

De la musique de geste à la musique du son, de SuperMémé à I8U

From Gestural Music to the Music of Sounds, from SuperMémé to I8U

Hélène Prévost

Volume 19, Number 1, 2009

Composer au féminin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/019935ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/019935ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Prévost, H. (2009). De la musique de geste à la musique du son, de SuperMémé à I8U. *Circuit*, 19(1), 71–81. <https://doi.org/10.7202/019935ar>

Article abstract

A child of the 1970s and 1980s, “*musique actuelle*” has basked in the glow of its own halo for a number of years. Three women were part of its beginnings and continue to this day as incomparable musicians and administrators. Others, more “sound” artists than musicians, emerged at a crucial moment in the development of technology, particularly in the mid-1990s. A large number of these women turned to non-instrumental audio art, *musique bruitiste*, mixed media, experimental electronic music, installations, and multimedia. They were little known, neglected by major media producers, and the majority of musical teaching institutions—though a number of these women were educated by the latter. This article provides a window on these creative female personalities.

De la musique de geste à la musique du son, de SuperMémé à I8U

Hélène Prévost

Petit retour historique

La musique actuelle « école de Montréal » ou « style de Montréal », comme il m'a été proposé de l'identifier, est née à la fin des années 1970, au cœur d'une série de convergences intra et extra-montréalaises, en résonance avec de nombreuses autres ruptures musicales sur le continent et en Europe. Des hommes, des femmes, un festival présentent alors un art musical nouveau, festif, fertile, métissé, hybride, politique, humoristique, en prise avec la parole, pratiquant un art intuitif, à la fois brut et savant, ouvert aux techniques du collage, aux musiques libres improvisées, détournées, du free jazz à la chanson, du théâtre musical à la musique traditionnelle, du rock à la musique contemporaine.

Quelques noms à retenir : André Duchesne, René Lussier, Robert-M. Lepage, Jean Derome. Les SuperMémé d'alors : Diane Labrosse, Joane Héту, Danielle Palardy-Roger, un imposant triumvirat devenu depuis les Productions SuperMusique¹, créatrices de Wondeur Brass, Justine, Les Poules. Un grand diffuseur, le Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville, le FIMAV² créé en 1983. Des musiciens qui se réclament d'une autre manière d'entendre et de jouer, des autodidactes parfois, des iconoclastes virtuoses. La musique actuelle comme on l'entend alors est une musique actuelle dans sa temporalité, une musique de « maintenant », en marge de la musique classique de tradition européenne.

De 1977 à 1983, les bases sont jetées, la musique nouvelle se pratique, se diversifie, se multiplie. Le collectif d'origine, Ambiances Magnétiques³, s'agrandit, s'étale dans la diffusion avec la naissance de l'étiquette du même

1. <<http://www.supermusique.qc.ca/>>

2. <<http://www.fimav.qc.ca/>>

3. <<http://www.ambiancesmagnetiques.com/>>

4. <http://www.supermusique.qc.ca/fr/artistes/labrosse_di/>

nom. Au fil des années 1990, quelques divergences esthétiques tracent l'histoire à venir et ouvrent la collectivité à une réorganisation des pôles d'attraction, et des structures de diffusion. Un réaligement des planètes à travers des alliances de circonstance, une crise de croissance qui ne fera qu'affirmer la vitalité de la scène montréalaise en musique nouvelle.

Les femmes des Productions SuperMusique joueront un rôle déterminant dans la suite des événements, s'avérant de sérieuses organisatrices et productrices. L'une d'elles, Diane Labrosse⁴ rappelle : « Les femmes ont toujours eu un bon sens de l'organisation, elles ont une facilité à prendre en charge des situations organisationnelles, que ce soit sur le plan musical ou domestique. Toutes les trois nous avons créé une compagnie pour gérer nos affaires, puis nous avons géré celles des autres. »

Dans la communauté de la musique actuelle d'alors, les musiciens les plus actifs accumulent une expérience de jeu importante et commencent à retirer les bienfaits des liens qu'ils tissent avec l'Europe depuis plusieurs années. Ils sont régulièrement invités à jouer dans des festivals de musique de création et ils y font circuler leurs productions discographiques. La scène locale voyage et bénéficie d'une certaine notoriété. La pratique demeure cependant marginalisée et presque ignorée, même boudée des grands médias qui, presses écrite et électronique confondues, ne reconnaissent pas que les artistes de cette avant-garde sont déjà dans la mouvance planétaire, dans la mondialisation de la culture.

Passage technologique

Le développement technologique des années 1990 ouvre à une foule d'initiatives et favorise la création de musiques nouvelles, plus risquées, qui s'élaborent dans de meilleures conditions techniques et financières qu'auparavant, chaque artiste pouvant aisément installer un studio de création et de production chez soi. Il n'a plus à devoir s'inscrire dans une université pour avoir accès aux équipements de pointe, son et informatique, si c'est son seul recours pour réaliser sa création. Et ce le fut.

Ce bouleversement des moyens de production affecte toute la pratique de la musique. Il remet en question les modes de création, la relation à l'instrument et à l'interprète, la relation au concert et au mode de diffusion de la musique. Il provoque une multiplication des pratiques et il stimule le développement des moyens de diffuser la musique, sa musique. Période de grande individualisation et de réseautage.

La naissance de nombreuses petites étiquettes discographiques locales, jumelée à des manifestations dans des hors-lieux, résidences, lieux désuets,

lofts, galeries, bars, la plupart du temps à compte d'auteur, confirment la force du nouveau support technologique et la force des réseaux qui se créent, souples dans leurs structures et ouverts dans leurs allégeances.

La dissémination, au lieu de fragiliser et de fragmenter la communauté des artistes, la renforce et permet à ses membres de se projeter dans des pratiques mixtes plus abstraites et résolument exploratoires.

À la fin des années 1990 la musique actuelle bat de l'aile, s'essouffle. Prise dans les bouleversements de l'industrie musicale et discographique, confrontée à une offre sans précédent, bousculée par une génération d'artistes entrepreneurs, imaginatifs, rebelles, indépendants d'esprit, qui savent tout de même reconnaître la part faite par les invincibles et fidèles artisans défenseurs de la musique actuelle.

Dans cette mouvance, les musiciennes de la première heure poursuivent leur travail personnel et collectif de création mais aussi d'administration. Elles assurent leur survie en consolidant la structure de diffusion discographique de leur musique et de celle de tout le collectif auquel se sont joints de nouveaux noms, elles créent des festivals et des projets d'envergure, à tour de rôle. Elles assurent ainsi un financement stable et constant à toutes leurs productions et, pour affronter la suite, bénéficient d'un levier puissant : leur détermination et leur créativité.

Pratiques non instrumentales

Parallèlement, plusieurs artistes indépendantes se font connaître dans d'autres pratiques : Magali Babin, Mylena Bergeron, Chantal Dumas, I8U, Cléo Palacio-Quintin. Puis Chantale Laplante, Monique Jean, Anne-Françoise Jacques, Esther B.

Ces musiciennes plus près de l'art sonore que de la musique instrumentale participent par leurs travaux à la réorganisation, à la réingénierie d'une certaine scène musicale montréalaise. Elles exercent des pratiques expérimentales souvent plus hasardeuses que les pratiques instrumentales associées à la musique actuelle. Est-ce un effet de génération ou de plus grande aisance dans le rapport aux environnements technologiques qui soutient ce développement ? Ou la nécessité de développer un territoire d'expression indépendant, à distance du milieu de la musique électronique à dominante masculine ? Sur la scène internationale, la pratique des femmes se développera d'abord, mais pas exclusivement, par le travail en vidéo, avant de venir en force aborder le territoire du sonore. Au Québec, les artistes d'une seconde génération de créatrices indépendantes, travaillent à leur tour à développer un langage, à préciser les outils, à se former aux dernières avancées en

5. <http://www.electrocd.com/fr/bio/jean_mo/>
6. <<http://www.i8u.com/>>
7. <http://www.actuellecd.com/fr/bio/dumas_ch/>
8. <<http://www.nancytobin.com/>>
9. <<http://www.le-son666.com/annef/>>
10. <http://www.electrocd.com/bio/f/babin_ma.html>
11. <<http://www.chantalelaplante.com/>>
12. <<http://www.lorifreedman.com>>
13. <http://www.supermusique.qc.ca/fr/artistes/roger_da/>
14. <<http://www.myspace.com/freidaabtan>>
15. <http://www.supermusique.qc.ca/fr/artistes/hetu_jo/>

informatique musicale et à générer des projets originaux pour le concert, l'installation, la vidéo musicale, l'art web.

Par mon travail à la radio d'État durant de nombreuses années, j'ai eu l'occasion de rencontrer ces femmes et de documenter leur travail, d'être témoin, presque au jour le jour, de la transformation de leurs pratiques et de leur ténacité à faire entendre chacune sa voix unique. Quelques-unes d'entre elles, toutes générations et esthétiques confondues, parlent ici de leur création, de leur rapport à la composition, à l'improvisation et à la technologie.

Leurs pratiques vont de l'acousmatique et de l'installation (Monique Jean⁵) à la musique électronique expérimentale (I8U⁶), de l'art audio et l'art radio (Chantal Dumas⁷) au design sonore (Nancy Tobin⁸), au bruitisme (Anne-Françoise Jacques⁹, Magali Babin¹⁰), aux musiques mixtes (Chantale Laplante¹¹, Lori Freedman¹², Danielle Palardy-Roger¹³, Diane Labrosse), à la musique par ordinateur et le multimédia (Freida Abtan¹⁴), à la musique vocale et instrumentale (Joane Héту¹⁵).

Je pourrais aussi rajouter les noms de Mélanie Auclair, Erin Sexton, Ana Friz, Sylvie Chénard, Kathy Kennedy, Alexis O'Hara, Martine H. Crispo, dont la diversité des recherches et des pratiques s'insère parfaitement dans cette tentative de présentation.

Ces artistes sont toutes des cas d'espèce dans une famille de cas d'espèce, où les femmes prennent une place encore bien discrète, parfois nettement en situation de sous-représentation, pour des raisons culturelles, sociales, de codes, de modes, mais aussi sans doute de rapport à la technologie. La technologie, en lien avec la nature du support choisi par l'artiste (objets, micros, logiciel de traitement, environnements multimédias, amplification, instruments midi, senseurs de mouvements, instruments inventés) et la complexité de sa manipulation, s'impose petit à petit comme territoire d'expression et de recherche. Les artistes cherchent à dompter l'aspect mécanique qui culturellement semblait leur faire défaut et plient l'environnement technique afin de modeler leur art du sonore. Leurs musiques alternent entre des œuvres fixées et des œuvres aux formes ouvertes et mobiles dans le cas des installations.

L'improvisation, art et discipline de travail et de recherche, est une dominante dans le travail de la plupart. Ces artistes sont aussi compositrices, presque obligées de le reconnaître, à la lumière de leurs productions, mais manifestant beaucoup de réserve quand le sujet est abordé. « J'ai mis du temps à me considérer compositrice et je ne le fais que depuis une dizaine d'années », nous confie Diane Labrosse, alors que sa pratique s'étend sur près de trente ans.

Composer, fabriquer, improviser

Le titre de compositrice se mérite-t-il? Doit-on fournir une partition pour pouvoir être considérée comme « compositrice »? Doit-on pouvoir diriger un ensemble de six, huit, douze musiciens pour être considérée comme chef d'orchestre?

Monique Jean, dont la formation musicale et les intérêts la portent vers la musique électroacoustique, est compositrice et artiste sonore selon les contextes. Elle dit « faire de la musique » : « Je suis compositrice si j'écris pour instrument et bande et traitement. Je suis artiste sonore lorsque je joue et improvise avec le quatuor Theresa Transistor¹⁶ et lorsque je prépare une installation sonore. Et ce n'est pas de ne pas composer. »

Magali Babin est une *noise maker*.

Je fais du bruit. Je suis une autodidacte, c'est la musique qui est venue à moi. Mes performances sont des « actions sonores composées » et la part d'improvisation et l'intégration des « accidents sonores » dans ce contexte de présentation est pour moi difficiles à gérer parce que je me mets, pour ainsi dire, en scène. Une mise en scène du geste, de l'interaction sur un objet plus seulement pour l'aspect sonore mais plutôt sous différents autres : matière, présence, esthétique visuelle, relation à la durée. Comme j'improvise depuis plusieurs années, j'ai développé certains exercices simplement pour me donner des balises qui stimulent ma créativité. Ce processus d'improvisations constructives me permet d'être en perte de contrôle tout en restant attentive à l'inattendu et aux accidents sonores.

L'oscillation entre le contrôle et la recherche de la perte de contrôle se retrouve assez souvent dans ces démarches d'artistes. La pratique de l'improvisation la plus libre favorise cette manière de penser et d'appréhender le déroulement temporel. Et le fait de fabriquer des instruments, de « faire » du son, de construire une architecture d'interactions, de sculpter l'espace sonore côtoie l'aléatoire, l'organique, les modes de jeu ouverts, en exigeant une écoute sans bornes.

Nancy Tobin, se fait connaître depuis des années, au Québec et en Europe, par son imposant travail de conception sonore pour les arts de la scène.

Je fabrique des espaces, des espaces invisibles qui transforment notre rapport au temps.

L'audible est ma matière. Je manipule ses vibrations, ses résonances, ses mouvances, ses intensités, ses silences, pour construire des lieux où la perception de l'auditeur est transformée.

Suis-je musicienne si les seuls instruments que je maîtrise sont l'ordinateur et les appareils de la prise et du traitement du son?

16. <http://www.smcq.qc.ca/smcq/bio.f/t/theresatransistor_.php>

Suis-je compositrice, questionne-t-elle, « si mes espaces sonores sont construits sans considérer le langage musical ? » La question est rarement posée ouvertement, publiquement, comme si elle n'avait pas sa place. À chaque fois, un malaise. Une recherche de légitimité ?

« Le but de composer et d'écrire c'est de transmettre », nous dit Danielle Palardy-Roger, une des fondatrices des Productions SuperMusique, fondées en 1979. « Au début, avec Wondeur Brass¹⁷, un ensemble fait de jazz, rock punk alternatif et d'improvisation, nous fonctionnions par transmission orale. » Puis avec le parcours de Justine, dans sa suite au tournant des années 1990, les trois musiciennes précisent leurs intentions musicales avec des partitions ou des canevas plus étoffés. Les grandes structures et l'orchestration s'élaborent.

L'idée était de tout savoir par cœur et de se permettre d'improviser. On se chantait les pièces. Je suis arrivée tard à la musique et j'ai appris toute seule, en regardant les autres. André Duchesne¹⁸ a été un modèle, puis Fred Frith¹⁹ et Chris Cutler²⁰.

Ce qui l'intéresse, c'est le rapport entre la musique improvisée et la musique écrite. Ses partitions demandent presque toujours de l'improvisation. La batterie, son instrument premier à un moment où peu de femmes s'y consacraient, ne l'intéresse plus comme telle. Elle cherche plutôt à travailler la matière sonore, à l'organiser, à créer des repères et à développer sa capacité à organiser une pièce en direct. Elle défend une vision élargie de la musique actuelle qui engloberait les musiques électroniques et bruitistes, les musiques instrumentales non amplifiées et amplifiées, et les pratiques réunies des compositeurs-instrumentistes-interprètes.

Diane Labrosse et Danielle Palardy-Roger, actives sur la scène de la musique actuelle depuis les débuts, ont su prendre le tournant technologique et les risques nécessaires au développement de leur champ respectif de création. Du piano aux synthétiseurs pour la première vers la collaboration avec de grands metteurs en scène et chorégraphes, de la batterie aux percussions électroniques et à l'apprivoisement des techniques d'écriture vers la création de musiques pour grands ensembles pour la seconde.

« Un bon improvisateur est un compositeur », affirme Joane Héту. « Il peut composer en temps réel. Il sait entendre l'ensemble et comprendre le rôle qu'il a à jouer pour créer le plus grand moment musical. » Cette femme de cœur et de tête, compositrice, improvisatrice, interprète, fait d'abord des études en sciences pures avant d'aborder la musique, passant par le rock, avant de plonger dans l'univers des musiques éclatées. Instrumentiste autodidacte, c'est pour « sa couleur et sa personnalité » qu'on l'engage, nous dit-elle, quand elle n'est pas à préparer une pièce pour grand ensemble. Elle est

17. <http://www.actuellecd.com/fr/cat/am_007/critiques/>

18. <<http://www.andreduchesne.com/bio.html>>

19. <<http://www.fredfrith.com/>>

20. <<http://www.ccutler.com/ccutler/>>

une des rares, hormis Danielle Palardy-Roger, et Chantal Dumas dans un contexte d'art radio, à travailler avec des textes, manifestant une prédilection pour le travail vocal texturé, cru, nu. De tout temps, elle mène une pratique musicale et une pratique d'administration et déplore n'avoir jamais pu faire de la musique à temps plein. Les deux organismes auxquels elle consacre sa vie, SuperMusique et DAME²¹ sont aussi ses deux prisons, selon ses propres termes.

Aux antipodes, Freida Abtan qui, après de récentes études en électroacoustique à l'Université de Montréal, entreprend en 2008 un doctorat en Computer Music and Multimedia (musique par ordinateur et multimédia, dans une importante université américaine. « *I often refer to myself as a composer, but really I think of myself as an artist* », dit-elle. Ses créations audio et vidéo témoignent déjà d'une pratique forte qui intègre les dernières avancées technologiques. Sans éducation musicale formelle, mis à part un cours de percussion, elle fait seule l'apprentissage de la musique électronique, avant d'entrer à l'université. « *I am searching for sounds and combinations that open up my ears and make me listen at a deeper level. I want to create things I've never heard before.* »

« En musique électronique, il y a une place intéressante à prendre pour les femmes, fait remarquer Diane Labrosse. La pratique est plus récente, donc il y a moins d'attentes fixes. En électronique il est plus facile de trouver sa spécificité et d'être sur un pied d'égalité. »

Plusieurs artistes européennes et américaines, dont la contribution s'étale sur plusieurs décennies, de Steina Vasulka, Pauline Oliveros ou Joëlle Léandre à Kaffe Matthews, AGF, Marina Rosenfeld, Andrea Neuman, Ikue Mori, Zeena Parkins, Laetitia Sonami, pour n'en nommer que quelques-unes, influencent et inspirent. Elles assurent une place historique à la création des femmes, engagées dans un champ exploratoire, expérimental et risqué.

« Suis-je compositrice ? » Anne-Françoise Jacques, une des plus jeunes artistes de la scène montréalaise, pose la question un sourire aux lèvres. « Lorsque les gens veulent qu'il y ait une compositrice, pour une production, je suis prête à porter ce titre. C'est dans cet ordre d'idées là. Ça fait plaisir à plusieurs. Il existe encore un mythe très fort autour du titre. En tant que tel, je peux dire que je fais de la musique, que je fabrique de la musique. »

Anne-Françoise Jacques, a une formation en électroacoustique. Elle est improvisatrice et bruitiste soliste ou joue en petite formation, en duo de préférence, dont avec Minibloc²². Elle fait de la musique avec l'enregistrement et l'amplification ou la non-amplification des sons. Ce qui l'intéresse, c'est de jouer avec le contexte où ces sons apparaissent, de le déplacer ou de l'altérer.

21. <<http://www.actuelledc.com/fr/apropos/contact/>>

22. <<http://www.le-son666.com/minibloc/>>

Elle recherche les différents points d'écoute que l'amplification peut apporter et dit faire de la musique électronique plutôt que de la musique électroacoustique en raison des moyens électroniques utilisés et surtout parce que l'expression est plus « limpide ».

En concert, mon instrument c'est l'amplification et le décalage entre un son acoustique amplifié et ce qu'on peut en faire à côté, avant, pendant, après, en le mettant en rapport avec d'autres sons, un peu comme le cinéma.

Elle manipule l'environnement technique et technologique avec beaucoup d'aisance, travaillant avec un minimum d'équipement. Les gestes sont sûrs, la direction précise, l'improvisation omniprésente.

« L'improvisation, c'est un processus, qui exige une écoute dans le moment », dit Monique Jean. « Il faut se préparer à être présent et à faire en même temps. Faire et écouter. Bâtir un outil et devenir un expert de cet outil-là. » Créatrice d'œuvres acousmatiques, elle développe une production en installation, elle crée aussi en association avec la vidéo, le cinéma expérimental et explore l'improvisation avec un quatuor de compositeurs électroacousticiens. Pour elle, la composition spontanée, et elle est une des rares à bien la concevoir, « est possible si ça fonctionne entre écouter, et faire avec l'outil. Les deux pratiques, de composition et d'improvisation, sont nécessaires. » L'une informe, alimente l'autre, poursuit-elle.

« En composition, c'est là qu'est la constance. C'est un point central vers lequel focalisent les autres. Elle engage une réflexion permanente qui soutient toutes les pratiques ».

La composition c'est le Je. L'improvisation, le Nous. J'ai formé Theresa Transistor pour créer le Nous. Il y a une nécessité de partager : l'écoute de l'autre avec l'autre. En improvisation, c'est vivre dans et avec le risque. À un moment donné, tout peut tomber... ou tenir.

L'improvisation comme un art du savoir enfoui, du non-révélé, de la mémoire et de l'oubli? Oublier avant même d'avoir appris? Oublier ce que l'on sait, ce que l'on ne sait pas savoir.

Ce qui est mis en amont peut-il ne pas se retrouver en aval?

« En passant de la pratique instrumentale en jazz à la musique électroacoustique composée et improvisée, une pratique faite avec des sons naturels et des sons amplifiés, je suis passée d'une musique de geste à une musique du son, de la lenteur », observe Chantale Laplante.

« Quand j'improvise, je continue à être une compositrice. Deux cerveaux? Non, deux vies. Ce sont des pratiques qui sont de plus en plus en lien sur le plan esthétique. Toutes les pratiques s'interinfluencent. »

Chantale Laplante amorce une pratique d'improvisation en musique électronique mixte en 2002 après avoir reçu une invitation à participer au festival Free RadiCCAls du Centre d'art contemporain de Glasgow. Aujourd'hui, dit-elle,

Je cherche à faire le lien entre le son et la sensation. Ce qui est le plus difficile à expliquer. La sensation, c'est à l'intérieur de soi, indéfinissable, seul un art abstrait peut bien rendre cet état. C'est être dans un espace à la fois physique et philosophique. C'est un processus de la lenteur où chaque son est une aventure en soi. Tout ça est possible en improvisation.

L'artiste I8U se rappelle une performance du contrebassiste William Parker²³ en 2002. « J'ai vécu l'expérience d'une forme pure. Il n'y avait aucune différence entre lui et l'instrument. On assistait à un fondu entre l'humain, l'instrument et le musicien. » I8U, bien qu'autodidacte en musique électronique, mène une carrière internationale en musique électronique expérimentale. De plus, elle est active en art audio, art web et fait des installations. C'est au cours de longues tournées comme claviériste avec un ensemble de blues qu'elle acquiert une étonnante expérience des lieux et de leur acoustique. Elle y développe une grande sensibilité et considère que c'est son école du son. Elle est maintenant capable de cerner l'acoustique d'une pièce assez rapidement et développe son travail électronique de pointe en traitant l'espace physique comme un instrument. Elle l'accorde et s'y accorde. Par sa relation physique au son, son corps est oreille et la guide dans la réalisation de ce qu'elle entend.

La clarinetiste virtuose et brillante improvisatrice Lori Freedman est fille de musiciens. Tout en faisant ses études musicales, elle apprend tôt à questionner sa pratique, la part créative du musicien interprète, une attitude qui la caractérise encore.

Je fais du « interpretative and creative playing ». Ces pratiques se nourrissent l'une l'autre, jouer et improviser. Si je n'improvisais pas je ne saurais jouer ce que je joue. Je n'aurais pas cette technique, cette fluidité. J'ai trouvé ma propre force en improvisant : la force physique et la force émotionnelle ou intérieure. Dans l'improvisation, nous vivons une situation d'écoute et de jeu, mais pas une situation de réflexion comme dans le cas de la composition.

Reconnue depuis de nombreuses années pour sa longue carrière d'improvisatrice et son jeu unique, de timbres et de gestes, elle ne se considère pas compositrice, ou si peu, pourtant elle l'est. « Je suis très confortable lorsque j'improviser, dans l'instant », dit-elle, ce qui n'est pas le cas lorsqu'elle doit projeter dans le futur dans l'exercice de la composition. Son habileté technique à l'instrument, son intuition créatrice, son énorme expérience d'écoute

23. <<http://www.williamparker.net/home.html>>

24. <<http://dpi.studioxx.org/demo/?q=fr/no/09/chronique-actualite-point-de-fuite-chantal-dumas-et-rose-marie-goulet>>

en font une improvisatrice redoutable et une interprète de premier plan de la musique contemporaine, de la musique écrite pour elle et par elle-même. Son activité de création s'étend du concert au théâtre et à la danse.

Chantal Dumas, depuis plus de quinze ans, est très active dans la création de pièces pour la radio. Dans un geste qui lui est essentiel, elle crée des histoires, elle aménage des espaces narratifs pour lesquels le média radio est le lieu privilégié d'écoute et de transmission. Ses pièces parcourent la planète, de l'Europe à l'Amérique en passant par l'Australie. Elle se présente comme « artiste audio, dans le domaine des arts sonores ». Elle hésite puis précise : « J'ai une pratique de compositrice de musique et je développe un travail en installation sonore. »

Selon le média, elle est, elle aussi, soit compositrice, dans le cas des pièces radiophoniques par exemple, ou artiste sonore, dans un contexte d'installation, telle celle réalisée dans le métro de Montréal²⁴ en 2008, avec l'artiste Rose-Marie Goulet. Car « ce ne sont pas les mêmes choses qui sont mises en jeu », nuance-t-elle. Le monde des « choses » avant d'être le monde des objets, c'est avant tout le monde du contexte à écouter, à cerner, à saisir, puis à architecturer.

On pense au compositeur français Luc Ferrari, dont Chantal Dumas ressent et reconnaît l'influence, et on s'attarde un instant à écouter ces « choses » anecdotiques, poétiques, dramatiques, acoustiques qui font l'esprit des lieux. « L'auditeur fait partie de l'œuvre dans l'installation, rappelle Chantal Dumas. La question de John Cage : « Quel est le lien entre l'interprète, le compositeur et le public ? » se pose toujours. » Entreprendre de déplacer l'auditeur dans la forêt des choses, de le guider, de le confondre, de l'émouvoir, fait partie de son propos. Par sa création pour la danse, la radio, l'installation, Chantal Dumas poursuit cette question alimentée par la difficulté à y donner une réponse unique.

La musique du son

De ce rapide survol de la production de ces quelques créatrices aux pratiques multiples, nous pouvons d'abord retenir l'idée d'une « musique de geste vers une musique du son », selon l'expression si juste de Chantale Laplante, un passage qui peut apparaître plus significatif encore si on le place dans la perspective du profil traditionnel des pratiques instrumentales des femmes. Bien que le mouvement concerne tous les musiciens. Cette mutation de l'instrument pourrait-elle avoir provoqué l'éclatement du modèle ancestral ? Il est certain qu'elle questionne le rôle du créateur, le statut de l'improvisateur, le pouvoir du compositeur.

Et cela pourrait s'avérer encore plus vrai pour la pratique des femmes.

Le défi qu'elles semblent toutes relever est d'équilibrer, ou du moins d'ap-
privoiser, les divers aspects de ces rôles, de poursuivre leur recherche soli-
taire sans se désallier, de développer des collaborations inédites, de s'assurer
une compétence technique, d'imaginer des applications inédites des diverses
technologies, d'aménager un nouvel alignement des pôles.

Nous avons retrouvé à plusieurs reprises une préoccupation pour le
« faire », le « fabriquer », le « *making* » ; ce sont des termes très présents qui
témoignent de la nécessité d'un rapport physique, direct avec les éléments,
sans intermédiaire autre que l'appareillage technique ou technologique,
d'une prise de contrôle, d'un contact plus intime avec la matière, d'une
proximité avec la source, de la capacité à moduler cette source directement,
de toucher le son dans toutes ses phases.

Cette sensualité, cette prise des sens entraîne une prise du sens. La double
pratique de la composition et de l'improvisation permet d'intégrer l'une dans
l'autre, l'une et l'autre, d'accorder un temps à l'œuvre fixée, sur support, et
un temps à l'œuvre mobile, en situation de concert ou d'installation. Un
espace intime de laboratoire et un lieu ouvert de rencontres, en dehors de
toute allégeance, où les technologies, sans être cosmétiques, s'ancrent au
cœur des pratiques.