

La sémiotique du son : vers une architecture de l'acoustique et de l'auralité dans le théâtre postdramatique

Présentation

Semiotic of Sound: Toward the Architecture of Acoustics and Aurality in Postdramatic Theatre

Presentation

Yana Meerzon

Volume 35, numéro 2-3, 2015

La sémiotique du son : vers une architecture de l'acoustique et de l'auralité dans le théâtre post-dramatique. Tome I

Semiotics of Sound: Toward an Architecture of Acoustics and Aurality in Postdramatic Theatre. Tome I

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1051066ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1051066ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association

ISSN

0229-8651 (imprimé)

1923-9920 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Meerzon, Y. (2015). La sémiotique du son : vers une architecture de l'acoustique et de l'auralité dans le théâtre postdramatique : présentation / Semiotic of Sound: Toward the Architecture of Acoustics and Aurality in Postdramatic Theatre: Presentation. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 35(2-3), 3–28. <https://doi.org/10.7202/1051066ar>

La sémiotique du son : vers une architecture de l'acoustique et de l'auralité dans le théâtre post-dramatique

Présentation : Yana Meerzon
Université d'Ottawa

Selon nulle autre que Rosalind Krauss, la culture aurait connu un “tournant visuel” au cours du XX^{ème} siècle (Bois et Cie 84). Le caractère visuel accru de la culture médiatisée d’aujourd’hui a entraîné l’essor de nouveaux modes d’expression incorporant la pensée par l’image. Il s’est par conséquent produit un glissement tangible vers les aspects visuels de la production théâtrale et de la perception dans le théâtre contemporain, avec pour corollaire l’éloignement du logocentrisme du texte dramatique au profit de la recherche de stratégies innovantes dans les compositions scéniques performatives, sensorielles, visuelles et kinesthésiques. S’appuyant sur des stimuli sensoriels pour manipuler l’attention des spectateurs et “perforer la surface culturelle par en-dessous” (Di Benedetto : 165), ce théâtre exige des spectateurs qu’ils participent physiquement et psychiquement à la production d’un spectacle, mettant par là en scène l’affect de son auditoire.

Ce numéro spécial de *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, intitulé “La sémiotique du son : vers une architecture de l’acoustique et de l’auralité dans le théâtre postdramatique”, propose de se concentrer sur un autre aspect de l’architecture contemporaine de la performance théâtrale : le pouvoir du son au théâtre – la voix de l’acteur, la musique, les effets sonores et le bruit – en tant que producteur de sens et créateur non seulement d’une atmosphère dans une production théâtrale,

mais aussi de nouvelles circonstances viscérales et émotionnelles pour la perception spectatorielle en étant déployé de manière à susciter des affects. Le présent volume souhaite montrer que le théâtre actuel prend fréquemment sa source aux croisements de la danse, de la performance théâtrale, des mots et de la musique, qu'il se métamorphose en installations mêlant théâtre et vidéo, et qu'il se rapproche de l'art performatif à cause de son esthétique communicative (Lehmann 2008). Un tel théâtre collabore avec la "physiologie et la neurologie du corps humain en tant que réceptacle de stimuli externes" (Di Benedetto : 1); il explore de manière récurrente la façon dont l'éclairage théâtral, le son, les techniques de jeu, ainsi que d'autres conditions matérielles de la production théâtrale "peuvent aider l'artiste à utiliser des stimuli sensoriels pour composer un événement théâtral en direct et créer un état d'expérience et de conscience intermédiaire" (*ibid.*). C'est un théâtre pleinement conscient du pouvoir de l'affect produit par le son, et qui élabore ses productions sur le modèle de la composition musicale. A cause de cette sensibilité, il suit l'objectif principal du théâtre, qui consiste à "cultiver la réceptivité chez les spectateurs pour tenter d'enrichir leur expérience d'un acte donné" (Hurley : 22). Il expérimente avec les techniques de l'auralité performative et aspire à créer un nouveau type de communication théâtrale fondé sur le phénomène de la *participation infectieuse* du public, comme l'appelle Fischer-Lichte (2008) : le rôle actif et basé sur notre investissement émotionnel que nous jouons nous-mêmes en tant que co-créateurs d'un événement théâtral. En rapprochant la performance théâtrale de la composition musicale, ces pratiques ont aussi pour effet de provoquer les "récepteurs" audio-visuels et les "senseurs" des spectateurs pour construire la signification émotionnelle, spirituelle et intellectuelle d'une performance. En centrant l'attention sur le spectateur en tant que source de signification au détriment de l'équipe de production et du jeu scénique, celui-ci devient à la fois le sujet (le protagoniste de l'affect) et l'objet de la rencontre théâtrale. L'objectif de ce numéro est aussi de montrer que cette pratique oblige les chercheurs en études théâtrales à reconsidérer les méthodologies qu'ils utilisent pour étudier le son et analyser son rôle dans la production de sens, le déclenchement de l'empathie, la création d'effets comiques et la construction d'une atmosphère et d'un environnement propice à l'action sur scène. Les auteurs examinent collectivement les avantages de méthodes d'analyse de la performance théâtrale plus traditionnelles comme la sémiotique et la phénoménologie, ainsi que leur homologue récent, les études cognitives, afin de proposer un ensemble d'outils analytiques plus cohérent pour examiner l'utilisation du son et des aspects performatifs de l'acoustique et de l'auralité dans le théâtre d'aujourd'hui.

En dépit du fait qu'un certain nombre d'études ont été consacrées aux aspects technologiques et conceptuels de l'utilisation du son dans la performance (Brown 2010; Curtin 2014; Dixon 2007; Féral 2013; Finter 2014; Kendrick & Roesner 2011; Larrue 2010, 2011; Ovadija

2013; Quéinnec 2014; Rattigan 2012; Tan 2012; Wilkins 2013), le champ formé par le théâtre et le son reste un objet passionnant pour la recherche universitaire et artistique, en particulier pour ce qui est du développement de nouvelles méthodologies d'analyse des fonctions sémiotique, cognitive, signifiante, émotionnelle et de développement communautaire que le son comporte. Par exemple, les corrélations entre le texte dramatique et la performance vocale d'une actrice, ainsi que le déploiement du son en tant que signifiant de mondes fictifs sur la scène et comme matériau de construction d'un environnement performatif pour le public constituent deux des sujets les plus débattus lorsqu'il est question du son au théâtre. Le metteur en scène Andrei Serban rappelle à son auditoire que

le mot est écrit pour être perçu au moment où il est prononcé, dans une relation immédiate avec le son, avec une potentialité infinie de création de tonalités et de situations, comme le fait la musique. Il existe par lui-même. Il vient de quelque part – et il repart. Nous sentons sa vibration. Nous le tenons. Nous essayons de le faire vibrer à l'intérieur de nous. (Serban 26)

Un texte dramatique présente souvent un schéma du travail et du symbolisme sonores à l'œuvre dans le langage, tandis que le dialogue parlé sert à créer une image ou une association dans l'esprit de la spectatrice. La sémiotique moderne du son décrit le symbolisme sonore transculturellement comme le processus "par lequel les représentations de référents (objets, idées, événements, actions etc...) empruntent une forme de simulation vocale" (Danesi 2000 : 215).

On peut trouver des exemples de symbolisme sonore dans la performance vocale de l'actrice, la voix étant l'un des mécanismes les plus efficaces pour évoquer les émotions. Le symbolisme sonore et le déploiement du son au théâtre peuvent donc inspirer la création de nouveaux textes performatifs basés sur des dimensions sensorielles (visuelles, audio, tactiles), spatiales, cinétiques et temporelles. En fait, on pourrait avancer qu'à chaque fois que les représentations théâtrales utilisent le son comme moyen de communication principal (ce que font les concerts ou les opéras), c'est-à-dire quand elles relèguent le spectacle visuel dans une position subordonnée, elles se rapprochent de la musique. Mais elles nous font aussi ressentir et réfléchir d'un seul tenant car les vibrations sonores (y compris celles de la parole) sont sensuelles. Les émotions que nous ressentons en écoutant de la musique ou en assistant à une représentation théâtrale sont régulées par des attentes mentales comme suit :

Des systèmes computationnels situés dans le cerveau synchronisent des oscillateurs neuronaux avec le battement de la musique et se mettent à prédire à quel moment la prochaine mesure importante se produira. Au fur et à mesure que la musique se déploie, le cerveau actualise constamment ses prévisions par rapport à l'apparition des prochaines mesures, éprouvant un certain contentement à faire coïncider une mesure mentale avec les battements du monde réel et s'émerveillant lorsqu'un musicien expérimenté frustre cette

attente de manière intéressante [...] la musique respire, accélère et ralentit tout comme le monde réel, et notre cervelet prend plaisir à s'ajuster pour rester synchronisé. (Levitin 187)

Écouter de la musique stimule la partie la plus “ancienne” ou la plus primitive de notre cerveau, qui est connectée à notre centre émotionnel. De nos jours, les directeurs de théâtre sont très conscients du pouvoir de la musique et de l'efficacité de ses mécanismes, et ils basent souvent leurs productions sur des principes empruntés à la composition musicale. Ils savent par exemple que

la musique communique avec nous émotionnellement par le biais de violations systématiques de [nos] attentes. Ces violations peuvent survenir dans n'importe quel domaine – celui de la hauteur, du timbre, du contour, du rythme, du tempo, et ainsi de suite – mais elles doivent se produire. La musique est du son organisé, mais l'organisation doit inclure de l'inattendu où bien elle sera plate émotionnellement et robotique. (Levitin 168-169)

Dans un tel contexte, l'utilisation du son par le théâtre contemporain – pour attirer l'attention des spectateurs, pour les laisser dans le suspense, pour créer une atmosphère propice au suivi de l'action et pour véhiculer du sens – a sa propre histoire. En tant que forme artistique axée, comme on l'a dit plus haut, sur la “cultivation de la réceptivité chez les spectateurs”, le théâtre a besoin du pouvoir détenu par le son. Les directeurs de théâtre savent que la tension entre une voix d'acteur et des sons produits artificiellement (y compris la musique en direct) peut entraîner des réactions immédiates dans le public. Qui plus est, avec leur réponses positives/stimulantes ou négatives/perturbantes comme les rires, les pleurs, les applaudissements, ou simplement le départ de la salle, les spectateurs qui sont impliqués activement ont également le pouvoir d'apporter des changements à la représentation.

Comme l'indique Di Benedetto, nous sommes souvent invités à participer physiquement et psychiquement à une installation performative et interactive, avec pour résultat que notre participation à l'action “détermine l'histoire mise en place par le script” (156). En regardant/écoutant des représentations contemporaines,

nous devons nous fier à nos interprétations de l'histoire que nous entendons et voyons. Nous avons besoin de recourir à notre conscience pour organiser l'expérience que nous vivons [...], nos souvenirs sont formés par les stimuli et, pendant que nous recherchons des motifs, nos cerveaux travaillent activement à l'élucidation de l'action. [...] Nous vivons par conséquent dans le moment, prêtant attention à chaque détail que nous entendons et voyons, et jugeant de son importance pour le sens. (156-157)

Dans ce modèle de communication théâtrale, le son devient un ingrédient majeur d'affect : il inclut les nombreuses transformations que le message performatif subit au fur et à mesure du déroulement de la pièce dans le temps. Les effets d'une telle rencontre théâtrale dépendent de la présence de “spectateurs émancipés” qui, lorsqu'ils regardent une pièce,

“voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu’ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers” (Rancière, 2008 : 19). C’est un théâtre qui espère communiquer un savoir culturel collectif et des souvenirs individuels à son public. En reliant ses performances à la composition musicale et gestuelle, il incite les “récepteurs” audio-visuels des spectateurs à tirer les significations émotionnelles, spirituelles et intellectuelles de ses productions. Dans son travail sur le concept de la matérialité du signe théâtral, Ovadija appréhende le son non seulement comme un outil de construction du sens ou d’un impact émotionnel particulier dans la boucle liant performance et réception, mais aussi comme une partie de l’attitude performative des acteurs et des spectateurs. Il considère la réponse du public à la pièce comme une forme de performance en elle-même (2013).

Dans ce numéro, nous considérons le son utilisé sur scène et au dehors à la fois comme un *signe auditif* et comme un *objet matériel*, comme un outil servant à établir des liens fictifs et non-fictifs entre les actions de la performance sur scène et en dehors, les tonalités et atmosphères créées par celle-ci, l’environnement, le processus communicationnel et le travail des acteurs et des concepteurs. Le numéro cherche également à affiner notre compréhension de la fonction du son au théâtre en tant qu’instrument servant à cultiver les émotions du public. Il dialogue avec l’action du son dans la vie quotidienne et au théâtre, examine sa construction et sa réception par les champs conceptuels divers que sont la linguistique, la sémiotique, la phénoménologie et les études cognitives, tout en donnant une voix aux directeurs de théâtre, aux créateurs et aux pédagogues.

* * *

Le numéro est divisé grosso modo en deux groupes d’articles. Le premier, composé des douze premières contributions, offre un bref survol historique des changements qui ont affecté le déploiement du son sur la scène et engage une réflexion sur les ajustements qui ont été proposés par les chercheurs pour s’adapter à ces changements (de la sémiotique aux approches cognitives).

Dans son article intitulé “Voice in the ‘Long 20th Century’ : From Mechanical to Electrical Aurality”, Jean-Marc Larrue fournit un aperçu de quelques changements majeurs dans l’approche du son au théâtre en se concentrant sur ledit “*Long siècle*”, une période délimitée par deux révolutions technologiques majeures : l’émergence de l’électricité et, cent ans plus tard, l’arrivée de la révolution numérique. L’article aborde certains problèmes ontologiques et épistémologiques fondamentaux qui ont marqué les expériences sonores pratiquées dans le théâtre européen en réponse à ces changements.

Giusy Pisano prolonge la discussion de ce sujet dans “De la mise en scène du son : *‘Coraggio ! ricominciamo la lettura!’*” dans la mesure où elle examine l’histoire des inventions technologiques et leur influence sur l’esthétique théâtrale. Elle révèle que les potentialités cognitives de l’écoute aveugle introduites par le téléphone, les cylindres sonores, le disque joué sur un phonographe et la radio influencèrent l’expérimentation théâtrale à l’aide d’instruments tel le théâtrophone (1881), une machine utilisée dans la transmission du son à distance.

Julia Listengarten propose un autre voyage historique avec son exploration des concepts de l’auralité visuelle dans le cadre des expériences modernistes russes en matière de performance et de culture visuelles. Axant son étude sur le concept de *synesthésie*, elle suggère qu’il existe une affinité entre les expériences russes sur l’interaction entre la lumière et le son dans les mystères symphoniques de Scriabin, les “sons colorés” incorporés par Kandinsky dans ses compositions scéniques, ainsi que l’utilisation de poèmes-images dans la performance futuriste *Victoire sur le soleil*. L’essai cherche à réévaluer l’impact de ces expériences sur le vocabulaire théâtral de l’avant-garde historique, ainsi que leur influence sur l’émergence d’une dramaturgie musicale/auditive par rapport au texte dramatique. Dans sa conclusion, Listengarten établit des parallèles entre ces expériences avec le son et des découvertes récentes dans le domaine des neurosciences de l’audition, plus particulièrement en ce qui concerne les effets de stimuli multisensoriels sur le cerveau humain.

Mladen Ovadija offre ses propres parallèles historiques : il juxtapose le signe hiéroglyphique d’Artaud à l’esthétique théâtrale et à l’atmosphère scénique de Gernot Boehme, insistant sur le rôle joué par l’héritage avant-gardiste dans la prédominance de la matérialité du son sur sa sémioticité au théâtre. Les spectateurs d’aujourd’hui sont différents de leurs homologues historiques dans la mesure où ils vivent dans un espace acoustique dans lequel le son exprime sa sémioticité préverbale et sa matérialité de manière continue. Selon Ovadija, en allant voir/écouter une pièce, les spectateurs contemporains sont donc plus enclins à accepter les collisions entre les signes visuels et auditifs qui forment à la fois la matérialité et la sémioticité des performances postdramatiques. Ovadija s’appuie sur les théories esthétiques de Boehme pour illustrer son argument.

Marvin Carlson enchaîne en ouvrant une vignette historique sur l’importance des sons para-théâtraux au théâtre. Son article “Twice Have the Trumpets Sounded” illumine la signification de certains sons du théâtre (plus spécifiquement les “trois coups” et les tombées de rideau) dans leur rôle historique d’avertisseurs du début et de la fin d’une représentation. En fonctionnant comme cadre, ces sons para-théâtraux préparent les spectateurs, qui se trouvent à mi-chemin entre réalité fictive et imagination théâtrale, à se mettre en condition.

La contribution d’Eli Rozik au numéro analyse la mise en scène de

Gospel at Colonus (1983) par Lee Breuer en s'appuyant sur sa théorie personnelle de la *métaphore du son*. Selon Rozik, dans son oeuvre Breuer chercherait à réaliser une synthèse entre la tragédie grecque antique et les services religieux pentecôtistes. L'argument consiste cependant moins à mettre en question les intentions de Breuer qu'à explorer le déploiement du son dans le mélange de référents culturels et d'idiomes performatifs présent dans l'espace d'une seule oeuvre. Rozik suggère qu'en mettant en scène l'*Oedipe à Colonne* de Sophocle à travers le prisme de la musique Gospel, Breuer permet à une dimension métaphorique supplémentaire d'émerger, dimension capitalisant sur la structure dramatique métaphorique qui est déjà intégrée dans le texte original de Sophocle.

La contribution de Rozik ouvre la voie à l'article de Marcus Cheng Chye Tan, dans lequel l'auteur traite de manière exhaustive la fonction du son en tant que créateur de sens et d'émotion dans le contexte de rencontres théâtrales interculturelles. Tan examine les instances de syncrétisme sonore dans *Lear Dreaming* d'Ong Keng Sen (2012), à la fois nouvelle création et suite du collage panasiatique (influencé par Shakespeare), *Lear*, qu'Ong réalisa en 1997. Exhibant un seul acteur sur scène entouré par huit musiciens, ainsi qu'une hybridité acoustique entre la parole, la musique électronique, le chant traditionnel et d'autres motifs sonores, la mise en scène de 2012 propose une conception visuelle de la culture comme un territoire optique juxtaposé aux pratiques de l'interculturalisme acoustique. Tan fait l'examen critique des techniques du syncrétisme sonore et de la disjonction tels qu'ils sont imaginés par Ong, pour représenter une Asie théâtrale et interculturelle.

Katharina Rost porte également son attention sur les relations entre les sons propres à une culture et les sons universels en se penchant sur la comédie et la création de sons comiques dans les représentations contemporaines. Elle examine les oeuvres d'une nouvelle génération de metteurs en scène allemands – le groupe inclut René Pollesch, Christoph Marthaler, Herbert Fritsch et Dimiter Gotscheff – qui emploient la farce, l'ironie, l'humour noir, l'exagération, la brutalité, la vulgarité et l'absurdité pour créer des effets comiques par le biais du son dans leurs productions théâtrales. Rost soutient que les sons comiques ne sont pas universels ou transhistoriques mais qu'ils dépendent de contextes culturels et historiques spécifiques qui sont activés pour chaque production individuelle. S'appuyant sur la théorie de la matérialité et des effets sonores développée par Jean-François Augoyard et Henri Torgue, Rost analyse les variations de l'attention spectatorielle qui peuvent être causées par ces effets de son comiques.

Neil Verma reprend la discussion débutée par Rost sur le rôle du son dans la production de variations et de disparités dans l'attention du spectateur. Contrairement aux autres collaborateurs à ce numéro, Verma explore le fonctionnement du son et de la réception dans une

pièce radiophonique. Il aborde *Darkside* (2013) de Tom Stoppard, une pièce jouée par la BBC (radio 2) qui met en scène les relations complexes existant entre le monde fictif évoqué par la pièce, sa référence première (l'album concept *Dark Side of the Moon* de Pink Floyd) et l'oeuvre radiophonique antérieure de Stoppard. Verma met en évidence l'étroit rapport des thèmes de cette pièce d'avec la structure de celle-ci, soutenant que *Darkside* présente à la fois un album concept, une expérience intellectuelle et une pièce radiophonique, et que son paysage sonore est la seule manière dont la pièce "pense" et "connaît".

Yana Meerzon considère elle aussi la manière dont l'attention et les réactions émotionnelles des spectateurs peuvent être structurées par l'utilisation du son. Elle s'intéresse aux concepts d'*affect*, de *compassion* et de *chora-graphie* (Lehmann 2008) par rapport au projet de Wajdi Mouawad intitulé *Des Femmes* (2011), une adaptation de trois tragédies de Sophocle : *Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Électre*. Meerzon soutient que les paysages sonores multiples du théâtre contemporain (les voix des acteurs, la musique, le son en direct, celui produit artificiellement et l'architecture de l'auralité de la performance) sont devenus l'outil le plus efficace pour explorer le ressenti d'une expérience véritablement viscérale par le public. L'article passe en revue la dramaturgie de Mouawad, ses choix de mise-en-scène, la manière dont il se sert du son et dont il travaille avec les acteurs, montrant que l'amalgame des mots (en l'occurrence la poésie) et des sons (le chant et la musique) génère de l'affect.

Enrico Pitozzi prolonge ce sillon de recherche dans un cadre phénoménologique. A travers l'analyse de performances avant-gardistes contemporaines, tout particulièrement l'oeuvre de la compagnie Societas Raffaello Sanzio, Pitozzi met en question ce que l'on *voit* au théâtre. Il soutient que, dans les représentations contemporaines, les images acoustiques l'emportent sur leur homologue visuel de la performance; en fait, elles permettent aux images visuelle de prendre forme tout en dictant l'atmosphère globale de la production.

Ce premier groupe d'articles se clôt sur la contribution d'André Helbo intitulée "Le son, le signe, la scène". Helbo se penche sur les aspects cognitifs du son dans la performance. Il s'interroge sur la pertinence scientifique d'une sémiotique du son dans le cadre d'une performance théâtrale postmoderne avant de proposer une nouvelle typologie basée sur trois modalités distinctes pour l'architecture sonore au théâtre.

Le prochain groupe d'articles rassemblés ici se compose de cinq essais qui traitent des changements rapides dont nous sommes témoins en ce qui concerne l'utilisation du son dans les pratiques performatives actuelles. Il offre un certain nombre d'études de cas dont chacune cible des aspects différents de la dramaturgie et de l'architecture sonores, approchés à la fois du point de vue du praticien du théâtre et du spectateur, ces derniers étant considérés comme des partenaires dans la

rencontre performative et comme des *lieux* de signification.

L'article intitulé "Dispositif cartographique du son pour une scène sans bord" de Jean-Paul Quéinnec est axé sur le lien entre l'image acoustique et visuelle, abordant une question qui a été soulevée plus tôt dans les contributions de Pitozzi et d'Helbo. Quéinnec se concentre sur quelques projets de recherche qui furent développés par la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre et applique sa propre théorie de la dramaturgie du son à l'analyse des principes dramaturgiques de "l'écriture cartographique" telle qu'elle se donne à lire dans des sites précis de performance. L'auteur montre que ces principes dramaturgiques surgissent en réponse aux limitations physiques des espaces choisis pour la performance et qu'ils dépendent des habitudes d'écoute propres à chaque spectateur.

Dans "Se mettre à l'écoute de l'écoute. Éthique et esthétique d'une pratique du sonore dans la création de l'œuvre théâtrale", Anne-Marie Ouellet, qui est directrice artistique d'une compagnie théâtrale située au Québec (L'eau du bain), évoque son travail en tant que chercheuse en théâtre et artiste tout en explorant les potentialités de "paysages sonores" qui dialoguent avec ceux du monde extérieur, les évoquant et recréant à l'intérieur d'installations performatives montées récemment. En construisant ses paysages sonores, Ouellet prête une attention particulière aux lieux publics qu'elle utilise pour son travail, qu'il s'agisse d'un lac gelé (*Le son de l'ère est froid*), d'un centre d'hébergement et de soins de longue durée (*Souvenir Souvenir*) ou d'une galerie marchande (*Plaza*). L'objectif de la performance est de renoncer à l'espace théâtral traditionnel et de rencontrer "théâtralement" le monde extérieur. L'artiste doit donc être attentive et cultiver l'art fondamental de l'écoute, qui consiste à s'écouter les uns les autres et à écouter l'environnement. Dans les flots sonores qui submergent son public et Ouellet elle-même, la perte semble être plus importante que le gain. L'article documente et explore la quête d'un espace d'écoute amical par L'eau du bain, un lieu où chacun se sent en sécurité et prêt à se partager avec d'autres.

Dans "A Space for Sound", Liz Mills cherche à comprendre, comme Ouellet, de quelle façon l'espace et les sons sont liés et interdépendants dans une performance théâtrale. Elle examine le changement paradigmatique dans la pratique vocale et la pédagogie du théâtre occidental qui s'est effectué en réaction à l'importance croissante du corps comme lieu de performance depuis les années quatre-vingts. Comme elle le démontre, et malgré le fait que la voix est clairement ancrée dans le corps d'un artiste, l'entraînement de la voix dans le théâtre occidental traditionnel n'explore pas les possibilités de l'oralité performative ou des traditions orales dans ses méthodologies pédagogiques. Mills défend l'idée que les pratiques vocales dans le théâtre occidental sont plutôt imbriquées dans les concepts de texte et de *logos* et qu'elles dépendent largement des fonctions communicatives langagières (Habermas 1981),

limitant par là les pratiques vocale et pédagogique aux principes d'un cadre plus littéraire.

S'appuyant sur les concepts de fonctions référentielles et métalinguistiques de la communication linguistique que Roman Jakobson a élaborés, Ric Cousins offre une analyse des éléments conceptuels sonores déployés dans la performance comme étant analogues à des phonèmes. Son article "Linguistic Aspects of Sound Design for Theatre : A View From the Fringe" examine trois types de "chronométrage" – *séquencement*, *synchronicité* et *durée* – fournissant une forme de syntaxe ainsi qu'un vocabulaire du son conçu dans un contexte performatif. En guise d'illustration de la manière dont ces éléments entrent en jeu dans la création de systèmes signifiants, Cousins évoque sa propre pratique en tant que concepteur de son pour le théâtre expérimental "*fringe*" au Canada anglophone.

L'essai de Silvija Jestrovic "Reading into Soundscapes : Between Ma and Concretization" apporte un point final à cette dernière section du numéro. Dans son travail, Jestrovic explore le rôle joué par l'auditeur/le participant dans le processus de création d'une expérience performative par le biais de l'écoute, expérience déterminée par les paramètres toujours changeants des contextes artistiques, personnels, sociaux et politiques qui sont mobilisés dans le cadre de rencontres performatives individuelles. Jestrovic examine l'installation sonore de Takeshi Kosugi, *Mano dharma, electronics* (1967), qui fut exposée à la galerie IKON à Birmingham en septembre 2015, et *Between*, une performance immersive créée par des étudiants en théâtre à l'université de Warwick en juin 2015 et qui utilise la promenade audio comme stratégie principale. L'approche conceptuelle adoptée par l'auteure s'origine dans ce que celle-ci appelle une *pulsion sémiotique* se manifestant comme un désir ressenti par le spectateur de s'impliquer dans le processus performatif de création de sens, que Jestrovic qualifie de "projection de sens" ("*reading-into*"). Jestrovic suggère que la pulsion sémiotique débouche souvent sur l'attribution involontaire de certaines significations à une performance et qu'elle génère donc des incertitudes par rapport à l'éthique personnelle et sociale des auditeurs/spectateurs.

Finalement, dans la section de ce numéro consacrée aux articles individuels, le lecteur découvrira un essai de Marcel Danesi, dont les réflexions devraient interpeller tout chercheur en théâtre s'intéressant à la question du son. Dans "Phonemes as Modeling Devices", Danesi étudie les phonèmes linguistiques en tant qu'instruments de modélisation de la parole. Il examine la *théorie du symbolisme sonore* comme un concept-cadre nous permettant d'étudier la façon dont les sons de la langue peuvent être employés pour créer des mots et d'autres unités linguistiques. D'une certaine manière, sa contribution ramène l'exploration de la fabrication, de l'écoute et de la compréhension du son au théâtre par ce numéro à son objectif de départ : forger de nouveaux outils ana-

lytiques pour commenter le travail d'artistes de théâtre contemporains qui cultivent des techniques auditives de production de sens et d'affect sur la scène, ainsi que pour explorer les potentialités artistiques et émotionnelles contenues dans l'expression vocale de l'acteur et pour préférer la musique et le son à la représentation visuelle.

Les articles réunis ici s'attellent collectivement à appréhender l'esthétique théâtrale postdramatique autrement qu'à partir de son aspect visuel, corroborant ainsi l'argument de Ross Brown, selon lequel dans la

techné du paysage sonore dans le théâtre postmoderne, il se pourrait que nous soyons témoins non seulement d'une nouvelle ère d'auralité au théâtre, mais aussi d'une modélisation exploratoire de nouvelles façons de penser 'par l'oreille' qui acceptent une signification dans la coïncidence de phénomènes qui auraient pu être places dans une opposition binaire auparavant. (2005 : 105)

Est ici en jeu ce que Brown nomme le trait central de la perception esthétique dans le contexte de l'expérience d'un paysage sonore théâtral par le public, paysage sonore qui paraît résider dans deux endroits simultanément : dans le "paysage sonore du théâtre en tant que lieu physique, son environnement et ses habitants, ainsi que dans les paysages sonores imaginaires de la performance" (2001 : 38). Ce numéro de *RS/SI* considère la construction de paysages sonores au théâtre non seulement comme des moyens de création de sens, de tonalités et d'atmosphères, mais aussi comme le nouvel outil principal que possède le théâtre pour encourager le public à participer et pour s'assurer que ce dernier réponde de manière psychologique, physique, émotionnelle, affectuelle et éthique à ses productions.

* * *

Ce numéro a vu le jour après plusieurs discussions, réécritures et relectures. Cependant, alors qu'il était dans sa dernière phase d'élaboration, nous avons reçu la tragique nouvelle du décès du professeur Eli Rozik. Malgré la peine que nous ressentîmes alors, c'est un honneur pour nous que de publier le tout dernier essai qu'il rédigea. C'est pourquoi je souhaite dédier ce numéro de *RS/SI* dans sa totalité à la mémoire d'Eli Rozik, un homme qui croyait fermement aux pouvoirs analytiques de la sémiotique théâtrale, ainsi qu'un chercheur qui n'a pas seulement contribué activement au développement et à la promotion de ce domaine de recherche, mais qui élabora également une approche hautement originale de celui-ci dans son travail sur l'iconicité et la métaphore. Bien que je n'aie pas pu étudier directement avec le professeur Rozik, je me considère très chanceuse de l'avoir rencontré à plusieurs reprises et, en 2008, j'eus le privilège de collaborer avec lui en co-éditant un numéro spécial du *Journal of Dramatic Theory and*

Criticism (“Semiotics of Performance Analysis Today”, vol. XXII, n° 2, printemps 2008). La clarté de ses observations, sa capacité à adopter une vue d’ensemble sur le champ de l’expérimentation théâtrale malgré les changements rapides qui affectèrent celui-ci au début des années 2000, l’acuité et la justesse des commentaires dont il fit preuve dans les remarques généreuses et les critiques constructives qu’il prodigua à chacun des auteurs de ce numéro étaient absolument remarquables. Il insistait souvent sur la nécessité de ramener la théorie à la pratique et de considérer nos questionnements théoriques comme étant analogues à la pratique théâtrale expérimentale. Cette insistance rendait Eli à la fois très particulier et convaincant! C’est peut-être la chose la plus importante que j’ai apprise en travaillant sur ce projet avec lui. Je continue à la partager avec mes propre lecteurs et étudiants.

Conçu comme un hommage à l’héritage et à la mémoire du professeur Rozik, ce numéro de *RS/SI* aspire à créer ses propres métaphores scéniques et à travailler avec la pensée abstraite en oscillant entre pratique et théorie théâtrales, ainsi qu’à transformer la sémiotique théâtrale en un projet véritablement interdisciplinaire incluant l’historiographie et la phénoménologie, les sciences cognitives et les pratiques expérientielles. Ensemble, ces méthodes et approches nous aident à mieux comprendre les nombreux liens qui existent depuis toujours entre la matérialité du son au théâtre et son rôle dans la formation d’affects et de significations.

Bibliographie

- BOIS, Y.-A. BUCHLOH, B. H.D.; FOSTER, H. & KRAUSS, R. (2005) *Art Since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London, New York : Thames & Hudson.
- BROWN, R. (2001) “The Art of Sound Design : Real and Imaginary Soundscapes”. In *Theatre Design and Technology* (37) 4 : 38 - 43.
- . (2005) “The Theatre Soundscape and the End of Noise”. In *Performance Research* (10) 4 : 105-119.
- . (2010) *Sound : A Reader in Theatre Practice*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- CURTIN, A. (2014) *Avant-Garde Theatre Sound : Staging Sonic Modernity*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- DI BENEDETTO, S. (2010) *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*. Routledge : New York.
- DANESI, M., (2000) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communication*. Toronto : University of Toronto Press.
- DIXON, S. (2007) *Digital Performance : A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge : MIT Press.
- FÉRAL, J. & PERROT, E. (Eds.) (2013) *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- FINTER, H. (2014) *Le corps de l'audible : Écrits français sur la voix 1979-2012*. Peter Lang.
- FISCHER-LICHTE, E. (2008) *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*. S. Jain (trans.). New York : Routledge.

- HURLEY, E. (2010) *Theatre and Feeling*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- KENDRICK, L. & ROESNER, D. (Eds.). (2011) *Theatre Noise : The Sound of Performance*. Cambridge : Scholars Publishing.
- LARRUE, J.-M., BOVET, J. & MERVANT-ROUX, M.-M. (Eds.) (2011) “Le son du théâtre. 3. Voix Words Words”. In *Théâtre/Public* n°199, Association Théâtre/public, Mars.
- LARRUE, J.-M., GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, C. & MERVANT-ROUX, M.-M. (Eds.) (2011) “Le son du théâtre. 2. Dire l'acoustique”. In *Théâtre/Public* n°199, Association Théâtre/public, Mars.
- LARRUE, J.-M. & MERVANT-ROUX, M.-M. (Eds.). (2010) “Le son du théâtre. 1. Le passé audible”. In *Théâtre/Public* n°197, Association Théâtre/Public, Septembre.
- LEHMANN, H.-T. (2006) *Postdramatic Theatre*. K. Jürs-Munby (trans.). London : Routledge.
- LEVITIN, D. J. (2006) *This is Your Brain to Music. The Science of a Human Obsession*. New York : Penguin.
- OVADJIA, M. (2013) *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. McGill Queens University Press.
- RANCIÈRE, J. (2009) *The Emancipated Spectator*. G. Elliot (trans.). London, New York : Verso.
- RATTIGAN, D. (2002) *Theatre of Sound : Radio and the Dramatic Imagination*. Dublin : Carysfort Press.
- QUEINNEC, J.-P. (Ed.) (2014) “Le Doute et l'inventivité de la recherche création pour une scène indéterminée”. In *Revue Aparté* (3) : 25- 83.
- SERBAN, A. (1976) “The Life in a Sound”. *TDR - The Drama Review* (20) 4. In *Theatrical Theory Issue*, December : 25-26.
- TAN, M. (2012) *Acoustic Interculturalism : Listening to Performance*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- WILKINS, C. (2013) “A Dramaturgy of Digital Sound : Towards an Aesthetic Approach”. In *International Journal of Performance Arts & Digital Media* (9) 2 : 329-345. Routledge/Taylor & Francis Group.

Semiotic of Sound : Toward the Architecture of Acoustics and Aurality in Postdramatic Theatre

Presentation : Yana Meerzon
University of Ottawa

Rosalind Krauss, a leading figure in the field of visual culture declared that in the course of the 20th century, culture has experienced a visual turn (Bois *et al.* 2005 : 84). The increased visuality of today's mediated culture has resulted in the rise of imagistic thinking lending itself to new modes of expression. Consequently, there has been a tangible shift in contemporary theatre towards the visual aspects of performance making and perception, away from the logocentrism of the dramatic text, in search for the new strategies of performative, sensorial, visual, and kinaesthetic stage compositions. Relying upon sensorial stimuli to manipulate spectators' attention and to "[break] in below the cultural surface" (Di Benedetto 2010 : 165), this theatre requires the spectators' psycho-physical involvement in making a show and hence stages affect.

This issue of *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, entitled "Semiotics of Sound : Toward the Architecture of Acoustics and Aurality in Postdramatic Theatre", proposes to focus on another aspect of today's performance architecture : the power of theatrical sound – the actor's voice, music, sound effects and noise – to make meaning and create atmosphere in a theatrical production, as well as to create new visceral and emotional circumstances for audience perception, using sound as an instrument for the performance of affect. Contemporary theater, this volume wishes to demonstrate, frequently originates at the cross-roads of dance, theatre performance, spoken words and music, often mutating into theatre-video-sound installations, and approximating performance art in its communicative aesthetics (Lehmann 2008). This is a theatre that engages with the "physiology and neurology of the human body as a receiver of outside stimuli" (Di Benedetto 2010 : 1). It

repeatedly investigates how theatrical lighting, sound, acting techniques and the other material conditions of theatrical production “can assist the artist in using sensorial stimuli to compose a live theatrical event and create an in-between state of experience and awareness” (*ibid.*). This is a theatre fully aware of the power of affect as produced by sound, often fashioning its productions on the principles of musical composition. In this sensitivity, it follows theatre’s primary objective to “cultivat[e] a receptive mood in audiences that may enhance their experience of a given act” (Hurley 2010 : 22). It experiments with the devices of performance aurality and strives to create a new type of theatrical communication, one based on what Fischer-Lichte calls the phenomenon of the audience’s *infectious participation* (2008) : our active and emotionally involved role in co-creating a theatrical event.

By linking theatre performance to musical composition, such practice also provokes the spectators’ audio-visual receptors and sensors into constructing the emotional, spiritual and intellectual meaning of a performance. Whereas by shifting the focus of a theatrical acoustical encounter from the producing/acting team to the spectator as source of meaning, the latter becomes both the subject (the protagonist of affect) and the object of the encounter. As demonstrated by the contributions to this volume, this practice also makes theatre scholars revisit methodologies for studying sound and for analyzing its role in meaning-making, in inducing empathy, creating comic effects, constructing atmosphere as well as an environment for the action on stage. Collectively, the articles collected in this volume examine various methodologies of performance analysis, including semiotics and phenomenology as well as cognitive studies, in order to propose a coherent set of analytical tools with which to discuss the use of sound and the performative aspects of acoustics and aurality in today’s theatre.

Despite the fact that a number of works have investigated the technological and design aspects of sound in performance (Brown 2010; Curtin 2014; Dixon 2007; Feral 2013; Finter 2014; Kendrick & Roesner 2011; Larrue 2010, 2011; Ovadija 2013; Queinnec 2014; Rattigan 2012; Tan 2012; Wilkins 2013), this area of research still presents exciting opportunities for academic and artistic inquiries, specifically for developing new methodologies with which to analyze the semiotic, cognitive, meaning-forming, emotional, and community-building functions that theatre sound carries. For instance, this includes studying the correlations between the dramatic text and an actor’s vocal performance; the use of sound as a signifier of fictional worlds on stage; or its role as a material element in forming a performative environment on stage and for affecting the audience. These are among the most debated topics in theatre research today. Andrei Serban, the Romanian theatre director, reminds his audiences that “the word is written to be experienced at the moment it is spoken, in an immediate relationship with the sound, with an infinite possibility to create moods and situations as music

does. It exists on its own. It comes from somewhere – and it goes away. We sense its vibration. We hold on to it. We can try to make it vibrate inside us” (Serban 1976 : 26).

A dramatic text often presents a blueprint of the sound work and sound symbolism in speech, whereas spoken dialogue serves to create an image or an association in the mind of a spectator. Modern semiotics of sound describes sound symbolism cross-culturally as the process “by which referents (objects, ideas, events, actions, etc.) are represented through some form of vocal simulation” (Danesi 2000 : 215). Examples of sound symbolism can be found in the actor’s vocal performance, the voice being one of the most powerful mechanisms to evoke emotion. Sound symbolism and sound use in theatre may thus incite new performative texts based on sensorial (visual, audio, tactile), spatial, kinetic, and temporal dimensions. In fact, it might be argued that whenever theatrical performance uses sound as their primary device of communication (as do concerts or the opera), moving the visual spectacle to a subordinate position, it approximates music. But it also makes us feel and think all at once, because the vibrations of the sounds (including speech) are sensual. The emotions we experience listening to music or watching a theatre performance are regulated by mental expectations in the following manner :

[C]omputational systems in the brain synchronize neural oscillators with the pulse of the music, and begin to predict when the next strong beat will occur. As the music unfolds, the brain constantly updates its estimates of when new beats will occur, and takes satisfaction in matching a mental beat with a real-in-the-world one, and takes delight when a skillful musician violates that expectation in an interesting way [...] music breathes, speeds up, and slows down just as the real words does, and our cerebellum finds pleasure in adjusting itself to stay synchronized. (Levitin 2006 : 187)

Listening to music stimulates the “oldest” or most primitive part of our brain, which is connected to our center of emotion. Today, theatre directors are well aware of the power of music and of its effectual mechanisms, and they often direct their productions on principles borrowed from musical composition. For instance, they know that

music communicates to us emotionally through systematic violations of [our] expectations. These violations can occur in any domain – the domain of pitch, timbre, contour, rhythm, tempo, and so on – but occur they must. Music is organized sound, but the organization has to involve some element of the unexpected or it is emotionally flat and robotic. (Levitin 2006 : 168-169)

In this respect, today’s theatre has its own history of using sound to focus the audience’s attention, to keep them in suspense, to create the rightful atmosphere for following the action, and to convey meaning. As an art form focused on “cultivating a receptive mood in audiences that may enhance their experience of a given act” (Hurley 2010 : 22), theatre relies on the power of sound. Theatre directors know that the tension between an actor’s voice and artificially produced sounds (including live

music) can prompt immediate reactions in the audience. Moreover, with their positive/stimulating or negative/interrupting physical responses, such as laughing, crying, clapping, or simply leaving the theatre, actively engaged audiences also have the power to instill a change in the performance.

As Di Benedetto writes, we are often asked to participate psychophysically in an interactive performative installation, so our involvement in the action “determin[es] the final narrative set up by the script” (2010 : 156). Watching/listening to contemporary performances,

we have to rely on our senses of the narrative that we are hearing and seeing. We need to use our consciousness to sort out the experience, [...] our memories are shaped by the stimuli, and as we seek out patterns, our brains are actively working to figure out what is happening. [...] As a result, we are living in the moment, paying attention to every detail that we hear and see as if it were significant. (*ibid.* : 156-157)

In this model of theatrical communication, sound becomes the major ingredient of affect : it encompasses the numerous transformations that the performative message undergoes as the play unfolds in time. The outcomes of such a theatrical encounter rest on the presence of “emancipated spectators”, who, when watching a play, “see, feel and understand something as much as they compose their poem, as, in their way, do actors or playwrights, directors, dancers or performers” (Rancière 2009 : 13). It is a theatre that hopes to communicate to its audience collective cultural knowledge and individual memories. By linking its performances to gestural and musical composition, it provokes the spectators’ audio-visual receptors to draw out the emotional, spiritual and intellectual meanings of its productions. Working with the concept of the materiality of the theatrical sign, Ovadija conceives of sound not only as a tool for constructing meaning or particular emotional impact in the performance/reception loop, but as part of the performative behavior of actors and spectators alike. He sees the audience’s response to the play as a form of performance in itself (2013).

In this volume, we consider the use of sound on-stage and off-stage both as an *auditory sign* and as a *material object*, a tool for creating fictional and non-fictional connections between a performance’s off-stage and on-stage actions, its mood and atmosphere, the environment, the communication process, and the work of actors and designers. The volume also seeks to improve our understanding of the function of sound in theatre as a device for cultivating the audience’s emotions. It engages with the work of sound in everyday life and in theatre, investigating its construction and reception through the various conceptual fields of linguistics, semiotics, phenomenology, and cognitive studies, while also giving voice to theatre directors, designers and pedagogues.

The volume is divided roughly into two groups of articles. The first group – composed of the first 12 contributions – offers a brief historical survey of the changes that have affected the use of sound on stage, and reflects on some of the scholarly and methodological adjustments that have been proposed by scholars to meet these changes.

In his opening article “Voice in the ‘Long 20th Century’ : From Mechanical to Electrical Aurality”, Jean-Marc Larrue provides an overview of some major changes in the theatre’s approach to sound, focusing on the so-called “*Long-Siècle*”, the period framed by two major technological revolutions : the emergence of electricity and, a hundred years later, the coming of the digital revolution. The article highlights some fundamental ontological and epistemological issues that marked European theatre’s experiments with sound as it responded to these changes.

Giusy Pisano continues discussing this topic in “De la mise en scène de l’écoute aveugle : ‘*Coraggio! Ricominciamo la lettura!*’” as she examines the history of technological inventions and their influence on theatre aesthetics. She reveals how the cognitive potentials of blind listening that the telephone, the acoustic pipes, the phonograph record, and radio introduced, influenced theatrical experimentation with devices such as Theatrophone (1881), a contraption used for the remote transmission of sound.

Julia Listengarten proposes another historical journey as she examines the concepts of visual aurality in the Russian Modernist experiments in visual culture and performance. With her focus on the concept *synesthesia*, she suggests an affinity between the Russian experiments on the interplay of sound and light in Scriabin’s symphonic mysteries, Kandinsky’s “color sounds” in his stage compositions, and the use of picture-poems in the Futurist performance of *The Victory Over the Sun*. The essay seeks to reassess the impact of these experiments on the theatrical vocabulary of the Historical Avant-Garde as well as their influence on the emergence of a musical/aural dramaturgy vis-à-vis the dramatic text. In her conclusion, Listengarten draws parallels between these experiments with sound and recent findings in the neuroscience of hearing, especially in relation to the effects of multi-sensory stimuli on the human brain.

Mladen Ovadjia offers historical parallels of his own : he juxtaposes Artaud’s hieroglyphic sign and Gernot Boehme’s aesthetics of theatre/set atmosphere, insisting on the legacy of the Avant-Garde to recognize the dominance of the materiality of theatrical sound over its “semioticity”. Today’s spectators are different from their historical counterparts, as they live immersed in an acoustic space where sound expresses its pre-verbal semioticity and its materiality on a continual basis. Coming to a watch/hear a play, Ovadjia claims, contemporary spectators are therefore more open to embrace the collisions of visual

and auditory signs that form both the materiality and the semioticity of postdramatic performances. Ovadija uses the aesthetic theories of Boehme to illustrate his point.

Marvin Carlson follows with a historical vignette on the importance of para-theatrical sounds in theatre. His article, “Twice Have the Trumpets Sounded”, demonstrates the significance of certain theater sounds (most notably the “three blows” and the curtain call) as they have been used historically to signal the beginning and the end of a performance. In their framing functions these para-theatrical sounds prepare theatergoers to ready themselves as they stand at the threshold of reality and theatrical fantasy.

Eli Rozik’s contribution to the volume studies Lee Breuer’s staging of *Gospel at Colonus* (1983) using his own theory of a metaphor of sound. Rozik presents Breuer’s work as an attempt to achieve a synthesis between ancient Greek tragedy and Pentecostal church services. The point, however, isn’t so much to question Breuer’s intentions, but rather to investigate the use of sound in the mixing of cultural referents and performative idioms in the space of a singular work. Rozik proposes that in staging Sophocles’ *Oedipus at Colonus* through the prism of Gospel music, Breuer allowed an additional metaphoric dimension to emerge, one that capitalizes on the metaphoric dramatic structure already embedded within the original play-script by Sophocles.

Rozik’s contribution paves the way for Marcus Cheng Chye Tan’s article which engages with the emotive and meaning-forming functions of sound in the context of intercultural theater encounters. Tan examines the instances of sonic syncretism in Ong Keng Sen’s 2012 *Lear Dreaming*, an offspring of *and* a sequel to Ong’s 1997 Shakespearean-influenced pan-Asian and collage *Lear*. With a single performer on stage surrounded by eight musicians and the acoustic hybridity between speech, electronic music, traditional signing and other sound patterns, the 2012 staging proposes a visual conception of culture as optical territory juxtaposed with the practices of acoustic interculturalism. Tan critically examines the devices of sonic syncretism and disjuncture, as imagined by Ong, to perform an imagined, theatrical and intercultural Asia.

Katharina Rost resumes this focus on the relations between culture-specific and universal sounds by turning her attention to comedy and the creation of comic sounds in contemporary performances. She examines the work of a new generation of German directors – the group includes René Pollesch, Christoph Marthaler, Herbert Fritsch, and Dimiter Gotscheff – who employ slapstick, irony, black humour, exaggeration, bluntness, vulgarity, and absurdity to create sound-based comic effects in their theatrical productions. Rost argues that comic sounds are not universal or trans-historical, and that they depend on specific cultural and historical contexts which are activated for each individual production. Using the theory of sonic materiality and effects developed

by Jean-François Augoyard and Henri Torgue, Rost studies the shifts in audience's attention that can be caused by these comic effects of sound.

Neil Verma picks up on Rost's discussion of the role of sound to produce shifts and discrepancies in the listener's attention. Unlike the other contributors to this volume, Verma examines the work of sound and reception in a radio-play. He discusses Tom Stoppard's 2013 *Darkside*, aired on BBC Radio 2, which focussed on the complex relations that exist between the fictional world evoked by the play, its source material (the Pink Floyd concept album *Dark Side of the Moon*) and Stoppard's earlier radio work. Verma demonstrates a close interconnection between the themes of this play and its structure, arguing that as *Darkside* presents a concept album, a thought experiment and a radio play, its soundscape is the play's only way of "thinking" and "knowing".

Yana Meerzon also considers how the attention and emotional responses of spectators can be structured through the use of sound. She discusses the concepts of *affect*, *compassion* and *chora-graphy* (Lehmann 2008) in relation to Wajdi Mouawad's 2011 project *Des Femmes*, an adaptation of Sophocles' three tragedies *Les Trachiniennes*, *Antigone* and *Électre*. Meerzon argues that contemporary theatre's multiple soundscapes of performance (actors' voices, music, artificially produced and live sound, the architecture of performance aurality) has become the most powerful tool for instigating a truly visceral experience in the audience. Illustrating how the amalgam of words (as poetry) and sounds (as singing and music) generate affect, the article reviews Mouawad's dramaturgy, his directorial choices (*mise-en-scène*), his use of sound, and the way he works with actors.

Enrico Pitozzi furthers this line of inquiry, while framing it in phenomenological terms. Looking at a number of contemporary Avant-Garde performances, specifically the work of the Societas Raffaello Sanzio, Pitozzi questions what one sees in the theatre. He argues that in contemporary performance acoustic images take over the performance's visual counterpart; in fact, they allow visual images to take shape while dictating the overall atmosphere of the production.

This first group of articles comes to a close with a piece by André Helbo entitled "Le son, le signe, la scène". Helbo turns to consider some of the cognitive aspects of sound in performance. He discusses the scientific relevance of a sound semiotics within the framework of a postmodern theatrical performance before proposing a new typology of sound architecture in theatre which is based around three distinct modalities.

The next group of articles – composed of 5 essays –, addresses some of the rapid changes we see in the use of sound in current performance practices. It offers a number of case studies each focusing on different aspects of the dramaturgy and architecture of sound, from the perspectives of the theater practitioner and the theatregoer, both seen as partners in the performative encounter and as loci of meaning.

Jean-Paul Quéinnec's "Dispositif cartographique du son pour une scène sans bord" centers on the connection between acoustic and visual image, furthering an issue which was raised earlier by Pitozzi's and Helbo's contributions. Developing his own theory of sound dramaturgy, Quéinnec focuses on a number of research projects that were developed at the Canada Research Chair in the Creation of a Dramaturgy of Sound in Theatre and discusses the dramaturgical principles of *l'écriture cartographique* in site-specific performances. The author shows how these dramaturgical principles arise in response to the physical limitations of the chosen performative spaces and are contingent upon the listening patterns experienced by each audience member.

In "*Se mettre à l'écoute de l'écoute. Éthique et esthétique d'une pratique du sonore dans la création de l'œuvre théâtrale* Nous voilà rendus de la compagnie *L'eau du bain*", Anne-Marie Ouellet – who is artistic director of a Québec based theatre company (*L'eau du bain*) – discusses her work as both a theatre researcher and a practicing artist, as she investigates the potentials of *paysages sonores* that engage with the soundscapes of the outside world, evoking and recreating them within newly constructed performative installations. In constructing her *paysages sonores*, Ouellette pays special attention to the public sites in which she situates her work: whether it is a frozen lake (*Le son de l'ère est froid*), a long-term care centre (*Souvenir Souvenir*) or a shopping mall (*Plaza*). The goal of the performance is to forgo the traditional theatre space and to "theatrically" encounter the world outside of it. The artist must therefore be attentive and nurture the foundational art of listening – of listening to each other and to the environment. In the streams of sounds, in which Ouellette immerses herself and her audiences, loss seems to be more important than gain. The article documents and explores *L'eau du bain*'s quest for a friendly listening space, in which everyone feels safe and ready to share oneself with others.

Liz Mills's "A Space for Sound" shares Ouellette's interest for understating how space and sounds are interconnected and interdependent in a theatre performance. She investigates a paradigm shift in Western theatre voice practice and pedagogy that has responded to the increasing primacy of the body as a site of performance starting from the 1980s onward. As she demonstrates, and despite the fact that voice is firmly located in the body of a performer, traditional Western theatre voice training does not explore the potentials of performative orality or oral traditions in its pedagogical methodologies. Mills argues that the Western theatre voice practices are embedded instead in the concepts of text and logos, heavily relying on the communicative functions of language (Habermas 1981); hence limiting voice practice and pedagogy to the tenets of a more literary frame.

Drawing upon Roman Jakobson's concepts of referential and metalingual functions in linguistic communication, Ric Cousins of-

fers an analysis of the use of sound design elements in performance as analogous to phonemes. His article “Linguistic Aspects of Sound Design for Theatre : A View From the Fringe” examines three types of “timing” – *sequencing*, *synchronicity*, and *duration* – as offering a form of syntax and a vocabulary of designed sound in a performative setting. To illustrate how these elements come into play in creating signifying systems, Cousins turn his own practice as a sound designer for experimental and fringe theatre in English Canada.

Silvija Jestrovic’s essay “Reading into Soundscapes : Between Ma and Concretization” closes this section of the volume. In her work, Jestrovic explores the role of listener/participant in the process of shaping performative experience through listening, as this experience gets determined by ever shifting parameters of artistic, personal, social and political contexts as individual performative encounters take place. Jestrovic examines Takeshi Kosugi’s sound installation *Mano dharma, electronics* (1967), exhibited at the IKON Gallery in Birmingham in September 2015, and *Between*, an immersive performance piece created by Theatre Studies students at the University of Warwick in June 2015 that uses audio-walk as its main strategy. The conceptual approach the author uses stems from what she calls a *semiotic impulse*, manifesting itself as one’s urge to engage into the performative meaning-making process, what Jestrovic calls *reading-into*. The semiotic impulse, Jestrovic suggests, often leads to the involuntary impositions of certain meanings on a performance; and hence generates a number of uncertainties with regards to the listener/spectator’s personal and social ethics.

Finally, in the “Individual Article” section of this volume, the reader will find an essay Marcel Danesi, which offers insights that should be of interest to scholars of theatre concerned with the issue of sound. In “Phonemes as Modeling Devices”, Danesi studies linguistic phonemes as modeling devices of speech. He examines *sound symbolism theory* as an umbrella concept that allows us to study how sounds in language can be used to create words and other linguistic units. In a sense, his contribution brings this volume’s journey on making, listening and understanding theatre sound back to its source objective : to create new analytical tools to discuss the work of contemporary theatre artists, who cultivate aural devices of meaning-making and affect on stage, investigate the artistic and emotional potentials of the actor’s vocal expression, and choose music and sound over visual representation.

Collectively, the articles gathered here all engage in turning the discussion of postdramatic theatre aesthetics away from visibility, thus siding with Ross Brown’s argument that in “the techne of the postmodern theatre soundscape, we might now be witnessing not only a new era of aurality in theatre but an exploratory modelling of new ways of ‘ear’ thinking which accept meaning in the coincidence of any phenomena that might once have been set in binary opposition” (2005 : 105). At stake

here is what Brown calls the central feature of aesthetic perception in the audience's experience of a theatrical soundscape, a soundscape that seems to reside in two places at once : the "soundscape of the theatre building, its environment and its inhabitants, and in the imaginary soundscape of the performance" (2001 : 38). This volume of *RS/SI* addresses the construction of theatre soundscapes not only as the means for creating meaning, mood, and atmosphere, but as theatre's primary tool for encouraging the audience's participation and ensuring their psycho-physical, emotional, affective and ethical response to theatre.

* * *

This volume went through many stages of drafting, discussion and editing. However, during the completion stages of production, we learned the tragic news of Professor Eli Rozik's passing. As sad as this news made us feel, we are honored today to publish the final essay he penned. Therefore, I wish to dedicate this entire volume of *RS/SI* to the memory of Eli Rozik, a great believer in the analytical powers of theatre semiotics, and a scholar who not only actively contributed to developing and promoting this area of research, but developed a highly original approach to it in his work on iconicity and metaphor. While I was not able to study under Professor Rozik directly, I was lucky enough to meet him at several scholarly gatherings, and, in 2008, had the privilege of collaborating with him co-editing a special issue of the *Journal of Dramatic Theory and Criticism* ("Semiotics of Performance Analysis Today", vol. XXII, no. 2, Spring 2008). The clarity of his observations, his ability to oversee the rapidly changing field of theatre experimentation in the early 2000s, the sharpness and the fairness of his comments as he provided generous remarks and constructive criticism to every contributor of that issue were absolutely remarkable. He often insisted on the necessity of bringing theory back to practice, and on looking at our theoretical inquiries as analogous to experimental theatre practice. In this, Eli was very particular and very convincing! Perhaps, this is the major lesson I learned from working with him on that project. I continue to share it with my own readers and students.

As an homage to Professor Rozik's legacy and memory, this volume of *RS/SI* aspires to move between theatre practice and theory in creating stage metaphors and in working with abstract thought; and to turn theater semiotics into a true interdisciplinary venture that includes historiography and phenomenology, cognitive sciences and experiential practices. Together, these methods and approaches help us better understand the many interconnections that have forever existed between the materiality of sound in the theatre and its role in the formation of affects and meanings.

Bibliography

- BOIS, Y.-A. BUCHLOH, B. H.D., FOSTER, H., & KRAUSS, R. (2005) *Art Since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London, New York : Thames & Hudson.
- BROWN, R. (2001) "The Art of Sound Design : Real and Imaginary Soundscapes". In *Theatre Design and Technology* (37) 4 : 38 - 43.
- . (2005) "The Theatre Soundscape and the End of Noise". In *Performance Research* (10) 4 : 105-119.
- . (2010) *Sound : A Reader in Theatre Practice*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- CURTIN, A. (2014) *Avant-Garde Theatre Sound : Staging Sonic Modernity*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- DI BENEDETTO, S. (2010) *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*. Routledge : New York.
- DANESI, M., (2000) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communication*. Toronto : University of Toronto Press.
- DIXON, S. (2007) *Digital Performance : A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge : MIT Press.
- FÉRAL, J., & PERROT, E. (Eds.) (2013) *Le réel à l'épreuve des technologies : les arts de la scène et les arts médiatiques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- FINTER, H. (2014) *Le corps de l'audible : Écrits français sur la voix 1979-2012*. Peter Lang.
- FISCHER-LICHTE, E. (2008) *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*. S. Jain (trans.). New York : Routledge.
- HURLEY, E. (2010) *Theatre and Feeling*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- KENDRICK, L., & ROESNER, D. (Eds.). (2011) *Theatre Noise : The Sound of Performance*. Cambridge : Scholars Publishing.
- LARRUE, J.-M., BOVET, J., & MERVANT-ROUX, M.-M. (Eds.) (2011) "Le son du théâtre. 3. Voix Words Words Words". In *Théâtre/Public n°199*, Association Théâtre/public, Mars.
- LARRUE, J.-M., GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, C., & MERVANT-ROUX, M.-M. (Eds.) (2011) "Le son du théâtre. 2. Dire l'acoustique". In *Théâtre/Public n°199*, Association Théâtre/public, Mars.
- LARRUE, J.-M., & MERVANT-ROUX, M.-M. (Eds.). (2010) "Le son du théâtre. 1. Le passé audible". In *Théâtre/Public n°197*, Association Théâtre/Public, Septembre.
- LEHMANN, H.-T. (2006) *Postdramatic Theatre*. K. Jürs-Munby (trans.). London : Routledge.
- LEVITIN, D. J. (2006) *This is Your Brain to Music. The Science of a Human Obsession*. New York : Penguin.
- OVADJIA, M. (2013) *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*. McGill Queens University Press.
- RANCIÈRE, J. (2009) *The Emancipated Spectator*. G. Elliot (trans.). London, New York : Verso.
- RATTIGAN, D. (2002) *Theatre of Sound : Radio and the Dramatic Imagination*. Dublin : Carysfort Press.
- QUEINNEC, J.-P. (Ed.) (2014) "Le Doute et l'inventivité de la recherche création pour une scène indéterminée". In *Revue Aparté* (3) : 25- 83.
- SERBAN, A. (1976) "The Life in a Sound". *TDR - The Drama Review* (20) 4. In *Theatrical Theory Issue*, December : 25-26.
- TAN, M. (2012) *Acoustic Interculturalism : Listening to Performance*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- WILKINS, C. (2013) "A Dramaturgy of Digital Sound : Towards an Aesthetic Approach".

In *International Journal of Performance Arts & Digital Media* (9) 2 : 329-345.
Routledge/Taylor & Francis Group.