

Chantal Dumas, artiste du son
Présence, couleur, espace et image sonores

*Atelier de maître tenu, le 27 février 2014, à l'Université de Montréal,
une activité ayant pour cadre le séminaire « Poétiques de l'audio-visuel »
(animé par Serge Cardinal).
Transcription : Pierre Lavoie.
Montage : Karine Bouchard et Solenn Hellégouarch.
Texte revu et complété par Chantal Dumas.*

| | |
|---|-----------|
| 1. Présentation..... | 2 |
| 2. Les Chantal Dumas : identité et narrativité..... | 3 |
| 3. Parler du son, parler d'écoute : naissance de l'œuvre..... | 4 |
| 4. <i>Many Many Places</i> : couleurs et espaces sonores..... | 5 |
| 5. Subjectivité, présence et technicité : le micro comme instrument..... | 7 |
| 6. <i>Tanz</i> : transcription sonore et mouvement corporel..... | 10 |
| 7. Les médias et la réception dans le processus de création..... | 12 |
| 8. L'image sonore..... | 13 |

1. Présentation

Chantal Dumas : J'ai beaucoup travaillé pour la radio. Il ne se diffuse plus tellement d'œuvres radiophoniques au Canada, mais je continue de créer pour la radio allemande. J'ai signé près de vingt-cinq œuvres radiophoniques, dont la durée varie de 10 à 50 minutes. Ce travail s'écoute comme une déambulation entre divers espaces : espaces mental, physique, architectural et urbain ; espaces naturel ou culturel. Pour l'émission *Werkstatt* (aujourd'hui *Klangkunst*), diffusée sur les ondes de la Deutschlandradio Kultur Berlin, j'ai conçu des pièces narratives, contribuant ainsi à ce que d'aucuns considèrent comme le genre de la fiction radiophonique — je préfère pour ma part parler d'œuvres sonores poétiques.

Je crée également des installations sonores qui explorent le jeu des relations entre le son, l'espace, la mobilité et l'auditeur. Pour *Le Vivant Bruit du corps* (2011 à 2013), installation interactive et immersive, j'ai conçu un dispositif consistant en deux chaises bancales. L'une est munie d'une « prothèse sonore » : contre le fond de la chaise est placé un bouchon de tuyau cannelé, bouchon dans lequel tourne une bille et sur lequel est collé un microphone de contact. Quant à l'autre chaise, elle a pour particularité de craquer. S'assoyant sur ces chaises, on n'a d'autre choix que de chercher à assurer sa position. En réponse à ce mouvement, la bille roule, un craquement se fait entendre, ce qui génère du son direct ou déclenche des séquences spatialisées sur huit haut-parleurs. J'ai aussi utilisé ce dispositif l'année dernière pour un travail avec le danseur-chorégraphe Marc Boivin. C'était au Goethe-Institut, où nous avons conçu, *in situ* et de manière qui tienne compte de la spécificité du lieu (configuration physique, localisation, vocation, etc.), une activité dont le propos tournait autour de la ville, de la culture, de la littérature et de l'apprentissage.

Ces dernières années mon travail s'est trouvé lié non seulement à la danse, mais aussi à la poésie, à l'art visuel et à l'improvisation. Je pense notamment à *Point de fuite*, installation sonore et visuelle mobile de l'artiste Rose-Marie Goulet, qui a circulé, sur la ligne orange du métro de Montréal, de septembre 2007 à mars 2008 ; j'ai pour ma part fait le choix du dispositif sonore et signé la composition. Dans un wagon ayant fait l'objet d'une transformation — toute publicité avait été retirée, les murs étaient recouverts à la manière d'une cabane aux planches rustiques de couleur bleu, camaïeu cobalt, des photographies couleur, imprimées sur des pellicules transparentes, étaient appliquées sur toutes les fenêtres du wagon —, un environnement sonore était diffusé sur huit haut-parleurs.

Dans mon travail, il y a souvent une dimension participative : je tends le micro aux gens, j'en appelle à leur participation pour la mise au jeu ou la mise en scène, je cherche à faire vivre une expérience, à provoquer un rapport à la création ou à l'art qui soit sensoriel. Cette idée de l'œuvre comme occasion et lieu d'un contact est liée à l'écoute, dont je considère qu'elle est à la base de tout travail sur l'audio.

2. *Les Chantal Dumas* : identité et narrativité

Chantal Dumas : Je considère *Les Chantal Dumas* (1996) comme ma première pièce. Au départ, il y a eu un appel lancé par Avatar en vue d'un disque qui allait s'intituler *Rappel*. J'ai proposé de partir à la recherche de mes homonymes ; c'était un travail sur l'identité, celle de Chantal Dumas en tant qu'artiste. Voici ce que j'écrivais pour la note d'accompagnement : « J'étais passablement occupée à essayer d'effacer toutes les traces de mon nom (vous savez, celui qui colle à la peau pour la vie, telle une tache de naissance) quand je tombai sur cette phrase de Gertrude Stein : "C'est le nom qui fait ce que l'on est" ; alors j'ai décidé de partir à la recherche de mes homonymes. »

À l'époque, Bell Canada avait ses bureaux dans une tour du centre-ville ; on trouvait au rez-de-chaussée les bottins de la province de Québec. J'y suis allée pour retracer les Chantal Dumas et les C. Dumas. J'ai fait la même chose en France avec le bottin de Minitel. Au final, j'ai réussi à parler à sept Chantal Dumas : l'une habitait à Marseille, une autre à Paris, une troisième ailleurs en France et les autres au Québec. Je n'ai pas appris beaucoup de choses sur ces femmes, mais cette question identitaire est finalement devenue assez personnelle, ayant fait apparaître le questionnement d'une jeune femme artiste sonore en devenir. Cette pièce contient les composantes et une façon de faire qui sera mienne durant plusieurs années.

----- Extrait de *Les Chantal Dumas* (1996) -----
avatarquebec.org/dialoguesvecchantaldumas/

Chantal Dumas : Munie d'un microphone, je pars du « je » pour aller vers le monde. Je questionne, j'écoute, et des éléments biographiques deviennent des éléments de fiction, et le monde sonore qui m'entoure s'invite dans le travail en cours. Dans *Les Chantal Dumas*, j'ai intégré à l'œuvre des paysages sonores : ceux de Marseille, les sons de la ville, de la mer. La voix parlée, des sons en tous genres, des paysages sonores, des ambiances, des éléments musicaux, tout ça a été détaché de la réalité, pour créer une petite fiction dont participent tous les sons. Le traitement de ces éléments est plutôt musical et rythmé, comparativement aux sons provenant du téléphone et des entretiens téléphoniques. En fait de téléphonie, les choses ont beaucoup changé : j'utilisais un téléphone à cadran ! J'avais deux petits micros omnidirectionnels montés sur des lunettes. Ils étaient posés à côté du haut-parleur du téléphone pour simuler une sorte de prise de son stéréo. Parfois, les voix sont un peu aiguës sous l'effet de la distorsion.

Question : Savais-tu dès le départ que tu intégrerais dans ta pièce des éléments de fiction ou des paysages sonores, ou est-ce une idée qui t'est venue au fil du travail ? Est-ce que la fiction provient de l'écoute que tu as faite des réponses des personnes avec qui tu t'étais entretenue ?

Chantal Dumas : Non, je ne le savais pas. Je savais seulement que j'allais collecter des sons liés au téléphone et au répondeur automatique. Comme j'étais de Montréal et que je vivais à Marseille à ce moment-là, le fait d'utiliser le micro impliquait de partir à la découverte de la ville, et aussi de me familiariser avec ce nouveau lieu et

cette nouvelle culture. D'ailleurs, la question de l'identité, c'est aussi celle de l'étrangère en France. Après, j'ai cherché le moyen de mettre ça ensemble ; j'avais besoin d'une petite histoire. Aujourd'hui, je crois que je n'aurais plus besoin de tisser un canevas s'apparentant à une intrigue policière. — J'aimais beaucoup Paul Auster, et je pense avoir été un peu influencée par son univers ; j'ai trouvé dans le mystère le fil conducteur que je cherchais, un fil qui traverserait la pièce du début à la fin.

3. Parler du son, parler d'écoute : naissance de l'œuvre

Chantal Dumas : Parler de composition, c'est parler de l'écoute. Avant de commencer à composer, il me faut trouver une disposition psychique, un état de réceptivité aiguisée. Pour moi, une grande source de plaisir est de commencer par la prise de son. C'est un exercice zen, méditatif, qui permet lentement de se concentrer sur l'écoute et d'éveiller sa sensibilité aux modulations du son. L'acte de composer naît du désir de faire entendre quelque chose, d'exprimer un plaisir esthétique, de faire émerger des émotions, de divertir, d'amener à réfléchir autrement sur certains thèmes. Composer, c'est jouer avec le son. Enfin, composer, c'est communiquer à l'aide du son.

Question : N'y a-t-il pas, au départ de toutes tes œuvres, une écoute presque documentaire des milieux dans lesquels tu te trouves ?

Chantal Dumas : Très souvent. Quand j'ai commencé, je me promenais toujours avec un magnétophone et j'enregistrais un peu de tout. Je me disais que, à l'instar du photographe, je ne voulais pas seulement capter les *partys* de famille ou les rassemblements sur les places publiques. Ce qui m'intéressait, c'était de saisir la vie dans son entièreté, et non de m'en tenir à ce qui était convenu de documenter. Rapidement, je me suis rendu compte que lorsqu'on écoute ce qu'on a enregistré, beaucoup de choses émergent qui n'ont pas attiré notre attention au moment de la collecte. Pendant l'enregistrement, notre attention est partagée entre l'action qui se déroule, les personnes à qui l'on adresse, la technique. L'écoute détachée du contexte de l'enregistrement permet de saisir les scènes sous une autre perspective. Kaye Mortley, la documentariste franco-australienne, disait qu'une des grandes chances qu'elle a eues quand elle a commencé à la radio, c'est qu'elle a pu passer une année complète à faire de l'écoute en studio. Écouter, c'est également entrer dans un autre temps, celui de la prise de son.

Question : Et comment écoutes-tu ?

Chantal Dumas : J'essaie rapidement de repérer ce qui semble intéressant. J'écoute et j'annote. Sur des fiches j'indique les conditions météo, les événements principaux, ce qui est intéressant ou pas. Ces fiches sont aujourd'hui remplacées par des fichiers numériques. J'ai à la maison des tas de cassettes DAT qui sont numérotées et je conserve l'ensemble des fiches détaillées. En cours de travail, je me rappelle que j'ai tel type de son : je vais le chercher, j'en extrais une quinzaine de secondes. Une chose que je n'avais pas et que j'ai dû rechercher, c'est des sirènes de police ou d'ambulance. Je n'ai pas encore constitué de banque où seraient rassemblés et organisés par catégorie des sons de cloches, ou des sons provenant du métro de Montréal, etc.

Question : Lorsque tu as enregistré la mer à Marseille, qu'as-tu noté à son sujet ?

Chantal Dumas : Il y a une différence entre la mer à Marseille, plutôt calme, et l'océan à Cape Code, dont on entend le ressac, avec l'écoulement du sable et l'eau qui se retire. J'ai donc probablement indiqué qu'il y a un son plus aigu venant avec le roulement de la vague. Aux îles de la Madeleine, où on entend les vagues à l'intérieur d'une grotte, j'aurais indiqué « grotte, eau, réverbération ». Souvent, je note des précisions techniques concernant mon matériel : le type de micro, sa position (en plan rapproché ou éloigné), etc. Je trouve parfois l'idée de départ d'une œuvre dans du son comme tel : des enregistrements faits à l'occasion d'un rassemblement de compositeurs d'électroacoustique à Bratislava par exemple ou encore la banque de sons de ses voyages de pêche qu'un ami m'a offerte. Il m'est arrivé de partir de sons trouvés sur le Web, des éléments de la sonothèque collaborative Freesound ; et à partir de ces sons, j'ai produit une petite fiction. Mon point de départ peut aussi consister en un thème ou une idée. Dans tous les cas, il y a toujours une période de recherche qui me permet de plonger dans une atmosphère.

Question : On sait qu'il existe des banques de sons très accessibles sur Internet. Est-ce que les preneurs de son à travers le monde s'envoient ou s'échangent des sons ?

Chantal Dumas : Généralement, non. Ça se produit plutôt entre gens ayant tissé des liens particuliers, avec des amis dont on sait qu'ils font de bonnes prises de son !

4. *Many Many Places* : couleurs et espaces sonores

Chantal Dumas : Pour *Many Many Places* (2001), je voulais travailler sur la présence humaine dans les endroits publics et à partir de l'acoustique de ces lieux. Autrement dit, il s'agissait d'écouter la trace acoustique de la présence humaine. J'ai demandé la participation de deux amis danseurs. L'un d'eux m'avait parlé d'un jeu auquel on s'adonne dans certains villages brésiliens : un groupe de danseurs exécute un pas de gigue (la *sapatiada*) en accélérant jusqu'à n'en plus pouvoir. Nous sommes donc allés dans plusieurs lieux montréalais, dont le pavillon Sherbrooke de l'Université du Québec à Montréal, l'ancienne École des beaux-arts, tout près de Saint-Urbain. On y trouve un hall d'entrée, des espaces fermés, une cage d'escalier, autant d'espaces ayant chacun sa résonance propre. Nous nous sommes ensuite rendus au complexe Guy-Favreau, puis au métro Square-Victoria où il y a, à la croisée de plusieurs corridors, un dôme à écho multiple. Désireuse de travailler aussi sur les plans sonores, je voulais qu'à la toute fin de la pièce, après avoir traversé ces corridors et ces lieux, on finisse sur un long *travelling* menant au gros plan d'une chaussure pour en entendre le craquement. Le micro, vraiment actif, suivait les danseurs, se rapprochait des corps et s'en éloignait : il suivait le mouvement, mais se tenait parfois plus en retrait pour capter l'ambiance. Le travail s'est poursuivi en studio, à composer les plans pour faire naître un développement, une gradation.

----- Extrait de *Many Many Places* (2001) -----
avatarquebec.org/dialoguesvecchantaldumas/

Chantal Dumas : Dans leur livre *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture* (2009), les auteurs Barry Blesser et Linda-Ruth Salter explorent la conscience spatiale auditive. Pour en parler, ils mettent à contribution un large éventail de disciplines, dont l'architecture, l'acoustique, les théories de l'évolution, l'anthropologie, la psychologie cognitive, la musique, l'ingénierie audio. Les auteurs nous rappellent que l'architecture sonore a besoin pour se déployer de la présence de sources sonores qui viennent illuminer l'espace. C'est ce qui se produit dans *Many Many Places*. Les deux danseurs traversent différents espaces et, par leur pas frappés contre le sol et leur voix, ils font vibrer le lieu. La transformation acoustique des lieux qui résulte de leur présence fait apparaître ou encore donne à voir les dimensions des espaces, leurs volumes. L'auditeur qui n'est pas présent physiquement sur les lieux comprend ce déplacement spatial grâce au son. La perspective d'écoute qui lui est donnée apporte une certaine compréhension du lieu où les danseurs se trouvent. Les sources sonores et l'acoustique spatiale sont indissociables. L'espace change notre expérience du son et le son change notre expérience de l'espace, nous disent encore les auteurs.

Question : Tu disais, à propos de cette pièce-là, qu'il y a une sorte de développement, de gradation ; j'imagine une sorte de parcours en intensité à travers ces différents espaces. Quand as-tu pensé à ce parcours, à cette gradation ?

Chantal Dumas : J'avais déjà repéré les espaces où je voulais aller. Et on a exploré pour trouver une gamme de couleurs acoustiques et différents types de réverbération. Quand on est dans le métro Bonaventure, l'acoustique est très confuse — c'est tellement cacophonique qu'on n'entend plus qu'une masse sonore indéfinie. Je voulais l'ensemble de ces couleurs. Je cherchais à avoir du brouillage, à créer des effets de masse, de voyage, etc. En écoutant le matériel, je me suis rendu compte qu'il fallait l'articuler un peu différemment. Je suis donc allée en studio pour obtenir ces voix qui recréaient un rythme similaire à celui des mouvements corporels et qui allaient suggérer la proximité du corps, le souffle et la présence physique rendant l'effet de l'être humain qui traverse des espaces. J'avais besoin d'un point de vue radiophonique, donné ici par la voix, pour que l'auditeur puisse se raccrocher à une présence forte, à un « corps », à quelque chose de plus que des traversées d'ambiances. Je voulais saisir le rythme d'une façon différente, pour ajouter une autre couleur.

Question : Justement, quand tu parles de ces couleurs dans l'espace sonore, j'ai l'impression d'entendre par là que, pour toi, elles viennent de l'agissement d'un corps dans cet espace et qu'il y a là quelque chose de dramatique.

Chantal Dumas : Oui, je me suis arrêtée à la rythmique et à l'idée d'amplification, pour créer des mouvements où le son grossit, s'amenuise, etc., pour jouer avec les points de vue — vue d'ensemble, vue du détail, etc. — et donner différents points de vue d'écoute. J'utilise régulièrement les paysages sonores pour l'état ou les affects qu'ils peuvent susciter.

Question : T'arrive-t-il de tricher pour nous donner l'impression que le corps qui est en train de s'exécuter est beaucoup plus performant qu'il ne l'est dans la réalité ?

Chantal Dumas : Non, les soufflements sont réels, ce n'est pas simulé. C'est l'acoustique qui peut donner cette impression. Jusque-là, on était dans un espace à acoustique contrôlée — celle du métro. En studio ensuite, j'avais un micro positionné à la hauteur de la bouche et un second aux pieds, sinon j'utilisais la perche.

5. Subjectivité, présence et technicité : le micro comme instrument

Chantal Dumas : Pour moi, la prise de son, c'est une façon de tendre le micro pour recueillir une certaine réalité, quelque chose qui assure un ancrage dans la vie, dans mon présent. Comme c'est moi qui tends le micro, j'ai donc toujours un lien, peut-être affectif, avec la prise de son qui me permet de conserver un souvenir du moment, du lieu. Pouvons-nous dire qu'une prise de son est par essence neutre ? Le positionnement du micro relève-t-il du hasard ? N'obéit-il pas plutôt à une intention ? S'il y a un preneur de son, il y a derrière le micro un être humain qui écoute, perçoit et réagit en être sensible à ce qu'il entend. Cela aura une incidence sur les choix que suppose tout enregistrement : l'orientation du micro, suivre un déplacement ou non, l'amplification de ce mouvement... Personnellement, j'ai une inclination pour la prise de son subjective. C'est là que ça devient intéressant pour moi. Même que souvent, quand je compose, l'écriture va commencer au moment de la prise de son ; c'est le point de départ. Des tas de décisions sont prises à partir du moment où je place le micro. Je cherche une histoire, une narration, un mouvement dynamique, une couleur. Ce n'est pas ce qui est recherché avec les prises de son visant à la neutralité.

J'utilise toute une gamme de microphones, chacun me donnant un son particulier. Je peux donc choisir un type de micro en fonction du projet que je cherche à réaliser. Dans *Les Petits Riens — mécaniques du quotidien* (2009 à 2010), j'ai entre autres choses utilisé des microphones de contact (piezzo) très simples, que j'ai fabriqués moi-même. C'est une petite capsule de micro à laquelle est soudé un câble se terminant par une fiche TRS. J'utilise aussi le microtéléphone. Il permet d'entendre les champs électromagnétiques : je l'ai promené sur mon ordinateur, sur des lecteurs de disques compacts, captant plein de petits bruits et de sons que je n'aurais pas obtenus autrement. J'ai amorcé ce travail alors que j'étais en résidence chez Oboro, un centre d'artistes de Montréal où j'ai eu la chance de disposer d'un excellent micro, le SoundField, qui enregistre en tridimensionnalité (*surround*). Ça donne un son ayant beaucoup de profondeur et de volume. La présence est magnifique. Sinon, j'utilise des DPA, des micros omnidirectionnels que je monte sur mes lunettes et que je pose à différents endroits.

Question : Au fond, les micros sont pour toi une lutherie. Tu dis que ton idée est de sortir de la neutralité de la prise de son. Ça commence avant tout par le type de micro que tu vas utiliser pour telle ou telle situation, c'est ça ?

Chantal Dumas : Oui, c'est l'idée de départ. Je préfère être plongée dans l'action et me trouver à proximité du son. Je suis à la fois intéressée par l'action qui se déroule et, de façon plus abstraite, par la matière sonore qui compose cette action. Quand on fait une prise de son, il n'y a pas de cadre, comme à l'image, parce que le son est partout dans l'espace. Or, la directivité d'un micro fournit une manière de cadre : on peut obtenir un gros plan, un plan éloigné, un plan plus large. Et après ça, derrière le micro comme derrière la caméra, il y a quelqu'un, un auteur, qui a sa propre perception. Même si on tente de faire une prise de son neutre, ça ne l'est pas. Déjà, l'équipement et le positionnement du micro vont déterminer les composantes de la prise de son. Bref, tout cela est tout à fait subjectif.

Il y a une différence notable entre le mode de fonctionnement d'un micro et le fonctionnement de l'oreille. Voici un exemple qui l'illustre : si vous vous entretenez avec quelqu'un dans un endroit bruyant, vous comprenez ce que raconte cette personne parce que vous vous concentrez sur ce qu'elle dit. Le micro agit autrement : voix et ambiance, il va tout traiter de manière égale, sans différenciation, ce qui montre bien l'importance de choisir un microphone adapté au contexte. Le micro n'est pas sélectif. Daniel Deshays, un preneur de son français qui a beaucoup travaillé pour le cinéma et la danse, parle à ce sujet de l'oreille intelligente, et il distingue entre écoute ouverte et écoute sélective. Alors que l'écoute ouverte prend en compte l'ensemble de l'ambiance, l'écoute sélective va s'attacher à la personne qui parle. Je vous propose un petit exercice pour explorer ces modes d'écoute. Fermez les yeux et imaginez la situation :

Vous avez rendez-vous avec un ami au café. Arrivé un peu à l'avance, vous prenez place à une table en l'attendant. Sans y porter trop attention, vous écoutez la conversation de la table voisine, et par moment se glissent dans cette conversation des bribes de nouvelles diffusées par une télé allumée dans le fond de la salle. Un téléphone sonne au moment même où le serveur enclenche le jet de pression de vapeur qui fera mousser le lait d'un cappuccino en préparation. En arrière-plan, il y a les voix des autres clients. La porte s'ouvre. Votre ami apparaît, et avec lui s'introduit dans le café le tumulte de la rue, fait de sons de casseroles frappées, de slogans entonnés, d'une sirène de police. Vous commencez à converser avec votre ami. L'ambiance du café disparaît. Votre attention est dirigée vers cet ami dont la voix devient le centre de votre écoute.

Dans *Many Many Places*, j'ai voulu reproduire ces mouvements de l'écoute, une écoute qui incessamment va de l'ensemble au détail et vice versa.

Question : Est-ce que tu pourrais aller jusqu'à mettre en scène, avec ton micro, le déplacement de ton corps, les déplacements des danseurs, et ton implication dans la situation ? Est-ce que tu irais jusqu'à te déplacer, jusqu'à multiplier les micros pour saisir tout ça, ou est-ce un circuit des écoutes que tu n'arriverais à configurer qu'après coup, au montage ?

Chantal Dumas : Ce serait un beau défi ! Mais en fait, je ferais une partie en direct et une autre en studio. Je pense que le son est plus souple que l'image. Si je me promène avec un micro, je n'ai pas à déplacer ni une équipe ni de l'équipement, j'ai tout sur moi. Le plus cohérent serait de penser par plan, de chercher ce que je veux et de créer ensuite les relations en montage, de composer à partir de ça. Essayer d'obtenir tout le matériel en

quelques plans-séquences, ça me demanderait d'être très organisée et de suivre un scénario précis, alors que je fonctionne de façon intuitive, empirique, en mettant à contribution l'observation, en mode improvisation.

Question : Est-ce qu'il faut sentir la présence subjective du preneur de son à chacune des prises ?

Chantal Dumas : Non, mais je veux conduire l'auditeur quelque part ou l'engager dans une construction dramatique. Tout dépend toujours du projet mais, certainement, il faut décider en amont de la production quel rôle on veut faire tenir au preneur de son. Cette décision peut être conditionnée par le genre dans lequel la production s'inscrit : le genre déterminera une façon de faire, une forme, le ton. La réponse à votre question peut aussi se trouver quelque part dans ce qui est dit ou raconté et dans la manière dont cela est dit. On peut aussi faire de la présence subjective une question esthétique.

Dans « Le petit homme dans l'oreille » (*Radio Roadmovies*, 2004), pièce qui raconte une traversée du Canada, un *roadtrip* fait avec Christian Calon, le preneur de son est audible. Il se manifeste régulièrement dans les bruits de frottement des vêtements, dans les bruits de manipulation du micro ou des pièces d'équipement, dans les paroles... Ici, le preneur de son est mis en scène. Mais comme la prise de son, la narration et la composition sont assurées à parts égales par les deux mêmes personnes, Christian et moi, et comme nous sommes de plus les voyageurs, les séquences sonores enregistrées gardent la trace de nos faits et gestes : la cohésion des matériaux pourrait difficilement être plus forte. Nous avons décidé d'utiliser cette présence subjective comme un élément d'écriture et d'en faire une composante de la trame narrative. Ces sons renforcent la vraisemblance, ils procurent un ancrage dans la réalité. Nous aimions bien cette idée d'une technique qui, sans jamais s'effacer pour de bon, se fait tout de même relativement transparente.

Question : Tu entends donc par « écriture sonore » ta capacité à saisir la singularité de l'évènement qui est là. D'où ta recherche de la position juste, celle qui ne laisse rien échapper parce qu'elle est à la bonne distance. Tantôt ça va être les hésitations d'une voix, tantôt la qualité de résonance d'un lieu, tantôt le rythme d'une vague que tu vas finalement réussir à bien saisir. C'est ce point-là qu'il te faut trouver, la meilleure position, une position qui est un point de vue. C'est là que pour toi l'écriture commencerait. Et même quand se produit un évènement dû au hasard, c'est cette imprévisibilité même, cet évènement singulier qu'il te faut trouver, c'est-à-dire un point de vue qui soit celui du son lui-même. Non pas le point de vue de celle qui prend le son, même si ça a déjà eu lieu avec Christian Calon, mais le meilleur point où tu peux te trouver pour que le son parle dans sa singularité. Est-ce bien cela ?

Chantal Dumas : Quand ça se passe ainsi, lorsqu'on est vraiment disponible, qu'on perçoit le monde par l'écoute, dans le micro, c'est le moment sublime. Parfois, il ne se passe rien, mais il faut persévérer ; et à un moment donné, finalement, il y a un évènement qui change tout.

6. **Tanz : transcription sonore et mouvement corporel**

Chantal Dumas : Tanz (2005) est une création radiophonique issue d'une collaboration avec l'écrivaine Chantal Neveu. Je voulais, m'intéressant aux sons du corps et au mouvement, me livrer à un exercice de transcription : il s'agirait de traduire, par des mots et des sons, les états d'un certain nombre de personnages. Il était important pour moi que les personnages soient incarnés par des danseurs professionnels et, comme le projet était destiné à la radio allemande, je voulais un texte bilingue allemand-anglais: j'ai trouvé des danseurs à Montréal parlant ces langues.

La compagnie Montréal Danse montait un nouveau répertoire, et nous avons regardé une des chorégraphies prendre forme. Chantal notait ce qu'elle retenait du travail des danseurs, de la chorégraphie qui se dessinait, de l'action qui s'y ébauchait. Elle m'a finalement remis un texte tenant sur neuf colonnes, avec des mots épars apparaissant sur la page. J'ai regroupé les fragments de texte pour en faire onze scènes axées sur un aspect chorégraphique, sur un aspect sensoriel ou encore sur la description d'un mouvement dans l'espace. J'avais besoin de scènes plus marquées, aussi ai-je dessiné un espace décrivant quatre états-mouvements qui deviendraient des solos. J'ai ensuite travaillé le texte avec les danseurs. Nous avons cherché ensemble à définir les caractéristiques de chacun de ces états. Dans un solo, un danseur court, est entraîné par le poids de la chute et retrouve son équilibre. Dans un autre, c'est l'état précédant le moment de la perte de conscience qui se trouve décrit. Le troisième solo explore la circulation des fluides dans le corps humain. Le quatrième s'intéresse à la perception visuelle et aux sensations physiques d'une danseuse qui traverse la scène en pivotant sur elle-même.

Je tenais aussi à intégrer des éléments musicaux à la pièce. J'ai travaillé avec le saxophoniste André Leroux et le platiniste Martin Tétreault, demandant à chacun quelque chose de très ouvert, des matériaux avec lesquels je pourrais jouer. Pour les quatre *solis*, j'ai soumis à Martin des fragments du texte de Chantal Neveu et le dessin décrivant l'état et les positions de chaque soliste dans l'espace. C'est ce dont Martin avait besoin : couleurs, rythmes, états. Il a commencé à improviser, m'a fait des propositions, et nous avons trouvé des textures. Pour le *Solo no 4*, je voulais travailler la figure de la circularité. Or, le fonctionnement du tourne-disque, le mouvement d'un disque tournant sur lui-même, reprenait déjà cette figure. Nous avons travaillé sur la boucle et sur le changement de vitesse : accélération et décélération. Dans le cas d'André, je lui ai fait part de ce que je recherchais en termes de type de jeu, de registres sonores et d'énergie. En une heure, j'avais enregistré une variété de matériaux sonores et, à partir de ma collecte, j'ai commencé à travailler.

Tanz comprend onze scènes ou sections. La durée de la pièce est de 50 minutes. En voici un extrait, le *Solo no 4*, celui où une danseuse pivote sur elle-même en traversant l'espace scénique ; y sont décrites les sensations physiques ressenties en exécutant ce mouvement.

----- Extrait de *Tanz* (2005) -----
avatarquebec.org/dialoguesvecchantaldumas/

Chantal Dumas : Voici les termes dans lesquels j'ai demandé à Carol Prieur d'interpréter le texte : « Ça, c'est le texte que je te donne, mais toi comment sens-tu la chose ? Quand tu es en train de danser, qu'est-ce que tu te dis mentalement quand tu fais le mouvement ? » Au texte de départ elle a ajouté des mots, des phrases, qui venaient de son expérience de danseuse. Ce solo est un travail sur l'espace dans lequel évolue une danseuse. De là l'idée de jouer avec trois objets sonores pour faire apparaître un espace, composer des plans et obtenir un volume. La spatialisation joue un rôle dans l'apparition des dimensions de cet espace. Quant au changement de vitesse, étrangement il aiguise la perception de l'espace occupé par l'objet. Il y a donc un travail sur le mouvement de par l'énergie ou la grosseur de ces objets sonores : ce sont des sons monolithiques et très statiques, ils arrivent en imposant leur présence, l'énergie présente se consume, l'action s'arrête et reprend ailleurs. Tout ce travail spatial a été généré en studio.

Noter que cette section est à la fois statique et en mouvement. Un mouvement interne est créé par les types d'éléments musicaux. Par exemple, il y a contraste entre le son produit par la table tournante, un son très brut, assez mécanique, et les mélodies jouées au saxophone, qui apparaissent comme de petites volutes.

Question : On ne reconnaît plus vraiment les sources du son. Par la répétition, ça devient des vitesses, des énergies, des masses sonores. Ça évite toute association symbolique, toute association entre la source et l'événement.

Chantal Dumas : Effectivement, créer ces mouvements au moyen de sons dont on aurait reconnu la source n'aurait eu pour moi aucun intérêt. Le son a vraiment été capté avec une écoute réduite. Et j'ai transformé cette densité, je l'ai composée en studio.

Question : Dans l'esprit d'une recherche-crédation, c'est-à-dire d'une création capable de poser un problème, d'explorer une question à partir des moyens propres de l'image et du son, on a ici un exemple extraordinairement efficace. Nous avons d'une part une voix, avec son genre, son timbre, ses répétitions, son énonciation, un « je » ; et puis nous avons aussi une parole, c'est-à-dire quelqu'un qui essaie de décrire une sensation qui est la sienne, qui est en train de décrire un mouvement dans lequel elle serait entraînée. De temps en temps est évoquée une notion ayant à voir avec la cinétique. Donc il n'y a pas de dépliement par la parole d'un concept, d'une idée ou d'une notion, mais des morceaux ou des phrases qui s'arrachent à un contexte, à un vocabulaire scientifique. Et puis nous avons en contrepoint de tout ça les sensations. La tension entre ces trois choses, entre cette voix, avec toutes ses qualités acoustiques et génériques, cette parole, avec ses fragments de concepts, et puis ces sensations, cette tension donc n'illustre pas ce qui est raconté mais nous le fait vivre ou expérimenter. Ce sont ces trois choses ensemble qui permettent d'explorer d'une manière tout à fait singulière le problème de la danse, du vertige dans la danse, dont aucun texte théorique ni témoignage d'artiste ne pourraient rendre compte.

7. Les médias et la réception dans le processus de création

Question : Sans image, la voix est généralement sans corps, et quand j'entends les mots dans vos pièces, il me semble qu'ils viennent de moi qui parle, surtout dans *Les Chantal Dumas*. Il semble que le point d'audition, ce soit moi. Ça se produit dans quelques-uns de vos travaux, ce phénomène d'une subjectivité liée à l'audition. Est-ce que vous cherchez à produire cet effet ?

Chantal Dumas : Je ne sais pas. Est-ce que cette perception est liée au fait que l'auditeur est témoin d'une conversation et qu'il suit le cours de la pensée de l'autrice ? Peut-être que la vraisemblance de la situation amène à imaginer que cette conversation pourrait se dérouler dans la pièce d'à côté ou encore que l'auditeur pourrait lui-même mener cette conversation avec ses homonymes ? Ce que je sais, c'est que je tente d'amener l'auditeur au plus près de ce qui est raconté. Ces voix étrangères et ces sons sans corps qui viennent habiter l'espace privé pourraient être troublants, dérangeants. Mais, étrangement, ils nous accompagnent. Les sons se fondent à l'ambiance sonore et deviennent l'une des composantes de l'environnement, ce qui crée une cohérence, et ce, tout en s'adressant à l'auditeur. C'est un peu comme si on se parlait à soi-même. C'est peut-être ça le pouvoir des voix fantômes, nous renvoyez à une certaine intériorité.

Question : Au-delà de cette relation d'intimité qu'instaure la radio, est-ce que la multiplicité des espaces acoustiques — la voiture, le casque d'écoute, la cuisine — a une influence sur tes créations ?

Chantal Dumas : Sincèrement, les contextes et les conditions d'écoute varient tellement que je ne peux pas les considérer au moment de la création. Je dois savoir au départ ce que je cherche à produire et m'en tenir aux moyens d'y parvenir. Cela dit, pour m'assurer que la pièce va fonctionner sur différents appareils, peu importe leur qualité, je vais la tester sur des haut-parleurs de moindre qualité. Naturellement, le médium de diffusion et le contexte de présentation d'une pièce auront une incidence sur sa conception. Certaines pièces radio une fois composées ont été présentées en écoute continue dans une chambre d'écoute. Dans ce contexte, la pièce était diffusée en 5.1 pour rendre le son plus immersif ; à d'autres occasions, c'est le casque d'écoute qui a été privilégié. Donc, il y a une attention qui est portée au mode d'écoute et au contexte. Si une pièce est destinée au concert, je sais que la taille de la salle aura une incidence sur la perception du temps. Un long silence qui en salle pourra créer un effet intéressant, pourra être perçu comme trop long dans un contexte de diffusion radio, par exemple.

Question : Je pense à Schaeffer et à la spécificité de la radio et du cinéma en matière de perception de l'intensité du son et de l'image. Par exemple, quand on compose pour une salle de concert, on compose pour une oreille qui écoute directement le son ; la radio, c'est autre chose. Comment cette perception qu'impose la radio vous influence-t-elle ?

Chantal Dumas : La radio m'incite à développer des formes narratives. J'ai envie de raconter des histoires avec les sons. Peut-être parce que je sais que l'auditeur n'est jamais loin, j'ai envie de lui parler à l'oreille. Tout en sachant que je m'adresse à

quelqu'un que je ne vois pas mais que je sais attentif. J'ai aussi développé une forme d'écriture qui évoque plutôt qu'elle ne dit ou ne décrit. J'écris des histoires trouées qui permettent à l'auditeur de s'introduire dans l'histoire et de s'y projeter. Alors il complète l'information, son écoute circule entre ce qui lui est donné à entendre, ses propres souvenirs, ses connaissances, mû par sa sensibilité. Il interprète ce qu'il entend à partir de sa banque personnelle de sons, une forme de sonothèque personnelle qu'il a constituée au fil du temps. Ce qui me donne à penser qu'on écoute peu de ce qui nous est donné à entendre. Je pense que l'on entend surtout ce qui nous est connu. La nouvelle information venant ajouter une couleur ou un point de vue à ce qu'on sait déjà.

8. L'image sonore

Chantal Dumas : La composition d'images sonores constitue l'essence de mon travail d'écriture sonore. Ces images prennent vie dans le rythme, elles créent aussi du rythme. Elles se transforment, elles évoluent, elles se succèdent. Elles occupent le temps. Elles ont du grain, de la texture, des couleurs. Elles contiennent un ensemble d'indices, de repères, de références qui, par leur assemblage, viendront fixer un état sur lequel se dépose du sens. Ces images sonores prennent forme à partir de sons collectés, fabriqués, joués. Elles s'organisent autour de plans, alternant entre proximité et lointain et cheminant entre les deux. Elles ouvrent des espaces et en ferment d'autres. L'image sonore engage l'imaginaire.

Question : Quand on t'écoute, on entend que tu emploies le mot *image* pour parler de la configuration spatiotemporelle de ce que tu es en train de composer. En même temps, tu sembles entendre aussi la façon dont l'auditeur va s'approprier cette configuration-là pour la transposer en une scène, un parcours, un développement, une gradation. Alors pour apporter une précision à tes propos, je dirais que tu emploies *image* comme on utiliserait *imagination*, au sens d'un processus de configuration : le son plus que l'image photographique serait propre à nous forcer à configurer quand on compose et à reconfigurer quand on écoute. Donc le son serait plus *imagique* que l'image, ou mettrait en œuvre des processus d'imagination beaucoup plus intenses que l'image photographique.

Chantal Dumas : C'est ce que j'aurais tendance à dire. Je dirais que je veux travailler avec tout ce qui fait le tissu sonore, tout ce qui s'y rapporte, notamment l'imagination. Le son, c'est plusieurs choses : c'est à la fois la radio, la voix qui nous parle, la musique. C'est aussi l'ambiance, car une pièce sans ambiance sonore n'est pas une pièce. Pour moi, le monde sonore, c'est une histoire qui se raconte, qui se tisse grâce à différentes trames — musicale, ambiante, vocale —, chacune participant à la narration. Ainsi, tout n'est pas dit, quelque chose reste ouvert. Vous avez lu Schaeffer, donc vous connaissez la définition de l'écoute réduite, de l'écoute sémantique et de l'écoute causale. Bref, l'écoute est l'occasion pour chacun d'exercer sa liberté, ce qui nous ramène à cette reconstruction qu'effectue l'auditeur quand il entre en dialogue avec l'œuvre.

Vous comprendrez donc que je ne colle pas d'étiquette à ce que je fais : je ne puis me confiner à un genre ou laisser une définition guider mon travail. Dans certaines de

mes pièces, un paysage sonore est donné à entendre, qui est assez musicalisé. D'autres pièces tendent plutôt vers la fiction, et d'autres encore vers le documentaire. Il y a un mot qu'on utilise en allemand, et qui colle bien aux différentes réalités du travail sur le sonore : le *Hörspiel*. Le mot convient à un texte lu à la radio aussi bien qu'à l'art de l'acousmaticien. On peut le traduire par « jeu pour l'oreille ». L'important, au final, c'est de se laisser une grande liberté dans la manière d'aborder ou de concevoir l'œuvre naissante.