose cette technologie se décompose en plusieurs outils, dont le visuel qui est souvent privilégié, tant par la réception que par les considérations critiques (Kozloff a par exemple noté l'absence de recherche pendant longtemps sur le verbal au cinéma à cause du cantonnement de la parole à la sphère féminine). Ces dernières imposent une hiérarchie où le visible rend l'audible secondaire, le son est alors traité comme un outil subordonné et complémentaire dans la construction cinématographique.

La relation entre le visuel et le sonore a fait cependant l'objet d'études approfondies dans une grande partie des travaux de Michel Chion (1982). Son ouvrage *La voix au cinéma* s'avère pertinent car, selon Kathleen M. Vernon (2017), le cinéma inscrit dans le son et le rythme un territoire potentiel de liberté pour les féministes, un domaine riche en significations, non structuré par le regard masculin.

Dans ce vide partiellement comblé par Chion, vers la fin des années 80, des théoriciennes féministes commencent à apporter une vision critique des études sur le son et le genre. Heather Laing (2007), par exemple, note que l'usage de la musique dans le mélodrame hollywoodien et le « woman's film » des années 1940, impose plutôt des restrictions aux femmes et ne constitue pas nécessairement une source d'expression de soi. Dans la même veine, Heidi Wilkins (2016) s'interroge sur l'utilisation du son dans les films hollywoodiens et sur les significations genrées du son en fonction du genre cinématographique (1).

Au contraire, Anahid Kassabian (2001) souligne les possibilités qu'offre la musique, pensée en dehors des codes sémiotiques hollywoodiens, pour la production de nouveaux sens. Les constructions sonores nous permettraient ainsi d'interroger les interprétations et les positions

critiques comme le suggère Haraway (2007) lorsqu'elle promeut les savoirs situés. Aussi, suivant les perspectives de son Manifeste cyborg, nous pouvons également penser le son comme une transgression des frontières, dans la mesure où le son se refuse à appartenir à une catégorie stable. Il fonctionnerait comme une archive contre-hégémonique des rapports de genre qu'il nous revient de mettre en évidence et de cartographier.

Les potentialités de l'outil sonore en tant qu'espace fuyant toute catégorisation et non entièrement soumis aux codes de productions d'une idéologie dominante, a permis et permet à des cinéastes latino-américain.es, par exemple, une appropriation consciente du cinéma comme technologie du genre. Albertina Carri dans le court métrage *Barbie también puede estar triste* (2001) renverse les conventions et les stratégies sexistes (hétéronormatives et patriarcales) de la pornographie traditionnelle en resignifiant l'univers sonore de ces mêmes productions. Des processus qui s'apparentent à un trafic culturel (Lima Costa, 1998) sont également observables dans les choix musicaux de certaines scènes d'Almodóvar, avec des *boleros* latino-américains associés culturellement à un discours mélodramatique, romantique, bi-catégoriel.

Comment le cinéma indépendant traite-t-il la bande son ? Celle-ci a-t-elle un effet d'assimilation, fondée sur une acculturation faisant peu de cas des différences de sexe, d'ethnicité et de genre des spectateurs.trices/auditeurs.trices comme l'a montré Kassabian à propos des films hollywoodiens grand public ; ou bien offre-t-elle au contraire « un ensemble d'identifications plus diffus pour les spectateurs.trices/auditeurs.trices »¹ ? On pense ici aux metteur.es en scène issu.es des minorités raciales, sexuelles, LGBTQ (« New Queer cinema »² des années 1990, au cinéma de Todd Haynes, de Kelly Reichardt, Lynne Ramsay, Debra Granik, Chloe Zhao, Ava DuVernay...).

Pendant une projection de cinéma, nous pouvons fuir l'image pour plusieurs raisons, en fermant les yeux ou simplement en tournant la tête. Cependant le son ne cesse jamais de nous parvenir, il nous atteint, surgissant dans toutes les directions, nous enveloppe et nous fait vibrer avec lui. Nous considérons qu'une forte puissance créatrice demeure dans cet outil technique et nous nous proposons donc d'interroger, à partir des réussites cinématographiques déjà réalisées, des théories qui se développent à son sujet ainsi que des travaux critiques en cours, le fonctionnement du son dans la construction et la déconstruction du genre.

Les communications pourront se focaliser sur l'un ou plusieurs des aspects suivants du son tant dans le cinéma grand public que dans le cinéma indépendant :

- L'expression et/ou la répression des voix féminines et subordonnées,
- Les dynamiques de pouvoir engendrées par la voix acousmatique, le pouvoir de la voix « non vue »,
- Le rôle de la matérialité sonore (bruits, musique, voix) dans la représentation, la construction, déconstruction des identités genrées,
- Le rôle de la matérialité sonore pour servir ou contrer un propos féministe,
- La matérialité sonore en tant que porteuse de la circulation de savoirs minoritaires.

Les propositions de communication accompagnées d'une bio-bibliographie sont à envoyer à Michèle Soriano (soriano.michele@yahoo.fr) et Cristelle Maury (cristelle.maury@univ-tlse2.fr) **le 15 décembre 2019** au plus tard.

Conférencière invitée :
Hólmfríður Garðarsdóttir (Université d'Islande)

¹ « a more diffused set of identifications for perceivers » (Kassabian, 85).

² Terme inventé par Ruby Rich dans "New Queer Cinema": *Sight & Sound*, Volume 2, Issue 5 (September 1992)

Bibliographie indicative

- AMY, Lawrence. (1991). *Echo and Narcissus : Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley : University of California Press.
- CHION, Michel. (1982). *La voix au cinéma*, Paris : Éditions de l'étoile.
- _____ (1990). *L'audio-vision : Son et image au cinéma*. France : Éditions Nathan.
- LIMA COSTA, Claudia de. (1998). *O Tráfico do Gênero*. Florianópolis : UFSC – Cadernos Pagu, pages 127-134.
- FOUCAULT, Michel. (1976). *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard.
- HARRAWAY, Donna. (2007). *Le manifeste cyborg et autres essais*. Paris : Exils Éditeur.
- KASSABIAN, Anahid. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Music*, New York : Routledge.
- KOZLOFF, Sarah. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- LAING, Heather. (2007). *The Gendered Score : Music in 1940s Melodrama and the Woman's Film*, Aldershot, Hampshire : Ashgate.
- LAURETIS, Teresa de. (1984). *Alice Doesn't: Feminism; Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- LAURETIS, Teresa de. (1989). *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, pages 1-30.
- METZ, Christian. (1971). *Langage et Cinéma*, Paris : Persée.
- VERNON, Kathleen M., (2017) "Sound and Gender." *The Routledge Companion to Cinema and Gender*. Edited by K. L. Hole, D. Jelaca, E. A. Kaplan, and P. Petro. Oxon : Routledge, pages 47-56.
- WILKINS, Heidi (2016). *Talkies, Road Movies and Chick Flicks: Gender, Genre, and Film Sound in American Cinema*. Edinburgh University Press.