Dans une approche interprétative, la description comme outil pour désosser le réel

Valérie Castan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/899>

DOI : 10.4000/interfaces.899

ISSN : 2647-6754

Éditeur :

Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2020

Pagination : 145-152

ISSN : 1164-6225

Référence électronique

Valérie Castan, « Dans une approche interprétative, la description comme outil pour désosser le réel », *Interfaces* [En ligne], 43 | 2020, mis en ligne le 15 juillet 2020, consulté le 29 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/899> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.899>

Les contenus de la revue *Interfaces* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

DANS UNE APPROCHE INTERPRÉTATIVE, LA DESCRIPTION COMME OUTIL POUR DÉSOSSER LE RÉEL

Valérie Castan

Valérie Castan est artiste chorégraphe et audiodescriptrice. Depuis 2012, elle a travaillé sur une vingtaine d'audiodescriptions de spectacles de danse qu'elle présente en direct. Elle enseigne la méthodologie de l'audiodescription (appliquée notamment à la danse). Elle a présenté ses travaux lors d'une séance du séminaire de recherche « Image et Critique » du Laboratoire TIL (EA 4182) le 4 octobre 2019. Interfaces propose une transcription de sa prestation, légèrement condensée et éditée pour clarifier le propos, ci-dessous.

Bonjour à toutes et à tous. Mon nom est Valérie Castan et j'ai comme pseudonyme la Fovéa. La fovéa, c'est la zone centrale de la macula, la zone de la rétine où la vision des détails est la plus précise. J'ai été danseuse interprète une trentaine d'années dans différentes compagnies de danse et je suis également assistante pour des artistes, et dans le but d'élargir mes compétences, je travaille depuis huit ans dans l'audiodescription, [des] scripts de spectacles chorégraphiques pour les déficients visuels. Cela consiste à décrire des spectacles de danse à des mal et non-voyants, donc je vois le spectacle au moins une fois et j'écris un texte descriptif à partir de captations vidéo. Ensuite, je [lis] ce texte en direct depuis une régie fermée, et le public concerné (les déficients visuels) écoute avec des casques dans la salle avec le reste des spectateurs. Ces textes descriptifs consistent à traduire en mots des images en mouvement.

J'ai été formé à la méthodologie d'audio description du cinéma par Maryvonne Simoneau à l'ESIT (l'École supérieure des interprètes et traducteurs) à l'Université de Paris-Dauphine PSL. Et puis j'ai adapté la méthodologie de l'audiodescription pour le cinéma aux spectacles de danse.

On semble un peu loin là de la question du séminaire « Image et critique », puisqu'il s'agit d'un rapport texte-image-langue avec une intention de médiation culturelle. Mais je co-signe des projets artistiques à partir de textes descriptifs pour produire des images. ces projets en collaboration avec d'autres artistes ont pris différentes formes : avec des graphistes, ça a donné des cartels aux murs de galeries dont les images étaient absentes ; avec un DJ, des pièces sonores décrivant des films érotiques

des années 70 diffusées dans une black room en boîte de nuit ; des numéros de cabaret pendant que les gens mangent dans le noir sur une scène de théâtre ; et des pièces chorégraphiques, par exemple avec la chorégraphe berlinoise Antonia Berr, [j'ai proposé un texte] où, pendant tout le début d'une pièce intitulée *Des Miss et des mystères*, le public plongé dans l'obscurité devait imaginer le décor décrit oralement, imaginer les danses...

[L'extrait du spectacle est écouté ; sur fond de musique dissonante, on entend la description lyrique et minutieuse de la scène.]

[Après la description minutieuse du décor alors que le public se trouve dans l'obscurité], la lumière s'allume et plus tard, la lumière éclaire carrément tout l'espace scénique ; bon nombre de spectateurs nous ont fait part d'une sensation trompeuse de la réalité. Pour l'anecdote, le décor était volontairement plutôt moche. On entend dans cet extrait deux façons de décrire la scénographie. L'une, très factuelle, donne des chiffres, mesure l'espace, le définit, détaille les matières. L'autre est plus imagée, décrit des perceptions olfactives et visuelles. En fait, cela permet de personnifier. La comparaison, l'association de formes y donne d'autres types d'informations. « Ça ressemble à », « ça fait penser à » – la référence est subjective, interprétative. En fait, la deuxième description est en quelque sorte la vision des deux personnages de la pièce, qui sont deux *tomboys* d'une dizaine d'années. Alors la question devient, « avez-vous eu, durant cette écoute, une ou plusieurs images, ou plutôt aucune représentation mentale? »

Le projet intitulé *Talking Dance* est celui pour lequel je suis invitée aujourd'hui ; il fait suite à une collaboration avec Diane Blondeau qui est présente dans la salle. *Talking Dance*, c'est une série de sept épisodes chorégraphiques composée d'une voix lectrice, de musique électronique et de *film recordings*. J'y propose des mots clés : fiction, chorégraphique, sonore. D'abord, fiction. Il ne s'agit pas de la description d'un spectacle. L'action se déroule hors d'un espace théâtral : plage, dune, clairière, pinède. Les lieux, lumières, personnages sont décrits de façon factuelle et toute ressemblance avec des personnages existants ou ayant existé... bla bla bla. Donc, cette factualité agit sur la vraisemblance de la fiction. De façon logique, on dirait presque réaliste – ou néoréaliste si on parle cinéma – les paysages sont liés au contexte des situations chorégraphiques. Alors, immobilité à la plage? Oui, ça parle à tout le monde. Chute depuis une dune de sable ? Ça aussi, ça va. Marche, course sur un sentier du littoral ? Grande fête dans une sablière – cela ça ne parle peut-être pas à tout le monde. Mais la fête, oui. Les éléments s'efforcent de donner aux auditrices et aux auditeurs l'illusion d'un réel qu'ils doivent finalement eux-mêmes se représenter par leurs images mentales – donc autant d'actes chorégraphiques, de gestes, de mouvements à écouter, à imaginer et surtout à ressentir. On y reviendra. Les textes ont été décrits grâce à la méthodologie audiodescription, mais pas que. Les images décrites se construisent également à partir des techniques cinématographiques : travelling ; champ-contrechamp, *close up* ; ralenti...

jusqu'au flou, à la déformation de l'image, l'hallucination, à ce qu'on pourrait appeler une tentative d'abstraction. La composition sonore de Diane figure et cartographie les environnements acoustiques pour chacun des épisodes. Plage, dune, clairière, pinède, vent, sable, craquement de bois. Le son crée l'image. Et à nouveau, il s'agit de vraisemblance, de paysages, de représentations. La musique, le rythme, la mélodie, la modulation de fréquence, les volumes, le déplacement du son, tout cela agit également en un sens cinématographique, le son *fictionne* avec l'image décrite. La diffusion des pièces sonores de *Talking Dance*, le dispositif d'écoute, est assez simple. Le public écoute avec des casques reliés à des MP3 assis sur des coussins fabriqués par Pauline Brat, qui est artiste chorégraphique également et scénographe. Les housses de coussins sont en PVC gris type cyclorama, qui est aussi une matière de projection d'images. Ces coussins ont des dimensions reprenant des formats d'écran : trois-quart, seize-neuvième, panoramique... tablette. Sur le sol, moquette noire, lino noir ou blanc, et Sylvie Garot, l'éclairagiste, a conçu une ligne de lumière posée au sol, un *rainbow* qui colore les murs. Vous pouvez vous figurer suffisamment bien le dispositif d'écoute ? La plupart du temps, le public ferme les yeux. Et on revient aux mots clés : factuel, vraisemblance, représentation mentale – et j'ajouterais « ressenti ».

Je vais maintenant vous proposer de faire une petite expérience. Si vous voulez bien fermer les yeux. Quelle image voyez-vous avec les yeux clos? [*Pause.*] On garde les yeux fermés. [*Pause.*] Combien mesure la salle dans laquelle nous sommes? [*Pause.*] Quelle est la couleur des murs? [*Pause.*] Combien y a-t-il de fenêtres? [*Pause.*] Combien sommes-nous? [*Pause.*] Noir et blanc ou couleur? [*Pause.*] Bien, ouvrez les yeux. Regardez ce que vous avez envie ou besoin de vérifier. [*Rires.*] Les questions entendues ont-elles précisé ou flouté l'image ?

[Je reviens sur l]e titre de la conférence, « Dans une approche interprétative, la description comme outil pour désosser le réel ». « Désosser le réel » est à entendre en lien avec une notion de décomposition de l'image, de traduction du réel, voire de subjectivité, d'interprétation du réel. Alors, c'est quoi décrire, décrire le réel, décrire des images ? En audiodescription, ça consiste, en quelque sorte, à dématérialiser l'image, à la traduire en mots et à oraliser ce texte. Pour qui voit et écoute à la fois une audiodescription, l'effet produit est une sorte de réalité augmentée, mais qui n'en reste pas moins une interprétation subjective qui peut soit agacer, énerver même, soit guider (pour les voyants). Je me suis rendu compte que pour décrire une représentation de spectacle chorégraphique, il fallait finalement opérer, dans le travail d'observation et d'écriture, des choix – parce qu'on ne peut pas tout décrire. Il nous est impossible également de tout retenir de ce qu'on voit ; on en a peut-être un peu fait l'expérience tout de suite. Décrire revient concrètement à interpréter le réel, à schématiser, à synthétiser, à démanteler, à détailler, à recomposer, finalement, une image incomplète par choix subjectif qui finalement produit par un effet de vraisemblance du réel, des représentations mentales. Autant d'images mentales, finalement, qu'il y a de personnes écoutant le texte.

Je vais partager un texte de Gombrich issu de son livre *Ombres portées : leurs représentations dans l'art occidental* :

Les yeux arrivent à transmettre au cerveau des informations si multiples et si variées que nous serions tout de suite débordés, si nous devions faire attention à chacun des messages qui nous viennent de la réalité extérieure. Notre perception doit être sélective et elle l'est toujours. Ainsi, nous pouvons apprendre à nous exercer, à observer des données de notre environnement qui, en temps normal, échappent à notre connaissance. Nous le ferons d'autant plus probablement que cet effort d'attention aura un but, remplira un objectif précis. (49)

Pour l'audiodescription, pour la diffusion visuelle, l'objectif est de donner accès à une œuvre visuelle, de théâtre, d'opéra, de danse. Le texte descriptif est à caler sur l'action qui se déroule, donc c'est un peu comme une traduction simultanée (sauf que le texte est déjà écrit). La méthodologie propose une charte d'écriture ; on fonctionne d'abord par mots clés, ces fameux mots clés. Par exemple : plage, trois hommes sur des serviettes, immobilité. (On dira que c'est bien désossé.) Les autres éléments de la charte :

- les phrases courtes sont conseillées ;
- l'oralité interfère dans l'écriture descriptive ;
- le sujet des phrases n'est jamais à la première personne du singulier, donc pas de « je » ;
- le verbe est au présent ;
- le verbe fait image.

Il s'agit bien de cela, de faire image, d'activer une image mentale et en ce qui concerne l'audiodescription en danse, c'est d'activer en temps réel, une image de corps en mouvement.

Dans *Talking Dance* l'image se compose avec plus de liberté spatiotemporelle, puisque la description n'est pas la transcription en temps réel d'un réel. La description, le son, ne reconstituent pas la représentation d'une fiction théâtrale. Elle n'est pas tenue à la temporalité réaliste même d'une action. Le mouvement est parfois décomposé, ralenti, comme un film sans image, m'a-t-on dit récemment. Oui, mais pas tout à fait. Cela serait plus une fiction qui fictionne l'invisible. Le livre intitulé *L'Invisible* de Clément Rosset traite de la faculté humaine de voir ce qui est invisible et ce qui est inaudible. Il y prend l'exemple de nombreuses adaptations littéraires au cinéma. Il parle du décalage entre ce qui est imaginé lorsqu'on lit et ensuite ce qu'on voit dans l'adaptation cinématographique. On est déçu, nous dit-il, souvent, mais on ne saurait dire de quoi, ni par rapport à quoi : « paradoxes

insurmontables et concepts contradictoires de la fausse image ou du faux reflet d'aucun objet. Ce qui n'existe pas est invisible et il n'y a pas d'images de l'invisible, *a fortiori* pas d'images qui puissent être réputées fidèles ou trompeuses. » (Location 306) Alors ce décalage dans *Talking Dance*, d'emblée, n'existe pas puisqu'il n'y a pas d'images, de film, de peinture, de croquis, de dessins représentant la fiction qui y est décrite. L'image est vraiment dématérialisée et c'est à chacune et à chacun d'activer l'invisible. À retenir également de cette méthode d'audiodescription du cinéma, la hiérarchisation des informations, les « 5 W » en anglais, je vais les dire en français : où ? qui ? quoi ? comment ? [quand ?] Une hiérarchisation qui va en quelque sorte guider les choix d'écriture de façon à activer l'image. Les W réorganisent de façon informative la description du réel. La transposition de cette méthode pour le cinéma a beaucoup remis en question la dramaturgie des spectacles de danse. Le « où » est une question terrible, surtout quand il n'y a pas de décors. [...] Où sont les danseurs ? sur scène ? dans un jardin ? dans un lieu clos ? en France ? On ne sait pas. Les situer à droite ? à gauche ? au fond ? à l'avant ? devant nous ? face à nous ? de trois-quarts – quel trois-quarts ? quelle heure est-il ? Le « quand » est assez difficile à déterminer, si ce n'est par des ambiances nocturnes ou de plein soleil, de pleine lumière ou de pénombre. Les costumes peuvent également aider à répondre à ces questions, ainsi que les intentions du chorégraphe. Le « qui » pose aussi question : comment en danse appeler les interprètes qui ne portent pas, comme au théâtre et à l'opéra, le nom de personnages. C'est-à-dire finalement, la question c'est : qui danse ? Alors, j'utilise très souvent leur prénom de naissance, parfois leur singularité physique (la petite brune, le grand brun barbu), de façon à les distinguer.

C'est à peine si on y voit, de gauche à droite, un sous-bois retient quelques égarés solitaires. A l'avant, se distingue une chevelue, tête baissée. Les longs cheveux gris lui descendent devant le visage. Un sac de couchage turquoise lui encapace les épaules. Crampée, elle tente d'étaler les orteils. Le muscle lui tend tout le pied. La chevelue immobile résiste jusqu'aux dernières phalanges. Les os se bloquent, verrouillent les genoux, les coudes se grippent sous le rectangle turquoise, la poitrine se replie. C'est à peine si elle respire. La peau, elle, sécrète, humecte les replis les plus sombres.

Alors, on entendra ou pas dans la lecture de cet extrait de l'épisode 7 de *Talking Dance* intitulé « La Pinède », qu'il s'agit bien d'activer des images de corps en mouvement, mais pas seulement. Les textes de *Talking Dance*, malgré une bonne dose de factualité, de formules informatives, tentent une poésie du kinesthésique, invitent à faire l'expérience de ce qu'on pourrait appeler nos imaginaires kinesthésiques. « Les ongles longs, vernis de bleu, crochète d'invisibles particules en suspension, les genoux fléchissent, l'entrejambe se réajuste. Le reste défaille dans un vacillement vaporeux. » Alors, qu'a-t-on comme image avec ces mots, « défaille dans un vacillement vaporeux » ? Ou plutôt que ressentons-nous ? Le ressenti, la sensation.

L'entrejambe se réajuste. Le reste défaille dans un vacillement vaporeux. [...] Tout est à ces égarements, à ces présences inadmissibles, qu'on y regarde de plus près ce qui, ici, se transforme. [...] La chevelue, crampée sous le turquoise, transmute. Les coudes expirent contre les côtes. Elle éprouve les fluides, les entend monter jusqu'aux extrémités, ruisseler tout du long, infiltrer le derme.

Il y a un rapport d'empathie qui est recherché, une empathie kinesthésique, donc par la description de sensorialité, d'expériences du corps, en nommant les fluides, les organes, les muscles, les os. On entre dans une intériorité. La description est le focus. On s'approche des personnages encore plus près qu'un *close-up*, finalement, dans une tentative de poésie kinesthésique, image et matière. On entre dans les corps, on plonge à l'intérieur du mouvement. La danse s'infiltrer, nos états de conscience se modifient. Nous percevons l'image depuis le foie, la rate, les poumons, la peau. L'empathie opère tout autant grâce aux descriptions qui décortiquent de façon presque clinique la mécanique du mouvement.

Un long cortège s'étire en un large bandeau compact, isolé par groupes. Une multitude s'avance sur le sol caillouteux : les talons attaquent, muscles des cuisses contractés ; le bassin s'avance ; les pieds se déroulent, de la pointe repoussent ; les genoux plient, se tendent ; le talon attaque ; les pieds se déroulent, repoussent.

Dans cet extrait de « Chemin », épisode 4, la description décompose la marche. L'image s'ouvre sur un groupe qui marche et se resserre sur une partie du corps. On se concentre sur les appuis : pied, genou, talon. C'est comme une succession de *zooms*. L'action est vive, déterminée, répétée. La description saccade l'image.

L'épisode 6, lui, aborde l'état de transe produit par l'écoute de la musique lors d'une fête. C'est une sorte d'éloge des dépenses improductives, du laisser agir. Le paysage est vaste ; c'est ouvert à l'avant et fermé par un petit monticule de terre à l'arrière, donc sa forme est presque comme un théâtre. Le fond est fermé et les personnes dansent entourées d'un mur d'enceinte en cercle.

Bras ouvert, chacune ensemble, d'un côté, de l'autre, vrillent le bassin, le buste, la tête. Tout bouge, tout tourne : le bassin, le buste, la tête. Tout bouge, tout tourne : les pieds, l'un après l'autre, tapent, frappent. Lourde, l'onde sourde impacte, percute : peau, muscles, tendons... jusqu'aux os. Le sang remonte les vertèbres, enveloppe les cervicales, reins ; fait vibrer les liquides – sang, lymphe, fluides. Les fréquences traversent chevilles, rotules, hanches. Chacune ensemble piétine, scande, martèle. Ça transporte, ça déplace. Certaines tombent à terre, ne se relèvent pas, restent là, s'absentent, d'autres ruisselantes, reprennent la danse, hors d'elles, se déchaînent, piétinent, scandent, martèlent. Chacune

ensemble, singulière, plurielle. Elles marquent le sable caillouteux. Le muscle tremble, ça irrigue la peau, ça énerve. Comme si ça n'allait jamais s'arrêter. Ça lâche.

Encore là, je dirais que c'est presque hyperréaliste. Mais comment agissent les mots sur vos imaginaires kinesthésiques ? À cette lecture, c'est vrai que le travail de Diane [la création sonore] manque cruellement. Dans un interview, elle dit, je la cite :

Nous nous sommes également posé la question de savoir où les auditeurs et auditrices se situent dans le paysage. Cela passe certes par les indications données par le texte qui situent les personnages dans le paysage, mais aussi par le traitement sonore et notamment la technique binaurale qui restitue le caractère tridimensionnel du son. (Lavigne)

Le son 3D, c'est une technique de sonorisation assez fascinante et justement hyper réaliste qui parvient à restituer notre écoute naturelle, c'est-à-dire non pas une écoute en stéréo, mais en trois dimensions. Cette technologie, pour l'instant, n'est accessible que via des casques. C'est pour ça qu'on écoute *Talking Dance* avec des casques. En fait, c'est le son qu'on entend là, dans cette salle, là, maintenant, tout de suite.

[Intervention de Diane Blondeau, créatrice sonore de *Talking Dance*] : Avec l'architecture de nos têtes, l'écart exact entre nos deux oreilles, fait que nous percevons les sons d'une certaine manière et du coup, la technique binaurale reconstitue cette réalité au niveau des angles. Il y a deux techniques. C'est soit en fait des captations avec un micro qui ressemble à une tête, où ce sont deux 'oreilles' qui enregistrent, soit on retravaille les sons en les restituant avec des logiciels.

On n'a pas cherché à faire un effet ; vous pouvez aller écouter des propositions sur Internet, où il y a des sons qui arrivent par derrière. Ça fait sursauter. C'est très drôle. Ce n'est pas exactement ce qu'on a cherché à faire avec le son binaural. C'est vraiment dans l'idée d'une immersion, en fait. J'ajouterais peut être, pour en finir, la quatrième dimension d'être, ou plutôt l'autre dimension.

Il y a soudain tout qui tourne. Tout autour, dans un sens indicible, qu'on y doute de tout. « La violette, l'indigo, la bleue, la verte, la jaune, l'orangé, la rouge s'arc-boutent côte à côte, fusionnent, s'électrisent dans la nuit. [...] C'est sans artefact, c'est palpable. »

Merci de votre écoute.

OUVRAGES CITÉS

CASTAN, Valérie et Diane BLONDEAU. *Talking Dance*. Spectacle.

GOMBRICH, E.H. *Ombres portées : Leur représentation dans l'art occidental*. 2014. Trad. de l'anglais Jeanne Bouniort. Paris : Gallimard, 2015.

LAVIGNE, Aude. « Danse avec les mots ». Entretien. *France Culture*, « Carnets de la Création ». 26 février 2019. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/danse-avec-les-mots> (page consultée le 30 juin 2020).

ROSSET, Clément. *L'invisible*. Paris : Les éditions de Minuit, 2012. Version Kindle.