

SOUNDWALK, OUVRIR DES POSSIBLES DANS L'IMAGE

CATHERINE BOUKO

APRÈS *DÉRIVE*, CÉLIA HOUDART ET SÉBASTIEN ROUX ONT PRÉSENTÉ *CAR J'ÉTAIS AVEC EUX TOUT LE TEMPS* LORS DE L'ÉDITION 2010 DU FESTIVAL D'AVIGNON. UNE EXPÉRIENCE IMMERSIVE DANS L'ESPACE PUBLIC, AU SEIN DE LAQUELLE LE TROUBLE S'IMMISCE ET LE RÊVE SE DÉPLOIE.

Catherine Bouko: Quelle est la dramaturgie dans laquelle l'auditeur est plongé?

Célia Houdart: Dans *Car j'étais avec eux tout le temps*¹, le spectateur retrouve les personnages de *Dérive*². Nous sommes assez obsédés par des personnages comme Bouvard et Pécuchet, Mercier et Camier, ces êtres qui rêvent, doutent, ressassent et font du sur-place. Les personnages de *Dérive* vont se retrouver dans *Car...* pour un voyage improbable dans leur passé, dont ils essaient de reconstituer des épisodes. Leur passé re-convoqué vient se greffer sur le présent, ce qui implique différents degrés de relations entre ce que le spectateur voit dans la réalité et ce que les personnages voient dans la fiction. Là commence le trouble perceptif où finissent par se superposer et se confondre le présent de l'auditeur-marcheur et celui des personnages qui déambulent.

Quels modes de communication utilisez-vous pour tisser un lien entre le texte et l'auditeur?

C. H.: Nous jouons parfois sur des glissements imperceptibles d'un mode de communication à un autre. La voix féminine de l'audio-guide constitue le premier mode. Nous jouons avec les codes de ce médium; nous souhaitons dépasser son caractère impersonnel et atone. L'adresse au spectateur est particulièrement douce ou au contraire énergique, agissant soudain comme un aiguillon. Il reste quelque chose de l'audio-guide mais qui est déjà en route vers la fiction. C'est un type d'adresse que l'on rattache à certaines œuvres du Nouveau Roman, en particulier à *La Modification* de Michel Butor, œuvre hantée par un «vous» inoubliable et aux multiples référents. Le deuxième mode renvoie aux dialogues assez brefs entre les person-

nages masculin et féminin. On aime ne pas s'installer dans un mode, passer de l'un à l'autre. Lors du troisième mode de communication, l'un des deux personnages parle du couple ou de l'autre. Le personnage remplit alors une fonction de narrateur, qui tout d'un coup prend en charge l'histoire des deux amants. C'est souvent la voix féminine; elle nous permet ainsi de semer le trouble chez l'auditeur, qui se demande s'il ne s'agit pas de la voix de l'audio-guide (elle aussi féminine).

Sébastien Roux: On retrouve parfois cette ambiguïté dans les dialogues, lorsqu'un personnage pose une question et on en vient à se demander s'il s'adresse à l'autre personnage ou à l'auditeur. Cela contribue à augmenter l'implication de ce dernier dans la fiction.

Retrouve-t-on ce type d'indistinction troublante lorsque la fiction entre en interaction avec l'environnement urbain?

C. H.: Oui, par exemple dans une séquence plus lyrique de *Car...*, le texte évoque une forêt du Grand Nord, un paysage d'hiver gelé, ou inondé. Cela crée un contraste (météorologique et physique) particulièrement saisissant avec la chaleur avignonnaise. Une déréalisation de l'environnement s'opère, mais des points d'accroche dans le paysage subsistent. Parfois, on grossit un élément du paysage. C'est comme poser une loupe sur le réel. Une colline devient une montagne vertigineuse. Le paysage sert d'appui pour construire la fiction. Il s'agit surtout de changements d'échelles dans *Car...* Ce jeu avec l'environnement était plus marqué dans *Dérive*, où un bâtiment à l'architecture typique des années 1970 devenait une construction gallo-romaine.

CATHERINE BOUKO est docteur en Arts du spectacle et travaille au sein de la filière Spectacle vivant de l'Université libre de Bruxelles. Elle publie prochainement un ouvrage sur la réception des formes post-dramatiques aux éditions Peter Lang.

CÉLIA HOUDART est auteure et metteuse en scène. Elle interroge les moyens de redistribuer l'écrit, le son, l'image et le mouvement, sous une forme poétique globale non narrative. Son œuvre se décline en textes (deux romans parus chez P.O.L.), mises en scène, performances et installations, comme *Précisions sur les vagues #2* qu'elle présente au festival d'Avignon en 2008, en collaboration avec Sébastien Roux et Olivier Vadrot. www.celiahoudart.com

SÉBASTIEN ROUX est musicien. Il déploie son œuvre dans le champ des musiques électroniques: disques, art radiophonique, séances d'écoute acousmatique, musique pour la danse et installations sonores. www.myspace.com/sebastienrouxmusic

♦♦♦

1 Commande de La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon.

2 Parcours sonore créé en 2009 pour la ville de Bordeaux (Biennale Evento).

Cette déréalisation prend parfois la forme d'une décontextualisation dans les deux parcours.

C. H. : Nous sommes parfois attirés par un élément dont nous déplaçons le contexte géographique ou temporel. Pour *Car...*, j'ai, par exemple, projeté certains éléments que l'on voit dans le tableau *Le Couronnement de la Vierge*, sur la ville aujourd'hui, comme des personnages qui entrent dans une échoppe ou qui tirent une barque sur un chemin de halage. C'est de la fiction, mais qui porte en elle une dimension archéologique, une mémoire.

S. R. : Nous avons traité le moment de l'arrivée de l'auditeur à Villeneuve-lez-Avignon en nous inspirant de l'hallucination du sportif en surrégime. Le personnage masculin décrit ce qu'il observe lors de la traversée éprouvante du pont, alors que l'auditeur-marcheur ne peut le voir.

Comment les enregistrements de sons participent-ils à la déréalisation ?

S. R. : Pour *Dérive*, nous avons l'avantage du choix des lieux et du silence. Il nous est arrivé de projeter des prises de son effectuées dans un lieu, dans un autre espace. Par exemple, le son que l'auditeur entend quand il est dans l'église renvoie au son enregistré dans un jardin des plantes ; lorsqu'il est sur une esplanade, il entend des sons provenant de la cathédrale. Les sons sont toujours un petit peu retravaillés, notamment par le montage. J'ai, par exemple, accentué les pas trainants de touristes japonais dans la cathédrale en les ralentissant. On détourne déjà la réalité par le traitement du son en lui-même. Si l'enregistrement sonore ne s'harmonise pas avec le paysage, il va s'accommoder avec le texte. Dans la séquence de *Car...* dans laquelle on évoque une haute montagne, l'auditeur observe un campanile. Les sons enregistrés sont des bruits de vents violents, assez menaçants, qui évoquent un paysage de col de montagne. Le son est solidaire du texte mais pas de l'image que l'on voit. On peut considérer le campanile comme une cime ; le son rejoint alors le paysage au sens figuré. Le son revêt plusieurs fonctions : il agit comme un stylo fluorescent qui viendrait surligner certains éléments et servir de cadre au texte. Il remplit également une fonction plus musicale et ouvre l'imaginaire.

La vision constitue généralement le sens qui prédomine dans nos expériences spectatoriennes, par rapport à l'ouïe notamment. Ces traitements du son participent-ils à une remise en question de cette hiérarchie ?

S. R. : Je trouve l'indistinction qu'implique un enregistrement sonore particulièrement intéressante. La prise de sons de scènes de vie crée beaucoup d'incertitude, davantage qu'une scène similaire documentée par un film. Cela laisse plus de place au rêve. C'est dès lors un matériau intéressant à exploiter. La part de rêve dont le son est vecteur vient se greffer sur le paysage.

C. H. : Le son ouvre des possibles dans l'image. Certaines images sonores plus flottantes réinjectent du mystère dans le réel de l'ici et maintenant. Cela vient inquiéter la réalité. Le réel devient vibratile car rien n'est fixé ; on ne sait pas bien où l'on est. Plutôt que de rajouter des informations, le son en enlèverait presque. L'imagination vient à la rescousse.

Quel impact la mobilité du corps de l'auditeur, la marche, a-t-elle eu sur la création du parcours ?

C. H. : Dans *Car...*, le guidage est beaucoup plus long que dans *Dérive*. Nous avons peur de nous transformer en GPS et qu'il reste peu de place pour la fiction.

S. R. : *Dérive* et *Car...* impliquent des mobilisations différentes du corps de l'auditeur. Les séquences de *Dérive* étaient essentiellement statiques : soit on donnait rendez-vous au marcheur dans un lieu donné et on lui disait de déclencher la séquence sonore, soit il déambulait dans cet espace sans qu'on lui donne des informations de déplacement. Dans *Car...*, l'auditeur est quasiment tout le temps en mouvement. La balade sans le casque dure à elle seule 45 minutes. Nous avons donc été contraints de faire écouter du son en marchant. Comme la voix de la guide joue un rôle primordial, nous avons décidé de la musicaliser un peu, d'encadrer de ritournelles chacune des séquences de guidage par exemple.

C. H. : Nous avons pris en compte l'épreuve physique que pouvait constituer le parcours (1h30 de marche l'été). Nous avons pensé aux courses sportives, à l'ascension du Mont Ventoux. Il reste des traces de cela dans la pièce, notamment lors de la traversée du pont Daladier, qui est éprouvante pour le piéton. Travailler au sein d'environnements hostiles à l'auditeur-marcheur (manque de place, bruit) fait vraiment partie des enjeux esthétiques du parcours.

De quelle façon ?

C. H. : Autant *Dérive* se déroulait dans des environnements calmes, autant *Car...* était parsemé d'environnements bruyants (pour relier Avignon à la Chartreuse) avec lesquels il a fallu composer. J'ai exploré des procédés de « road écriture », des formes narratives qui prennent en compte un paysage qui défile. L'auditeur est soumis à une tension entre les séquences sonores et les stimuli provenant de l'environnement. Qu'entend-on encore lorsque l'on est en mouvement, dans un contexte éprouvant ? Nous faisons le pari que des textes peuvent affronter cette hostilité, plutôt que de la subir, en tirer quelque chose. L'environnement peut être utilisé comme point d'accroche, donnant presque des forces aux participants. Par exemple, nous intégrons un panneau planté sur le pont dans l'enregistrement, pour soutenir l'attention de l'auditeur dans cette traversée épuisante. Plutôt que de se boucher les oreilles et d'installer l'auditeur dans une bulle, nous avons décidé de composer avec ces bruits, les rafales de mistral.

S. R. : Les environnements calmes de *Dérive* étaient spécialement choisis pour laisser la place aux sons enregistrés. Pour *Car...*, nous n'avons pas voulu jouer la surenchère mais plutôt nous insérer dans cet environnement.

Lorsqu'il traverse le pont qui sépare quelque peu deux univers, vous invitez l'auditeur à modifier son rapport à la ville, à se rendre dans des espaces qu'il connaît moins. Cherchez-vous à modifier les habitudes des auditeurs d'autres manières ?

C. H. : Plus que les habitudes des spectateurs, il s'agit de déplacer les habitudes des gens qui écoutent de la musique au casque, de proposer un autre rapport aux sons que l'on écouterait comme musique de fond. Dans *Car...*, nous jouons de l'alternance entre les moments de sonorité ambiante et ceux qui demandent davantage d'attention. Certains bruits environnants nous empêchaient de faire écouter des sons qui demandent une grande concentration. Il y a une sorte de conquête de cette écoute. Les auditeurs doivent s'engager ; nous nous appuyons sur leur force et leur curiosité. Nous comptons sur eux.

Les sensations de l'auditeur sont-elles également prises en compte ?

C. H. : Oui, elles sont parfois intégrées à la fiction. Nous voulions être dans « l'ici et maintenant » du marcheur, parler de son corps, au-delà des indications de déplacement. Cela avait été très peu exploité dans *Dérive*. Nous créons une sorte d'intimité avec le corps de l'auditeur par moments, quand les personnages évoquent eux-mêmes des souvenirs assez intimes. La voix, qui glisse presque de façon imperceptible du personnage à celle de la guide, s'adresse au marcheur en disant « le vent soulève vos cheveux », « vous entendez l'écho de vos pas sur l'asphalte ». Nous créons ainsi un changement dans la temporalité : elle s'articulait autour du passé des deux personnages et rejoint à présent « l'ici et maintenant » du marcheur. Cette rupture temporelle permet de relier la fiction au corps et à ce qu'il éprouve à cet instant. ■



Car j'étais avec eux tout le temps
de Célia Houdart en 2010
© D.R.