

21-25 novembre 2012

colloque international



CENTRE DE RECHERCHES  
INTERMÉDIALES  
SUR LES ARTS, LES LETTRES  
ET LES TECHNIQUES



Deuxième volet des colloques  
organisés par l'équipe de recherche ARIAS/CRIalt  
« Les technologies sonores et le théâtre » (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)

# LE SON DU THÉÂTRE THEATRE SOUND

Vers une histoire sonore du théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) :  
acoustiques et auralités  
Towards a History of Sound in Theatre (from the 19th to the 21st Century):  
Acoustics and Auralities

**MONTRÉAL**

Carrefour des arts et des sciences  
Pavillon Lionel-Groulx  
3150, rue Jean-Brillant  
Université de Montréal  
Montréal, Canada

Conception visuelle : Marie Ferré, CHRSE/ARIAS



Social Sciences and Humanities  
Research Council of Canada

Conseil de recherches en  
sciences humaines du Canada

[www.lesondutheatre.com](http://www.lesondutheatre.com)



**Programme détaillé / Detailed programme**

avec résumés et biographies /with abstracts and bios

**coordination générale / general coordination** Jean-Marc Larrue, Département des littératures de langue française / Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt) de l'Université de Montréal (Canada) et Marie-Madeleine Mervant-Roux, Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle (ARIAS), CNRS (France) • **comité scientifique / scientific committee** Jeanne Bovet, Littératures de langue française, Université de Montréal, Canada; Ross Brown, Central School of Speech and Drama, University of London, United Kingdom/Royaume-Uni ; Jonathan Burston, Media and Information Studies, University of Western Ontario, Canada ; Patrick Feaster, Indiana University, United States / États-Unis ; Claire Guiu, Laboratoire Espace et Société (ESO), CNRS, France; Brian FG Katz, Laboratoire d'Informatique pour la Mécanique et les Sciences de l'Ingénieur (LIMSI), CNRS, France ; Jean-Marc Larrue Centre de recherches intermédiales sur les arts les lettres et les techniques (CRIalt), Université de Montréal, Canada ; Marie-Christine Lesage, École supérieure de théâtre, Université du Québec à Montréal (UQAM), Canada ; Marie-Madeleine Mervant-Roux, Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle (ARIAS), CNRS, France ; Chris Salter, Design and Computation Arts, Concordia University, Canada ; Viktoria Tkaczyk, Arts and New Media, Universiteit van Amsterdam, Netherlands / Pays-Bas, Max Planck-Institute for the History of Science Berlin ; Éric Vautrin, Arts du spectacle, Université de Caen Basse-Normandie, France • **comité organisateur / organizing committee** Karine Abadié, Rémy Besson, Émilie Coulombe, Louise-Josée Gauthier, François Jardon-Gomez, Pascal-Anne Lavallée • **coordination du comité / committee's coordination** Maude B. Lafrance • **coordination administrative / administration** Marc-Antoine Lévesque • **responsable technique / technical director** Jean-François Boisvenue • **co-rembourseur des arts et des sciences** Caroline Vachon • **maquette / editing** Marie Ferré (CNRS / ARIAS) **contact** [www.lesondutheatre.com](http://www.lesondutheatre.com), [contact@lesondutheatre.com](mailto:contact@lesondutheatre.com)

## 12h00-18h00 INSCRIPTIONS / REGISTRATION

Salle/Room: C-2081

## 10h00-15h00 RÉUNION DU GROUPE « LE SON DU

### THÉÂTRE: MOTS ET CONCEPTS

Salle/Room: CRIalt

Glossaire international» / Meeting session «Theatre Sound: words and concepts. International Glossary» (LabEx TransferS, Paris, CNRS, ENS)

## 12h00-13h00 REPAS / LUNCH

## 16h30-17h00 MOTS DE BIENVENUE / WELCOMING WORDS

Salle/Room: C-3061

Jean-Marc Larrue (Université de Montréal, Canada) & Marie-Madeleine Mervant-Roux (CNRS-ARIAS, France)

## 17h00-18h30 PLÉNIÈRE / PLENARY SESSION

Salle/Room: C-3061

Président / Chair: Will Straw, McGill University, Canada

Conférencier / Speaker: Daniel Deshays, ENSATT, France

## 18h30 VIN D'HONNEUR / COCKTAIL

# jeudi 22 novembre 2012 / thursday, november 22, 2012

## 8h00-18h00 INSCRIPTIONS / REGISTRATION

Salle/Room: C-2081

## 9h00-10h15 PLÉNIÈRE / PLENARY SESSION

Salle/Room: C-3061

Président / Chair: Arnaud Bernadet, McGill University, Canada

Conférencier / Speaker: Ross Brown, Central School of Speech and Drama, University of London, United Kingdom / Grande-Bretagne

### Towards a History of Sound in Theatre (from the 19<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> Century): Acoustics and Auralities An Aural Point of View: Music and the Picturesque of Sound in 19th Century Theatre

In 1868 Charles Dickens wrote to the manager of one of his melodramas with a novel idea. How about a scene underscored not with the usual arrangements of stock incidental music from the orchestra pit, but by a musically-arranged sound effect? That sound effect was of a waterfall, a sound that, as Erlmann (2010) has suggested, has a particular significance in the history of modern aurality. Taking Dickens' letter as its starting point, this plenary session will explore how, during a 'long' nineteenth-century from 1771 to 1904, the scene, almost literally, was set for future dramaturgical, cinematic and scenographic explorations of sound. Rather than taking technological developments in sound reproduction as the epochal starting points for this history, it will instead look at the ways in which pre-phonographic theatre resonated, in its audience and staging practices, changing aurality. In particular it will consider how music functioned in the related concepts of *depiction*, *viewing* and the *picturesque* that underpinned dramaturgical and scenographic developments in long nineteenth-century spectacular theatre, melodrama, pantomime and other scenic entertainments. It then looks at musical silence and how the silencing of the *melo* revealed the world of noises in a different 'light'. It proposes that even in the absence of music (other than in the presumptions of the audience's expectations), theatre continued (and perhaps continues) to stage sound for melodramatic ears within a pictorialising musical frame and a Romantic tradition of the *picturesque*.

Formerly a painter, then a professional composer, performer and sound designer in theatre, Ross Brown holds the first Chair in Theatre Sound in the UK. Since 1994, the aim of his research has been to establish the subjects of theatre sound and aurality and advance their study by locating them within a broader epistemology of sound and a framework of relevant theories and histories. The objective of this is twofold: to be useful to theatre practitioners and the development of sound design as a theatre art; and to assist academics interested in theatre as a model of sensory culture. To this end he has undertaken practice as research, organised conferences, written articles, chapters and a book. Most recently he has been looking at the modernization of aurality and the ways it played out in the audiovisual 19th century scenography and dramaturgy of theatre. Impacts include: new dialogue between professional theatre sound practice and the academy; new career routes to professional sound practice via research-informed BA and MA degrees in the specialism; new discourse between professional sound designers and the academy; new conceptual models of theatre aurality and theatre noise introduced to general drama, theatre and performance discourses.

## 10h30-12h00

### SÉANCE 1 / SESSION 1

Salle/Room: C-3061

### Acoustique et sonorisation des salles, technologies sonores / Sound technologies, acoustics and theatre sound system

Président / Chair: Gilles Dupuis, CRILCQ, Université de Montréal, Canada

- Jeanne Bovet, Université de Montréal (Canada)

### «Dramaturgie du microphone: les années 1930-1940»

Contrairement à ce que l'on entend généralement les histoires du théâtre occidental, qui en situent généralement l'avènement dans les années 1960, le microphone fut utilisé à des fins de sonorisation de la voix en direct sur la scène du théâtre parlé dès les années 1930, parallèlement à son introduction sur la scène chantée. Les dispositifs n'en sont cependant pas les mêmes, non plus que les enjeux et les effets. S'appuyant sur des exemples textuels et scéniques des années 1930-1940, la présente communication vise à montrer comment ces premiers usages du microphone au théâtre opèrent des choix acoustiques générateurs de contraste et d'émotion qui, allant bien au-delà de l'exigence de sonorisation, constituent les fondements historiques et esthétiques d'une véritable dramaturgie du microphone.

Jeanne Bovet est professeure de dramaturgie au Département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses recherches principales portent sur les usages dramaturgiques et scéniques de la voix, l'inscription oratoire de la déclamation dans la dramaturgie classique (Écrire la voix au XVIII<sup>e</sup> siècle à paraître en 2012), les modalités de médiatisation de la voix sur la scène contemporaine, l'histoire du microphone de scène.

- Jonathan Burston, Western University (Canada)

### «Singing as Work: Studying Sound as Labour on Broadway»

To date, assorted scholarly writings on how radio microphones changed the sonic space of the Broadway musical have generally deployed approaches from cultural studies, theatre and performance studies and musicology. Little writing appears to attend to changes that have taken place regarding the work of singing itself. Such work includes the work of the body, certainly, but other aspects of the work of singing likewise warrant our attention. In considering what we might just as productively categorize as the labour of singing on Broadway, this paper will address questions of deskilling, of changing divisions of musical labour, and of changing conceptions of workplace autonomy on Broadway since the arrival of the radio microphone. In so doing, I will argue that the perspectives and preoccupations of cultural industries scholarship also deserve the consideration of scholars interested in telling the story of sound in the theatre.

Jonathan Burston is an Associate Professor in the Faculty of Information and Media Studies at Western University in London, Ontario. Burston was previously a professional dancer and now researches issues of digital labour inside entertainment capitalism. Burston's "Theatre space as virtual place: Audio technology, the reconfigured body, and the megamusical", originally published in *Popular Music*

(17/2, 1998), was recently published in French in *Théâtre/Public* (199, March 2011). Other publications include "Synthesians among us: Re-thinking the actor in media work and media theory," in *James Curran and David Morley, eds., Media and Cultural Theory* (London: Routledge 2006), "Recombinant Broadway" in *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 23:2 (2009), and a co-edited special issue on *digital labour in ephemera: Theory and Politics in Organization* (Volume 10, Issue 3/4, Spring 2011).

- Sandrine Dubouilh, Université Bordeaux 3- Michel de Montaigne (France)

### «Juste pour voir? Architecture des lieux de spectacle et scénographie»

Longtemps considérée comme la raison d'être des salles rondes dites à l'italienne, l'acoustique des salles a ensuite été reléguée au second plan de la conception architecturale des théâtres, privilégiant la vue sur l'ouïe. Aujourd'hui, les récents programmes de réhabilitation des théâtres anciens, les recherches historiques démontrant que cette typologie était surtout due à des enjeux économiques, tordent quelque peu le coût à cette idée de théâtres conçus aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles pour le son. A contrario, le puissant dispositif visuel du modèle frontal élaboré par Richard Wagner est devenu au cours du vingtième siècle la matrice propice au développement de la mise en scène et de la scénographie. Si la résolution des contraintes visuelles génère alors de nouvelles structures, le traitement du son relève trop souvent de la correction, s'appliquant au choix des matériaux plus qu'à l'architecture proprement dite. Aujourd'hui, les outils de modélisation acoustique ont remplacé l'empirisme de nos aînés et le son devient progressivement un élément structurant pour la composition architecturale. L'étude des auditoriums construits ces vingt dernières années en est significative. Les auditoriums en vignoble, dont la Philharmonie de Paris sera sans doute un exemple remarquable, assument les différences entre spectateurs et composent des salles riches dans leurs configurations et leur identité formelle. Les mêmes architectes construisant des salles de spectacle, on peut se demander si ces évolutions auront un jour des effets sur les salles de théâtre de l'avenir?

Cette communication s'attache donc à revenir sur quelques-uns des principes fondateurs qui ont servi à élaborer le modèle du lieu théâtral contemporain, et à montrer en quoi la prise en compte du son bien en amont dans le projet peut conduire à des architectures différentes.

*Architecte, Professeur des Universités, Sandrine Dubouilh enseigne à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 où elle dirige la filière théâtre. Ses recherches portent principalement sur l'architecture théâtrale et la scénographie, interrogeant la question du modèle (ouvrage : Une Architecture pour le théâtre populaire, 1870-1970, Editions AS, collection Scéno +, 2012.). Collaboratrice régulière de l'Actualité de la scénographie, elle mène depuis 2006 un dossier consacré à la maîtrise d'ouvrage en France.*

#### SÉANCE 2 / SESSION 2

Salle/Room: C-2059

### Écoute, silence et bruits: acteurs et auditeurs / Listening, silences and noises: actors and audience

**Présidente/Chair:** Claire Legendre, Université de Montréal, Canada

- Lynne Kendrick, Central School of Speech and Drama, University of London (Grande-Bretagne/United Kingdom)

### «Aurality and the unheard in acts of performance»

Can attention to the aurality of performing simultaneously reveal and problematise the production of meaning in acts of performance? How does the performer's aurality – in particular their vocal aura: breath, body and air – function as an arbiter of this? This paper investigates how theatricalised vocality, in particular the performance of the unheard voice, creates a gestic aurality, which in turn generates an opportunity for non-ocularcentric dialogue between the body and voice. I will argue that within gestic gaps emerge certain affects of aural performance, and in these incomplete acts of utterance and our un-finished acts of listening are the points at which noise emerges. This paper will suggest that at these moments of aural hiatus, noise becomes productive in the problematisation of meaning. The 'noise' of performance and its aural adumbrations present an affective acoustic model for performance analysis, not within or beyond but generated by the body. This allows and enjoys the aural excesses of theatre noise in our understanding of how subjectivities are acted and how performance functions which, in turn, agitates the prevalent ocularcentricism of performance analysis.

*Dr. Lynne Kendrick is a Senior Lecturer in Drama at the Central School of Speech and Drama, University of London. She is a researcher in theatre making practices and processes of performance, including actor/performer training, aurality and performance. Recent publications include "Mimesis and Remembrance" in *Performance Research: On Technology* Vol 17 (3), 2012; "A Paidic Aesthetic" in *Theatre, Dance and Performance Training* Vol 2 (1) London: Routledge 2011; and Lynne is co-editor, with David Roesner of *Theatre Noise: The Sound of Performance CSP 2011*. She also works as a producer and is a founder member and trustee of *Camden People's Theatre, London*.*

- Éric Vautrin, Université de Caen/ARIAS-CNRS (France)

### «Écoutez ce (faux) silence»

Éric Goudard, créateur sonore sur *Onzième* (2011), la dernière création du Théâtre du Radeau, et Denis Mariotte, compositeur pour Maguy Marin et notamment pour sa dernière pièce, *Salves* (2010), diffusent notamment du silence, dans leur bande-son. Non pas qu'ils laissent des plages de silences, même s'ils en laissent, dans ces créations sonores singulièrement complexes et mêlant extraits musicaux et sons enregistrés – non, ils font entendre du silence enregistré. Ce son, qui a un statut singulier, assez incertain tant il se rapproche du souffle de l'enceinte, n'est pas vraiment du bruit non plus. Ce sont des enregistrements limites et minimaux dans lesquels quasi rien n'est donné à entendre, n'est enregistré – à la limite du défaut du micro, du support ou de l'enceinte (alors même, justement, qu'ils demandent sans doute un matériel hors-norme)... et qui se rapprocheraient presque de cette onde de souffle qu'on entend en portant à l'oreille un coquillage, faisant dire aux enfants qu'on « entend la mer ». C'est pourtant bien cela : à défaut d'entendre quelque chose, on entend un espace, une très légère, mais certaine résonance qui laisse pressentir un lieu et les incertaines ou infimes activités qui le traversent... et encore entend-t-on à peine quelque chose, parfois on pourrait le prendre pour une qualité différente de l'acoustique du bâtiment un peu changée pour une raison ou une autre, ou même un bruit parasite, une porte qui aurait été ouverte sur l'extérieur ou la soufflerie assourdie d'un chauffage (des problèmes de lieu, encore). Ce lieu sonore dont on ne sait presque rien et qu'on devine parfois vient se superposer au lieu scénique, sorte de degré zéro de l'acoustique virtuelle. On verra comment une analyse de ces sons tout à fait singuliers – et finalement de ces espaces rendus par le son – peut orienter une analyse inédite des bandes-son particulièrement denses et composées de ces deux spectacles dans lesquels le son a une importance de premier ordre.

*Éric Vautrin est maître de conférences en Arts du Spectacle à l'Université de Caen Basse-Normandie, chercheur associé à l'ARIAS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle)/CNRS. Metteur en scène, il a notamment créé «Faustus – Childhood more commotion» de Manuel Joseph avec la collaboration de Scott Gibbons (Annecy, 2005). Il a conçu et réalisé le DVD-rom accompagnant l'ouvrage Claude Régy (Marie-Madeleine Mervant-Roux dir., CNRS Éditions, 2008). Il a publié plusieurs articles sur les arts de la scène contemporains et participe au programme de recherche ARIAS/CRI sur « Le son du théâtre ».*

- George Home-Cook, University of London (United Kingdom/Grande-Bretagne),

### «Listening, silence and the Atmo-Sphere of attention in Sound and Fury's *Kursk*»

Drawing from Arvidson's notion of 'dynamic, embodied attending in the world' and developing Bohme's assertion that 'the making of atmospheres is...confined to setting the conditions in which the atmosphere appears,' this paper forwards the claim that atmospheres are created as a result of the manifold ways in which the perceptual affordances of given environment, particularly its sonic characteristics, not only shape but are phenomenally shaped by the ongoing inter-subjective enactments of the attending body. Drawing from Jean-Paul Thibaud's suggestion that '[a]mbiance triggers a certain form of tension in the body that requires action' and developing Kathleen Stewart's conceptualization of "atmosphere" as a 'lived effect' that has 'a capacity to affect and to be affected,' the claim is made that atmospheres are inherently performative.

Focusing on the question of *theatrical* atmospheres and providing a phenomenological account of attending *Sound & Fury's Kursk*, it is suggested that whilst theatrical sound is often *designed* to produce a particular kind of atmosphere the responsibility for sustaining, fine-tuning, and 'tending' this tuned space is left in the hands of the audience. This is especially true in moments of theatrical 'silence'. Not only does the withdrawal of noise motivate us to listen more acutely but this attending (in) silence is often attended by an "atmosphere of attention." Silence not only broadens the context of our attentional 'sphere' (Gurwitsch) but,

in so doing, invariably focuses thematic attention on the particular “atmosphere” thus.

*George Home-Cook is a doctoral candidate at Queen Mary, University of London. Having read Theology at the University of St. Andrews, where he founded his own theatre company, Larger Than Fyfe, he trained as an actor at East 15 Acting School, before going on to do an MA in Performance at Queen Mary. Developing Merleau-Ponty's 'true theory of attention and drawing from Per-Sven Arvidson's notion of 'dynamic, embodied, attending in the world,' his research explores the phenomenal nature of sound, silence and atmosphere in theatrical performance and forwards the claim that theatrical experience is "enacted" through and in the dynamic attentional enactments of its participants. This project offers a phenomenological account of a range of contemporary performance including: recent work by Sound & Fury (Ether Frolics, Kursk), Romeo Castellucci's Purgatorio, Lepage's Lipsynch, and Complicite's Shunkin. As a provisional means of exploring the question of "what happens when we listen" the thesis also provides an extensive phenomenological investigation of radio plays that investigates the manifold ways in which designed sound both shapes and is shaped by the act of attention.*

### Démonstration 1/Demonstration 1 Salle/Room: C-1017-2

**Président/Chair:** Patrick Leroux, Concordia University, Canada

- P.A. Skantze, Roehampton University (United Kingdom/Grande-Bretagne)

#### « Physical radio or experiments in dimensional sound »

With my company Four Second Decay (according to some scientists it takes four seconds for sound to pass out of aural memory) I work in a medium we like to think of as ‘physical radio.’ I have written a radio play All that Fell – named in homage to Beckett’s All that Fall. The play has many characters, four of whom are sounded images from Goltzius’ engravings of the Disgracers. We stage the work live; the audience sit inside an area cordoned off by a tent or opaque curtains. The play itself is made all around them but the atmosphere within the listening space is not darkened; we use no mikes or technological amplification. When we recorded the play in December – something I was very reluctant to do as I think of it as a live work – we did it in the style of a live concert, recording from the opening to the end without stopping.

For this demonstration, I will be suggesting through showing a bit of the process of ‘physical radio’ some of the questions I have about the history of listening in the theatre (and by extension a theatrical listening at home which is part of the history of radio plays). The demonstration will offer reflections on a recent practice of staging radio plays where the audience sit watching actors at microphones, the radio studio on stage as well as Katie Mitchell’s work which provides a cross media example of a deliberate theatricalization and visual emblem making on stage of the workings of sound in her productions such as an adaptation of Virginia Woolf’s The Waves.

*A director and writer for performance and theatre, P.A. Skantze founded the performance group Four Second Decay with Matthew Fink; the group has performed internationally and their collaborations include Audible Montage, The Telegraph of Santa Lucia, after Kleist an Oratorio. Author of Stillness in Motion in the Seventeenth-Century Theatre (Routledge 2003), Skantze writes on Shakespeare, sound, stillness and motion, shifting methodologies, gift. Skantze's All that Fell an experiment in physical radio is part of an ongoing performance practice exploring tensions between text and sound in dimension, for maker and auditor/spectator. Her new book Itinerant Spectator/Itinerant Spectacle about performance in Europe over the last decade argues for thinking of spectating as practice. Currently Reader in Performance Practices at Roehampton University, she also teaches workshops, seminars and acting classes in the US and Europe.*

### Démonstration 2/Demonstration 2 Hall principal/Main lobby

**Présidente/Chair:** Cécile Obligi, Bibliothèque nationale de France

- Jean-François Boisvenue, Université de Montréal (Canada)

#### « Onde de choc : spectacle pour 32 haut-parleurs et un acteur »

Alors que la noirceur totale peut être « perçue », il est techniquement impossible pour une personne normalement constituée « d’entendre » le silence. La première raison est que les ondes sonores se déplacent en permanence dans notre environnement. En second lieu, le corps lui-même émet ses ondes acoustiques qui sont continuellement captées et amplifiées par l’appareil auditif et ses résonateurs. De plus, dans le ventre de sa mère, le fœtus entend, mais ne voit pas. Nous sommes et avons toujours été en constante relation avec le monde via notre ouïe. Le projet encore à l’état embryonnaire brossera un portrait relativement linéaire de l’histoire de notre monde en racontant celle-ci, principalement par la naissance du son (le Big Bang), l’enclenche-

ment des sons (l’organisation de la matière) et le commencement de sons particuliers tels que le bruit des vagues, le vent dans les arbres, les battements de cœur, les déflagrations des bombes, etc. Le dispositif scénique consiste en un assemblage de 32 haut-parleurs (dont 16 sont actifs et ont chacun leur autonomie) disposés en plan d’orchestre symphonique. Un narrateur en chair et en os interagira avec l’installation. De plus, il y aura sur chacun des 32 haut-parleurs une projection indépendante qui interagira avec le son. Le but étant de subordonner le visuel au sonore, inverser le rapport traditionnel entre l’image et le son. Cette démonstration consiste en la présentation du premier tableau de ce futur spectacle, soit la naissance de notre Univers et de ses sons, *Le Big Bang*. En réponse à cet extrait, nous expliquerons notre démarche artistique tout en décrivant où nous comptons en arriver avec ce projet.

*Depuis l’obtention, en 2006, de son baccalauréat en art dramatique (profil jeu) à l’UQAM, sa pratique artistique et son cheminement académique ne cessent de s’enrichir et de se diversifier. Jean-François Boisvenue a complété en 2011 une maîtrise en Études allemandes à l’Université de Montréal (Darstellung und Wirklichkeit in Der Idiot und Die Dämonen, zwei Dostojewski-Bearbeitungen von Frank Castorf für die Volkbühne Berlin) et il a commencé en septembre 2011 un doctorat en Études littéraires et intermédiaires au Département de littérature comparée de l’Université de Montréal (La présence visuelle du texte sur la scène théâtrale québécoise à travers les technologies numériques : vers de nouvelles fonctions représentatives du verbe).*

12h00-13h30 REPAS/LUNCH

13h30-16h30

### SÉANCE 3/SESSION 3

Salle/Room: C-3061

#### Le théâtre dans la ville / Theatre in town

**Présidente/Chair:** Katharina Rost, Freie Universität Berlin, Germany/Allemagne

- Anne Gonon, HorsLesMurs, Centre national de ressources des arts de la rue et du cirque (France)

#### « WALK MAN 1. : une écriture théâtrale sonore pour et dans la ville »

Hervé Lelardoux, auteur, scénographe et metteur en scène, commence à la fin des années 1990 un travail de création autour du principe de la *Ville Invisible*. Marqué par l’ouvrage d’Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, il se lance dans l’exploration des mémoires imaginaires des villes, cherchant à faire apparaître les histoires qui peuplent les villes, celles de leurs habitants, réelles ou inventées, autant de micro-récits virtuellement présents dans les lieux et qui contribuent, enchevêtrés à la grande histoire, à leur conférer un esprit. Pour Hervé Lelardoux, une ville « tisse des liens secrets, sensibles, imaginaires avec ceux qui la vivent ». En 2000, il crée *WALK MAN 1.*, pièce sonore qui propose au spectateur de déambuler dans un quartier, avec pour seul accompagnateur une voix, celle d’un homme ou d’une femme, qu’il entend au casque. Ce guide l’emmène dans une balade à la découverte de la ville – et la vie – invisible du quartier. Le travail de création sonore et la dramaturgie de la soustraction (effet de présence de l’acteur absent, apparitions sonores dans l’espace public correspondant à des événements saisis au moment de l’enregistrement in situ, etc.) qui caractérisent *WALK MAN 1.* en font un dispositif d’observation privilégié d’une écriture théâtrale sonore pour et dans la ville. Approfondissant un travail de recherche consacré à ce dispositif, cette communication se propose d’explorer les effets dramaturgiques sonores que les épisodes de *WALK MAN 1.* (huit à ce jour) ont produit et d’en établir une typologie. Au-delà d’un pure inventaire, la communication révélera la dynamique d’écriture de l’auteur et analysera en quoi il s’agit d’une écriture combinant étroitement texte et son, une écriture théâtrale sonore pour et dans la ville, reposant sur un protocole d’aller/retour entre explorations *in situ* et travail à la table. L’atelier proposé par Hervé Lelardoux permettra d’expérimenter, sur le terrain et en compagnie de l’auteur, cette dynamique d’écriture.

*Auteure d’une thèse de doctorat (en 2007) en sciences de l’information et de la communication de l’Université de Bourgogne – « Ethnographie du spectateur. Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception » -, Anne Gonon a été chargée des études et de la recherche à HorsLesMurs, Centre national de ressources des arts de la rue et des arts du cirque à Paris. Elle travaille depuis 2010 au Fourneau, Centre national des arts de la rue en Bretagne (Brest) pour la conception et l’écriture du projet de préfiguration du futur lieu d’implantation du Fourneau au sein des Ateliers de Brest. Elle est directrice de l’ouvrage La relation au public dans les arts de la rue (2006 aux éditions L’Entretemps) et a fait paraître en 2011 IN VIVO, les figures du spectateur des arts de la rue (aux éditions L’Entretemps).*

- 
- Christian Bock, University of Victoria (Canada)
- 

**« Sight-altering sound: the podcast play as site-(un) specific event »**

In the summer of 2010, Vancouver theatre company Newworld released 10 podplays. These recordings are intended as radio plays that mix together sound, text and storytelling and take the audience on a series of site-specific experiences through neighbourhoods of Vancouver. The chosen medium, however, not only allows for the exploration and alteration of a specific site through sound, but also holds the potential to be site-unspecific creating its own setting. In this paper, I would like to trace the difference in intelligibility created in the interactive podplay experience, an experience that reaches beyond a traditional semiotic decoding of site to create alternative and multiple forms of self-world encounters through acoustic space.

*Christian Bock is a PhD student in the English Department at the University of Victoria, British Columbia. He is currently finishing his dissertation on the intersection of gender and nationalism in drama by Early Canadian women playwrights.*

---

- Laure Fernandez, Paris 3-Sorbonne Nouvelle/ARIAS-CNRS (France)
- 

**« Exposer le temps, écouter l'espace : une dramatisation de l'espace muséal par le son »**

Dans le cadre de l'édition 2012 du Nouveau Festival au Centre Pompidou de Paris, Gisèle Vienne, marionnettiste et metteur en scène, présente, en collaboration avec l'auteur américain Dennis Cooper, le projet *Teenage Hallucination*. Dans l'Espace 315 du musée, cette exposition propose trois espaces d'installations : un premier, dans lequel une assemblée de poupées, issues des créations scéniques de Vienne, fait face, telle une « classe morte », à une série de portraits photographiques ; un second, dans lequel un mannequin, représentant un jeune adolescent, s'anime pendant une quinzaine de minutes au son d'une voix enregistrée, manipulant une marionnette à gaine (*Last Spring: a prequel*, sur un texte de Cooper) ; un troisième, enfin, dans lequel deux bancs vides, écho à ceux sur lesquels sont installés les poupées de la première salle, regardent vers la scénographie du spectacle *Jerk* (une chaise, un *ghetto-blaster*, installés dans un espace vide). Pendant la durée de l'exposition, ce dernier espace sert soit à accueillir ponctuellement la performance, solo pour un marionnettiste, soit à diffuser, dans cette scène désertée, la version radiophonique de la pièce. Un environnement sonore, conçu par les musiciens Peter Rehberg et Stephen O'Malley, collaborateurs fidèles de Vienne, accompagne le visiteur. La spatialisation du son de cet environnement et des deux œuvres *Jerk* et *Last Spring: a prequel* amène celui-ci à se diriger entre les différents lieux, créant comme une continuité dramatique entre ces installations en apparence distinctes, mais surtout, inscrivant cette expérience dans une temporalité dont le modèle se fait théâtral.

Je souhaiterais proposer, à partir d'entretiens avec Gisèle Vienne et d'une description des dispositifs, mais également de l'expérience équivalente proposée par l'artiste français Philippe Parreno lors de sa rétrospective à la Serpentine Gallery de Londres (2010-2011), une approche de cette dramatisation de l'espace muséal par le son. Il s'agira de comprendre en quoi celui-ci témoigne d'une théâtralisation de l'exposition qui ne passe plus par une mise en scène du spectateur, mais bien par un phénomène d'organisation d'ensemble de ces éléments dont la disparité n'est qu'apparente.

*Docteur en Théâtre et Arts du Spectacle, Laure Fernandez est chercheur associé à ARIAS-CNRS. Sa thèse, soutenue en 2011 sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, portait sur la théâtralité dans les arts visuels (1960-2010). S'intéressant aux créations contemporaines et aux relations entre le théâtre et les autres arts, elle a écrit pour les revues Ligeia, ThéâtreS, Registres, Marges et Figures de l'Art. Elle a travaillé au service presse et communication du Théâtre de la Bastille et est artiste interprète pour la Presque Compagnie. Depuis 2012, elle est également conférencière pour le Parc de la Villette, dans le cadre du cycle « Esthétique de la danse contemporaine ». Laure Fernandez est actuellement stagiaire au département recherche et archives de Performa sous la direction de RoseLee Goldberg et Marc Arthur, ainsi qu'au sein du Wooster Group (New York).*

---

- Daniel Urrutiaguer et Laure de Verdalle, Paris 3-Sorbonne Nouvelle (France)
- 

**« La compagnie Décor Sonore : vers une transfiguration théâtralisée des objets par les sonorités »**

La compagnie *Décor Sonore* construit la singularité de sa démarche artistique autour de performances *in situ*, destinées à déplacer le regard des spectateurs sur les objets quotidiens par une amplification de leurs sonorités. Les personnages, à la fois techniciens et musiciens, sous la conduite orchestrée de Michel

Risse, le directeur artistique, établissent ainsi des liens ludiques entre les formes visibles des objets et leurs ondes audibles invisibles. Les créations sur des sites historiques s'inscrivent dans une logique de « théâtre performatif » (Féral, 2011) par la dramaturgie visuelle et la corporéité des musiciens, qui occupent les lieux à différents niveaux de hauteur, ce qui requiert parfois des qualités acrobatiques. D'autres performances plus intimistes s'engagent dans une sensibilisation poétique à l'écologie sonore (Schafer, 1977) par l'écoute de la collecte des « dons du son » ou l'exploration interactive des acousmates dans les chantiers « paléophoniques ». La Fabrique Sonore est enfin un lieu de recherche acoustique qui requiert des investissements coûteux. En s'appuyant sur les entretiens avec la direction de la compagnie, ses bilans d'activité, ainsi que ses œuvres, l'objet de la communication scientifique est d'interroger l'évolution historique du positionnement artistique de celle-ci en lien avec les résistances à la reconnaissance institutionnelle du théâtre musical. En effet, les conditions de création d'expériences d'écoute des sonorités du mobilier urbain dépendent des opportunités de financement. Celles-ci se sont développées à partir de partenariats avec des festivals et la compagnie Oposito, du volontarisme d'un inspecteur général du théâtre, qui a obtenu l'ouverture de crédits ministériels pour les arts de la rue. La singularité de ces créations sonores interactives se heurte néanmoins à la faiblesse du nombre de représentations, source de rotation du personnel artistique, risquée pour la qualité des performances, et aux attentes des établissements culturels dans leur politique de résidences.

*Laure de Verdalle est sociologue, chargée de recherche au CNRS et membre du laboratoire Printemps (Professions, Institutions, Temporalités). Ses travaux portent principalement sur l'organisation du travail et sur la construction des carrières dans les univers artistiques (théâtre, cinéma). Elle a publié notamment : Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder, Paris, éditions de l'EHESS, 2006 et Le cinéma. Travail et organisation (en codirection avec G. Rot), Paris, La Dispute, 2012.*

*Daniel Urrutiaguer est maître de conférences à l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Il s'intéresse à la socio-économie du spectacle vivant, plus particulièrement, les rapports entre organisations artistiques et population, les politiques culturelles, les interactions entre compagnies et équipements culturels et les liens entre créations artistiques et construction de l'identité. Il est responsable scientifique d'une enquête nationale, en France, sur la structure des ressources et la distribution territoriale des activités des compagnies théâtrales et chorégraphiques, subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication. Parmi ses publications récentes, nous relevons Les professions du spectacle vivant. Entre marché et service public (Armand Colin) et Economie et droit du spectacle vivant en France (PSN).*

**SÉANCE 4 / SESSION 4**

**Salle / Room: C-2059**

**Dispositifs et dramaturgies sonores: bruit, musique / Sound dramaturgy and sound system: noise, music**

**Président / Chair:** Germain Lacasse, Université de Montréal, Canada

---

- David Roesner, University of Kent, Canterbury (United Kingdom/Grande-Bretagne)
- 

**« Sound as Performance »**

In my paper, I will seek to distinguish, explore and compare the performativity of sounds and 'sounding' in a selection of theatrical and filmic experiments, ranging from works of Carola Bauckolt, Katie Mitchell, Heiner Goebbels to the popular entertainments of Stomp and Six Drummers. They all have in common that they explore and problematize – to different ends and effects – the relationship of sound and image, action and noise. I will query how sound becomes productive in theatre-making, how different performances play with the acousmatization and de-acousmatization of sound, and how sound oscillates between being a referential and an experiential aspect of performance.

*Dr. David Roesner is a Senior Lecturer in Drama and Theatre at the University of Kent, having previously taught at the Universities of Exeter, Hildesheim, Bern and Mainz. In his research he specializes in exploring the musicality of theatre and the theatricality of music in historic and contemporary practices. Major publications include his monograph from 2003 Theater als Musik [Theatre as Music] in which he analyses principles and strategies of musicalisation in productions by Christoph Marthaler, Einar Schief and Robert Wilson, the article "The politics of the polyphony of performance" (Contemporary Theatre Review 1/2008), which won him the Thurnau Award for Music Theatre Studies, 2007, and most recently two edited books on Theatre Noise (CSP 2011, with Lynne Kendrick) and Composed Theatre (Intellect 2012, with Matthias Rebstock). David Roesner also works as a theatre-musician, sound designer and director. Traces of his work and further publications can be seen at: <http://kent.academia.edu/DavidRoesner>*

---

● Maude B. Lafrance, UQAM (Canada)

---

### Les possibles de l'écoute

Le spectacle *Inferno* de Romeo Castellucci servira de point de départ pour soulever la question de l'écoute dans le théâtre contemporain. L'écriture scénique du metteur en scène italien marque une appropriation singulière des multiples possibilités du sonore à la scène. Cette création témoigne d'un processus d'autonomisation de la dimension du son où les présences audibles, ne renvoyant plus qu'à elles-mêmes, peuvent entrer en dialogue avec les autres matières en scène. Cette économie renouvelée de la scène place le spectateur face à lui-même et son écoute. En terrain sonore inconnu, il ne peut recourir à une mémoire musicale pour « donner du sens » à ce qu'il entend. Il s'agira donc d'explorer comment cette œuvre peut nous éclairer sur la notion d'écoute comprise « non comme un déchiffrement, mais comme un événement » (Antoine Hennion). Au lieu d'opposer les objets sonores et leur réception, il s'agira de les analyser comme faisant partie d'un même processus afin d'évaluer comment l'écoute peut être vue non pas comme une fin, mais comme le début du phénomène sonore au théâtre. En tant que mode de perception actif, j'interrogerai cette idée d'écoute comme expérience contingente qui engage le corps, l'espace et le temps.

*Maude Lafrance est candidate au doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM sous la direction de Marie-Christine Lesage. Elle est récipiendaire de la bourse de doctorat du Fonds de recherche du Québec sur la société et la culture. Ses recherches portent sur les metteurs en scène contemporains accordant une place centrale à la dimension sonore. Elle a complété en 2012 une maîtrise en littérature comparée - « L'écoute en scène : vers un renouveau de la dramaturgie sonore dans Inferno de Romeo Castellucci » - dirigée par Philippe Despoix et Jean-Marc Larrue. Elle a entre autres collaboré aux revues Aparté et JEU. Elle est coordonnatrice du colloque « Vers une histoire sonore du théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles): acoustiques et auralités ».*

---

● Daniel Dennis, Ohio University (USA)

---

### « Sound Design and Acting in SITI Company: Density, Movement, Affect »

Innovative New York City-based theater group SITI Company celebrate their twentieth anniversary this year. A hallmark of their work throughout this time has been an attention to sound design as dramaturgy. Tony award-winning resident sound designer and director Darron L. West works each day in rehearsal to create, in the words of company member Barney O'Hanlon, "something for the performer to press against." Since the beginning the company has made it a daily practice to train using two extremely different techniques, Suzuki and Viewpoints. The two methods of working develop great physical and mental concentration, not only in onstage performers, but also in the room. The goal is the creation of what company members refer to as "density." Designers and audience members affect and are affected by the movement of densities. This paper explores the ways that sound in particular contributes to a process of generating and transforming densities in SITI's work and training. Focusing on the Spinozan notion of affectus, special attention is given to the various ways that the development of an ability to listen affectively, key to the Viewpoints, becomes dramaturgically significant. While this paper will use SITI's productions Under Construction and Radio Macbeth as examples, the main body of discussion utilizes the author's participant-observations of a five-week training session with SITI Company and reflections on discussions with company members.

*Daniel C. Dennis is a PhD Candidate in Interdisciplinary Arts at Ohio University. His dissertation brings Affect theory and Peircian semiotics together to examine the functions of sound design in the work of SITI Company. He is a director, sound designer, musician, teacher, and member of Actors Equity Association. He holds a Master of Fine Arts degree in Theatre from Virginia Commonwealth University, where his work focused on the voice training of actors.*

---

● Greg Beller, IRCAM (France)

---

### « In-vivo : laboratoire de recherche et d'expérimentation autour du son pour le théâtre »

« In vivo » est un laboratoire de recherche et d'expérimentation autour du son pour le théâtre. Cette première édition repose sur un partenariat entre l'IRCAM et la Comédie de Reims, sous la direction de Ludovic Lagarde. Quatre metteurs en scène, Emilie Rousset, Matthieu Roy, Cyril Teste et Guillaume Vincent, accompagnés de leurs équipes composées de comédiens et de créateurs sonores, élaborent des projets innovants, avec l'aide de trois réalisateurs en informatique musicale de l'IRCAM, Greg Beller, Thomas Goepfer et Olivier Pasquet. Les thèmes d'exploration

sont en lien étroit avec la recherche scientifique et des problématiques inédites du théâtre concernant la voix, la musique, la diffusion et le son en général. Ce travail collectif permet le partage de multiples expériences ainsi que l'audace et l'exploration liées au contexte de laboratoire. Les expérimentations des quatre équipes ont été présentées les 27, 28 et 29 Juin 2012 au théâtre des Bouffes du Nord et au CENTQUATRE, à Paris. Cet article présente certains aspects de cette réflexion collective.

*Normalien, agrégé de physiques, titulaire de deux masters de musique et docteur en informatique, Grégory Beller travaille dans les champs de la recherche, de l'enseignement et de la production artistique. Membre de l'équipe de recherche Analyse/synthèse des sons de l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique), il s'intéresse aux nombreux rapports entre la voix parlée et la musique. Après avoir travaillé sur la synthèse vocale et sur la modélisation prosodique, il a soutenu une thèse sur les modèles génératifs de l'expressivité et sur leurs applications en parole et en musique. Il a co-organisé le cycle de conférences internationales EMUS sur l'expressivité dans la parole et la musique. Concepteur d'installations et compositeur pour le spectacle vivant, il fait partie de l'équipe des réalisateurs en informatique musicale de l'Ircam ou il travaille avec des compositeurs (L. Francesconi, R. Cendo, J. Lenot, T. Murail, G. Aperghis, E. Canat De Chizy, R. rivas...) et des metteurs en scène (A. Dorsen, L. Lagarde, J. Gamblin...) dans la création, la réalisation et l'interprétation de leurs œuvres.*

---

● Anne-Marie Ouellet, UQAM (Canada)

---

### « Pour que le plateau du théâtre devienne un instrument de musique »

Depuis 2010, je crée, au sein de l'organisme L'eau du bain, des œuvres théâtrales s'articulant autour de dispositifs technologiques sonores. Ces dispositifs permettent aux acteurs de manipuler l'environnement sonore à l'aide de microphones, de capteurs sensitifs, de caméras et de procédés de traitements numériques. L'hypothèse de départ de cette démarche est que la manipulation du son par les acteurs permet de maximiser l'aspect vivant du théâtre en ouvrant les zones limites entre acteur et personnage, fiction et réalité, théâtre et performance. Dans le cadre de mes recherches doctorales, ces zones sont ressorties comme les lieux permettant de garder le théâtre dans un équilibre précaire et fécond. Dans le cadre de cette communication, je propose de démontrer comment les frictions entre un texte écrit et un travail d'interaction en temps réel avec un dispositif sonore, contenant une part d'aléatoire, permettent de jouer sur ces zones limites. Le texte renvoie à un univers fictif et donc au personnage (aux contours identitaires plus ou moins clairs), la manipulation visible du son s'ancre, elle, dans un réel immédiat, celui de l'artiste au travail, du performeur construisant l'œuvre sous l'œil du public. Les procédés de captation et de traitement des sons permettent un voyage auditif à travers les limites de la scène, en faisant des gros plans sonores, en modifiant les sons concrets du plateau et en intervenant sur la relation auditive entre la scène et la salle. Cette communication pourra également donner des pistes de réponse à une question soulevée par Franck Bauchard en 2011 : « Est-ce que l'utilisation d'un dispositif technologique met en lumière le dispositif théâtral lui-même ? » Différents exemples des créations de L'eau du bain jalonnent l'exposé afin d'illustrer les propos et d'appuyer les hypothèses avancées.

*Avec L'eau du bain, compagnie qu'elle dirige, Anne-Marie Ouellet crée des œuvres théâtrales, performatives et sonores. SSépérances et La peur et le pain, les deux premiers volets de La trilogie de la mort de l'enfant, ont été présentés dans des festivals au Québec et en France. Doctorante en études et pratiques des arts, elle s'intéresse à la transgression des limites dans la dramaturgie contemporaine. Depuis janvier 2011, elle collabore avec la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre, à titre d'artiste-chercheur.*

SÉANCE 5 / SESSION 5

Salle/Room: C-1017-2

Dispositifs et dramaturgies sonores:  
voix / Sound dramaturgy and sound system:  
voice

Présidente/Chair: Erin Hurley, McGill University, Canada

---

● Anna Sigg, McGill University (Canada)

---

### « Object voices in Krapp's Last Tape: On amnesia, silence and death »

Critics have predominantly read Beckett's plays as works of seeing rather than hearing, which is not surprising since the social and political importance of sound, and especially acoustic trauma, is largely unexplored in contemporary theatre studies. Drawing on the basic psychological mechanisms of trauma as outlined by Jacques Lacan, I read *Krapp's Last Tape* in context of trauma theory. Indeed, Krapp shows all the symptoms of

post-traumatic stress disorder. The fact that he is hard of hearing and speaks with the strange “cracked,” alienated voice of a deaf person suggests that his experience of trauma includes sonic traumas. The interplay between Krapp’s recorded voice and his perception of his live voice as a partially deaf person is best illuminated by drawing on Dolar’s idea of the object voice. Dolar’s conception of the object voice is close to Freud’s idea of the uncanny in its link to mortality. I argue that the tape recorder, as an object-voice, is an uncanny intimation of the unconscious, and therefore expresses Krapp’s ultimate experience of trauma: his confrontation with mortality. According to Dolar, the object voice, or acousmatic voice, is not attached to a subject, but emerges from a traumatic place of otherness, estrangement, and alienation. It is disembodied and resounds from “elsewhere.” Žižek describes the alienation, which this voice generates as “adding a soundtrack to a silent film” (*Gaze* 92), or, as I argue, as an uncanny, and therefore traumatizing bodily countermelody that Krapp refuses, but essentially cannot but accept as his own. Similar to trauma, which is not an event, but a condition “constructed retroactively” (Žižek, *The Sublime* 56), the object voice can be defined solely by its delayed secondary effects, and more specifically, through the sound of Krapp’s repetitive echo voice on tape, which resounds and speaks back to the original trauma.

*Anna Sigg is a Ph.D. candidate in the department of English at McGill University, Montreal, Canada. She is also the recipient of a FQRSC Doctoral Fellowship (Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture). Her dissertation explores the connection between trauma and sound in modern and postmodern drama.*

---

● Mary Noonan, University College Cork (Irlande/Ireland)

---

**«Au théâtre, à partir du manque, on donne à voir: Voice and listening in the theatre of Marguerite Duras »**

My study will focus on the plays of Marguerite Duras, who developed a form of theatre that oscillates between conscious and unconscious meanings in the in-between of the voice – theatre that makes an appeal to the tympanic or membrane self in actor and spectator alike.

I will examine the plays through the prism of psychoanalytical and philosophical theories of voice and the auditory, particularly the work of Didier Anzieu (*Le Moi Peau, Les Enveloppes Psychiques*), Guy Rosolato, Denis Vasse (*L’Ombilic et la Voix*), Roland Barthes (*Écoute*) and Don Ihde (*Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*). I will also refer to theoretical work by Hélène Cixous (*La Jeune née*) and Julia Kristeva (*La Révolution du langage poétique, Soleil Noir: dépression et mélancolie*). And lastly, my discussion of the plays will be framed by reference to work by contemporary French playwright Valère Novarina that calls for a new theatre of the audio-vocal (“Le Théâtre des Oreilles”, *Lumières du corps*). I will consider the extent to which Duras’s theatre represents voice as a site of cleavage and transition, and uses the theatrical occasion to draw participants into the space of the voice, where the dynamic conditions of the auditory pertain. Part of my project here will be uncover the extent to which Duras mines the theatrical space for its potential to initiate an opening of the auditory self to the possibilities of intersubjectivity, to opportunities for apprehension of that which has not found a voice in binary systems of representation.

Focus on the audio-vocal dimensions of Duras’s theatre brings to light the potential for a new approach to analysis of plays by women, and raises the provocative question of whether plays that can be shown to privilege the audio-vocal dimension of the stage can be said to enable or promote a form of theatre that might be termed “feminine”.

*Mary Noonan is Lecturer in French at University College Cork, Ireland, where she teaches modern and contemporary French theatre and poetry, and contemporary French cinema. She has published widely in the field of contemporary French theatre, including articles and chapters on the theatres of Marguerite Duras, Nathalie Sarraute and Hélène Cixous, the history of French women playwrights of the twentieth century, the voice in contemporary French theatre and the work of contemporary playwright Noëlle Renaude. She is also a published poet. Her first poetry collection – The Fado House – is published by Dedalus Press, Dublin (2012). Her research monograph – Echo’s Voice: The Theatres of Sarraute, Duras, Cixous and Renaude is forthcoming from Legenda, Oxford (2013).*

---

● Jean-François Ballay, Paris 3-Sorbonne Nouvelle (France)

---

**«Re:Walden, jouer Écho contre Narcisse: l’art poétique sonore de Jean-François Peyret »**

En prenant pour point de départ un classique de la littérature américaine, *Walden* de Henry David Thoreau, Jean-François

Peyret a mis en place un laboratoire scénique qui propose, à la manière de Beckett, un rembobinage de la (dernière) bande : *Re:Walden*, retour sur... quoi ? Peyret prend au pied de la lettre le projet du livre de Thoreau : une machine à transformer l’expérience humaine. La « cabane » qu’il met en place est une machine à écrire et à traduire, une mémoire électronique parlante qui insuffle du jeu – mécanique et ludique – aux acteurs.

Je propose d’étudier le dispositif scéno-technique de *Re:Walden*, dans ses trois grandes composantes, définies par Peyret : scénographie, musique et machines. Mon fil conducteur sera le mythe d’Écho, que Peyret joue contre celui de Narcisse : « La voix est souvent le chiffre de la différence à soi ; alors que l’image est identitaire ». Cet angle me permettra d’analyser le processus de création, à travers la collaboration avec Alexandros Markeas et Thierry Coduys, compositeur et créateur sonore, ainsi que le travail de traduction automatique et de synthèse vocale.

À travers le mythe d’Écho, nous verrons comment ce dispositif opère, dans le registre sonore, une troublante anamorphose scénique, où l’image du moi, sa langue, sa mémoire, sa voix, se trouvent en permanence déjouées, atomisées, fragmentées. Dans ce théâtre d’Écho(s) déformés, le « sujet parlant » fait l’expérience de ses propres limites. Avec cette question adressée au spectateur, en droite ligne de la pensée de Thoreau : « comment habiter ce monde ? »

*Docteur ingénieur, écrivain, praticien du théâtre et chercheur, Jean-François Ballay effectue une thèse de doctorat en études théâtrales à Paris 3 Sorbonne Nouvelle et ARIAS/CNRS, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux. Il travaille sur le paradigme de la disparition et s’intéresse aux évolutions du théâtre contemporain en lien avec les différentes formes de doubles qui envahissent les scènes et les écrans : images fixes et animées, retour de la marionnette, et autres artefacts, avatars, masques numériques, ou robots.*

---

● Anyssa Kapelus, Paris 3-Sorbonne Nouvelle (France)

---

**«“Il faut voir comme on nous parle” : Bandes-son et dispositifs théâtraux contemporains »**

*Puis-je vous poser quelques questions ?*

1. Êtes-vous venu au spectacle sur recommandation d’un ami ? *SI OUI, RANGEZ-VOUS À DROITE.*

2. Êtes-vous venu au spectacle de votre propre initiative ? *ALLEZ À GAUCHE.*

3. Êtes-vous venu au spectacle par obligation professionnelle ? *ALLEZ AU CENTRE*

(...)

57. Si vous êtes artiste, *POINTEZ LE DOIGT VERS LE CIEL.*

58. Êtes-vous de ceux qui pensent que la culture devrait être gratuite ? *POINTEZ DU DOIGT L’OUVREUR*

59. Alors comment auraient fait Mozart et Dostoïevski pour subsister ? *SI VOUS LE SAVEZ, POINTEZ VOTRE TÊTE DU DOIGT.*

60. (avec intention): *VOUS ÊTES TRÈS INTELLIGENT.*

Texte extrait de *Domini Public*, écrit et mis en scène par Roger Bernat.

Cette communication vise à interroger la fonction de la bande-son dans ce que l’on a désormais coutume d’appeler « dispositifs théâtraux contemporains ». Sous ce terme, nous rassemblons un ensemble de pratiques interdisciplinaires qui œuvrent à une dramatisation des spectateurs, alors devenus « participants ». Engageant l’activation physique du public, ils prennent pour cadre des espaces existants : musées, supermarchés, bancs publics...

Qu’il s’agisse des créations d’« autoteatro » de la compagnie Rotozaza, ou des déambulations de Célia Houdart (mais la liste peut être allongée), ces propositions font usage d’enregistrements sonores diffusés par écouteurs. Elles se caractérisent par une scénographie minimale, voire inexistante, et l’absence d’interprète dans le temps de la représentation. C’est donc sur la bande-son – principalement vocale, à laquelle s’adjoignent quelques musiques et bruitages – que l’attention du spectateur est fixée. Elle se fait texte ou règle du jeu, organise l’espace et reste le principal support de la dramaturgie, en figurant les dialogues et représentations de l’action. Le jeu se construira donc à mesure de l’écoute du spectateur et à travers son opération physique.

Ces voix, susurrées au creux de l’oreille, sont toujours internes et intimes ; voix *off* à laquelle le passant – spectateur accidentel – ne peut avoir accès. Elles se font parfois *voices over*, sur lesquelles se superpose la propre voix du spectateur, distancié de lui-même par l’isolement phonique du casque. Plus encore, les voix guident le participant : elles induisent un imaginaire qui vient doubler le réel visuel, ou se font injonctives et contraignent le participant à répondre aux sollicitations. Les bandes-son participent ainsi à la fabrique d’expériences esthétiques spécifiques qu’il faudra identifier. Elles s’inscrivent au cœur de ces dispo-



sitifs contemporains, tour à tour supports de créativité ou de contrainte, dont l'ambivalence mérite d'être étudiée.

*Doctorante en études théâtrales, à l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, Anyssa Kapelusz rédige, sous la direction de Joseph Danan, une thèse examinant la notion de « dispositif » à l'aune de pratiques scéniques contemporaines. Membre du groupe de recherche La Poétique du drame moderne et contemporain (université Paris 3), elle a publié plusieurs articles sur le collectif Rimini Protokoll. Elle a également participé aux travaux du groupe de recherche sur le Son du Théâtre (CNRS/ARLAS et Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et la technologie de l'Université de Montréal), en étudiant le théâtre radiophonique de Simone Benmussa. Ancienne ATER de l'Université de Caen, elle intervient aujourd'hui à l'École supérieure de design Strate Collège.*

- Ella Finer, Roehampton University (United Kingdom/Grande-Bretagne)

### « Glass Voices: female audibility and the acoustic stage property »

Seeking strategies for political agency and artistic recognition, Art Historian Dorothy Rowe has drawn attention to how in recent artistic practice there has been 'recourse to an extended sensual field as a means of disrupting the dominance of the visual within Western metaphysics.' (Rowe, 2004, 148). This paper takes seriously the attempt to theorise within the 'extended sensual field', discussing the potential for a political audibility, in which the sonic property of the voice is investigated for its 'ability to effect surprising forms of subversion' to cite Gina Bloom's provocation in *Voice in Motion* (2007). This paper, then, asks how the politics of female visibility and audibility are implicated together when the voice is staged in specific scenographies.

Imagining the human voice on stage as an element of the set design, this paper intends to offer a brief engagement with the voice as a theatrical property in motion and exchange between bodies on and off the stage. While attempting to "listen back" to the spectacle of *La Femme Invisible*, one of the preludes to

Robertson's *Phantasmagoria* show of 1798, where a female voice emanated from a centrally suspended glass orb, I will discuss how the female voice might be theorised as an acoustic stage property in relationship with ventriloquised objects, but more crucially, as an acoustic "prop" in and of itself. This necessarily brings up questions of property in terms of ownership and belonging to bodies, and also in terms of belonging to the stage: to the temporality of the performance arc and duration. This paper, as a reflection of my wider research, seeks to illustrate how the condition and force of the acoustic voice is able to practice a vital "appearance" as both disembodied and embodied: a shifting property in the theatre air.

*Ella Finer is a London-based artist whose recently completed PhD focuses on the relationship of the female voice and body in performance and her own practice sited in theatre, photographic and sound space. With an attention to how the politics of audibility and visibility interact, her performance and installation work often composes the live and the recorded together, layering the two as material elements with their own distinct temporalities. Ella has presented her scholarly and artistic research in academic symposia internationally, and in the UK has spoken at Universities and institutions including Shakespeare's Globe and The National Theatre. In London since 2010, she has exhibited work and performed at Raven Row, Bloomberg Space, Flat Time House and Rochelle School amongst others. Recent projects include producing the Building Sound symposium <www.buildingsound.org>; live and radio performances of her voice-scores A Play for Offstage Voices, Playing Host and Constellation Piece; and solo exhibition Where We Meet at Galerie8, London Fields.*

16h45-18h00 **PLÉNIÈRE / PLENARY SESSION** Salle / Room: C-3061

**Présidente / Chair:** Jeanne Bovet, Université de Montréal, Canada

**Conférencier / Speaker:** Jean-Marie Apostolidès, Stanford University, USA

19h00 **BANQUET, restaurant Le cercle, Pavillon des HEC, Université de Montréal**

vendredi 23 novembre 2012 / Friday, november 23, 2012

8h00-18h00 **INSCRIPTIONS / REGISTRATION**

Salle / Room: C-2081

9h00-10h15 **PLÉNIÈRE / PLENARY SESSION**

Salle / Room: C-3061

**Présidente / Chair:** Viva Paci, UQAM, Canada

**Conférencière / Speaker:** Helga Finter, Universität Giessen, Germany / Allemagne

10h30-12h00

**SÉANCE 6 / SESSION 6**

Salle / Room: C-3061

**Dispositifs et dramaturgies sonores: voix / Sound dramaturgy and sound system: voice**

**Président / Chair:** Hervé Guay, UQTR, Canada

- Arnaud Bernadet, McGill University (Canada)

### « Le théâtre à l'épreuve de la science: du traité de diction à la parole machine »

Au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, la pratique dramaturgique entre dans l'âge de la « logosphère » : elle se trouve doublement soumise aux nouvelles technologies médiatiques et à une rationalisation scientifique. Le statut de la parole au théâtre s'en trouve alors progressivement transformé. L'objectif de notre étude sera d'élucider les mécanismes qui ont déterminé cette évolution à une époque où l'esthétique symboliste met au centre de la scène la catégorie même de *diction*, selon un amalgame évident entre l'acception oraliste, profération ou déclamation, et l'acception poétique de « façon de parler », « phrase » ou « élocution », attestée depuis la période classique. Le premier facteur ressortit logiquement à la tradition des « traités de diction » et au développement des « arts de dire ». De Becq de Fouquières et Raoul de la Grasserie à Georges Le Roy, en passant par les frères Coquelin, la réflexion prend une double orientation. D'un côté, elle s'enracine dans une vision encore rhétorique, expressive et normative de la déclamation ; de l'autre, elle met au contraire

l'accent sur les techniques du corps et de performance, leurs pouvoirs de distorsion et de contrefaçon des codes rhétoriques. Un deuxième élément tient à l'essor des théories du rythme, qui valorisent le rôle de l'accentuation et de la prosodie, inséparable en l'occurrence d'expérimentations théâtrales et poétiques attachées à une infra-sémantique de la parole. De Mallarmé à Maeterlinck et Villiers de L'Isle-Adam, le dire engage une économie du silence et du sous-discours qui devient le lieu même du spectacle. Le dernier aspect se rapporte à l'invention des machines parlantes et à l'essor de la science phonétique, spécialement le courant instrumental autour de Jean-Pierre Rousselot. Les collaborations entre le milieu symboliste et les linguistes du temps aboutissent au début du siècle suivant aux *Archives de la parole*. En sa théâtralité même, la parole est alors analytiquement décomposée en ondes, durées, hauteurs et fréquences : l'enjeu n'est autre que de décrire et restituer non seulement des manières de dire, mais la manière absolument - celle de l'acteur et plus encore du dramaturge.

*Arnaud Bernadet est professeur au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill depuis 2010. Ancien élève de l'École Normale Supérieure (Fontenay/Saint-Cloud), titulaire de l'agrégation de lettres modernes, il a enseigné en France à l'Université Paris 8 (2000-2004) puis exercé comme maître de conférences à l'Université de Franche-Comté (2004-2010). Il est membre du groupe international de recherche Polart - poétique et politique de l'art. Sa thèse de doctorat était consacrée en 2003 à Paul Verlaine. Ses travaux portent sur la théorie du langage et la théorie de la littérature, spécialement sur la poésie et le théâtre des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. En lien avec la notion de voix et d'oralité, il travaille actuellement à établir une anthropologie littéraire de la manière dans les œuvres de la modernité.*

- Anne Pellois, École normale supérieure de Lyon (France)

### « La voix de l'acteur: appréciation, notation, évocation »

Lorsque l'œuvre d'art entre dans « l'ère de la reproductibilité technique », les acteurs et actrices de théâtre s'emparent des moyens de reproduction de leur corps, par le biais de la photographie et du cinéma naissant, et de leur voix, par l'enregistrement sonore, cherchant ainsi à lutter contre le caractère éphémère de leur art, comme ils l'avaient déjà tenté dans leurs mémoires et autres traités d'art théâtraux en vogue au 19<sup>e</sup> siècle.

La question de la voix est d'autant plus importante qu'elle réside encore plus que le corps à la notation et à la description. A peine est-il possible d'en suggérer l'effet, d'en approcher la singularité, d'en décrire les techniques d'émission et de placement. Il s'agira donc de s'interroger sur les différents supports capables de rendre compte, voire de conserver la voix d'un acteur ou d'une actrice. Les dictionnaires de théâtre du 19<sup>e</sup> siècle privilégient, aux articles « voix » ou « organe » (synonyme de la voix parlée), une approche physiologique (les modalités de l'émission de la voix et les parties du corps qui y concourent) ou de nature (la voix grêle ou grave, souple et harmonieuse, sonore et retentissant, etc...), et mettent en place une nécessaire adéquation de la voix et de l'emploi, parfois contredite par la pratique. Les écrits de critiques constituent une autre matière qui signe la difficulté, d'ailleurs toujours de mise, de décrire et de rendre compte de la voix du comédien autrement que par la métaphore (minérale, animale, musicale, rythmique par exemple), ou l'émotion qu'elle traduit (dans la dramaturgie du rôle) ou produit (l'effet). Est-il possible, à partir de ces écrits, de faire entendre la voix du comédien ou de la comédienne ? Enfin, les écrits des acteurs eux-mêmes (mémoires, traités, exemplaires et manuscrits de rôles annotés) peuvent-ils constituer une forme de notation de leur propre voix ou donner à entendre les particularités de celle-ci ? A travers les exemples de Mounet-Sully, Sarah Bernhardt et Coquelin, nous tenterons de dégager les tentatives de conservation, de notation ou d'évocation de leur propre voix, avant l'existence des enregistrements sonores.

Anne Pellois est Maître de conférence à l'École Normale Supérieure de Lyon en Études Théâtrales. Auteure d'une thèse - « Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité » (2006) -, sous la direction de Bernadette Bost, elle poursuit sa réflexion sur les relations entre théâtre et utopie. Elle s'intéresse également à l'histoire des techniques de l'acteur et du jeu du XIX<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine. Ces aspects théoriques sont complétés par une pratique personnelle de jeu, de mise en scène et de direction d'acteur. Parmi ses publications, notons « En Quête du TG Stan : Spectateur en monologues pour acteur polyphonique », in Le Monologue contre le Drame, sous la direction de Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (PUR, 2012) et « Les intermittences du je(u), à propos du TG STAN », in Autofictions scéniques ou l'auto-figuration au théâtre : L'auteur de soi à soi ?, ouvrage collectif publié en partenariat entre l'Université de Haute-Alsace et l'Université de Bourgogne aux Presses Universitaires de Dijon, en 2011.

- Piersandra Di Matteo, Université de Bologne (Italie/Italia)

#### « Vocal thresholds and auditory hallucination »

During the 20<sup>th</sup> Century voice played an important role in breaking the conventions of text and representation theatre. Glancing at the panorama, we note two macro-lines. One is connected to the idea of “vocal exercise”, an essential moment in the preparation, training and work of an actor (from Stanislavski to Copeau, not to forget Decroux, Grotowski and Odin Teatret). The second, deriving from Artaudian influence, follows the vocal experiments of German expressionism, passes through the political scream of The Living Theatre, through the *desiring machines* of the *phoné* theatre of Carmelo Bene, to finally arrive at the exhibition of the *vocal-sex* presented as the *obscene carnality* of the *gluttony* in *Giulio Cesare* (1997) by Societas Raffaello Sanzio. This second line goes against the occidental idea of a devocalised *logos*.

At its core, the voice, intended as a *vocal entity* within and beyond the meaning, is sound in the sense of corporal expression. This *body-voice* is enriched by the respiratory and plastic sources that are active in the language, and traces the words back to the physical events which give them life by encoding specific dimensions of corporeity. The *grain of the voice* as an expression of materiality involving the mouth, the phonatory and respiratory systems, needs to be linked with the ear, and therefore, with the act of listening. As a matter of fact, the speaker cannot utter a word without hearing what he or she is saying, recalling the perceptive chiasm that simultaneously places the voice inside and outside of the subject. Starting with the Societas Raffaello Sanzio, we will examine several experiences of contemporary scenes which make theatre an event of *the mouth*, revealing the many degrees of dysfunction of the voice. In these works the detached voice becomes the object of the *schism* between enunciation and the phonatory organs which is the problematization of what it means to speak or hold the words in your mouth and occupies the scene as a bearer of corporeal resonance, like an acoustic interference, and, therefore, like an auditory hallucination.

As a scholar of performing arts, dramaturg, independent curator, and researcher at the Department of Music and Performing Arts of University of Bologna, her current research interests cover the area between theatre and linguistic issues, specifically focusing on strategies for textual and vocal deconstruction in contemporary theatre. She has created Mont Analogue, an international platform dedicated to

the relationship between philosophy and the performing arts, is chief-editor of the Theater Section for the contemporary art magazine *Artribune* and member of the scientific committee of “Culture Teatrali” since 2005. Since 2008, she has been working closely with Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio. Many of Piersandra Di Matteo's writings have been published in international magazines, essays and multimedia projects. Recent publications: *Teatri di voce*, “Culture Teatrali”, n. 20, Annual 2011; a book dedicated to the American playwright and director Richard Maxwell is being published by Editoria & Spettacolo.

SÉANCE 7/SESSION 7

Salle/Room: C-2059

### Écoute, silence et bruits : acteurs et auditeurs / Listening, silences and noises: actors and audience

Président/Chair: Marcello Vitali Rosati, Université de Montréal, Canada

- Enrico Pitozzi, Université de Bologne (Italie/Italia)

#### « Corps sonore : installation audiovisuelle et scène contemporaine »

À partir d'une méthodologie interdisciplinaire, cette intervention vise à définir la notion esthétique de *corps sonore* sur la scène théâtrale et chorégraphique contemporaine. On le fera en adoptant une perspective qui établit des relations entre les installations audiovisuelles (Scott Gibbons, Ryoji Ikeda, Granular Synthesis, Mika Vainio et autres) et la création du dispositif de la scène performative (Societas Raffaello Sanzio, Dumb Type, Cindy Van Acker, Wayne McGregor et autres). On le fera en raison d'un partage des formes et principes communs qui seront ici énoncés et analysés. Cette tension entre les dimensions audiovisuelles et scéniques nous permettra d'opérer un parcours – théorique, mais qui s'appuie en même temps sur des exemples sonores et visuels – articulé sur deux plans : le son comme corps, afin de discuter la matérialité du son et le corps comme producteur du son, catégorie avec laquelle on analysera une série de pratiques où le corps engendre le *soundscape* de la scène. Cette enquête sera donc l'occasion de suivre les différentes modalités adoptées pour inscrire le corps sonore et ses manifestations dans la scène actuelle et dans les environnements immersifs en interrogeant non seulement les conditions matérielles de la composition, mais également les conditions liées à sa réception. On parlera donc d'une qualité tactile du son qui mène à une redéfinition radicale de la notion d'écoute.

Enrico Pitozzi enseigne les « Formes de la scène multimédia » au Département de musique et du spectacle de l'Université de Bologne en Italie. Il a été professeur invité à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM à Montréal et il collabore avec l'Universidade Federal de Bahia (Brésil) et l'Universidade Federal do Rio do Sul do Porto Alegre (Brésil) où il a donné des conférences/séminaires. Il est membre, à l'international, du groupe de recherche « Performativité et effets de présence » dirigé par Josette Féral et Louise Poissant à l'UQAM. Ses recherches se concentrent autour des modalités d'intervention des technologies sur la perception du performeur, sur les aspects neurophysiologiques liés à la composition du mouvement et autour du concept de présence médiatisée sur scène. Il a publié, avec Annalisa Sacchi, *Itinera*. Trajectoires de la forme *Tragedia Endogonia*, *Arles, Actes Sud*, 2008 dédié aux travaux de Romeo Castellucci ainsi que les textes « Étendre la peau. Scène, perception, dispositifs technologiques » dans L. Poissant et P. Tremblay (dir.), *Ensemble / Ailleurs ; Together / Elsewhere*, Montréal, PUQ, 2010; « *Tecnologias da Percepção. Epistemologia do gesto e cena contemporânea* », dans I. Santana, A. Pereira (dir.), *Poéticas tecnológicas, Salvador de Bahia, Editora da Universidade Federal de Bahia*, 2011; « *Sismographie de la présence* », dans J. Féral (dir.) *Pratiques performatives, BODY REMIX, Presses Universitaires de Rennes*, 2012.

- Thomas Schaupp, Freie Universität Berlin (Germany /Allemagne)

#### « “The attack of the sound”. About the importance of auditive perception of bodily sounds »

In reading through critics of dance and theatre pieces it is common that the focus in describing and delivering an opinion lies on the visual event of the performance. On the contrary the audible appearances usually remain undetected. Especially the sounds which are produced by the body itself stay out of any critical attention. They are usually recognised as naturally given sounds not belonging to the performance. Due to this they remain unanalysed in their impact itself and for the spectators. But lately many choreographers and more and more directors are working without or only partly with technical emerged soundscapes. This works are an outstanding base to analyse the sound of the body in its importance and its affective dimension for the audience: „What they are instead of“ is a work by the choreographers Angela Schubot and Jared Gradinger. In this piece the perfor-

mers are breathing constantly vociferous in an erratic rhythm. Moreover their bodies clash clamant on each other and on the floor itself creating an intense soundscape. It creates an intensity which in connection to the visual event attacks the spectator. The idiosyncrasy of acoustic perception is on the one hand the inescapability of being exposed constantly to a tone. On the other hand sound does not have any hidden aspect. Due to this it possibly provokes a special perception. Thus the audience, for instance, is particularly disturbed by unexpected sounds like a ringing cellphone or sounds which are not recognized as belonging to the performance. Sounds of the body are usually belonging to this annoyances. But due to breath usually references specifically to a movement, extraordinary affective power lies in it. It thrills the spectator mentally and bodily: For example, an abrupt stop of the constant breathing in „What they are instead of“ results suddenly in a relaxation of the spectators muscles. It seems that the absence of this sound finally makes clear that its effects instantaneous on the atmosphere and the experience of the performance.

*Thomas Schaupp is Masterstudent of Dance-theory at the Institute for Theatre-theory, Freie Universität Berlin. He is also working as a students councillor and mentor in the institute. In addition to his studies Thomas Schaupp is working as a dramatic advisor and takes part in the collaboration between the Center for Movement studies and the State Ballet, Berlin. In his research Thomas Schaupp follows two main subjects: On the one hand he focuses on the importance of hearing in performances, especially on sounds of the body and their affective character, specifically the sound of breath. Beneath that Thomas Schaupp focuses on the developments of the contemporary dance scene in post-socialistic countries. He worked as a dance-theoretician in internship at the National Dance Center in Bucharest. Through his experiences he has been invited to different dance- and theatre-festivals throughout Europe.*

---

● Derek Miller, Stanford University (USA)

---

#### «On bow and exit music»

As phenomenologists of theater have noted, curtain calls mold a performance's reception in unexpected ways. Bert States recognizes the remnants of an actress's character clinging to her as she bows, while Nicholas Ridout argues that the giving and receiving of applause exposes theater's gift economy. One theater tradition deploys sound in the curtain call to mold and reframe audience reception of the preceding performance. American musicals traditionally set curtain calls to music, an accompaniment that resonates more than a curtain call enacted only to the sound of applause. This paper articulates how musical curtain calls work.

I begin by articulating a typology of musical curtain calls, defined by their use of music: silence, single song without lyrics, single song with lyrics, and medley. Exploring each of these forms in turn, I offer examples of how musicals use the tradition of underscored "bow music" to express the theme of a show, to shape the reception of characters, and to promote the show's economic afterlife on cast albums and in the musical marketplace. I argue that bow music - and its sibling, "exit music," which accompanies the audience's departure - calls attention to theatrical economies, both to a show's commercial potential and to the different forms of labor performed by the actors onstage and the musicians in the pit: as cast members bask in the sound of applause, musicians continue to perform musical labor. The musical theater's use of bow and exit music thus not only enlivens a show's final moments, but also suggests that the musical's meanings continue to reverberate long after the curtain falls.

*Derek Miller is a PhD Candidate in Theater and Performance Studies at Stanford University, where his dissertation explores theater and music copyright law in nineteenth-century Britain and the United States. He has presented on that project at Performance Studies international, the American Society for Theatre Research, and the American Musicological Society. Other essays and reviews addressing intersections between theater and sound have appeared in Studies in Musical Theatre, TDR: The Drama Review, and Theatre Journal. His article on the phenomenology of piano playing recently appeared in Contemporary Theatre Review.*

---

**Démonstration 3 / Demonstration 3** Salle / Room: C-1017-2

**Présidente/Chair: Lucie Robert, UQAM, Canada**

---

● Rick Cousins, Université d'Ottawa, (Canada)

---

#### «Visualizing the Source of the Aural: A Demonstration of Portable Radio Theatre»

According to a common view, fully-produced radio theatre is a relic of a bygone era. Re-creations of radio theatre have tended to be cumbersome, often clumsy, historical re-enactments which can only be staged in a handful of specialized settings. Such undertakings, with their large casts, elaborately orchestrated music and sound effects, and highly detailed scenic repro-

ductions of imagined radio studio spaces, generally reveal more familiarity with mainstream theatrical praxis than with the variety of techniques of radio production, and do a disservice to the legitimate experiences of liveness and theatricality that radio theatre can offer its audience.

Live-recorded radio theatre does not have to look, or sound, like a museum exhibit, however: it can be stimulating, compelling, and up-to-date. Thanks to ever more powerful laptops, compact mixing boards, and digital editing software, a scaled-down, reimagined version of the art form is even easier to put together than when I made my first experiments with it nearly twenty years ago. A team of as few as three people can do it, by sharing the tasks of voice acting, mixing pre-recorded sound effects and music, and creating live music and sound effects. This 'portable' approach allows radio theatre to be staged in open theatrical spaces, in intimate theatrical spaces, or as site-specific performance, all using available spatial layouts and speaker set-ups. We will begin our demonstration by instructing participants from the audience in the basics of portable radio theatre, before moving on to our feature presentation: an all-new script that combines the tools of the new millennium and the time-tested techniques of live radio performance to create an aural and visual experience which can be staged almost anywhere.

*Before returning to the University of Ottawa for graduate studies, Rick Cousins put his undergraduate education in Theatre to use as an actor on radio, stage, and television. Rick's work for radio has generally seen him in multiple roles, not only as a voice performer, but as a writer and producer as well. From documentary pieces to topical commentaries to historical vignettes to comedy series, Rick has contributed a wide range of programming to both the CBC and community-based stations. Radio has become Rick's bridge to other fields of endeavour: it is the subject matter of his solo stage show Off My Wavelength, and of various staged radio projects, among them Sparky's Radio Playhouse and Uncle Fun and Sparky's Real Live Cartoon Radio Show. Rick's experience as a radio producer has also informed his work as a sound designer for numerous theatrical productions. For the past two years, the University of Ottawa's Department of Theatre has been the scene of yet another radio-based undertaking by Rick: a master's thesis on the uniquely surreal radio theatre phenomenon that was The Goon Show.*

---

**Démonstration 4 / Demonstration 4** Salle / Room: C-1017-2

**Présidente/Chair: Lucie Robert, UQAM, Canada**

---

● Jean-Paul Queinnec, Andrée-Anne Giguère, Éline Juteau, Guillaume Thibert et Pierre Tremblay-Thériault, Chaire de recherche du Canada « Pour une dramaturgie sonore au théâtre (UQAC)

---

#### «Masquage et latence du son»

Depuis deux ans, à partir du principe de recherche-crédation (Gosselin 2006), et en éprouvant le concept d'intermédialité (Müller, 1994), nous nous engageons dans une dramaturgie qui ne subordonne pas le son au texte et à l'action dramatique en général. Dans le cadre de la Chaire « dramaturgie sonore au théâtre », deux aspects fondamentaux émergent de nos explorations : un territoire théâtral qui glisse ouvertement vers une zone poreuse dont le caractère événementiel s'inspire d'un théâtre performatif (Schechner, 2008), et une action scénique qui répond à la condition d'écoute et d'écouter (Szendy 2001, Nancy 2002, Griffith 2003) pour libérer autrement la vue au théâtre. En nous rendant sujet-à-l'écoute (Szendy, 2001), et en privilégiant la situation réelle, l'effectuation matérielle, l'engagement du corps qui caractérisent la performance, nous voulons valoriser le processus plastique et faillible par l'acteur du geste sonore. Certes, la manipulation mise à vue participe au renouvellement d'une dramaturgie sonore, mais la visibilité de sa fabrication prédomine encore sur l'écoute de sa résonance. Alors comment développer une vue du son qui maintient sa relation à la visibilité de l'action sans pour autant s'y soumettre ? Le it's happen de la performance ne tend-il à précipiter le champ de l'action ? Comment atteindre un théâtre performatif qui ne dépend plus de l'im-médiateté (au sens de non médiatisé) du geste, mais de sa retenue ? Mettre de l'écart entre le geste et sa visibilité, procéder à un masquage, ne permettrait-il pas de découvrir et d'accueillir ce qui est hors de notre attente, ce qui dépasse nos attentes, ce qui est hors d'attente (Régy, 2010) ?

Ainsi, en écho aux propos de Claude Régy, nous proposerons une démonstration pratique où la visibilité de l'action se révèle à partir d'un bruit en latence ; un dispositif où, sans absenter le corps sonnante, ce bruit qui se montre moins pourrait, pour le spectateur qui cherche à le figurer, s'entendre plus. Une relation d'écoute à l'événement qui, au-delà de son aspect matériel et utilitaire, s'intensifierait à travers une vue mentale du son.

*Professeur de théâtre à l'Université de Québec à Chicoutimi, et titulaire de la Chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre ». Il est membre régulier du Centre de Recherche sur l'Intermédialité, du Centre d'Études sur les Lettres,*

les Arts et les Traditions et appartient au conseil d'administration de la Société Québécoise des Études Théâtrales. Il fait partie aussi du comité de rédaction de la revue L'annuaire théâtral (Québec), responsable de la recherche-crédation. Il a récemment publié Une pensée en action du son au théâtre, (Université nationale de Colombie 2011), La scène sonore, une dramaturgie collective et performative d'une autre image théâtrale (PUL, 2012), et Le corps du Je au théâtre, une écriture de soi performative et symptomale chez Christophe Huysman (PUR, 2012).

En tant qu'auteur, ses textes produits en France et au Québec sont publiés aux éditions Quartett (Chantier Naval, Un Marie-Salope et Dragage), aux Solitaires Intempestifs (La Mi-Temps)

12h00-13h30 REPAS/LUNCH

13h30-16h30

SÉANCE 8/SESSION 8

Salle/Room: C-3061

## Dispositifs et dramaturgies sonores : bruit, musique / Sound dramaturgy and sound system: noise, music

Président/Chair: Yves Jubinville, UQAM, Canada

- P.A. Skantze, Roehampton University (United Kingdom/Grande-Bretagne)

### « Disciplining Sound, or when is Theatre Making Sound Art? »

I am often introduced to other colleagues by my own colleagues in drama, theatre and performance as someone who 'works on sound.' This stems from my work at the Globe on Shakespeare, my performance company and sound as a main focus for our work, my writing on sound and sound art, and the fact that I supervise several practice as research PhDs whose subject gets categorized as 'sound,' no matter how varied their approaches. Recently I was commissioned to write a 500 word piece for *Artangel* about a sound work by Suzan Phillipz (who won the Turner Prize) across London. This personal history is not about me, it is about the terminology we all deal with now when thinking about the history of sound in theatre. Because working in sound, to the key of Heiner Goebbels for example, somehow places the performance in another category, not theatre so much as a species of aural/visual art. In this paper I hope to offer a provocation about the telling of something called 'history,' to suggest the multiple nature of the constellation of voice, speech, text, and sound that is in itself one history of the making of theatre.

While Jonathan Sterne and more recently Veit Erlmann have actively sought to reorient our way of categorizing the sonic, and its attendant action listening, with forceful arguments about the harm of the binary of sound and sight, I suggest performance studies scholars and theatre scholars remain remarkably committed to the separation of 'sound in performance' and 'theatre sound' – the former something experimental and free, the latter something designed like an image or a script.

What if we were to take theatricality to the 'live art' sound performance? What if we were to think about the most traditional acting as sound work? This paper comes out of my own experimentation with, to take one example, a durational performance of *The Winter's Tale* but for this Conference I will be investigating Gertrude Stein, Samuel Beckett and Suzan Lori-Parks as experimenters in sound art, and how the 'theatrical' nature of their staged sound offers us a history already in motion across categories.

A director and writer for performance and theatre, P.A. Skantze founded the performance group *Four Second Decay* with Matthew Fink; the group has performed internationally and their collaborations include Audible Montage, The Telegraph of Santa Lucia, after Kleist an Oratorio. Author of *Stillness in Motion* in the Seventeenth-Century Theatre (Routledge 2003), Skantze writes on Shakespeare, sound, stillness and motion, shifting methodologies, gift. Skantze's *All that Fell an experiment in physical radio* is part of an ongoing performance practice exploring tensions between text and sound in dimension, for maker and auditor/spectator. Her new book *Itinerant Spectator/Itinerant Spectacle* about performance in Europe over the last decade argues for thinking of spectating as practice. Currently Reader in Performance Practices at Roehampton University, she also teaches workshops, seminars and acting classes in the US and Europe.

- Patricia Coleman, CUNY (USA),

### « The musical theatricalization of the anti-theatrical prejudice »

This paper proposes that post war neo-avant-garde composers including Pierre Schaeffer, John Cage, Karlheinz Stockhausen

and LaMonte Young borrowed suggestions of theatrical anti-theatricality from the historical avant-garde (including Stéphane Mallarmé, F.T. Marinetti, André Breton). I demonstrate, in turn, that in the theatre, Samuel Beckett, Carolee Schneeman, and Richard Foreman borrowed practices from tape composition to create a renewed anti-theatrical theatricality. My framework is a genealogy in which I traced the problematic returns by the neo-avant-gardes to the disembodied voices of the historical avant-gardes. In the historical avant-gardes, staging a voice with no body frequently signaled the artist's yearning for technology to fulfill his dreams; the unavailability was sometimes the reason that staging "failed to signify." But the post-war availability of technology did not necessarily mean that neo-avant-gardes filled in gaps. They sometimes performed conscientious "omissions," re-staging yearning. Technology allowed neo-avant-gardes to succeed in doing away with the work of art. When they returned to the historical avant-garde's "joyous intensities of anxiety and alienation," they returned to an absence. In Stockhausen's *Gesang der Jünglinge*, for example, the work of art, which was the score, text, or the speaker/singer, is made invisible or non-existent by techniques of disembodiment, pointing to lacunae. I show that Samuel Beckett, Carolee Schneeman, and Richard Foreman not only use the tools but also the practices of post-war tape composition in the theater to distance their stage from a theatricality that had become problematic to the neo-avant-garde.

NOTE: According to Hal Foster, the avant-gardes do not simply repeat/negate their predecessors' devices. Enacting the logic of the Freudian *Nachträglichkeit* they move forwards and backwards. The events of the historical avant-gardes are like traumas, which "failed to signify," as they shocked, and so looked forward to being understood in future realizations. Conversely, the neo-avant-gardes looked backwards, transforming "originary" trauma, with theory and technology, into the "historical avant-garde." The device of the disembodied voice is hysterical (and not only the act of returning).

Patricia Coleman is a writer/director who has followed her academic and theatrical passion for voices. She has published articles on the Ridge Theater and Cynthia Hopkins's *Accidental Nostalgia*. This past winter she successfully defended her dissertation at the CUNY Graduate Center, "Rhythmic Juggling: Tracing the Disembodied Voice of Richard Foreman's *Ontological-Hysterical Theater*" and completed all requirements for the PhD. Her advisor was David Savran. She is currently in the development stages of organizing a festival of disembodied voice at JACKNY, a new performance space in the Clinton Hill section of Brooklyn, projected for Summer 2013.

- Mireille Brangé, Université Paris Nord (France)

### « Les dispositifs de reproduction sonores dans le théâtre d'Artaud : entendre la Cruauté »

Si le Théâtre de la Cruauté d'Artaud passe pour un théâtre d'acteur et d'images, l'importance du son est largement négligée pour l'approcher. Or cette dimension est essentielle. Mais plus encore que les voix des acteurs sur scène et les sons produits en coulisse ou sur la scène lors de la représentation, il s'agit de porter la réflexion sur les dispositifs d'enregistrement employés par Artaud dans ses mises en scène ou ses projets scéniques. En effet, en même temps qu'aux procédés électriques d'amplification des sons et des voix, il recourt régulièrement aux enregistrements sonores et aux disques.

Dans une contribution précédente aux travaux du groupe de recherche Le son du théâtre / Theatre Sound, nous avons montré que la césure constituée par le triomphe du cinéma parlant avait contribué à faire apparaître chez Artaud une véritable pensée du son et produit un cas exemplaire de remédiation. Nous voudrions ici examiner avec précision les sources de reproduction sonore convoquées par Artaud, les modalités d'usage de ces dispositifs mécaniques, qui semblent d'abord s'opposer à l'unicité de la représentation cruelle prônée par le metteur en scène ; nous tâcherons de montrer leur objectif : car la cruauté ne se voit pas seulement, elle s'entend et fait entendre son action parmi les spectateurs.

Mireille Brangé détient un doctorat en littérature générale et comparée. Ses travaux portent sur les rapports des écrivains avec le cinéma entre 1914 et 1940 en France, en Italie et en Allemagne. *La Séduction du cinéma, sur les écrits cinématographiques d'Artaud, de Brecht et de Pirandello, paraîtra en 2012 chez Champion. Elle travaille par ailleurs sur une biographie de Delphine Seyrig.*

- Bénédicte Boisson, Université Rennes 2/ARIAS-CNRS (France)

**« Une bande-son trop peu écoutée : la musique de scène des *Cenci* d'Antonin Artaud (1935) »**

Les recherches récentes menées au sein du projet « Le son du théâtre / Theatre Noise » ont permis de souligner l'importance accordée par Antonin Artaud au son, même médiatisé, qu'il considérait comme un moyen puissant de mise en œuvre du « théâtre de la cruauté » et de dépassement de la représentation vers la présence, en atteignant la sensibilité des spectateurs. Pourtant, si l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947) est souvent évoquée, trop peu d'intérêt a encore été porté à la musique de scène des *Cenci*, composée en 1935 par Roger Désormière et conservée à la Bibliothèque Nationale de France. Adoptant un point de vue non musicologique, mais théâtrologique sur ce document sonore, il s'agira d'analyser – en croisant cette « bande-son », composée de passages musicaux, de bruitages, de voix en écho et d'enregistrement de son industriels, le livret de mise en scène, le texte de la pièce, des informations sur les conditions de représentation et sur la réception, ainsi que les écrits d'Antonin Artaud –, le rôle et les fonctions dévolues au son dans cette représentation qu'Artaud considérait comme une première réalisation du Théâtre de la cruauté. Cette archive constitue une trace importante du travail de ce metteur en scène sur le son ; elle révèle les moyens mis en œuvre pour approcher l'utopie d'un théâtre « où l'on se sent tout le système nerveux / éclairé comme au photophore ».

*Bénédicte Boisson est maître de conférences en études théâtrales à l'Université Rennes 2 – Haute Bretagne, membre de l'équipe d'accueil 3208 « Arts : pratiques et poétiques » et membre associée à ARIAS (CNRS). Dans une double perspective, anthropologique et esthétique, elle travaille sur la co-présence, celle des acteurs et des spectateurs, dans le théâtre moderne et contemporain. La dimension corporelle du théâtre, la question du spectateur et l'analyse des représentations sont au centre de ses recherches. Elle s'intéresse particulièrement aux mises en scènes de créateurs tels que Claude Régy, Denis Marleau, Rodrigo Garcia ou Jan Lauwers. En novembre 2010, elle a publié, en collaboration avec Alice Folco et Ariane Martinez, La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours aux Presses Universitaires de France.*

- Mladen Ovadija, University of Sarajevo (Bosnia/Bosnie)

**« Dramaturgy of sound: The materiality of voice and the architecture of sound/noise »**

The current emergence of dramaturgy of sound is not merely an issue of artistic technique: it stems from the avant-garde recognition of the materiality of sound and a foundation of a new aesthetics that deals with sound as interior constituent of the work of poetry/art/theatre. The avant-garde theatre's struggle to detach speech and vocal gesture from the written text and to liberate physical sound from voice trapped in emotional and psychological intricacies of the actor's performance begins with Futurists, Dadaists, and Expressionists who rejected the speech of dramatic characters and opted for a "speech" of stage materials, and so of sound. They made sound an independent actor in the drama of things, both as an erotic material of vocal performance and as an autonomous element of a new intermedial theatricality. This called for an inevitably twofold dramaturgy that deals simultaneously with (a) corporeal aspect of voice, vocal gesture and incantation and (b) structural aspect of abstract/concrete sound put on stage found in Artaud's hieroglyphic writing that reinstates the volume of theatrical space by coordinating phonetic elements of speech with visual, pictorial, and plastic elements of performance and Kandinsky's abstract scenic synthesis in which sound, colour and architectural space act together.

Theatres of Societas Raffaello Sanzio and Robert Wilson are discussed in light of the methods of the historical avant-garde's sound poetry and performance used to dislocate verbal meaning and make sounds resonate both within the body and in the space. Apparently, the orality of performance and the aurality of production amalgamate there as a result of the confluence of visceral/erotic and structural impulses present in their respective dramaturgies. The topic proves timely since *Sur le concept du visage du fils de Dieu* and *Einstein on the Beach* reached our Canadian shores this summer.

*Mladen Ovadija, PhD, is a dramaturg, university lecturer and researcher in the field of dramaturgy and aesthetics of sound in the historical avant-garde, contemporary theatre and radio drama. He worked for many years at Radio Sarajevo, Bosnia and Herzegovina, as a radio drama script editor, director, producer, and theatre critic. Several of his drama/documentary productions were awarded at the national and international radio festivals. After immigrating to Canada he kept producing radio dramas and feature documentaries for CBC Radio Toronto as a free-lance, studying, and occasionally designing sound for theatre. He had been teaching Studies in Dramaturgy and Performance History at University*

*College Drama Program, University of Toronto, and currently teaches Radiophone Dramaturgy at the Academy of Performing Arts, University of Sarajevo. A couple of his essays on theatre sound are published in collections Theatrical Blends, Gdansk, 2010 and Futurist Dramaturgy and Performance, Ottawa, 2011. His book The Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre is to be published by McGill-Queen's University Press in 2013.*

SÉANCE 9/SESSION 9

Salle/Room: C-1017-2

**Matérialité acoustique des textes: voix, musique, bruits / Acoustic materiality of the text: voice, music, noise**

**Présidente/Chair:** Lucie Bourassa, Université de Montréal, Canada

- Noële Racine, Université d'Ottawa (Canada)

**« Rythme et oralisation lyrique chez Antonin Artaud, Paul Claudel et Claude Gauvreau »**

Ma thèse de doctorat « Les Poètes au théâtre » (2011) partait du postulat selon lequel Antonin Artaud, Paul Claudel et Claude Gauvreau, malgré le fait qu'ils sont issus de contextes spatio-temporels différents, forment un groupe, une triade. Ayant d'abord été reconnus pour leur écriture poétique, ils ont su, soit en pratiquant, soit en inspirant une écriture théâtrale radicalement novatrice, jouer un rôle déterminant dans la mutation des formes tant textuelles que scéniques.

L'un des procédés que s'approprient ces écrivains au moment où ils décident d'écrire pour la scène est sans conteste l'*oralisation lyrique* ou la *lyricisation* de leurs ouvrages livresques, ou, autrement dit, l'exploitation des qualités orales – et, qui plus est, lyriques – de leur écriture poétique et dramatique. En effet, l'oralité lyrique leur permet de donner – plus qu'un simple « décor sonore » – une véritable matérialité acoustique (ou « auditive » comme le dirait Gauvreau) à leurs textes poétiques et de les soustraire ainsi au caractère sclérosant et statique des partitions dramatiques traditionnelles. Or, dans l'épaisseur phonologique que les poètes souhaitent donner au poème sur scène, le rythme est une préoccupation notable, quand il ne joue pas tout simplement un rôle prépondérant.

Dans le cadre de cette communication, je me propose donc d'examiner la nature et la teneur du rythme qui a été à la fois recherché et créé par ces trois poètes-dramaturges. Pour ce faire, je m'appuierai principalement sur leurs œuvres-phares (*Le Théâtre et son double*, *Les Cenci*, *Le Soulier de satin*, *La Charge de l'original épormyable* et *Les Oranges sont vertes*), tout en mettant à profit certains des propos qu'ils ont tenus dans leurs essais et correspondances.

Ensuite, j'observerai en quoi ce matériau sonore contribue à réformer la pratique théâtrale par le biais d'une *dramaturgie pour l'ouïe* dotée d'une densité phonique pour le moins singulière.

*Professeure à temps partiel au Département de français de l'Université d'Ottawa, Noële Racine est titulaire d'un doctorat en lettres françaises. Sa thèse « Les Poètes au théâtre », qui a été dirigée par Dominique Lafon, étudie le passage de la poésie au théâtre à partir de trois parcours créateurs majeurs appartenant aux littératures française et québécoise des trois premiers quarts du xx<sup>e</sup> siècle – soit ceux d'Antonin Artaud, de Paul Claudel et de Claude Gauvreau. Elle y montre plus particulièrement comment ces auteurs – d'abord reconnus pour leur écriture poétique – ont su, soit en pratiquant, soit en inspirant une écriture théâtrale radicalement novatrice, jouer un rôle déterminant dans la mutation des formes tant dramatiques que dramaturgiques.*

*En plus d'avoir collaboré au Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (DOLQ) et aux revues @nalyse, Canadian Literature, Dire, Globe, Liaison, Spirale, University of Toronto Quarterly, elle a publié des articles portant sur les œuvres de Naïm Kattan et de Villiers de l'Isle-Adam.*

- Cristina De Simone, Paris Ouest-Nanterre La Défense (France)

**« Pour la beauté du bruit pur, pour l'harmonie du cri: la transcription du son dans le Lettrisme d'Isidore Isou et l'Ultra-Lettrisme de François Dufrene »**

Le lettrisme d'Isidore Isou naît comme un art à la conjonction de la poésie et de la musique, qui écoute, décompose et recompose le langage articulé et inarticulé, pour en sonder toute la gamme sonore. Sa première opération consiste dans l'action de briser le mot pour se concentrer sur les sons qui le forment : au-delà du sens, voire à son encontre, ce qui est visé, c'est la matière concrète, acoustique du langage. La lettre devient alors le moyen de transcrire l'audible, de le systématiser ainsi que d'en élargir le champ, en faisant œuvre de création. La voix en est la matière première, à la fois objet d'écoute et instrument qui exécute. Ainsi, la composition d'une œuvre lettriste, de même que

sa lecture, ne peuvent se faire qu'à voix haute, en faisant basculer le rôle de la page à celui de partition. Comme l'écrit Isou, « le poème ne possède plus sa puissance dans le livre, mais dans la salle ».

François Dufrêne, qui commence au sein du lettrisme, continue ce travail d'exploration des sons à la lisière du corps et du langage. Mais très vite il considère les moyens graphiques offerts par la page comme insuffisants à rendre compte de toute la complexité des sons émis. Avec l'ultra-lettrisme, il abandonne ainsi l'écriture pour adopter le magnétophone : un instrument qui est fidèle, mais, comme il l'écrit, qui est « fidèle à l'excès puisqu'il offre à la voix de supplémentaires dimensions ». Pour cette intervention, nous nous pencherons ainsi sur ces pratiques poétiques et performatives du son à travers la question névralgique de sa transcription, transcription dont le but est de s'adresser et de dresser en premier lieu l'oreille.

*Cristina De Simone est doctorante contractuelle et chargée de cours au Département des Arts du Spectacle de l'Université de Paris Ouest Nanterre, elle prépare une thèse sur le rapport entre texte poétique et performance dans les années 1950.*

- Tania Vladova, École des hautes études en sciences sociales (France)

### « Des sons du texte aux sons de la scène. La mise en espace sonore des *Géants de la montagne* de Pirandello (G. Strehler, 1994) »

Cette communication propose une réflexion sur la dramaturgie sonore dans la dernière pièce de Luigi Pirandello, *Les géants de la montagne* (1936). Elle porte à la fois sur le texte dramatique et sur sa mise en scène réalisée par Giorgio Strehler et mise en musique par Fiorenzo Capi au *Piccolo Teatro* de Milan en 1994.

En amont de la mise en scène, le texte de Luigi Pirandello explore la performativité des sons. La chorégraphie sonore, autrement dit la présence de la musique, des voix, des sons, des bruits et du silence dans le texte est en lien direct avec la visibilité des espaces et des éléments qui les constituent. La transformation directe, presque immédiate des sons en choses et de l'entendre en voir à la fois fait émerger les espaces dramaturgiques et exemplifie la magie du théâtre et son pouvoir mythique. Les effets sonores tracent une véritable topographie du texte qui préfigure ou annonce sa spatialisation sur scène.

Dans la troisième mise en scène du texte pirandellien qu'ils réalisent ensemble, Strehler et Capi mettent en avant le rôle performatif et les répercussions synesthésiques des sons par un travail minutieux sur les effets et les sources sonores sur scène. Leur réalisation scénique permet de réfléchir aux implications plastiques de la dramaturgie sonore et de comprendre comment, pensés pour la scène ou mis-en-scène, les sons se font littéralement espace et temps, ou bien comment ils configurent des espaces et des temporalités malléables.

*Membre du Centre de recherches sur les arts et le langage (EHESS/CNRS), Tania Vladova enseigne actuellement à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). Après une thèse de doctorat qui portait sur l'improvisation dans les arts, elle consacre ses recherches à la théorie de l'art moderne. Récemment, Tania Vladova a publié les articles « La pensée de l'art d'August Schmarsow entre corps et configuration spatiale », in Die Kunst denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte, Hrsg A. Beyer und D. Cohn, Deutscher Kunstverlag, Berlin und München 2012, p. 133-149 ; « Du son à la vidéo. La plastique temporelle dans Tristan et Isolde de Peter Sellars et Bill Viola », in Théâtre/Public, juillet-septembre 2011, p.110-114, et édité le volume Paysages sonores (Images Re-vues n°7, 2009). Elle est auteur des notices « Dramatique », « Expression », « Geste », « Théâtralité » et « Performance » du Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art (éds. J. Morizot, R. Pouivet, A. Colin, 2007).*

- Stéphane Resche, Paris Ouest-Nanterre La Défense et Roma 3 (UFI Grenoble-Torino, France-Italia)

### « L'expérience du Teatro del Suono d'A. Liberovici et E. Sanguineti. Théorie et pratique d'une nouvelle utilisation du son au théâtre »

« Le "Teatro del Suono" place, pour ainsi dire, sa recherche exactement entre le théâtre de prose et le théâtre musical, en essayant d'utiliser, à partir de ces deux formes théâtrales, le sens comme amorce et le son comme signifiant dans un rapport dialectique continu. Notre théâtre s'interroge sur le présent à travers les moyens qui nous parlent aujourd'hui, comme la musique informatisée, non pas dans le but de provoquer ou d'étonner par l'utilisation d'effets spéciaux, nous n'en n'avons ni les moyens ni l'intention, mais avec le projet précis, puisque nous travaillons avec le son, moyen de communication le plus rapide et le plus universel, de réactiver, justement la communication. » L'expérience volontaire du Teatro del Suono aura duré dix ans. Fragilisé par une structure théorique approximative, le Teatro del Suono aura malgré tout su proposer au panorama théâtral

italien une singulière recherche acoustique, poétique et philosophique du théâtre. L'objectif : une écoute approfondie de la poésie musicale intrinsèque d'un texte, afin d'en retirer de nouvelles interprétations et, par conséquent, de nouvelles utilisations. Le Teatro del Suono cherchait donc à exploiter toutes les possibilités communicatives du son, à dépasser les barrières imposées habituellement à la composante acoustique du théâtre, à sortir la musique, la parole et tout autre sonorité scénique potentielle de leurs carcans interprétatifs, afin de sensibiliser le spectateur par les sens, de le « prendre à l'hameçon par la tranquillité monotone et connue d'un fragment déclaré de sens, puis de l'emporter à travers un langage symbolique et stratifié de la musique ». Nous proposons un voyage à travers les différentes productions théâtrosoniques (1996-2006) afin d'en dégager les propositions les plus significatives. Nous nous attarderons tout particulièrement sur les premiers feux originels, aux élans sanguinetiens et shakespeariens, *Rap* (1996) et *Sonetto* (1997).

*Après quinze ans passés au conservatoire (Rueil-Malmaison, Clermont-ferrand, Bologne), Stéphane Resche sort diplômé en piano et musique de chambre. Il poursuit ensuite sa formation à l'École Nationale Supérieure de Lyon (Master d'études italiennes). Agrégé d'italien et chargé de cours à l'université Blaise Pascal de Clermont-ferrand depuis septembre 2009, il prépare actuellement un doctorat sur le dramaturge antifasciste et abhumaniste Beniamino Joppolo (1906-1963), en cotutelle entre les universités Paris 10 et Roma 3 (financée par l'université Franco-Italienne - programme Vinci 2009). Il termine également un Master d'études théâtrales ciblant la traduction de deux œuvres de Dario Fo. Comédien, dramaturge, traducteur, musicien, metteur en scène ou assistant scénographe, il a reçu deux prix dont celui de la Meilleure mise en scène avec Ève Mascarau, pour son premier spectacle de théâtre sonore Un Roi à l'écoute (2007) au Festival de Théâtre des Grandes Écoles et Universités. Il est directeur artistique de la compagnie Les Dé(G)rangés.*

13h30-14h30

SÉANCE 10/SESSION 10

Salle/Room: C-2059

**Le théâtre et les nouveaux espaces technologiques (écouteurs, radio, son mobile, etc.) / Theatre and the new technological spaces (headphones, radio, mobile sound, etc.)**

**Président / Chair:** Gilbert David, Université de Montréal, Canada

- André Timponi, École des hautes études en sciences sociales (France)

### « Un engrenage d'allusions : l'écoute du théâtre radiophonique dans les années 1920 et 1930 »

Les auteurs pionniers du théâtre radiophonique ont tous éprouvé, à un certain moment de leurs réflexions théoriques, la nécessité d'une évaluation des oreilles auxquelles ils adressaient leurs essais dramatiques. Gabriel Germinet considère l'utilisation du terme « psychanaphylaxie auditive » pour qualifier la sensibilité des sans-filistes impressionnés par l'audition de sa pièce *Marémoto*. Paul Deharme, fort des théories freudiennes, bâtit son idée de « radio-film » sur le constat que l'auditeur perçoit l'émission radiophonique en « état de demi-sommeil ». Carlos Larronde propose, quant à lui, que les auditeurs d'un radiodrame sont des « sur-auditifs » et que l'essentiel du « théâtre invisible » consistait en leur rendre la visibilité par le sens de l'ouïe. De tels néologismes peuvent être interprétés comme des manifestations superficielles d'une transformation profonde dans le domaine des technologies du son. Mais les origines culturelles de telles expressions nous révèlent aussi un imaginaire artistique, scientifique et médical, auquel la naissance de ce « huitième art » était étroitement associée. Cette communication mettra donc en perspective l'écoute du théâtre radiophonique dans les années 1920 et 1930, en s'intéressant particulièrement au vocabulaire créé à l'époque pour désigner les modalités d'attention de l'auditeur. Il s'agira également d'étudier, à travers l'examen d'un corpus hétérogène, les conditions techniques de production et de réception de cette forme d'expression artistique naissante.

*Après avoir fait des études musicales à l'Université fédérale de Minas Gerais et à la Fondation d'éducation artistique (Belo Horizonte, Brésil), André Timponi a orienté sa formation universitaire vers le domaine de l'histoire à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, où il a obtenu un master au sein de la spécialité « Histoire et audiovisuel ». Actuellement, André Timponi est doctorant à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris (EHESS). Ses recherches doctorales portent sur le son et l'écoute aux débuts de la radiophonie en France. Il a écrit récemment « Au "Pays des parasites". Bruits, distorsions et imaginaire technique aux débuts de la radiophonie », in Guillaume Faburel, Claire Guiu, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Henry Torgue, Philippe Woloszyn (dir.), Soundspace. Espaces, expériences et politiques du sonore, Presses universitaires de Rennes, à paraître en 2013, et « L'art muet, l'art aveugle. Le binôme radio-cinéma dans le contexte de l'entre-deux-guerres », Syntone. Actualité et critique de l'art radiophonique, février 2012, en ligne.*

**« Manœuvre radiophonique et théâtralité performative : de la transgression immatérielle à la manifestation physique »**

Cette conférence-démonstration permet d'examiner l'usage illégal de l'espace radiophonique comme un lieu de théâtralité et de matériau performatif. Utilisant souvent des émetteurs radios « faits maison », portatifs et sans licence, des artistes se saisissent du paysage radiophonique, occupent certaines fréquences avec des performances contextuelles. L'illégalité de ces infiltrations, l'exploitation de l'acousmatisation de la voix et des objets utilisés pour produire le son deviennent alors matériaux de mises en scène transgressives, parfois humoristiques, dans ces espaces singuliers. Les moments spécifiques de leurs diffusions et les contextes particuliers des lieux de réception des émissions deviennent partie intégrante du langage spécifique à ce type de création radiophonique que nous proposons d'appeler « manœuvre radiophonique ». Inspirées à la fois par la tradition du *hörspiel*, les avant-gardes du xx<sup>e</sup> siècle et par les pratiques *artistes* qui ont ponctué le xx<sup>e</sup> siècle, ces manœuvres radiophoniques font intervenir des parcours sonores, parfois narratifs, en des lieux inattendus, sur le cadran radio.

Nous examinerons comment certaines radiodiffusions « pirates » sont parfois aussi issues de performances dans les espaces publics ; galeries, salles, lieux populaires, etc. Ces « émissions » deviennent alors les engrenages d'un processus axé sur l'im-mixtion d'une théâtralité subversive et poétique, conçue pour se déployer, sans autorisation, dans la sphère médiatique.

Les créations radiophoniques « pirates » agissent parfois comme des « émissions de substitution » : elles brouillent momentanément d'autres émissions émises par des radios commerciales sur une certaine superficie géographique. Ces *hörspiels* revêtent parfois l'apparence de véritables attaques *aurales* destinées aux stations de radios commerciales. Elles occupent temporairement ces espaces dans le but de subvertir la théâtralité inhérente aux modes traditionnels d'animation de la radio. Elles proposent à l'auditeur une poésie et une rhétorique se déployant de manière risquée à travers les espaces habituellement privatisés du cadran radio.

*André Éric Létourneau est professeur à l'École des médias à l'UQAM et membre du Centre de recherche Hexagram-UQAM. Artiste interdisciplinaire, chercheur, auteur, commissaire et réalisateur radiophonique, il explore le champ de la performance, de la musique expérimentale et de la sphère publique, qu'il intègre à des actions secrètes, manœuvres ou œuvres, matérielles ou immatérielles, présentées par des festivals d'art-action, biennales et événements liés à la recherche. Il a écrit sur l'interdisciplinarité, les arts radiophoniques, électroniques, l'art-action, la sociologie de l'art et le patrimoine culturel immatériel. Ses textes sont parus aux Éditions Intervention, Esse, ANNPAC/RACA, The Thing-Allemagne, The Sirp, aux Éditions Non-Grata (Estonie), sur le site web de Radio-Canada, chez New Star Books, Lux et aux Presses de l'Université de Montréal. Actif au sein du centre Dare-Dare et du RAIQ, il. Ses recherches récentes portent sur l'histoire de la création radiophonique au Québec et sur les radios autochtones sans licence.*

16h45-18h30 **PLÉNIÈRE / PLENARY SESSION**, animée par/chairred by Marie-Christine Lesage, UQAM, Canada  
**Salle / Room: C-3061**

*Marie-Christine Lesage est professeur adjoint à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) depuis 2009. Auparavant, elle a été responsable des activités internationales au Centre des auteurs dramatiques (CEAD), de 2008 à 2009, chargée de cours à l'École nationale de théâtre du Canada et à l'UQAM, et Maître de conférences associé à l'Institut d'études théâtrales de l'Université de Paris III, de 2001 à 2006. Ses recherches tout comme son enseignement sur la dramaturgie contemporaine (nord-américaine et européenne) explorent les questions de poétique reliées aux mutations de l'écriture théâtrale aux 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles, ainsi que celles du traitement de la mémoire, de l'Histoire, du politique et du médiatique dans certaines œuvres phares.*

● Rencontre avec/Encounter with Claude Cyr, Nicolas Bernier & Nancy Tobin

*Nicolas Bernier travaille avec le son, voguant allègrement entre performance, installation, musique concrète, live electronics, post-rock ou l'improvisation bruitiste, jusqu'à l'art vidéo et les collaborations avec la danse, le théâtre, l'image en mouvement et l'interdisciplinarité. Au sein de cet éclectisme demeure une constante : la recherche d'un équilibre entre cérébralité et sensualité ainsi qu'entre matières organiques et traitements numériques. Quoi que n'ayant pas exactement le parcours du parfait écolier, il est doctorant à la University of Huddersfield (RU). [www.nicolas-bernier.com](http://www.nicolas-bernier.com)*

*Tobin, Nancy (Montréal, 1er février 1964). Diplômée en art dramatique de l'UQAM (1989), cette artiste sonore, d'abord associée à la performance, s'occupe dans des galeries d'art (B312, Skol, la Centrale, Oboro), fait de la direction technique, de la sonorisation et de la conception sonore en danse et en théâtre. Elle collabore avec Nathalie Derome, Montréal Danse, la Fondation Jean-Pierre Perreault, Danièle Desnoyers et d'autres. Son travail de conception et de design sonore contribue à la magie de plusieurs productions théâtrales ou technologiques signées Denis Marleau et UBU, compagnie de création : les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa (1997), Urfaust (1999), Intérieur (2001), les Aveugles, Au coeur de la rose et Quelqu'un va venir (2002), le Moine noir, Comédie et Dors mon petit enfant (2004), Nous étions assis sur le rivage du monde et Les Reines (2005). Par l'utilisation de systèmes d'amplification sensibles, elle excelle à créer des ambiances intimistes, explorant les caractéristiques acoustiques des lieux comme les qualités sonores de différents haut-parleurs et de voix pré enregistrées et amplifiées. Elle parvient ainsi à donner à la scène l'effet de proximité du cinéma, rendant l'acteur libre de chuchoter ou d'échanger avec une image virtuelle. Après l'installation la Paresse au Musée d'art contemporain de Montréal (1999), elle crée pour François Girard les atmosphères sonores de Novecento de Baricco (Quat'Sous/CNA, 2001), contruites à partir de sons émanant du piano, puis celles du Procès de Kafka (TNM/CNA, 2004), composées de déclinaisons démultipliées du texte en voix off symbolisant la masse oppressive de la société. Elle se joint à Wajdi Mouawad pour Lulu, Le chant souterrain (Chants Libres, 2000), à Gilles Maheu pour La Bibliothèque (Carbone 14, 2003) et à Marie-Thérèse Fortin pour Des yeux de verre (Th. d'Aujourd'hui, 2007). Elle crée aussi pour les nouveaux médias et publie œuvres sonores sous étiquette Oral et à compte d'auteur.*

18h45-20h00 **PLÉNIÈRE / PLENARY SESSION**  
**Salle / Room: C-3061**

**Présidente / Chair:** Johanne Lamoureux, Université de Montréal, Canada

**Conférencier / Speaker:** Patrick Feaster, Indiana University (Bloomington), USA

samedi 24 novembre 2012 / Saturday, November 24, 2012

8h00-18h00 **INSCRIPTIONS / REGISTRATION** **Salle / Room: C-2081**

9h00-10h15 **PLÉNIÈRE / PLENARY SESSION** **Salle / Room: C-3061**

**Président / Chair:** James Cisneros, Université de Montréal, Canada

**Conférencier / Speaker:** Jonathan Sterne, McGill University, Canada

10h30-12h00

**SÉANCE 11 / SESSION 11** **Salle / Room: C-3061**

**Dispositifs et dramaturgies sonores : voix / Sound dramaturgy and sound system: voice**

**Président / Chair:** Joël Huthwohl, Bibliothèque nationale de France, France

● Nicolas Diassinou, Université d'Aix-Marseille (France)

**« Théâtre vocal et récitations poétiques : vers une dramaturgie sonore à l'aube du symbolisme »**

Le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle connaît une profonde mutation qui aboutit, à l'aube de l'ère symboliste, à un double constat. D'une part le théâtre n'est plus nécessairement et exclusivement un art scénique ; il devient littéraire en ce qu'il peut, voire doit, se lire et/ou se réciter plus que se voir. D'autre part, il se poétise à la fois thématiquement et formellement, ce qui provoque un étrange phénomène de croisement des genres au sein duquel des pièces comme celles de Maurice Maeterlinck, de Pierre Quillard ou de Joséphin Péladan prennent une forme essentiellement poétique – sachant que sous l'influence rimbaldienne et surtout mallarméenne, la poésie se place désormais sous le patronage de la musicalité – alors que certains poètes, comme Verlaine ou Mallarmé, goûtent à la forme dramatique et théâtralisent tout un pan de leur production poétique. En outre,

cette hybridation générique est concomitante avec la naissance d'un nouveau genre scénique : la récitation poétique.

Parallèlement à la forme théâtrale dominante qui reste malgré tout le spectaculaire, et parallèlement aussi à des genres scéniques mineurs comme les spectacles d'optiques, se développe, au Théâtre d'Art et au Théâtre de l'Œuvre, tout un théâtre poétique, sonore, vocal et musical, un théâtre qui met à l'écart le sens de la vue pour privilégier l'ouïe, en transformant l'écoute en une *vision* auditive. Et pour cela, le théâtre symboliste va recourir à divers dispositifs dramaturgiques et scéniques qui brouillent, voilent ou repoussent l'image physique et réelle, pour faire entendre toujours mieux les images mentales propres à chaque spectateur : abstraction ou absence de décor, voilement de la scène, invisibilité des personnages, pénombre voire obscurité totale tant sur la scène que dans la salle...

Cette communication se propose d'étudier la dimension musicale et lyrique de la scène symboliste, notamment via la question de la profération évocatoire qui rompt avec le jeu réaliste et celle de la voix du comédien, seule trace de sa présence. Le vecteur sonore serait peut-être alors le médium qui ouvre la voie – la voix ? – à ce qu'appellent et recherchent les symbolistes : la rêverie et l'onirisme.

*Nicolas Diassinous est agrégé de lettres modernes. Il est actuellement doctorant contractuel et enseignant à l'Université d'Aix-Marseille où il prépare une thèse de doctorat sur les liens entre théâtre et poésie du romantisme au symbolisme et plus spécifiquement sur les questions de la scène et de la langue poétique au théâtre. Il a travaillé également sur les dramaturgies modernes et contemporaines notamment sur Genet (pour lequel il a participé à la rédaction d'un Dictionnaire dirigé par Marie-Claude Hubert et bientôt publié aux éditions Champion), Koltès, Lagarde et Régy. Il est aussi diplômé de la Toulouse Business School (École Supérieure de Commerce de Toulouse) où il s'est spécialisé en management des activités culturelles et du spectacle vivant.*

● Agnès Curel, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle/ARIAS-CNRS (France)

### « La voix oubliée du bonimenteur : indices sonores d'une figure théâtrale »

La recherche en études cinématographiques a profondément renouvelé l'approche des premiers temps du cinématographe, en soulignant notamment la présence d'un bonimenteur tout le long de la projection. Mais cette voix ne se limitait pas aux spectacles de cinématographe : figure majeure des spectacles forains, le bonimenteur faisait également montre de son art dans les cabarets artistiques. Lié aux formes de spectacles populaires, souvent rattaché aux exigences commerciales et pécuniaires des spectacles, le bonimenteur a vu sa valeur artistique et sa fonction théâtrale amoindries pour ne pas dire complètement niées. Comment, dès lors, retrouver la trace d'un personnage fondamental dans la vie théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle ?

Cette communication se propose d'aborder la question du bonimenteur sous son identité sonore : la dimension sonore du bonimentement semble en effet être décisive dans la constitution d'un bonimenteur-acteur au cœur d'une représentation. Loin de proposer un vague « bruit de fond », plus ou moins explicatif, le bonimenteur retravaille l'espace sonore, donnant un contenu quasi-plastique à son discours. Il est bien entendu difficile d'exhumer un tel aspect du boniment, puisqu'il dépasse de très loin la seule trace écrite que l'on en a conservée, mais il constitue sans doute la question la plus cruciale. Les recherches présentées dans ce cadre traitent dès lors plus spécifiquement des bonimenteurs en France dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : la collection Rondel de la Bibliothèque nationale de France en permet l'étude, grâce notamment à de nombreuses coupures de presse, et à une riche iconographie. De même, la littérature d'époque a été une source précieuse pour dessiner le corps social du bonimenteur.

En disparaissant, le son écouté est devenu bruit subi, brouillant non seulement la compréhension d'une sensibilité propre à une société à un temps donné, mais aussi la réalité telle qu'elle était alors perçue. Il s'agira donc d'évoquer le « corps sonore », jusque-là délaissé, de la parole du bonimenteur : tout autant lié à un art de l'éloquence qu'à un affect qui fait immédiatement résonner autrement la voix.

*Agnès Curel est agrégée de lettres modernes, étudiante au Département d'histoire et théories des arts à l'École normale supérieure de Paris. Elle a soutenu en 2011 à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne-Nouvelle un Master 2 intitulé « La voix oubliée – Bonimenter au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle : la parole en spectacle », sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux. Elle enseigne actuellement l'histoire de la mise en scène à la faculté des Arts du Spectacle de Nanterre, en tant que chargée de cours et prépare un projet de thèse sur les bonimenteurs au théâtre (XIX<sup>e</sup> -XX<sup>e</sup>).*

● Nicola Bugeja, Université de Malte (Malta/Malte)

### « Sharing vocal energy: Ingemar Lindh and the Institutet för Scenkonst »

The paper deals with the practice of Swedish theatre practitioner Ingemar Lindh and the company he founded in 1971, the Institutet för Scenkonst. Having been an apprentice of Corporeal Mime master Etienne Decroux, as well as in close collaboration with Polish master Jerzy Grotowski and Odin Teatret director Eugenio Barba, Lindh is considered to be at interesting crossroads of European theatre lineages. His long-term collaborators Magdalena Pietruska and Roger Rolin are now leading the Institutet, still developing upon his research on 'collective improvisation' (with particular resistance to fixity through choreography or directorial montage) as an actual mode of performance. Sound, very often through the performer's voice, forms an integral part of this practice.

The paper will discuss the Institutet's perception of the voice not as a separate entity, but as an integral part of the performer's 'bodymind'. It will then discuss the Institutet's work 'for' the voice, i.e. discovering the possibilities of one's voice as a research process; and work 'with' the voice, i.e. dealing with the voice and its artistic possibilities for performance. This leads to the second part of the paper which deals with the moment that Lindh met with Indian practitioner Baba Bedi, who initiated the Institutet's research on vibration qualities of the voice. The argument will point out how this vibration aspect also combines with the Institutet's research on 'vocal energy' and 'mental precision' – one can apply 'mental precision' to manifest 'vocal energy' in sound, or to contain that energy in stillness. The paper will conclude by clarifying how this work on the voice is integrated into 'collective improvisation' as performance – using one's surrounding environment as stimulus, the performer (including his voice) affects both himself as well as his receivers, both fellow performers and audience.

*Nicole Bugeja is currently completing her PhD degree at the University of Malta focusing on Improvisation Dynamics in the Performing Arts. She has been practising within Icarus Performance Project under the direction of Frank Camilleri since 2004. Whilst practising with Icarus she has performed in *Amargo Two* (2004), *Lamentations of Cain* (2005), *La Reina* (2006) and in *Risk: El Riesgo de la Reina* (2007). She has also trained with Dr John Shranz in *Group for Human Encounters* from 2001 till 2004 as well as with international performance masters including Gei Pin Ang and Nhandan Chirco, both former members of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Claire Heggen and Yves Marc, both former apprentices of Etienne Decroux, Teatr Zar, Gardzienice Centre for Theatre Practices, Odin Teatret and with Magdalena Pietruska and Roger Rolin, former collaborators of Ingemar Lindh and current leaders of the Institutet för Scenkonst. She has followed actor training in Poland, Italy and Sweden.*

SÉANCE 12/SESSION 12 Salle/Room: C-2059

Le théâtre et les nouveaux espaces technologiques (radio, son mobile, etc.) / Theatre and the new technological spaces (radio, moving sound, etc.)

Président/Chair: Michael Eberle Sinatra, Université de Montréal, Canada

● Melissa Van Drie, Maastricht University (Pays-Bas /Netherlands)/ARIAS-CNRS (France)

### « Defining the First Virtual Spectator: earphone use, telephone technology and the reconceptualization of the theatrical event in fin de siècle Paris »

Past papers given at *Theatre Sound* conferences have addressed how different aspects of theatrical creation (space, scenic figure, vocation) were affected by changes in auditory culture at the end of the 19<sup>th</sup> century—specifically with the invention of sound reproduction technologies (the phonograph, telephone, microphone) and scientific advances in acoustics.

This paper will further explore what I claim is the first virtual experience of theater created by the *théâtrophone*. First introduced in 1881 and lasting until 1930, this system of telephone auditions allowed the Parisian public to 'listen in' live to theatre, opera, *café-concert* performances from a site located physically outside the traditional theatre auditorium. The first models of machines that reproduced or transmitted sound normally used earphones, which isolated listeners and helped them focus their listening on new acoustic experiences.

The *théâtrophone* is no exception. Microphones placed on the stage transmitted sounds from the entire theatrical space (stage, orchestra, audience) to earphone-wearing individuals. The *théâtro-*



phone created the possibility for the listener to virtually displace him/herself between different scenic events happening simultaneously in Paris. This spectator could choose in the same audible session to move from one theater to another, from one type of repertoire to another. Sometimes the devices were placed in theater foyers just outside of auditoriums so that a movement between mediated and direct listening experiences was also possible. Very little is known about this device and its impact. This is a good moment to address what we do know from various archival sources about this new scenic listening / this new form of representation of the theatrical event. I would posit that this device did effect a conceptual transformation of the theatrical event and of the social relations created in the theatrical space at the time. The *théatrophone* proposed privatized listening in public spaces, and I think this offers an interesting historical counterpoint for any reflection on contemporary headphone listening habits.

Melissa Van Drie is currently a post-doc researcher in the Department for Technology and Society Studies at Maastricht University. She works in the Sonic Skills research group, headed by Karin Bijsterveld. Her specific project is entitled: "The Hospital: Audification of Physiological Phenomena, 1950-now." She has been writing on how medical textbooks and sound recordings first teach physicians to listen to the body through stethoscopes. An additional activity is the organization of an exhibition and music festival in accordance with the Sonic Skills project. She completed her Ph.D. "Theatre and Sound Technologies (1870-1910): a reinvention of the stage, listening and vision" at the Sorbonne Nouvelle-Université Paris 3 in 2010. She has been an active member of Theater Sound since 2008 and currently is collaborating on the Glossary: Words & Concepts of Theater Sound. Before that she did her Master of Musicology at NYU. She also plays clarinet and piano. She is the author of "Phonographic models for new theatrical voices: Sarah Bernhardt, Alfred Jarry." In *Voix, Words, Words, Words*. Théâtre/Public, 201, July-September 2011, 46-50.

● Kristian Derek Ball, Lehigh University (USA)

#### « Theatre as sonic interface »

The Italian Futurists preferred booping because it proved the audience is actually paying attention. We now have to battle the technological severity of the mobile phone with all its built-in entertainment. If the audience's technology can be integrated into the theatrical experience, the model of theatre can become an interface. This becomes a dynamic sonic dramaturgical standpoint between the use of mobile devices (as props) – a device to restore the artifice of certainty- and the actual mobile device we all use in our daily lives. Socially and culturally, we have been hard-wired to react to the ringing of a phone, and we are drawn in with our curiosity to the content of the subject matter. This perception of "ring-tone" becomes a signifier to the audience as "that which holds importance". By using the "ring-tone" itself as a theatrical character, the potential content held within the subtext of the script, can hold a more significant role if *technology* contributes in a more integrated manner within the action of the play. At the level of implementation we can now use wireless remote speakers - Variable Location Emitter (VLE) - integrated within a playback system to enhance the ideals of the production. If conventions such as this can start to mask some of the dramatic devices of "the suspension of disbelief" what can this mean for technology in the future of new theatrical productions?

Kristian Derek Ball is a sound artist, designer, audio engineer, author, and lecturer. Artistic works, recordings, exhibits and International collaborations span 5 continents and his collaborative project *Fire Arms #4* has been both distributed nationally and internationally holding a permanent place in the Franklin Furnace Archive (a division of Multi-Media Art of the MoMA New York). His exhibit "Not Wanting to Hear Anything About John Cage", an environmental sound installation is currently on exhibit at the Lehigh University Art Gallery. The *Leonardo Music Journal* (MIT Press) has published *Soundscape as Interface: The Threshold Project*. He earned his MFA in Theatrical Sound Design/Music Production from the University of Missouri Kansas City and BFA from the Kansas City Art Institute in Sound Art for Performance, Film and Installation. He currently is the adjunct professor of Sound Design and Technology for the Department of Theatre at Lehigh University and Audio Coordinator at Zoellner Arts Center. For examples of his work visit <[www.kristiandereball.com](http://www.kristiandereball.com)>

10h30-12h30

#### Démonstrations 5 / Demonstration 5 Rendez-vous dans le Hall principal / Meeting in the Main lobby

● Hervé Lelardoux, Théâtre de l'Arpenteur (France)

#### « WALK MAN 1.: processus de repérage dans la ville et expérimentations d'effets sonores » (120 minutes)

(Durée : 120 minutes, pour un groupe de 15 à 20 personnes)

Comment s'écrit la partition d'un *WALK MAN 1.* ? A partir d'une expérience acquise grâce à l'écriture de huit épisodes de *WALK MAN 1.*, Hervé Lelardoux, auteur, scénographe et metteur en scène, propose un atelier pratique au cours duquel il décrit et fait expérimenter son protocole d'écriture. Pour cela, l'auteur metteur en scène emmènera les participants à la découverte de son travail de repérage, après avoir choisi un quartier de Montréal qui servira de terrain *ad hoc*. Elaboration du parcours, découverte et identification de lieux stratégiques, aller-retour entre l'exploration et l'écriture, chronométrage, enregistrements *in situ*, etc. Hervé Lelardoux détaillera la technique spécifique d'écriture de *WALK MAN 1.* Cet atelier sera également l'occasion d'expérimenter quelques uns des effets sonores analysés dans la communication proposée par Anne Gonon : les effets de présence de l'acteur grâce à la spatialisation de sa voix, l'irruption d'un événement invisible grâce à la superposition de deux temporalités (celle de l'enregistrement et celle du moment vécu par le spectateur), etc.

Hervé Lelardoux est metteur en scène, scénographe et auteur. Il co-dirige depuis une quinzaine d'années le Théâtre de l'Arpenteur avec Chantal Gresset. Leurs spectacles sont conçus autant pour les scènes de théâtre que dans des lieux publics. Le travail du son occupe une large place dans leurs créations. Le spectacle *WALK MAN 1.*, démarré en 2000, consistait en une déambulation sonore où le spectateur parcourait la ville de Rennes en écoutant un récit préenregistré par un acteur. Parmi leurs autres mises en scène, on retrouve *Ville invisible*, *Le château*, *L'atelier* d'Alberto Giacometti, *Palais Mascotte*, *Ubu Roi*, *Pique-nique*, *WALK MAN 2* et *WALK MAN 3*. Il enseigne également le théâtre et la scénographie à l'Université de Rennes, ainsi qu'à la Formation Avancée et à Itinérante des Arts de la Rue de Marseille.

12h00(12h30)-13h30 REPAS / LUNCH

13h30-15h30

SÉANCE 13 / SESSION 13 Salle / Room: C-3061

#### Dispositifs et dramaturgies sonores : bruit, musique / Sound dramaturgy and sound system: noise, music

Président / Chair: Robert Faguy, Université Laval, Canada

● Robert Dean, University of Glamorgan (United Kingdom/Grande-Bretagne)

#### « Ibsen: 19th century theatre sound designer »

Ibsen's play *When We Dead Awaken* (1899) concludes with an on-stage avalanche. An extravagant authorial request that prompted one scholar to conclude that Ibsen never intended the play to be staged:

He [Ibsen] was too much a practical man of the theatre not to see that it would hardly be feasible to have a stream on the stage...still less a group of children playing in the distance. And what theatre could provide convincingly a thickening mist...or an avalanche that would sweep them away? Though Ibsen invariably visualised his plays in the clearest detail in the theatre of his own mind, here he thought primarily of reaching not an audience but a reader' (Watts, 1974, 16).

The rationale given in the above citation overlooks the fact that such effects (crowds, water, and spectacular disasters) were frequently employed in 19<sup>th</sup> theatrical Melodramas. Another important factor which is not taken into account is that these features are not purely visual. The children playing, the on-stage stream, and the avalanche also carry a sonic charge which will directly influence how the scenes in which they feature are interpreted. However, while the dialogue and visual instructions contained in Ibsen's dramatic texts have been frequently subjected to analysis, the roles performed by the sound effects and soundscapes he specifies have commanded little academic attention.

This paper will consider the semiotic purposes and dramatic functions of the aural signs Ibsen used in his plays, how they were created, and to what extent they drew on mainstream theatrical techniques. The examples discussed will show that not only were the playwright's sound requirements achievable prior to the arrival of recorded sound, but that their presence also added resonance, colour and depth to the events depicted on stage and the narrative themes communicated.

Robert Dean received his PhD from Aberystwyth University in 2010. His thesis was entitled 'Musical Dramaturgy in Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Theatre on the British Stage'. He is currently the Award leader for Drama at the University of Glamorgan. Recent publications include: Dean, R. 2011. *Diegetic Musical Motifs in Ibsen's A Doll's House and John Gabriel Borkman*. *Ibsen Studies, Volume 11 Issue 1, Taylor and Francis*. pp. 51-70. Dean, R. 2012. *Naturalising the Artifice: The Integration of Diegetic Theatre Music*. *Studies in Musical Theatre, Volume 5 Issue 3, Intellect*. Pp. 257-270. Dean, R. and Hand R.

● Emmanuel Cohen, Université de Picardie (France)

### « Dada : le théâtre qui fait du bruit »

La première matinée de *Littérature* organisée à la Salle des Fêtes de la rue Saint-Martin le 23 janvier 1920 par Dada Paris se présente comme une entreprise de déconstruction du théâtre. Par le type de prestations proposées, mais aussi par l'usage qui est fait du lieu et de ses bruits, le mouvement Dada révolutionne les conditions de production et de réception du théâtre. Le bruit inhérent à cette salle populaire, encadrée par des salles de projection et de ses orchestres, ainsi que l'adjonction de bruits mécaniques parasites sur scène sont leurs premiers outils de transformation du théâtre. Le sketch de Tristan Tzara dans lequel il lit un discours de Léon Daudet à la Chambre, accompagné par des sonnettes actionnées par Aragon et Breton exemplifie cette refonte du théâtre. Au-delà d'une innovation esthétique (poésie sonore ?), le bruit parasite des sonnettes acquiert ici une dimension politique, dans la mesure où il couvre l'accent étranger de l'interprète (perçu comme germanique à l'époque), ainsi que le contenu de sa parole.

Repenser le spectacle théâtral en 1920 à travers sa relation au bruit (intradidégétique et hétérodidégétique), c'est l'opposer aux esthétiques dominantes de l'époque (naturalisme, symbolisme, théâtre de boulevard). Le bruit est également une manière de sortir du carcan nationaliste façonné par la politique culturelle française post-Première Guerre mondiale qui valorise tout ce qui est français, langue comme musique. Chez Dada, on entend autre chose que du théâtre. À travers cet exemple, et d'autres tirés de la même matinée dadaïste, nous verrons comment Dada utilise le bruit pour redonner au théâtre une portée critique en ouvrant le lieu du spectaculaire aux bruits de l'extérieur, au chaos bruyant du monde.

*Emmanuel Cohen travaille sur le théâtre des Avant-gardes historiques et de Gertrude Stein sous la direction de Christophe Bident et Wendy Steiner de l'Université de Pennsylvanie (UPenn). Il a notamment publié un article « Principes cinématographiques contre théâtralité empêchée, ou l'esthétique théâtrale de Gertrude Stein » dans Théâtre Public (juin 2012) et des articles sur le théâtre Dada dans les revues TEC n°7 (Université Paris VII Denis Diderot) et Agon (à paraître en 2013).*

● Stephanie Schroedter, Freie Universität Berlin (Germany/Allemagne)

### « Soundscapes as movement spaces: music collage and montage in dance theatre »

Pina Bausch upset established expectations for hearing and seeing already in her full-evening productions *Iphigenia in Tauris* in 1974 and *Orpheus and Eurydice* in 1975 (both based on compositions by Christoph Willibald Gluck). She radicalized this choreographic approach to opera compositions in her next productions *Bluebeard. While Listening to a Recording of Béla Bartók's Opera "Duke Bluebeard's Castle"* in 1977 and *Café Müller* in 1978 (with arias from Henry Purcell's *The Fairy Queen* and *Dido and Aeneas*): In these works the original music sounded only in fragments, rearranged through techniques of montage and collage.

In many other pieces as well, which often use vocal compositions, Bausch once again has taken music which was not originally meant for choreographic interpretation, extracted it from its former semantic context and put it into new ones, in order to create sound spaces that have a direct connection with the movement spaces, which again rely on imaginary space concepts – as will be described using her choreographies as examples. Pina Bausch's achievement has been developed further by her younger colleagues as they have combined selected music, which only sounds in fragments, with either sound-montages and collages (Susanne Linke/Urs Dietrich) or with improvisations and new compositions (Alain Platel). Thus, they not only disrupt established habits of hearing and seeing but also increase the elements of social criticism latent in Bausch's work, indeed even calling the entire Western (musical) culture bluntly into question as elitist art institution.

Against this backdrop, monumental anti-opera-performances developed from Pina Bausch's "dance operas", stretch the limits of traditional conventions of perceiving in order to encourage new ways of combining movement and sound in the theatre – and to create new sound spaces for movements spaces.

*Stephanie Schroedter has been active in musicology, dance, and theater studies, and worked as both a journalist and as a dramaturg for various venues (among others the Salzburg Festival). In 2003 she became a research fellow at the University of Bayreuth's Department for Music Theatre Research, since 2010 she is affiliated*

*to the Department for theater and dance studies of the Freie Universität Berlin. Her second monograph Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne (Paris qui danse: Spaces for Movement and Sound in a Modern City) is scheduled for completion in 2013. Among others she edited the conference proceedings Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater (Würzburg 2009) and Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste (Movements Between Listening and Watching: Moving Reflections on the Arts of Movement) (Würzburg 2012).*

● Cécile Bosc, Paris 3-Sorbonne Nouvelle/ARIAS-CNRS (France)

### La rumeur du monde, une étude du bruit de fond au Théâtre du Radeau

En proposant un renouvellement du rapport entre le visuel et le sonore, les productions du Théâtre du Radeau modifient notre écoute de la scène et notre implication dans le spectacle. Dans ce théâtre sans narration, la partition sonore se compose d'un tissage de musique, de bruits, de voix, de mots. De cet ensemble, certains sons apparaissent comme étant un premier plan qui se détacherait d'une toile de fond dont on ne parvient pas toujours à déterminer ce qui la constitue. Les critiques évoquent un « brouhaha », une « rumeur du monde » que l'on attribuerait spontanément à la salle elle-même ; ainsi, le bruit de fond passerait de la salle vers la scène.

À travers l'analyse de *Onzième*, dernier spectacle du Radeau créé en 2011, nous tenterons de déterminer ce qui dans l'écriture sonore d'un spectacle peut être le son comme un élément majeur de sa composition, peut être considéré comme bruit de fond et de quelle manière il figure le monde dans lequel il s'inscrit.

Nous nous appuierons et nous discuterons ce qu'Adorno dans son ouvrage *Current of music. Elements pour une théorie de la radio* appelle « la rayure auditive ». Pensée comme une surface de projection sur laquelle s'inscrit un événement de premier plan, elle permet d'approcher la picturalité ou la matérialité du son. Le bruit de fond serait un « arrière plan » ou bien l'horizon du paysage sonore, ce qui pose la question de la délimitation. Il peut être produit par ce que Michel Chion appelle un « effet de support » (grain, souffle, « bruits de surface »), et qui résulte notamment de la trace laissée par le passage du temps. Dans quelle mesure ce bruit de fond peut-il être perçu comme bruit du temps (pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Ossip Mandelstam) dans un spectacle dont le metteur en scène, François Tanguy, dit qu'« on y voit des souvenirs en avant ».

Entre « vibration du monde » (Pierre-Albert Castanet) et « bruit du temps » nous tenterons d'approcher le fond du bruit.

*Doctorante à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université Paris 3, Cécile Bosc prépare une thèse sur les impressions de cinéma dans le théâtre contemporain sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux (CNRS, ARIAS). Chargée de cours à l'Université de Lorraine et l'Université Paris X Nanterre, elle est l'auteure de plusieurs articles sur le Théâtre du Radeau. Elle participe au projet de glossaire « le son du théâtre : mots et concepts ».*

SÉANCE 14/SESSION 14 Salle/Room: C-2059

## Les métiers du son / Sound professions

Présidente/Chair: Renée Bourassa, Université Laval, Canada

● Guillaume Trivulce, Paris 3-Sorbonne Nouvelle/ARIAS-CNRS (France)

### « La formation son au théâtre en France des années 20 aux années 80 »

Les années 70 constituent une période charnière dans l'histoire des formations aux métiers du théâtre en France au xx<sup>e</sup> siècle. C'est durant cette période que les nouvelles pratiques de l'électricité et notamment celles du son s'institutionnalisent.

Depuis la découverte de l'électricité, les électriciens sont amenés à intervenir dans le spectacle vivant. Parfois, un comédien ou un constructeur de décor qui a quelque compétence dans le domaine suffit à faire fonctionner l'éclairage, le phonographe ou le magnétophone. La maîtrise de cette nouveauté technologique du son a nécessité une longue période d'expérimentation avant d'aboutir à la nécessité d'une formation concertée et spécifique au spectacle vivant. Nous verrons qu'elle a dû passer par la maîtrise de l'électricité en général.

Nous verrons comment, dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, le contexte socio-économique et social est favorable à la propagation et à la vulgarisation des connaissances en électricité. Nous aborderons notamment comment les entreprises liées à l'électricité ont mis en place des dispositifs de « propagande » autour des produits électriques de consommation, facilitant ainsi l'appropriation par un large public des machines électriques. Il

s'agira aussi de voir comment le gouvernement a instauré dans l'éducation une approche de la « fée électricité ».

Nous verrons comment, après la Seconde Guerre Mondiale, l'UNESCO oriente les formations professionnelles, notamment dans les métiers de la radio, et comment la radio constitue un secteur dont l'hybridation est à souhaiter.

Le Théâtre national Populaire de Jean Vilar, même s'il n'est pas précurseur dans l'usage du magnétophone au théâtre – il est utilisé presque simultanément dans le théâtre privé et dans le théâtre public, au même titre que le phonographe – est le premier théâtre en France à se doter d'une installation électroacoustique de pointe. Nous verrons pour ce cas précis, comment la formation des techniciens à ces instruments a été rendue possible. Nous aborderons brièvement l'attrait qu'a suscité l'installation du TNP chez des stagiaires provenant de différents pays. L'exemplarité du Théâtre national Populaire nous permettra d'imaginer une évolution similaire et plus rudimentaire dans les théâtres qui ne bénéficient pas de subventions.

On brossera cette étape jusqu'aux années 70 durant lesquelles le monde du spectacle vivant se trouve confronté au développement généralisé des techniques électriques de pointe. Devant cet état de fait apparaît la nécessité d'institutionnaliser la formation des techniciens pour perpétuer le bon fonctionnement des théâtres.

Nous évoquerons les réformes engendrées par la loi de 1971 sur la formation continue, les évolutions des formations de l'école du Théâtre national de Strasbourg, de l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, la création du Centre de Formation Professionnelle aux Techniques du Spectacle, ainsi que celle de l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle. Nous évoquerons pour finir la nécessité ressentie par ces centres de formation d'intégrer dans leur cursus une réflexion esthétique sur ces pratiques techniques.

*Guillaume Trivulce, doctorant contractuel en Études Théâtrales à l'Université Paris 3-Sorbonne nouvelle, a entrepris une étude historique et esthétique des fonds d'archives sonores du département des arts du spectacle de la BnF et de la Comédie-Française afin d'en étudier le contexte de production et leurs usages. Il collabore au Projet international de coopération scientifique (PICS) mené par l'ARLAS-CNRS, en partenariat avec le CRI (Centre de recherche sur l'intermédialité). Il est engagé comme chercheur associé par la BnF (département des Arts du spectacle) pour étudier les archives sonores du TNP, en vue de sa thèse sur l'histoire de la création sonore au XX<sup>e</sup> siècle. Il enseigne à l'Université Paris 3-Sorbonne nouvelle l'histoire des archives de théâtre et l'histoire de la marionnette.*

- 
- Katharina Rost, Freie Universität Berlin (Germany/Allemagne),

### «Retracing Theatre Art Sound – Parameters of sound aesthetics in contemporary German theatre»

The profession of theatre sound maker has changed significantly in the past century. Concerning German contemporary theatre, this change has not only been caused by the advent of electronic and digital media, but by fundamental aesthetic changes that have occurred in the theatre of the last decades. Modified aesthetic styles demand a different sound creation practice, with which theatre musicians and sound designers have to adapt to. Not only are they required to gain professional knowledge of audio technology, but more so, do they have to find answers to questions of notation of noises and sounds, creation of spatial soundscapes and auditory perspective, and also respond to the demands of live performances. As there does not exist any broad theoretical or aesthetic debate on the art of theatre sound creation in Germany, neither within theatre theory nor amongst the musicians, there must be other ways to gain historical knowledge on aesthetic change and styles. Sound design handbooks usually contain pragmatic advice on how to create and perform certain sounds. They typically do not consist of a historical overview of theatre sound, apart from a few exceptions that deal with the topic on a couple of pages. Nevertheless, my claim is that by interpreting the sound design handbooks from a discourse analytical perspective, we can retrace an implicit outline of historical sound aesthetics, and gain greater understanding of the status and functions of theatre sound in general.

Contrasting different sources, Frank Napier's *Noises Off* (1936), John Bracewell's *Sound Design in the Theatre* (1993), amongst others, a historical context for contemporary theatre sound is explored, providing insight into what theatre sound creation was supposed to encompass and to aim at. This context will be expanded by interviews led with theatre musicians in Berlin, identifying current parameters by which to determine the diverse sound aesthetics in contemporary German theatre performances.

*Katharina Rost is currently working as research assistant at the Freie Universität Berlin. She is writing a doctoral dissertation on the topic of "Auditory attention in contemporary theatre" (working title). Her research interests include acoustic phenomena in theatre, sound design, listening, attention, perception, and audience theory. Since 2012, she is a member of a PhD research group focusing on "Sound and Performance", organized by the German Theatre Society. From 2008 to 2010, she was a member of the project group "Voices as Paradigms of the Performative" at the Freie Universität Berlin.*

- 
- Kevin Purcell, Quill & Quaver Associates Pty Ltd (Australia/Australie)

### «Towards a dramaturgical model for theatrical sound design»

Whereas the technical art and practice of sound design for theatre is increasingly well documented, the art form of sound design as a dramaturgical element in its own right, has received considerably less attention. Examinations of the sound-designer's rôle in the theatre have tended to accentuate the challenges pertinent to sound reinforcement, but eschewed the creative responsibilities of the sound-designer brings to elucidate the drama as an extension of all other production elements. A potentially more fluid interrelationship between music and sound design is postulated.

This paper presents a notional model, as a taxonomic system, to describe dramaturgical elements of sound design in theatre, including new musicals. Developed in tandem with a prototype virtual environment interface - termed "The MaxStage", authored in the Max/MSP software, the design paradigm of The MaxStage encompasses the ontologies of auditory listening theory, semiotic theories of dramatic interaction and the semantics of human-computer interface design theory.

The MaxStage interface: a topographical stage plan on which sound design objects are tested and evaluated, does not of itself determine a methodology for the design and inclusion of any subsequent auditory aura. The term auditory aura in this paper is used when a designed sound has a particular contextual reference as part of an overall sound design.

It is postulated that when auditory aura has a dramaturgical function, instantiated by referenced auditory design principles, that a taxonomy or "System Model" can be created. This System Model should not only be able to explain the function of a sound design, but to also inform the design of auditory aura for that sound design.

*Kevin Purcell is one of Australia's most eminent musical directors and composers. He is also widely regarded as an exceptional theatre orchestrator, having scored arrangements for leading musicals composers including Marvin Hamlisch, Stephen Schwartz, Lynn Ahrens & Stephen Flaherty amongst many others.*

*He is a member of the Sound Design Working Group of OISTAT, a member of USITT and in June 2011, was privileged to serve on the seven-person international jury for the 2011 Prague Quadrennial of Performance Design and Space. Notably, for the first time in the Quadrennial's 44-year history, Sound Design was recognized at 'PQ' with its own Award.*

SÉANCE 15/SESSION 15 Salle/Room: C-1017-2

### Écoute, silence et bruits : acteurs et auditeurs / Listening, silences and noises: actors and audience

Présidente/Chair: Mary Noonan, University College Cork, Ireland/Irlande

- 
- Marina Takami, Paris 8 (France)

### «Le trio en mi bémol d'Éric Rohmer: théâtre que l'on écoute, concert que l'on regarde, musique dont on parle»

Cette étude envisage l'analyse de la pièce de théâtre *Le trio en mi bémol* écrite par Éric Rohmer et créée en 1987 avec la mise en scène de l'auteur. Cette comédie en sept tableaux se développe autour de la musique de Mozart qui lui donne son titre. Outre la présence de ce trio comme sujet des discussions menées par les deux personnages, Rohmer propose l'écoute de cette même musique sur scène au moyen de différents dispositifs : piano solo, disque, sifflement, ensemble (clarinette, alto et piano). La pièce offre à l'auditeur une expérience d'écoute de la musique en direct et enregistrée, tout en proposant une réflexion sur la perception et la mémoire musicale par la parole ; le jeu des acteurs se fonde dans le jeu des musiciens.

Il s'agit d'une pièce qui, en raison de sa structure et thématique, assure une approche à la frontière entre les arts. Ainsi, nous proposons d'examiner cette représentation théâtrale selon la perspective de l'écoute qui est à la fois son sujet et son but (l'auteur a écrit dans une note de mise en scène que l'andante de ce trio

pourrait être joué sur scène, par des instrumentistes, en guise de prélude). Il n'est pas négligeable que l'auteur de cette pièce soit un cinéaste qui privilégiait l'usage du son direct dans ses films et qui était très soucieux des articulations de la voix des acteurs. Nous considérons cette pièce de théâtre dans l'ensemble de la production filmique d'Éric Rohmer où la présence du son est subtile, mesurée, certes, et qui pourtant prenait une place privilégiée dans son processus de création. Cette étude est partie intégrante d'une thèse en préparation sur le son dans l'œuvre d'Éric Rohmer.

*Doctorante à l'École doctorale Esthétique, sciences et technologies des arts à l'Université Paris 8, Marina Takami prépare une thèse sur le rôle du son (musique, voix et bruit) dans la production artistique et théorique d'Éric Rohmer. Elle s'intéresse notamment aux incursions du cinéaste dans différents modes de représentation artistique. Elle a obtenu son Master en histoire de l'art à l'Université de São Paulo, au Brésil. Parallèlement à ses activités de recherches, elle entreprend des travaux de préservation et diffusion du patrimoine artistique et culturel ainsi que d'éducation par les arts.*

- Cyrielle Dodet, Paris 3-Sorbonne Nouvelle et Université de Montréal (France, Canada)

### « Saisir la matière sonore dans *Brume de Dieu* de Claude Régy »

Selon notre hypothèse, la matière sonore dans *Brume de Dieu* de Claude Régy peut être analysée par certains concepts de poétique développés par Henri Meschonnic. Ainsi, la « signifiante », cette activité de signifier qui se présente comme telle, le rythme ou encore les rapports entre rythmes audibles et visibles permettent certaines saisies singulières des divers sons offerts sur le plateau.

Saisir ce qui est entendu, ce qui peut l'être, c'est alors osciller entre des approches de l'ordre de la sensation et une appréhension plus intellectuelle. Ce vacillement épouse d'ailleurs subtilement la trajectoire de Mattis, ce simple d'esprit au cœur du roman *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas, dont un extrait est ici porté à la scène. La dynamique de cette saisie retiendra notre attention. La transposition filmique de *Brume de Dieu* réalisée en juin 2012 par Alexandre Barry, assistant à la mise en scène de Claude Régy, appuiera cette réflexion.

*Cyrielle Dodet est doctorante en Études théâtrales et Littérature comparée, en cotutelle à Paris III-Sorbonne nouvelle, sous la direction d'A. Rykner et à l'Université de Montréal, sous la direction de W. Kryszinski. Ses recherches portent sur la notion de « poème théâtral », forme d'écriture et de mise en scène dans le théâtre contemporain européen et nord-américain. Ancienne élève de l'ENS de Lyon, agrégée de Lettres modernes, elle est chargée de cours à Paris III. Elle a contribué à Lectures de Lagarce, (PUR, 2011) et à la revue JEU (Décembre 2012).*

- Leyli Daryoush, Paris 3-Sorbonne Nouvelle (France)

### « From “mise en scène” to “mise en écoute” : a new concept in directing the act of listening in operatic productions of the 21st century »

We are witnessing on European stages today a change on the operatic stage which consists of a reversal of the relationship between body and voice. I name this body voice division and its consequences on the spectator's perception, as the “mise en écoute” instead of “mise en scène”.

By putting the singer on the forestage and lessening the distance between the audience and him/her, stage directors use the stage for pantomimes and silent listening figures become not only witnesses for singing characters but also fictional characters created by the director and added to the plot. The attention that these new silent figures pay to the operatic voice, named as *figures d'écoute*, creates a new perception in which the spectator watches the way these unusual figures listen rather than enjoying the voice itself.

But who really are these mute characters? The imposed listening of mute bodies almost force spectators to renounce the mythical operatic perception: the one of the diva's or divo's voices. The transcendent voice of the diva refers to a promethean human conception. However, these enigmatic listening figures are to be considered in a post-promethean context. Indeed, in the world in crisis, while values and criterions become more and more meaningless, silent bodies in the “mise en écoute” loudly express their carnal forces, and their insistent presence suggests renunciation of the fantasy conception of the individual man for a new vision of mankind.

*Leyli Daryoush est musicologue. Elle est l'auteure d'une thèse de doctorat, « L'opéra ou l'émancipation du corps, à travers l'œuvre scénique de Christoph Marthaler et Krzysztof Warlikowski » rédigée sous la direction de Georges Banu en Études Théâtrales à Paris 3 - Sorbonne Nouvelle (et défendue en novembre 2009). Elle s'intéresse particulièrement à l'écoute au théâtre et travaille sur un projet de livre*

*qui traite de la mise en scène de l'écoute au théâtre (exemples analytiques de mises en scène dans le théâtre post-révolutionnaire en Iran, théâtre nord-américain et européen, avec aussi avec un chapitre consacré à l'opéra).*

## 15h45-16h30 DÉMONSTRATIONS PARALLÈLES / PARALLEL DEMONSTRATIONS

### Démonstration 6 / Demonstration 6 Salle / Room: C-1017-2

**Présidente / Chair:** Silvestra Mariniello, Université de Montréal, Canada

- Serge Cardinal, Frédéric Dallaire, Pierre-Olivier Forest, Ariel Harrod, Université de Montréal (Canada)

#### « L'écoute : conception, circulation, transmission »

L'écoute peut devenir un outil de conception : c'est à partir d'elle que le théoricien bricole les concepts de l'œuvre, du spectacle sonore ou plus largement de la culture ; et c'est encore elle qui se trouve au cœur du processus de composition de ce sonore qui échappe au musical. L'écoute est une expérience qui doit circuler : le compositeur bricole des techniques pour partager l'écoute entre créateurs et spectateurs ; il divise pour mieux distribuer. Et l'œuvre elle-même (film ou spectacle) diffuse moins des sons qu'elle ne transmet une écoute. En somme, l'écoute est au centre des démarches artistique, spectatorielle et théorique ; ce qui déhiérarchise les rapports entre le compositeur, le spectateur et le théoricien. Ils partagent tous une écoute qui les partage : le compositeur se fait concepteur et auditeur pour orienter sa pratique ; le concepteur se fait compositeur et auditeur pour entendre ses concepts, etc.

Communication audio-visuelle à quatre voix, avec ordinateur, projecteur, écran, haut-parleurs.

*Serge Cardinal est professeur agrégé au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur les rapports du cinéma aux autres arts visuels et sonores, sur les philosophies du cinéma, sur l'acteur de cinéma et sur toutes les formes de la création sonore. Parmi ses publications récentes, notons Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps (Presses de l'Université Laval, 2010).*

### Démonstration 7 / Demonstration 7 Hall principal / Main lobby

**Président / Chair:** Michel Duchesneau, Université de Montréal, Canada

- Philippe Despoix (Université de Montréal, Canada), Cécile Quesney (Paris 1, Sorbonne - Université de Montréal - Canada-France), Marie-Hélène Benoit-Otis (University of North Carolina at Chapel Hill, USA), avec la participation de / with the participation of Catherine Harrison Boisvert, chant / song

#### Un théâtre-revue de la mémoire musicale

##### *Le Verfügbar aux Enfers* : un document issu des camps

L'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers* est un document exceptionnel composé de manière collective dans le camp de concentration de Ravensbrück en 1944 sous la direction de Germaine Tillion, ethnologue pionnière formée par Marcel Mauss et résistante de la première heure. Il s'agit d'une revue théâtrale et musicale dont les paroles sont chantées sur des airs connus de l'époque. Ce collage multiforme de textes inventés pour l'occasion visait singulièrement à aider les prisonnières à résister par le rire (!) en représentant leur situation sous l'angle de la dérision. La mosaïque musicale de la revue « tragi-comique » mobilise la mémoire sonore du groupe des déportées et s'étend des chants de jeunesse aux chansons à la mode, de la publicité radiophonique au répertoire classique de l'opérette. Au-delà des moments clés – remémoration, invention parodique, sauvegarde et publication – qui ont présidé à l'existence de ce document, on mettra en perspective critique quelques reconstitutions scéniques de la pièce.

La démonstration proposera une audition avec analyse de deux (au moins) des chants du *Verfügbar* comparant : a. les enregistrements d'époque des chansons remémorées et parodiées dans la pièce (« Sans y penser », Norbert Glanzberg, 1940 ; « Il pleut sur la route », Henry Himmel, 1935...); b. les chants correspondants tels que montés lors de la première de la pièce au Théâtre du Châtelet en 2007; et c. une interprétation réalisée à partir de la transcription proposée par notre groupe de recherche (textes de Germaine Tillion, arrangement de Christophe Maudot, transcription piano de Cécile Quesney, chant : Catherine Harrison-Boisvert).

*Philippe Despoix est professeur titulaire au département de Littérature comparée de l'Université de Montréal et directeur de la revue Intermedialités. Histoire et théories des arts, des lettres et des techniques. Il a auparavant enseigné à la Freie*

Universität Berlin, comme professeur invité dans plusieurs universités américaines et allemandes, puis a dirigé le Centre canadien d'études allemandes et européennes (UdeM) ainsi que le groupe de recherches « Médias et mémoire » portant sur la fonction des formes médiales dans les processus mémoriels. Il a entre autres co-publié: Arts de mémoire (Montréal, 2007), le no 18/1 de CiNéMAS « Autour de la DEFA », les nos 2-3 de la Revue de Synthèse (2008) « Les moyens techniques de l'art », ainsi que le no 11 d'Intermédialités « Travailler/Working (Harun Farocki) ».

Cécile Quesney, étudiante au doctorat en musicologie (en cotutelle Université de Montréal et Université de Paris-Sorbonne), chercheure visiteur en musicologie (Université libre de Bruxelles) et boursière Vanier du CRSH, est spécialiste de la musique française du xx<sup>e</sup> siècle. Elle prépare une thèse sur les compositeurs français nés autour de 1900 pendant l'Occupation et s'intéresse à la propagande musicale sous le Troisième Reich. Pianiste de formation, elle se chargera de transcrire et interpréter les extraits sonores du *Verfügbar aux Enfers* présentés dans le cadre de la démonstration.

Marie-Hélène Benoit-Otis, chercheuse postdoctorale en musicologie (University of North Carolina at Chapel Hill) et titulaire d'une bourse de recherche postdoctorale du FQRSC, s'est spécialisée dans l'histoire et l'analyse de la musique en France à la fin du xix<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle (Ernest Chausson, Le Roi Arthus et l'opéra wagnérien en France, 2012; coéditrice de Charles Koechlin, compositeur et humaniste, 2010). Musicologue et germaniste, elle s'intéresse également à la propagande musicale sous le Troisième Reich ainsi qu'aux implications éthiques de la musique (Musical Moralities: Ethics and the Musical Work, coédition en préparation). Elle est membre du comité scientifique des Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique.

**16h45-18h00 PLÉNIÈRE DE CLÔTURE / CLOSING PLENARY SESSION**, animée par / chaired by **Éric Vautrin**, Université de Caen, France Conception sonore / Sound Creation

---

● **Rencontre avec / Encounter with Scott Gibbons**  
**Salle / Room: C-3061**

---

*Scott Gibbons has been composing electronic and electro-acoustic music for more than 20 years, with a two-fold exploration into the possibilities of natural acoustic sound on the one hand, and those of audio technology on the other. His compositions demonstrate an acute balance between delicacy and physicality, often focusing around frequencies that are at the outermost limits of human hearing, and embracing quietness as a central element. Cited by many as a seminal and influential composer of Dark Ambient and micromusic, his early releases based only on the sound of stones and wind have received praise from all over the world. He has created many unique electronic instruments for use on stage and has earned a strong reputation for his live performances. In fact his first live album - 1999's Field Notes - was one of All-Music Guide's «Best Albums of the Year» across all music genres.*

**18h00 CLÔTURE / CLOSING**

Jean-Marc Larrue & Marie-Madeleine Mervant-Roux

**dimanche 25 novembre 2012 / sunday, november 25, 2012**

**9h30-12h00 RENCONTRES DES GROUPES DE TRAVAIL / WORKING GROUPS' MEETINGS**

Groupe Le son du théâtre / Theatre Sound Group; Comité des publications