

Célia Houdart

Écrivaine

Dehors

Résumé

Que signifie écrire en dehors d'un livre. Pour un autre espace que celui de la page ? Pour des parcours sonores, des installations. Pour d'autres supports (baladeur mp3, Iphone, son spatialisé). Et pour le plein air ? En quoi cela modifie-t-il mon écriture ? De quelle(s) manière(s) ? Qu'est-ce que cela signifie être librettiste aujourd'hui ?

Abstract

What does it mean to write outside (not for) a book ? For another space than a page ? For soundwalks, installations. For other mediums (mp3 player, Iphone, Spatialized audio) ? And for outdoor ? Does it modify my way of writing ? And how ? What does it mean to be a librettist today ?

Mots clés : page, Land Art, spatialisation, audio-livre, voix, Célia Houdart.

Introduction

J'écris des romans mais aussi des textes pour la danse, le théâtre. Et des pièces radiophoniques dont certaines ne sont pas destinées à la radio et sont diffusées *in situ* (parcours sonores, installations). Je propose, à l'occasion du numéro « Formes : Supports / Espaces » de la revue *Formules*, de revenir sur ces « écritures du dehors », pensées pour un autre espace que celui de la page et du livre, lues par des comédiens ou moi-même, enregistrées en studio ou dans le paysage, retravaillées par et avec un compositeur pour être diffusées dans un parc, les anciens vestiaires d'une mine, ou sur le plateau nu d'un théâtre. Qu'est-ce

qu'écrire en dehors d'un livre ? Pour d'autres supports (baladeur mp3, Iphone, installation sonore) et pour le plein air ? En quoi cela modifie-t-il mon écriture ? De quelle(s) manière(s) ? Qu'est-ce que cela signifie être librettiste aujourd'hui ?

Parcours

Pour aborder ces questions, je dois commencer par évoquer brièvement mon parcours. J'ai d'abord suivi des études de lettres et de philosophie à l'ENS de la rue d'Ulm et à l'université, avec un goût marqué pour l'histoire de l'art, l'art tout court et l'esthétique. J'avais des amis qui pratiquaient le théâtre dans le cadre de l'ENS. Tout le monde y faisait un peu tout. Pour ma part, je me suis spontanément chargée des décors. Je dessinais, j'avais souvent fabriqué des marionnettes avec mes parents marionnettistes, j'avais suivi des cours de sculpture en Italie et dans des ateliers de la Ville de Paris, au point qu'à un moment donné, j'avais même envisagé être sculpteur. Bref, le poste de scénographe m'attirait. Après avoir réalisé plusieurs décors pour le théâtre universitaire, je me suis présentée au concours du TNS (Théâtre National de Strasbourg) en scénographie. Le jury m'a fait savoir que j'étais déjà un peu trop âgée (24 ans) pour suivre à nouveau une formation dans une école, et m'a suggéré de m'orienter plutôt vers la mise en scène, m'encourageant à apprendre le métier « sur le tas », comme assistante. J'ai pris ces conseils très au sérieux et je suis partie en Suisse, à Genève, où j'ai proposé mes services dans un théâtre, le Théâtre Saint-Gervais, dont la programmation me semblait intéressante. Là j'ai fait la connaissance d'Oskar Gomez-Mata, un metteur en scène en résidence dans ce théâtre qui a accepté que je me glisse dans la salle de répétitions. J'ai beaucoup appris. J'étais tantôt accessoiriste, tantôt répétitrice des comédiens, ou doublure pour les réglages lumière. C'était par ailleurs la période de grande effervescence des squats à Genève. J'ai rencontré des plasticiens, des musiciens, des élèves comédiens.

Ensuite, on m'a proposé des assistanats à la mise en scène en Suisse et en France (auprès de Pierre Mifsud, Christian Rist, Arthur Nauzyciel). Puis, je me suis lancée dans mes propres projets, deux solos pour acteurs (*Diva Live* [1997], *Les Arbres sous-marins* [1999]), et des performances dans des galeries ou lieux de spectacle (Circuit à Lausanne, l'Usine de Genève) qui m'impliquaient comme performeuse. Par exemple, dans *Rolls&Rolls* (2001) au Zoo de l'Usine, je déroulais, tout au long d'une soirée, sur les murs de la salle, vêtue d'une combinaison de peintre, une grande bande autocollante sur laquelle était imprimée, sans espaces ni ponctuation, en un dizaine de segments que je mettais

bout à bout, une phrase du *Trésor des humbles* de Maeterlinck : « Dès que nous exprimons quelque chose, nous le diminuons étrangement. Nous croyons avoir plongé jusqu'aux abîmes et quand nous remontons à la surface, la goutte d'eau qui scintille au bout de nos doigts pâles ne ressemble plus à la mer d'où elle sort. » Dans *Ralentir/travaux* (2001), avec une complice, Claire Peverelli, nous écrivions au scotch une phrase sur le sol d'une rue, qui reprenait le lettrage de la signalétique des bus, et le tout était visible depuis le toit du Théâtre Saint-Gervais où nous avions installé le public.

Mes premiers spectacles dits professionnels, engageant plusieurs interprètes, *Rotozaza* (1997), *Did you ever see Piedmontese hills ?* (2001),¹ ont été le fruit d'un processus assez long : prises de son des machines de Jean Tinguely au Musée Tinguely de Bâle pour *Rotozaza*, transcriptions de propos d'atelier tenus par Jean Tinguely à partir d'archives vidéos. Voyage en Italie (Piémont, Calabre) sur les traces de Pavese pour *Did you ever see Piedmontese hills ?* Casting puis portraits filmés d'amateurs lisant des extraits du *Métier de vivre*. Montage, réalisation d'un film, nouvelles prises de vue en super 8 depuis les vitres ouvertes d'une voiture parcourant les collines du Piémont. Utilisation des *rushes* comme éléments scénographiques. Choix avec le musicien Fred Bigot (*alias* Electronicat) de métamorphoser (filtrer) la voix des performeurs sur scène de sorte que les mots de Pavese participent d'un concert bruitiste, afin que tout bruisse comme dans les paysages de Calabre où ont été écrits les fragments du *Métier de vivre* que j'avais retenus.

M/W (2004) marque une nouvelle étape dans mes projets scéniques. Je décide de concevoir un livret à partir de textes de Musil et de Wittgenstein que je confie à Marc Mellits, un compositeur américain proche du groupe new-yorkais Bang of a Can. Je fais le choix délibéré du chant et du parler-chanter pour donner à entendre les textes. La scénographie fut imaginée par Anne-Marie Cornu, qui créa des dispositifs lumineux de fibres optiques. Cette pièce tient de l'opéra expérimental. À cette époque, je pressens que cette œuvre cristallisait plusieurs de mes préoccupations : faire entendre des textes *a priori* non destinés à la scène, explorer une forme de lyrisme nouveau, non emphatique, minimal, sans se priver du (plaisir du) spectacle.

Au même moment, je fais la rencontre de Georges Aperghis, dont l'œuvre tant vocale qu'instrumentale me passionne, et j'écris un essai sur *Avis de Tempête*,² sa dernière création qui était un opéra. À l'occasion de l'écriture de ce texte, je

rencontre l'assistant de Georges Aperghis, Sébastien Roux. C'est le début d'une longue collaboration qui se poursuit encore aujourd'hui.

Dispositifs d'écoute

Avec Sébastien Roux, nous imaginons des pièces sonores depuis près de dix ans :

Précisions sur les vagues (2008), Festival d'Avignon In, CDN Orléans Loiret-Centre, FriArt ;

Dérive (2009), Biennale Evento, Bordeaux ;

Car j'étais avec eux tout le temps (2010), Festival d'Avignon In ;

Paysages rectangles (2011-2013), Festival Entre Cour et Jardin, Barbirey-sur-Ouche, Parc Jean-Jacques Rousseau Ermenonville ;

Oiseaux-tonnerre (2013), Ateliers de l'Euro-Méditerranée, Marseille-Provence 2013/ GMEM ;

La Veille (2013), Reims-Scènes d'Europe/ Césaré ;

Nulla Dies (2014), Parc Jean-Jacques Rousseau Ermenonville.

Ces dispositifs d'écoute prennent la forme soit de parcours sonores soit d'installations.

1. Parcours sonores

a. Genèse

Dans le cas des parcours sonores, il s'agit généralement de pièces de commande. Les contraintes sont souvent fortes (le bruit à Avignon, tel trajet déterminé que nous n'aurions pas choisi). Nous procédons d'abord à des repérages. Je prends des notes, je relève des inscriptions. Nous minutons les trajets d'un point d'écoute à un autre, au rythme d'une marche tranquille, en vue d'un bon calibrage de chacune des séquences et l'équilibre du tout. Ensuite, je laisse venir des sensations, j'observe des ambiances, des climats. À partir de là, j'imagine une fiction. Un récit souvent ponctué de dialogues, qui s'ancre dans le réel pour mieux le métamorphoser. Par exemple à Bordeaux (*Dérive*), on arrêtait l'auditeur dans un passage XIX^e (la Galerie Bordelaise), où il entendait un dialogue entre un homme et une femme qui prenaient un verre à la terrasse d'un café et

semblaient présents sans être là, comme des fantômes. À Avignon (*car j'étais avec eux tout le temps*),³ on plaçait l'auditeur devant une grille laissant voir au loin un hangar, qui dans le récit apparaissait comme un essaim de guêpes.

Projection d'une fiction ou déréalisation, c'est selon. Pour chaque séquence, Sébastien Roux crée une bande-son qui ressemble un peu à une bande-son de film mais à écouter au casque. Puis on (re)met cette fiction (mise en son) à l'épreuve du réel pour vérifier que nos premières hypothèses tiennent. Voilà pour la méthode.

b. Écriture du livret

Ces parcours s'élaborent ainsi dans un mouvement de ping-pong entre le compositeur et moi. Je me retrouve en quelque sorte librettiste d'une pièce de paroles et de sons. Sur la page, je décris le lieu, les personnages présents, en italiques. Je ne pense pas particulièrement au support de diffusion (mp3), mais plutôt au fait qu'il s'agira de sons qui se trouveront diffusés au casque, dans des écouteurs posés sur l'oreille. Dans une forme d'intimité d'écoute donc. Je suis du même coup très sensible aux propositions faites par Sébastien Roux concernant la binauralité (spatialisation du son dans l'oreille), technique qu'il a acquise auprès d'ingénieurs acousticiens de l'IRCAM. Par exemple, j'écris plus volontiers des dialogues entre des personnages ou une voix de narrateur légèrement surplombante quand je sais que, dans le casque, une distance existera entre les voix, ou que telle voix sera audible comme au-dessus de l'auditeur, ou comme derrière sa tête. La perspective d'une scène sonore précisément définie rend ainsi possible et guide très précisément l'écriture de certains fragments.

L'interprétation des comédiens, elle aussi, agit sur la manière dont j'écris. J'écris pour telle ou telle voix. Je pense à ce que peut tel acteur et à ce qu'il saura éviter (le jeu trop psychologique, l'emphase). Nous sommes fidèles à certains interprètes (Laurent Poitrenaux, Agnès Pontier) qui sont particulièrement conscients du travail au micro en studio, et qui disposent d'une large palette. Lors des enregistrements en studio, je retrouve ma pratique première, la direction d'acteurs, mais là encore, pratiquée d'oreille. Et avec des exigences au fond plus musicales que dramatiques. Plus comme à la radio que comme sur un plateau de théâtre. Écoute attentive, nombreuses prises, effets de montage. De fait, nos pièces sont souvent répertoriées comme de l'art radiophonique.

c. Supports : un casque, un lecteur mp3 et un dépliant

Pour chaque parcours sonore, le public est muni de casques qu'on lui prête et d'un lecteur mp3, le plus souvent il peut aussi télécharger lui-même la pièce depuis un site ou sur iTunes. Dans ce cas, la pièce est alors répertoriée comme un album associé à un label (*car j'étais avec eux tout le temps* / label Brocoli). Par ailleurs, l'auditeur-marcheur dispose d'un document qui indique le trajet, les endroits où enclencher les séquences, et qui fait toujours l'objet d'une création graphique. C'est un objet spécifique. Entre le dépliant de site touristique et le topoguide de GR. À chaque projet, son tracé, sa signalétique, ses codes graphiques, donc son type de dépliant.

Pour les installations, on ne distribue pas de dépliants aussi complets mais on a remarqué qu'il était utile d'imprimer des extraits de ce qui était dit, le texte, surtout s'il est long, pour que l'auditeur puisse se livrer sur le moment à une écoute globale, flottante, considérant les mots comme des matériaux musicaux, pour mieux revenir après coup sur le détail du texte et du sens. Ce qui donne là encore lieu à une petite édition, confiée elle aussi à une graphiste (Claire Moreux).

S'agissant de la genèse de ces pièces, on peut dire que l'écriture précède le son, mais qu'elle se trouve ensuite interprétée par lui (à travers les voix, la création électronique audibles au casque). Et que, pour pleinement profiter du son, intervient tout un travail sur le signe et le lisible par le biais des dépliants.

Il existe donc un texte source (écrit) puis son interprétation (sonore) mais aussi la transcription (en signes visuels) de la manière d'y accéder (sorte de mode d'emploi). Sans compter (comme dans *car j'étais avec eux tout le temps* au festival d'Avignon) l'intervention d'une voix intégrée à la bande-son, signalée par un *jingle*, chargée d'accompagner les auditeurs-marcheurs, à la façon d'un audio-guide légèrement parodique et facétieux.

Comme on peut le constater, le dispositif (mp3 + dépliant + parcours) dans ces cas-là, tout en tâchant de simplifier et faciliter la perception de l'œuvre, tend à ralentir le processus de formation du sens. Comme pour laisser au faisceau des sensations le temps de s'élaborer et de se densifier progressivement, par effets de recoupements et de va-et-vient (j'entends un son, je lis un signe à tel endroit) autour ou à partir du texte. C'est, je crois, une manière pour moi de faire entrer le spectateur / auditeur dans la fabrique du texte, *La Fabrique du pré* aurait (peut-être) dit Ponge. Juste avant que le mot ne soit écrit sur la page, quand (mélange inextricable de sensations et de pensée) il prend forme. Quand moi-même je marche dans la ville et que les phrases et les idées viennent. J'aime rendre cette

expérience partageable. C'est pourquoi il nous plaît, à Sébastien Roux et moi, de donner le texte à lire comme un livret, un texte d'accompagnement, un support pour l'expérience du parcours sonore, même si en réalité il a valeur pour moi de source. J'aime cette reconstruction après coup du trajet de l'écriture. Questionner ce dont l'écriture procède, son lointain et sa genèse même. Chose que je ne me suis jamais encore autorisée au sein du roman, qui me semble le lieu au contraire de la forme finie, et bien définie. Dans le roman tout est écrit, y compris le flou et les ellipses, dans une sorte de geste définitif.

Dans ces dispositifs d'écoute, l'expérience du « dehors » apparaît ainsi en fait plutôt comme un voyage imaginaire « au dedans ». Au dedans de l'écriture. Au moment où elle tend vers un dehors hypothétique. Et cela vaut également, sans doute même plus nettement, pour les pièces où le spectateur-auditeur est immobile. Et où le trajet, grâce à la spatialisation du son, devient tout à fait mental.

2. Les installations ou dispositifs d'écoute *in situ*

Ils explorent, eux aussi le paysage, mais sans mettre le corps des auditeurs en mouvement. Ce qui n'empêche pas les déambulations immobiles. Tout a commencé avec *Précisions sur les vagues#2* (2008) qui place l'auditeur comme dans un coquillage marin, dispositif entre le théâtre de poche et le kiosque à musique. Où on peut écouter un texte de Marie Darrieussecq qui est la description minutieuse de phénomènes marins, dont on ne sait s'ils relèvent du scientifique ou du poétique. Le texte est dit par Valérie Dréville et mis en son par Sébastien Roux. Ensuite il y eut *Paysages Rectangles* (2011) ! [FIGURE 1] qui offre l'expérience d'une fiction radiophonique, spatialisée à travers un dispositif d'écoute original – le public est installé dans des tentes, où le son enregistré, composé, se mêle au paysage sonore naturel du lieu du spectacle et crée des illusions de mouvement et de proche et de lointain (le son passe d'une enceinte à l'autre, certaines enceintes sont placées à 30 mètres les unes des autres). En masquant l'origine du son, nous avons fait appel à un procédé théorisé par Pierre Schaeffer, l'inventeur de la musique concrète, dit de l'écoute *acousmatique*. Il consiste à écouter un son sans en percevoir la source. Ce principe fait référence à Pythagore qui, selon la légende, donnait son cours derrière une tenture afin que l'attention de ses élèves ne soit pas parasitée par leur regard. À la place de la tenture de Pythagore, des toiles de tentes. Les spectateurs sont placés dans des tentes (cinq à six personnes par tente) disposées en cercle.



[FIGURE 1]

Paysages Rectangles (2011), Abbaye des Trois-Fontaines (51).

© Olivier Vadrot. Tous droits réservés.

Cette architecture rudimentaire, cette maison de poche, agit comme une membrane isolant visuellement le spectateur de l'extérieur mais laissant passer le son. Un haut-parleur caché dans le plafond de chaque tente diffuse la voix d'un narrateur. La voix est avec nous, à l'intérieur. L'environnement sonore (comme un décor) se déploie, quant à lui, à l'extérieur, mêlant paysage sonore réel du lieu et composition préenregistrée et diffusée par le réseau de haut-parleurs disséminés dans l'espace. L'effet produit est semblable à celui d'une caméra subjective : la parole entendue dans le haut-parleur central se place dans le même univers sonore pour le narrateur et le spectateur.

On assiste ainsi au brouillage des limites entre la réalité et la fiction. Le paysage réel devient un décor pour la fiction, et le paysage mental vient se superposer au paysage réel, avec d'étranges décalages illusionnistes. Nous procédons à des prises de notes et des prises de son *in situ* lors de repérages, et nous plaçons des sons enregistrés pour redoubler les sons réels, par exemple la cloche d'une église que l'on diffuse en la superposant à elle-même au moment où elle sonne réellement. Laquelle est la vraie ? Du coup, on ne sait plus.

Les pièces sonores que je conçois avec Sébastien Roux s'apparentent-elles à du *Land Art* ? Peut-être. Du *Land Art* à la fois textuel et musical, comme dans *Oiseaux/tonnerre* où après avoir longuement arpenté le paysage, et écrit *in situ*, j'ai tenté de donner la parole à tous les êtres de la Montagne Sainte-Victoire (mésange, russule, ciste cotonneux...), et où l'on a, Sébastien Roux et moi, fait des prises de son (*field recordings*) et réalisé des tournages sonores de comédiens

disant leur texte en plein vent, ou en demandant aux jeunes comédiens de l'ERAC de reproduire des chants d'oiseaux que j'avais retranscrits d'oreille.

On pourrait aussi dire que certaines de nos pièces (*Oiseaux-tonnerre*) s'approchent de l'opéra. Opéras miniatures avec des interprètes fantômes. Ce qui est certain, c'est que toutes convoquent, chacune à leur manière mais toujours de façon centrale, la voix.

La voix hors du livre

1. Les voix de la danse

J'ai omis de mentionner dans mon parcours ma rencontre, qui fut déterminante, avec le monde de la danse contemporaine et les voix d'interprètes danseurs ou danseuses.

Après les années genevoises, il se trouve que c'est à la demande de danseurs contemporains que j'ai le plus écrit. C'était le moment où les danseurs parlaient beaucoup sur les plateaux. Avec une liberté que je trouvais inspirante, neuve et surtout émancipatrice par rapport aux codes du théâtre. Les danseurs parlaient en mouvement, sans se référer à une (bonne) façon de dire, sans rien jouer, sans craindre que cela n'affecte l'audibilité des textes, leur intelligibilité. J'ai ainsi côtoyé Sylvain Prunenec, Emmanuelle Huyhn, Alain Michard, Annabelle Pulcini. Qui tous à leur manière entretiennent un rapport profond avec la littérature (il faut peut-être y voir l'influence de Dominique Bagouet dont plusieurs furent les interprètes et qui, dans ses pièces, convoquait volontiers des textes littéraires, notamment ceux d'Emmanuel Bove comme dans *Meublé sommairement*).

J'ai donc écrit plusieurs textes pour des danseurs : *La Finale* (2002) et *Effroi* (2005) pour Sylvain Prunenec, *Lagache Smallaword* (2004) pour Annabelle Pulcini. Entendre ces textes pris comme des matériaux, dits en mouvement par ces interprètes m'a, je crois, beaucoup libérée et ouvert de nouveaux horizons, notamment celui du poème en prose. Le plateau devenait pour moi comme une grande page. Je découvrais que des mots pouvaient être à la fois très incarnés sans être joués. Surtout, je mesurais combien la voix (plus sinon autant que le jeu de l'acteur) m'intéressait, comme marqueur et amplificateur de la présence, et révélateur de l'espace.

Peu de temps après, assez naturellement, je me suis mise à écrire mes premières pièces radiophoniques : *Aeolian Hall* (2005), *Deux vallées* (2007), toutes deux diffusées sur France Culture.

Et très logiquement aussi, je me suis penchée sur l'œuvre d'auteurs comme Beckett, Tardieu, Pinget, Perec, Nathalie Sarraute, dont je découvrais le répertoire radiophonique.

2. « Fréquences »

Cet intérêt pour la voix a donné ensuite lieu à une pièce qui la met en jeu plus spécifiquement :

Fréquences, application pour iPhone (2011)⁴ [FIGURE 2].

En voiture, sur une route nationale (*Highway 401*) dans l'Ontario.

— Paysage hivernal et nocturne.

— Un homme seul au volant de sa voiture écoute la radio.

— Il y a un *speaker* à la fois attentif et inquiet, un journaliste scientifique, des auditeurs-intervenants (une femme veilleur de nuit, un aiguilleur du ciel, une pionnière du XIX^e siècle).

Le conducteur roule d'un endroit à l'autre et frôle la vie des auditeurs. Plusieurs fois, l'émission est brouillée. Un des brouillages correspond à un trouble temporel rendant possible la perception d'une voix du passé. *Fréquences* est une sorte de *Voix humaine* (Cocteau) non monologuée. Ce texte fut d'abord un livret d'opéra (une commande créée en 2004 au Temple Allemand de La Chaux-de-Fonds, sur une musique de Claude Berset). Il est ensuite devenu un livre-audio pour iPhone, fruit d'une longue collaboration entre un *designer* visuel (André Baldinger), Sébastien Roux, une photographe (Graziella Antonini), un développeur (Martin Blum) et moi-même. C'est une œuvre assez hybride, inclassable, entre le petit cinéma lettriste, la fiction radiophonique et le livre électronique. Le tout prenant la forme d'une application disponible sur Apple Store :

<https://itunes.apple.com/fr/app/frequences-livre-audio/id415841582?mt=8>



[FIGURE 2]

Fréquences (2011). © André Baldinger. Tous droits réservés.

Pour cette pièce, le texte conçu pour l'opéra et qui était donc déjà un texte « à trous », un véritable livret dont certains passages étaient destinés à être chantés et d'autres parlés, a beaucoup évolué avant de tenir sur un écran de iPhone. Du texte est devenu du son, c'est-à-dire un dialogue ou une ambiance. Des mots se sont mués en petits blocs noirs (comme des trous de rouleau d'orgue de barbarie) avec un curseur signifiant l'avancée dans la partition. Certains fragments sont devenus audibles en effleurant un bouton graphique. Enfin, j'ai dû penser la mise en page proche parfois du calligramme, pour ce format miniature qu'est la petite fenêtre du iPhone.

Enfin, je rangerais ici, au nombre des pièces qui engagent tout particulièrement la voix, les lectures que je propose parfois, récemment à Ermenonville où j'étais en résidence ou ici à Cerisy. Qu'il s'agisse de *Nulla Dies* (pages de mon journal d'Ermenonville confrontées à celles écrites un an plus tôt au Japon) ou des pages de *Carrare* que je lirai ce soir dans le grenier de Cerisy accompagnée d'une projection vidéo (l'apparition lente d'une image qui m'inspira précisément ces pages). Dans les deux cas, j'essaie de rendre compte d'une composante d'un texte, ce que j'avais en tête lorsque je l'écrivais (le printemps au Japon dans le cas de *Nulla Dies*, et une photographie de Graziella Antonini quand j'écrivais tel chapitre du roman *Carrare*). Pour ces lectures, j'essaie d'inventer après coup le moyen de partager, rendre lisible et intelligible une fois encore, quelque chose de la genèse de l'œuvre. Expérience que je préfère, de loin, à la simple lecture d'extraits du texte face au public.

Conclusion

Si je devais très grossièrement classer les pièces que j'ai conçues seule ou en collaboration, je pourrais les ranger dans deux grandes catégories : celles qui privilégient le seul espace de la page comme lieu de dépôt du sens : les romans ; et celles qui explorent le mode de formation du sens en le ralentissant. Dans cette catégorie prendraient place l'audio-livre pour iPhone et tous les dispositifs d'écoute (parcours sonores et installations) réalisés avec Sébastien Roux.

Dans le livre (mes romans) le sens est consigné sous une forme précise et linéaire (les mots, la phrase, le rythme des paragraphes et des chapitres). Tout se joue sur une scène bidimensionnelle (la page) qui fait face à la scène mentale et subjective du lecteur. Le travail de la rencontre du sens et du son a déjà largement eu lieu en coulisses, au préalable, en moi, si j'ose dire. Même si la lecture est elle aussi un moment de dépliement, déploiement du sens. Mais c'est comme si celui-ci était déjà très prémédité.

Dans le cas des pièces sonores ou multimédia, la scène est généralement en plein air et convoque un feuilletage sensoriel encore en train de se constituer. Le sens est partagé avec d'autres disciplines et d'autres modes d'écriture. C'est, pourrait-on dire, le grand « dehors ». Et, ultimement, c'est évidemment le public qui rassemble le faisceau de significations. Toujours avec comme véhicule et réceptacle des sons (mots ou musique), lien organique entre le son et le sens, la voix.

Dans mon prochain roman, *Gil*, qui paraîtra en janvier 2015 chez P.O.L, on assiste à un drôle de renversement. Le sujet principal de ce roman est précisément la voix. La naissance d'une voix. Le héros découvre qu'il a ce qu'on appelle une voix, et cela change sa vie. Ces voix enregistrées, de type radiophonique, auprès desquelles les dispositifs sonores m'ont permis de séjourner, que j'ai tant écoutées, m'ont, je crois, donné envie de placer une voix au centre d'un texte, et de la laisser s'élever, grandir. En lui donnant la possibilité, dans le temps propre au roman, de prendre corps. De se constituer, tout au long d'un récit, d'une vie, faite de progrès et de doutes.

Preuve que l'écriture réserve d'étranges surprises. Qu'elle tisse des liens d'un support à l'autre, entre les dispositifs sonores et certains romans. Et que les genres communiquent en réalité beaucoup plus que je ne l'imaginai. Je découvre qu'ils sont en fait poreux.

NOTES

¹ Fouquet, Ludovic. « Strates et sédiments, le parcours du sens, Célia Houdart, *Did you ever see Piedmontese Hills?*, d'après Cesare Pavese. » Ménagerie de Verre, Paris, dans le cadre du festival « Étrange Cargo, Théâtre expérimental et nouvelles technologies. » *Revue ETC* [Montréal] (58, 2002).

² Houdart, Célia. *Avis de tempête, Georges Aperghis. Journal d'une œuvre*, Paris : Intervalles, 2007.

³ Bouko, Catherine. « Car j'étais avec eux tout le temps – Festival d'Avignon. Soundwalk, ouvrir des possibles dans l'image. » *Scènes* [Bruxelles] (29, 2010).

⁴ Lechner, Marie. « “Fréquences” diffuse ses histoires. » *Libération* (19 février 2011).