

LE SON DES CHOSES N°5 BIENVENUE AU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Entretien avec
Manuel Coursin
et Éric Didry
par Maud Desseignes

Maud Desseignes

Le Son des choses n°5 poursuit une série de performances qui consiste à traduire des textes grâce aux éléments sonores qui le constituent. Pouvez-vous revenir sur la genèse de ce projet ?

Manuel Coursin

La première apparition du *Son des choses* s'est faite avec Alain Michard et Antoine Lengo en 1993. Ils avaient proposé dans le cadre des «Trois jours en mai» à l'Étoile du Nord un petit sketch intitulé *Le Goulag*. Installés autour d'un mobilier de camping avec table et chaises, ils démontraient tout ce matériel et au fur et à mesure le transformaient en objet sonore. Il n'y avait pas de texte, c'était juste deux protagonistes qui posaient des objets sur la table, les manipulaient, puis démontraient la table, soufflaient dans les tuyaux...

J'ai rejoint en 1994 Alain Michard et Antoine Lengo sur *Le Son des choses n°2*. Nous avons conçu *Bonjour*, d'après un poème de Maïakovski. C'est à partir de cette étape que se sont décidés les principes du *Son des choses*, c'est-à-dire que nous avons extrait toutes les références sonores existantes dans le texte, – et il y avait énormément de choses: le train, le bateau, l'avion, des actions telles que faire sa toilette, se raser... – puis nous avons tenté, à partir de cette matière sonore, d'écrire une partition en suivant la chronologie du poème. Tout ceci a pris place dans une mise en scène assez sobre, juste une table où nous étions tous trois assis face au public avec des accessoires sonores que nous manipulions au fil de notre partition.

Le troisième *Son des choses* s'est fait en 1997 avec Marco Berrettini, Antoine Lengo et moi sur l'adaptation sonore du conte *Les trois petits cochons*

et ce fut tout de même assez laborieux! Pour évoquer la maison en paille, celle en bois et celle en brique, nous avons imaginé une métaphore avec des vêtements en s'habillant tour à tour avec du papier puis du métal... les costumes étaient couverts de micros, tout notre corps était sonorisé. Il n'y avait toujours aucune parole mais nous avons intégré une chanson de Robert Wyatt, *Pigs*.

En 1998, nous avons fait *Le Son des choses n°4* avec Martine Pisani et Antoine Lengo d'après les dix premières pages du roman de Bram Stoker, *Dracula*. Cette partie du roman raconte le voyage de l'étudiant vers le château de Dracula: il prend le bateau, puis le train, puis une calèche, traverse de nombreux pays, tout se passe très vite. Nous avons suivi le même principe d'écrire une partition à partir de tous les événements sonores et nous avons essayé de garder une chronologie dans la narration. Tous les sons étaient faits à la bouche, il n'y avait pas de manipulation d'objets. Nous n'avons pas non plus utilisé de texte mais par contre des chansons.

Et enfin, près de quatre ans après, j'ai proposé à Éric de faire le n° 5 avec moi.

Maud Desseignes

Pour toi Éric, cette performance s'inscrit-elle dans ton expérience de metteur en scène, comme un travail d'adaptation ou de transmission d'une histoire ?

Éric Didry

C'était nouveau pour moi de prendre un texte et de le transformer en sons, comme de faire un travail d'interprète. Quand Manuel m'a fait cette proposition, j'ai pensé à une nouvelle de Peter Handke *Bienvenue au conseil d'administration* d'abord simplement à titre d'exemple parce qu'elle contenait une matière sonore très riche. Manuel, après l'avoir lue, a pensé qu'on pouvait travailler dessus. Nous avons fait un inventaire des matières sonores et nous avons cherché un principe d'adaptation. C'est une nouvelle fantastique assez particulière: c'est un discours. Le narrateur s'adresse à des actionnaires, déjà là ou en train d'arriver, pour participer à un conseil d'administration dans une ferme abandonnée. Tout au long de la nouvelle, il leur souhaite la bienvenue et les rassure sur l'état financier de la société alors qu'il y a dehors une tempête de neige de plus en plus forte et que la ferme menace de s'écrouler. À l'intérieur de cette adresse, le narrateur raconte ce qui s'est passé avant le conseil, quelques jours auparavant ou juste avant, mais aussi ce qui est en train de se passer dehors alors qu'il parle. Il est partout, témoin de tout. C'est un texte qui nous a amenés à nous poser beaucoup de

questions. On s'est interrogé par exemple sur la notion de *flash-back* sonore. Comment remonter le temps ? Comment traduire en sons la figure du récit pendant ce temps-là ? Puis peu à peu, assez naturellement, nous avons composé la partition dont nous avions envie.

Maud Desseignes

C'est ainsi que vous avez intégré une fanfare, inexistante dans le texte ?

Manuel Coursin

Oui, c'est une liberté métaphorique pour prononcer la mort de la petite fille.

Éric Didry

Nous ne voulions pas que le texte soit au centre de notre proposition. Il nous fallait faire des choix dans une matière beaucoup trop abondante. Il fallait mettre de côté, supprimer, ce qui donne de la liberté et parfois des idées viennent, qui ne sont pas dans le texte mais sont en relation avec lui.

Manuel Coursin

C'est un texte assez labyrinthique. Il y a constamment des allers-retours... Dans une seule phrase, le narrateur passe d'une grammaire au présent, à des choses qui viennent de se passer où qui vont arriver. Parce qu'il évoque souvent une même chose en en parlant dans différentes temporalités, ce texte, dans sa chronologie, est assez difficile à suivre, ce qui nous a d'ailleurs amenés à faire des répétitions... Mais nous ne nous sommes pas toujours attachés à suivre les différentes grammaires avec lesquelles il jongle. Nous nous sommes avant tout appliqués à écrire une partition qui prenne un intérêt musical ou un intérêt rythmique.

Maud Desseignes

Comment vous êtes-vous alors détachés de l'agencement du texte pour conserver malgré tout un rythme et une temporalité narrative ?

Manuel Coursin

Une fois l'inventaire des matières fait, nous avons essayé de voir comment ces matières pouvaient chronologiquement s'agencer. Certaines imposaient un temps par elles-mêmes; pour d'autres, nous avons décidé nous-mêmes de la durée. Par exemple la tempête de neige que nous interprétons uniquement avec notre souffle et deux micros est une chose improvisée qui n'est pas lue sur une partition. Nous essayons d'avoir une écoute la plus tendue possible entre nous pour réussir à faire évoluer cette tempête, du coup la durée est plutôt musicale. Dans ce sens, la plupart des durées sont musicales, rien n'est imposé par le texte.

Manuel Coursin & Éric Didry,
*Le Son des choses n°5 - Bienvenue
au conseil d'administration*, 2005



Maud Desseignes

Avez-vous choisi cette nouvelle uniquement pour la sonorité inhérente au texte sans être sensible à ce qu’elle raconte et au cynisme qui s’en dégage ?

Éric Didry

J’aime beaucoup les premiers textes de Peter Handke. Une de ses premières pièces *La chevauchée sur le lac de Constance* s’inspire d’une ballade où un cavalier, qui cherche le lac de Constance, traverse une étendue gelée. Quand il demande la direction du lac, on lui dit qu’il vient de le traverser et cette nouvelle le tue. Les gens du village célèbrent son exploit mais lui meurt d’effroi en imaginant après coup le danger auquel il a échappé. *Bienvenue au conseil d’administration* est très proche de ça : le narrateur répète sans cesse que la société va bien financièrement – c’est sans doute le rôle de celui qui préside un conseil d’administration et c’est peut-être vrai – alors que la ferme va s’écrouler sur eux. C’est une situation absurde. Nous avons été, je crois, avant tout sensible à l’humour de cette situation, même si le texte dénonce à sa manière le monde des affaires et son indifférence, et même si, par exemple, nous avons pensé à la lutte des intermittents du spectacle, à travers l’inattention, le cynisme et la désinformation auxquelles elle a fait face.

Maud Desseignes

Vous citez le texte mais vous ne le donnez pas à lire au public. Est-ce que cela part d’une volonté que chacun fasse sa propre interprétation de cette histoire que vous ne racontez que par des sons ?

Manuel Coursin

Oui, d’autant que les gens qui s’en préoccupent peuvent se procurer le texte soit avant, soit après la performance. Le fait d’annoncer qu’il s’agit d’un texte de Peter Handke tiré d’un recueil de nouvelles est aussi pour nous une manière de ne pas rester dans une espèce de « private work », un travail en bulle où nous serions les seuls à savoir… C’est aussi histoire de dédramatiser la genèse et l’écriture. On peut se rendre compte en lisant la nouvelle que la performance en est très éloignée. On peut évidemment retrouver certains éléments mais l’intérêt n’est pas là. Nous nous sommes inspirés de ce texte, nous l’avons pillé de ses matières sonores, mais ce que l’on donne à voir ne réside pas dans la fidélité de sa narration. Nous donnons à entendre une partition de sons naturalistes qui peuvent pour certains n’avoir ni queue ni tête. Mais en même temps, nous imaginons que par la cohérence de nos gestes et l’harmonie de cette partition, les gens puissent suivre une histoire qui leur est propre.

Maud Desseignes

Comment avez-vous procédé techniquement pour créer ces sons ?

Manuel Coursin

Le Son des choses n’est pas un dogme mais nous nous sommes imposés tout de même certaines contraintes. L’une d’entre elles est de rester dans une fabrication artisanale. Nous n’essayons pas de trouver des solutions grâce à des moyens techniques : pas d’ordinateur, pas de choses magiques ! Toutes les actions qui provoquent du son doivent être visibles. Le terme artisanal signifie que nous créons avec des objets ou avec nos propres moyens. Pour la tempête de neige, nous avons préalablement travaillé avec des vents préenregistrés recueillis sur des disques de bruitages ou d’autres que j’avais moi-même enregistrés. À partir de cette première matière, nous nous sommes entraînés à les produire nous-mêmes avec un micro et notre souffle, à trouver différentes façons de simuler des vents chauds, froids, forts…

Éric Didry

Les pas dans la neige est sans doute la séquence où nous avons essayé le plus de choses : pain plus ou moins grillé, biscottes ! Nous avons fait plein d’essais avant de choisir de travailler avec des capsules micro.

Manuel Coursin

Dans la nouvelle, la charpente craque, c’est un son qui revient constamment. Le narrateur n’arrête pas de rassurer les gens en disant qu’il s’agit de la charpente de la ferme et non pas celle de la société qui craque ainsi. Le craquement est un son que nous avions produit à lelabo en détruisant un tréteau en bois mais se posait la question de savoir comment le recréer, nous n’avions pas d’autre tréteau à détruire ! Est venue alors l’idée de faire des essais avec un casse-noix pour créer un craquement un peu épais.

Éric Didry

Il y a une certaine menace dans le texte. Nous essayons de provoquer cette atmosphère menaçante sans nous servir d’un matériel directement menaçant. Il y a un certain décalage entre les sons produits et les moyens que nous utilisons pour les produire. Le geste avec le casse-noix est assez doux, pas du tout violent.

Maud Desseignes

Vous m’expliquiez que l’image sonore du jeu de la fillette avec la luge n’avait jusqu’à présent jamais été reconnue par les spectateurs. Êtes-vous déçus que certaines images ne soient pas clairement identifiées ?

Manuel Coursin

Une des choses principales est de savoir où se place le travail : comment est-on prêt à faire des efforts pour rendre au mieux les sons ? Nous ne sommes pas dans le contrôle permanent de ce que nous donnons à voir mais en revanche nous devons maîtriser ce que nous donnons à entendre, même si cela nous oblige à faire des gestes absurdes. C’est vraiment l’effort qui m’intéresse. Certains peuvent trouver insensé de faire autant d’effort pour créer des sons aussi subtils et, qui plus est, ne racontent pas toujours quelque chose. Mais c’est vraiment à cette place que nous essayons de nous tenir. Les pas dans la neige, par exemple, sont l’effet d’un frottement sur un tissu avec une capsule micro ; si nous appuyons un peu trop ou pas assez, cela produit un son qu’on ne reconnaît plus du tout. Il nous faut donc être très concentrés physiquement sur cette action. L’humour qui peut en résulter passe vraiment par l’effort sincère de rendre le son.

Maud Desseignes

L’attitude que vous adoptez dans votre performance me fait penser à l’installation vidéo de Tacita Dean, *The Foley artists* (1996) dans laquelle l’artiste anglaise met en scène les processus de doublage cinématographique. Alors que sur l’un des murs de la salle une bande de doublage indique le déclenchement et la durée des bruits, une autre projection montre deux spécialistes d’effets sonores en pleine action : ils courent sur place, piétinent du papier mouillé, déchirent des vêtements, embrassent leur poignet… Aucun film n’est visible, mais grâce à une écoute attentive des sons produits par les agissements des bruiteurs, le spectateur peut aisément se fabriquer une histoire. Vous êtes-vous également inspirés de ces techniques de bruitage utilisées au cinéma ?

Manuel Coursin

Je m’y intéresse beaucoup mais malheureusement c’est un métier très difficile à approcher. Les bruiteurs de cinéma travaillent dans des bulles, ils ne sont pas du tout associés au tournage et ne sauront pas non plus comment les sons qu’ils ont produits seront mixés par la suite. Ils interviennent ponctuellement, en suivant le cahier de commande qui décrit l’habillage des scènes. Je m’inspire beaucoup de ce que j’imagine être ce métier mais malheureusement je n’en connais pas les astuces. Ça reste malgré tout une référence primordiale dans *Le Son des choses*. Nos actions sont effectivement très proches de ce que peuvent faire les bruiteurs quand ils font le *décorum* sonore d’un film. Du peu que je sais, ils avouent un certain ridicule de la situation. Nous pouvons tout à fait nous positionner comme des bruiteurs sans film !

Maud Desseignes

La plupart des sons que vous créez sont très « réalistes », voire illustratifs (la sonnerie du téléphone, la soupe…). Avez-vous aussi cherché à produire des sons « abstraites » pour traduire des ambiances, des humeurs ?

Manuel Coursin

Le Son des choses n°5, bien plus que les quatre précédents, nous a posé des questions sur la représentation et sur le visible. Nous nous sommes cependant rendus compte que nous étions parfois trop dans la représentation psychologique du conteur ou des gens qui sont racontés. Pour nous, il était fluide de passer d’un état à l’autre : dans un temps, le son que nous produisions concernait la famille des paysans qui préparent le conseil d’administration, puis quelques secondes après, nous nous retrouvions dans la peau des hommes d’affaires en train de monter la colline pour se rendre dans la ferme. Mais nous nous sommes aperçus qu’il n’était pas aisé pour le public d’assimiler cette représentation psychologique et nous avons ramené les choses à une neutralité de la vision et de ce que nous représentions.

Pour ce qui est de rendre les atmosphères, nous nous sommes interrogés sur la façon de créer une atmosphère de froid puisque que l’action se déroule lors d’une tempête de neige. Nous avons entre autres essayé de créer cette atmosphère en tentant de passer du très froid au très chaud uniquement par une ambiance sonore. Mais très vite, ce genre de pistes nous a dépassés : elles étaient très compliquées techniquement à réaliser et nous faisaient perdre le fil de notre partition. Il est difficile de s’écarter de la narration pure. La fanfare par exemple : dans le texte, il se produit un accident, une petite fille est renversée par une voiture. Pour mettre en son cet accident, nous évoquons le son de la voiture, le son de la petite fille qui joue à la luge jusqu’au son du choc et le rire d’enfant qui disparaît… C’est une transcription assez réaliste qui tente d’être au plus près des choses. Mais par la suite, pour s’amuser de l’espace – parce que c’est aussi un de nos intérêts pour *Le Son des choses* que de mettre des sons en espace – j’ai eu envie de cette fanfare, qui est n’est autre qu’une marche funèbre et qui n’est absolument pas présente dans la nouvelle. Il s’agissait de faire entendre cette marche funèbre mais de « loin ». Il a donc fallu trouver un stratagème pour créer le loin afin de rendre l’image sonore d’un enterrement, de la mort.

Maud Desseignes

Vous pensez finalement que la succession de vos actions, qui vous impose d’être tout à la fois acteurs,

musiciens et techniciens, engendre une certaine confusion pour le spectateur.

Éric Didry

C’est difficile de parler pour le spectateur. Nous cherchons à interpréter une partition. Cette partition nous conduit à produire des sons qui sont en relation avec les différents personnages de l’histoire. Nous effectuons des métamorphoses. Mais ces personnages, nous ne cherchons pas à les jouer. De même, entre nous, il y a du jeu mais c’est un jeu sonore et physique, pas psychologique. À un moment du travail, nous avons tenté d’écourter les transitions entre les différentes séquences, et là, nous avons senti que nous devenions plus « théâtral ».

Manuel Coursin

Dès lors que l’on tente de lier les choses les unes aux autres, on crée des relations entre les différents objets sonores. L’inventaire donne moins de psychologie et met l’accent sur l’effort fourni pour produire des choses qui paraissent souvent petites, absurdes ou futiles. Le fait d’essayer de lier les actions, les rythme. Cela donne souvent des images sonores assez belles, cependant ça a également pour effet de susciter une volonté de narration et, pour le public, de se raconter plus de choses qu’il n’en faut. Si le public a l’impression en nous voyant que nous essayons de raconter quelque chose de visuel, c’est une erreur de notre part. Quand nous apparaissions comme acteur, ce n’est pas le meilleur endroit où nous devrions être. Il faut toujours que ce soit l’action qui provoque le son. Même si ceci nous oblige à faire des choses un peu bizarres, à nous agiter sur scène, à courir d’une enceinte à l’autre.

Maud Desseignes

Vous avez fait un important travail sur l’espace, tant par vos actions – qui vous mènent à investir toutes les dimensions de la salle – que par le décor – qui vous sert également de source sonore – et par la multi-diffusion du son dans l’environnement. En revanche, vous n’avez pas du tout joué avec la lumière. Est-ce pour ne rien cacher et exposer le processus de création en tant que tel de façon à en amplifier l’écoute ?

Éric Didry

Oui. Montrer le travail en train de se faire. Nous aurions bien aimé jouer à la lumière du jour, surtout ici, aux Laboratoires, avec la verrière, que la lumière soit celle du dehors. Comme nous jouions le soir, nous avons fait un plein feu assez simple, sans aucun effet.

Manuel Coursin

Pour *Le Son des choses* sur le poème de Maïakovski et celui sur *Dracula*, Cathy Olive faisait les lumières,

cela provenait vraiment d’une proposition de sa part. Cela dit, c’était assez simple. Sur le poème de Maïakovski, nos partitions ainsi que tous les objets et accessoires étaient posés sur des tables. Une lumière sur un réflecteur donnait l’impression que les partitions nous éclairaient. Pour *Dracula*, le jeu de lumière se limitait à trois lampes à pétrole qui créaient une pénombre quasi absolue. Avec ce nouvel épisode, nous avons plutôt eu l’envie de rentrer dans le détail des sons. Par manque de moyen, mais aussi pour ma part par manque d’envie, je ne me suis pas posé la question de l’image. J’aimerais surtout que ce soit une image très neutre. *Le Son des choses n°5* est un plein feu pour éclairer ce qu’on ne voit pas en général.

Manuel Coursin est artiste, il vit et travaille à Paris.

Éric Didry est metteur en scène, il vit et travaille à Paris.

Le Son des choses n°5 – Bienvenue au conseil d'administration a été présenté aux Laboratoires d'Aubervilliers les 6 et 7 avril 2005. Production Manuel Coursin/Éric Didry/telabo.