

Parler à l'oreille de quelqu'un

Charlotte Biron

Numéro 273, automne 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/94602ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Biron, C. (2020). Parler à l'oreille de quelqu'un. *Spirale*, (273), 10–15.

PARLER À L'OREILLE DE QUELQU'UN

Quand elle parle de son travail, Chantal Dumas répète une idée qu'il faut retenir pour bien comprendre sa vision de la création sonore. Elle dit qu'elle est une pianiste qui ne joue pas de piano, qu'elle est une musicienne qui compose sans notes. L'une des caractéristiques marquantes de la démarche de Dumas est l'hétérogénéité du matériau sonore qu'elle recueille. L'artiste a cette façon de capter la voix humaine, les bruits du vivant et les mouvements de la Terre pour en restituer le pouvoir et la texture. Dans ses collectes de sons, Dumas entremêle, sans se formaliser des catégories, les méthodes du documentaire sonore, les ressorts de la fiction radiophonique et l'ordre précis d'une partition musicale. La création doit admettre les imprévus, les bégaiements de la parole, les grincements de la pierre, mais ses œuvres trahissent aussi un soin maniaque. Le travail est celui d'une équilibriste qui avance entre les contingences de la captation et les étapes soignées du montage.

Dialogues avec/with Chantal Dumas est un projet lancé en 2019, avec le soutien du Centre en art audio et électronique Avatar, qui retrace le parcours de Chantal Dumas et qui rassemble ses créations, encore tout récemment difficiles d'accès. Sous la direction de Caroline Gagné, la publication est à la fois un site Internet et un livre, liés par le même visuel. Le premier volet, en ligne, regroupe des archives, 17 des œuvres de Dumas créées entre 1993 et 2017, mais également une création sonore nouvelle, «Le son refuge», à partir de laquelle d'autres artistes comme Anna Friz et Céline Huyghebaert ont proposé des créations sonores ou littéraires originales. Le second volet est un livre papier composé de sept textes sur le travail de création de l'artiste et sur son parcours.

Chantal Dumas est une artiste sonore québécoise peu connue du grand public, mais son travail est diffusé et reconnu depuis une trentaine d'années, à l'échelle internationale, dans le milieu des arts sonores et radiophoniques. Le lancement du projet *Dialogues avec/with Chantal Dumas* m'a servi de prétexte pour discuter avec elle de son travail et de son parcours. Elle a accepté de me faire visiter son bureau à distance (à cause du confinement), de parler de son cheminement, de raconter son passage dans le monde de la radio communautaire, ses débuts à Marseille et à Berlin. Au fil de la conversation, elle détaille sa démarche de création et aborde le regard qu'elle porte aujourd'hui sur la création sonore et sur le podcast. Enfin, elle glisse un mot au sujet de son dernier projet avec l'artiste Magali Babin, *Villeray acoustique*. Pour capter nos échanges, elle a gentiment accepté d'allumer une enregistreuse, un vieux ZOOM H2n. C'est sa voix captée qui est retranscrite dans les prochaines lignes.

ENTRER CHEZ CHANTAL DUMAS

Ici, on entre dans le studio. C'est un peu le bordel, parce que je suis plus à la technique qu'à la composition ces temps-ci. Je commence à explorer des façons de produire du son immersif. Mon setup est simple. J'ai un ordinateur avec deux écrans et un système d'écoute en quadriphonie. Je commence à travailler en Double MS. Le Double MS, c'est une technique de prise de son immersive, horizontale, pour reproduire l'espace à l'écoute. Il faut au moins quatre haut-parleurs. Sur le bureau, il y a deux tout petits micros omnidirectionnels. Je les installe pour capter le son en binaural. J'attends aussi des oreilles en silicone que j'ai commandées en Chine. Elles devraient arriver bientôt. Ça va me permettre de monter un dispositif de prise de son en binaural qui est plus fixe. Porter des microphones sur la tête, ça demande, disons, beaucoup de retenue et de calme. Il faut pas bouger. C'est bien d'avoir une autre façon de faire.

Sur le mur, c'est la carte du monde qui a servi à ma réflexion quand j'ai fait le projet de création *Oscillations planétaires*. Sur le contour des plaques tectoniques, on voit les fosses océaniques, les zones volcaniques. C'est fascinant. Avec la carte, j'ai commencé à étudier le fonctionnement de la mécanique de la Terre. Je voulais évoquer le monde géologique dans ma création sonore.

Ça a été compliqué pendant longtemps de définir ce que je fais, de nommer le type d'œuvres que je propose, parce que la forme n'existait pas vraiment ici, au Québec. Il y a une dimension narrative, mais la musique a aussi sa place. Il y a aussi une inspiration qui vient du cinéma et de la photographie. C'est lié à la radio. C'est l'idée de parler à l'oreille de quelqu'un. Je raconte des petites histoires à partir de sons réels. Moi, je suis une pianiste qui ne joue pas de piano. J'ai beau savoir jouer du piano, j'ai jamais su quoi faire avec des notes. Ma sensibilité à la musique passe par la matière et la couleur du son.

Après mes études en musique, j'ai commencé à travailler dans le monde de la radio communautaire. Dans mon bureau, il y avait un haut-parleur qui diffusait en continu la programmation en ondes. J'avais l'oreille tendue en permanence vers ce qui jouait, vers ce qui s'y disait. J'ai eu ensuite une émission sur les musiques actuelles et contemporaines. À Radio Centre-Ville, à Montréal. Je recevais des compositeurs et des musiciens. Après, j'ai eu envie, moi aussi, de passer du côté de la création.

MARSEILLE ET BERLIN

C'est une histoire personnelle qui m'a menée à Marseille. Mais Marseille, c'était surtout une série de premiers gestes. C'est là que j'ai commencé à faire des enregistrements de façon régulière. J'explorais la ville. C'est là que j'ai composé *Les Chantal Dumas* (1994). Je parlais de moi-même, mais pas au *je*. C'était une question plus large. Ça concernait l'idée d'être artiste. Je suis partie à la recherche de mes homonymes. Je pensais en apprendre sur moi-même, mais avec le recul, j'ai constaté que la question s'adressait plutôt à l'artiste en devenir que j'étais. C'était comme une enquête, mais c'était aussi le prétexte pour trouver un mode d'écriture sonore qui allait être le mien.

Marseille, c'était surtout quitter le Québec, être ailleurs. Me retrouver dans un pays de langue française, mais dont la culture était très différente. Je suis originaire d'une petite ville, Drummondville, où la population est très homogène, où j'étais à l'étroit. Marseille, c'est une ville méditerranéenne tournée vers le continent africain. Il y a une mixité culturelle. C'est une ville de l'oralité où on aime « tchatcher », ça me mettait au défi.

Quand j'habitais Marseille, je partais avec un enregistreur et des micros pour écouter la ville. Ce qui m'intéressait, c'était de capter la vie à travers le son, d'observer comment le son vivait. Je pouvais chercher des ambiances fortes, des scènes plus quotidiennes, des points de vue, écouter le rythme d'un lieu en particulier, les tonalités d'une foule, le souffle des vagues sur un rocher, une voix, la dynamique d'une conversation. Rapidement, j'ai compris que c'était une façon de comprendre des configurations sonores, c'était une sorte d'étude.

Quand je suis arrivée à Berlin, c'était un contexte particulier. Mon compagnon de l'époque bénéficiait d'une résidence d'artiste au DAAD, un programme de subvention international. Dès que l'occasion s'est présentée, j'ai fait des propositions à des producteurs qui m'ont écoutée, qui m'ont dit : « OK, vas-y. » J'ai composé *Le parfum des femmes* (1996-1997), un recueil de nouvelles sonores sur le thème de la migration pour la radio allemande. La pièce a reçu un bon accueil et je me suis dit : « Wow, il y a un créneau pour faire ça, pour accueillir mon travail. » J'ai adoré Berlin. J'ai vécu là trois ans. Pour moi, c'était propice à la production et à la diffusion de projets radiophoniques. J'attendais ça depuis longtemps. C'était inespéré. En Allemagne, il y avait cette forme très libre qui se pratiquait depuis assez longtemps. Ils appellent ça le *Hörspiel*. Ça se traduit par « jeu pour l'oreille » ou « jeu d'écoute ». On laissait la place au son, on était pas obligé de parler, c'était pas obligé d'être musical, le son existait sous toutes sortes de formes. Musique, bruits, voix, silence. On pouvait mélanger les sons pour donner corps à une œuvre.

DIALOGUES AVEC/WITH CHANTAL DUMAS

L'idée de la publication est venue de Caroline Gagné, qui était directrice artistique du centre d'artistes Avatar à ce moment-là. Je me rappelle, on s'est rencontrées dans un café du Mile End, et elle m'a exposé son projet de publication en plusieurs volets : un livre papier bilingue avec commande de textes, puis une commande d'une nouvelle pièce à laquelle quatre femmes, artistes sonores, compositrices ou écrivaines, répondraient par une pièce ou par un texte. Un microsite où serait déposé tout le contenu, en plus d'une sélection de pièces d'archives accessibles pour une écoute en ligne libre d'accès. C'était important pour nous de faire entendre la création de femmes,

et c'est à elles qu'on s'est adressées pour les commandes de création. Moi, je venais de rencontrer Céline Huyghebaert, de découvrir son travail d'artiste et d'écrivaine, je lui ai demandé si elle accepterait de collaborer au projet. J'ai aussi contacté Carole Rieussec, compositrice de musique électroacoustique et performeuse française dont j'aime l'engagement politique et le radicalisme. Elle travaille aussi avec le texte. Puis, Anna Friz, une artiste sonore prolifique et inspirante, très engagée dans la radio, et Erin Sexton, jeune artiste canadienne de la performance vivant à l'étranger qui travaille avec les ondes radio.

Pour les textes du livre, on a réuni des gens du milieu de la radio et des arts avec qui j'avais été en conversation à travers le temps. Chaque personne a abordé une perspective de la radio et de mon travail de création. La forme et le style dans *Dialogues*, c'est eux qui les ont choisis. J'étais très touchée, à vrai dire. Ils ont dû y passer des semaines. Il y en a qui sont des amis de longue date, comme Hélène Prévost, qui est artiste sonore, musicienne et réalisatrice radio. Elle a eu une émission de radio culte, qui s'appelait *Bouchées doubles*, et une longue carrière en diffusion et en production à Radio-Canada dans le domaine des musiques de création expérimentale. On se connaît depuis les années 1980. Quand elle parle du *boys club*, elle parle d'événements dont elle a été témoin. Personnellement, je n'ai jamais compris pourquoi les femmes n'occupaient pas une place égale à celle des hommes, pourquoi elles étaient sous-représentées dans les sphères de production et de création artistiques. Dans la création, je suis du côté du poétique, je parle pas de la question féministe. Mais pour moi, le geste politique est dans l'acte de créer, d'occuper une place en tant qu'artiste femme.

L'ÉCOUTE

Étienne Noiseau le dit bien dans le livre *Dialogues*, que je suis assez frustrante, en fait, parce que je commence des histoires que je finis pas. Je laisse tomber les choses, je dis : «*Arrangez-vous!*» Vous écoutez : «*construisez ce qui manque.*» Et c'est vrai que je fonctionne comme ça. Pour faire des pièces comme *Le petit homme dans l'oreille* (2000) ou les *Radio Roadmovies* (2002), je vais dans un endroit, puis je me pose et j'attends que quelque chose se passe. C'est comme avec un appareil photo. J'attends et j'écoute.

LES 17 CRÉATIONS ARCHIVÉES DANS *DIALOGUES AVEC/WITH* *CHANTAL DUMAS* (2019)

- 1 LE SOUFFLE COURT ²⁰¹⁷
AVEC FRÉDÉRIC DALLAIRE
- 2 86400 SECONDS - TIME ZONES ²⁰¹⁵
- 3 40° NORD - 73° WEST ²⁰¹²
- 4 THE PIANO TUNING ²⁰¹⁰
- 5 LES PETITS RIENS - MÉCANIQUES
DU QUOTIDIEN ²⁰⁰⁹⁻²⁰¹⁰
- 6 MARSEILLE 1993 ²⁰⁰⁸
- 7 JOUER AVEC LE FEU ²⁰⁰⁶
- 8 TANZ ²⁰⁰⁵
- 9 DOCUMENTS DE SURFACE /
COFFRET RADIO ROADMOVIES ²⁰⁰²
AVEC CHRISTIAN CALON
- 10 IN THE PALE GREY DAYS /
IN DEN FAHLEN GRAUEN TAGEN
(VERSION ALLEMANDE) ²⁰⁰²
- 11 MANY MANY PLACES ²⁰⁰¹
- 12 LE PETIT HOMME DANS L'OREILLE ²⁰⁰⁰
AVEC CHRISTIAN CALON
- 13 ABÉCÉD'HIVER OU WINTERWÖRTERBUCH ¹⁹⁹⁸
- 14 LE PARFUM DES FEMMES ¹⁹⁹⁶⁻¹⁹⁹⁷
- 15 LES CHANTAL DUMAS ¹⁹⁹⁴
- 16 THE SHOW OF... / LE SPECTACLE
DES HABIL(I)ETÉS ¹⁹⁹⁴
- 17 LA TOUR DU VENT ¹⁹⁹³
AVEC HARALD BRANDT

Pour le projet *Radio Roadmovies* (2002), on a roulé de Montréal jusqu'à Eagle Plains, au Yukon. On a pris la Yellowhead Highway, on a traversé les Prairies, on a été vers le nord avant de redescendre vers le Pacifique et de revenir vers les Badlands. C'est une création à quatre mains avec Christian Calon. La question de départ, c'était : qu'est-ce qu'on va rencontrer en traversant ces grands paysages ? Il y aura des montagnes, des plaines immenses et le ciel ouvert à 180 degrés. On voulait enregistrer le vivant, humain comme naturel. On posait les micros quelque part et on attendait. On a enregistré des heures et des heures. On a tout réécouté en notant les passages d'intérêt. On voulait transmettre à l'auditeur l'expérience du déplacement.

La prise de son, ça demande une grande disponibilité. Le corps entier est là, engagé dans une attention particulière. C'est une forme de méditation. On est aux aguets, mais aussi dans un état de calme. On place les micros et on attend qu'un événement sonore se produise. Avec le temps, on sait mieux reconnaître ce qui est intéressant, ce qui se différencie de ce qui a été entendu ailleurs. Il y a une connaissance qui s'établit. Tu sais que ça va arriver, tu sais qu'à un moment donné, quelque chose va arriver.

J'AVANCE COMME ÇA

Je pense qu'il y a trois choses importantes dans le processus de création sonore. Il y a ce qui est raconté. C'est pas écrit, c'est souvent une parole captée que je reprends. Le récit est là, directement ancré dans un son ou dans la voix. Une parole, un mouvement dans le champ sonore, un déplacement dans l'organisation d'un événement répétitif. C'est souvent une impression fugitive.

Ensuite, il y a l'écriture sonore. C'est une articulation entre les ambiances sonores, les bruits, la musique, les éléments vocaux, la voix. La voix, particulièrement, ça demande de l'attention. C'est l'empreinte digitale, c'est le timbre, c'est la couleur de quelqu'un. La voix est extrêmement musicale pour moi. Il y a la tessiture, la hauteur du son, la prononciation, l'élocution, l'émotion. D'ailleurs, un travail de montage de voix, ça prend un temps fou. Je suis toujours étonnée de la difficulté de placer une voix, de trouver l'équilibre. J'ai une écriture qui s'appuie sur

les hauteurs de son et sur le rythme. Je peux passer des jours à chercher le bon rythme dans une production qui va durer à peine une minute. Il y a une façon de comprendre ce qui se raconte, de comprendre les éléments narratifs. Je prends énormément de temps pour que le petit bip arrive au bon moment. Si j'ai écouté une pièce 140 fois et qu'à la 141^e fois, j'arrête d'écouter, je me dis : « OK, ça marche pas. » Si moi, je décroche, les autres vont décrocher. Je suis un peu maniaque. Le soin, le détail, c'est ce qui fait que ça s'écoute bien. Souvent, on me dit : « Ah ! c'est que du bruit, mais finalement, ça s'écoute bien. » Il y a des gens qui sont étonnés. Mais ça marche parce qu'il y a un soin qui est apporté aux pièces.

Le troisième élément, ce serait l'espace. Il y a toujours un travail de l'espace, peu importe la forme utilisée. Ça peut être sur le plan des thématiques. La relation à l'espace-temps peut devenir le sujet d'une pièce. Par exemple, dans *86400 Seconds – Time Zones* (2015), je fais compter l'ensemble des secondes de la journée par 138 personnes âgées de huit à 85 ans, dans 32 langues et dialectes. C'est le temps d'une rotation de la Terre, c'est la traversée des 24 fuseaux horaires, c'est la journée, mais c'est aussi le temps qui passe. Entre le moment des enregistrements et le moment de la production de la pièce, il y a deux personnes qui sont décédées et c'étaient pas les plus âgées. Alors, tout à coup, pendant que je créais la pièce, je sentais vraiment que le temps, c'est le compte de la seconde, qui est toujours juste, parce qu'elle donne la mesure réelle du temps, de la vie, de la mort.

L'espace, c'est aussi quand je parle de l'ailleurs. Il y a moi qui suis quelque part et il y a le monde extérieur. On est dans un volume, dans un espace tridimensionnel. Même dans la façon de composer, dans l'écriture, c'est important de créer un espace entre les voix, de créer une troisième dimension qui s'ouvre, qui ne soit pas toujours en aplat. Ça parle du rapport au monde. C'est en écoutant que la création se construit. J'ai compris à travers le temps que j'ai pas à paniquer dès le départ quand je sais pas comment mettre les choses ensemble, parce que ça vient dans la durée. Quand j'ai fait la pièce *Tanz* (2005), par exemple, j'étais étonnée, je l'avais tellement intégrée que je la commentais en même temps. Tu composes, t'écoutes, ça marche, ça marche pas. J'avance comme ça.

JE PRÊCHE POUR MA CAUSE, D'ACCORD, MAIS J'AIMERAIS BIEN QU'ON RECONNAISSE LE POUVOIR DU SON.

UNE RADIO SANS MÉMOIRE

J'ai une appréciation fluctuante de la grande mode du podcast. Pour avoir quand même longtemps travaillé et créé pour la radio, j'étais très énervée au début quand le balado est arrivé comme si c'était une nouvelle découverte. Mais après, j'ai fait un vœu. Je voulais que ce soit libre sur le plan de la forme, qu'on expérimente. Puis, très rapidement, j'ai compris que c'était formaté. Pour le balado natif, je dirais que c'est des histoires qui sont racontées, mais, à part des petites productions, comme ce que peut proposer Avatar, il y a rarement de la place pour l'utilisation du son en dehors de la narration. Je prêche pour ma cause, d'accord, mais j'aimerais bien qu'on reconnaisse le pouvoir du son. J'aimerais ça avoir une belle réponse, dire que j'ai découvert des productions fantastiques, mais je les ai pas découvertes. Ça veut pas dire qu'elles existent pas, par contre.

Il y a aussi une autre chose qui m'agace, c'est l'appropriation de terminologies. Des mots comme *soundscape* (paysage sonore) ou les expressions du type *cinéma pour l'oreille*, qui sont rattachés à des genres musicaux, à l'électroacoustique, et qui sont récupérés pour nommer d'autres approches, sans lien avec le contexte historique, ça m'agace. Je le ressens comme une négation de ce qui a précédé, et on oublie rapidement l'origine des choses. Le numérique fait ça. Je ne peux pas reprocher à une nouvelle génération de ne pas connaître l'histoire des technologies, mais des fois, je trouve qu'il y a des raccourcis faciles. Comme l'accès aux archives par le grand public est à peu près impossible, c'est difficile, ici, de prendre connaissance des productions radiophoniques antérieures, comme le fait France Culture, par exemple. La disparition de la Chaîne culturelle de Radio-Canada, il y a 15 ans, ça a marqué une coupure. Il y a un pan de l'histoire de la radio québécoise qui est disparu avec elle. C'est assez triste, en fait. C'est comme si la radio avait cessé d'exister. La réaction d'une bonne partie du monde de la radio, avec l'arrivée du balado, c'était comme si c'était une grande chose révolutionnaire, comme si on avait oublié tout ce qui avait été fait.

VILLERAY ACOUSTIQUE AVEC MAGALI BABIN, UN PROJET DU COLLECTIF DB

Le son, c'est pas quelque chose de spectaculaire. Mais il est partout, tout le temps. Il fait partie intégrante de notre environnement. Avec Magali Babin, on a créé le projet *Villeray acoustique* pour développer une sensibilité à l'environnement sonore, mais aussi pour montrer qu'on est tous des producteurs sonores. L'initiative a été lancée par Magali et moi, sous le nom du collectif dB-dB pour « décibel ».

Villeray acoustique, c'est un projet citoyen, de collectivité. Ça se passe dans l'espace public, dans des ruelles, dans des parcs et dans des installations récréatives, culturelles. Il n'y a pas d'extraits sonores à écouter avec un casque, il n'y a pas de haut-parleurs. Seulement des panneaux qui expliquent ce que les gens peuvent percevoir en écoutant les lieux par eux-mêmes, en reprenant certains circuits. En écoutant la fontaine du parc Jarry, en notant des contrastes entre des espaces sonores, en écoutant la trame urbaine. Le projet se fait connaître par le bouche-à-oreille, on le découvre par hasard dans le quartier. Il y a un glossaire aussi, sur le site Internet du projet, avec des descriptions de termes précis. J'ai souvent donné des formations et je me suis rendu compte que de pouvoir nommer une réalité sonore avec un vocabulaire précis, ça nous permet de mieux écouter. Nommer les choses, ça nous permet de les entendre.