

Dialogues avec / with
Chantal Dumas

Volume
2

Dialogues avec / with Chantal Dumas

Volume 2:
**Création radiophonique
et art sonore /**
Radio Art and Sound Art

Chantal,

*c'est la quête
d'une cartographie
personnelle,*

*d'une planète
humanité comme
mappa mundi
du souffle sonore,*

*le tracé
tourbillonnant
de la sensualité
et du rire.*

Hélène Prévost

Chantal,

*the quest of a
personal cartography,*

*of a human planet
as mappa mundi
of sonic breath,*

*the swirling
trace of sensuality
and laughter.*

Hélène Prévost

**Table
des matières /
Table
of contents**

Biographie de /	14
Biography of	
Chantal Dumas	30
Fenêtres ouvertes /	50
Open Windows	58
Caroline Gagné	

En suivant les petits cailloux sonores de Chantal Dumas / Following Chantal Dumas's Small Sonic Pebbles Étienne Noiseau	66 82	Notes sur les auteurs / Notes on the authors Notes sur les pièces archives / Notes on the archived works	258 268 276
À propos du <i>Son-refuge</i> / About <i>Le son-refuge</i> Mario Gauthier	98 122	Remerciements / Acknowledgements	284 294 296
DUMAS txt (avec flèches) / DUMAS txt (with arrows) Hélène Prévost	146 166		
La création sonore d'un état dansant / Creating a Dancing State Through Audio Work Serge Cardinal	186 196		
L'écoute de Chantal Dumas: les seuils de la perception / Listening with Chantal Dumas: Thresholds of Perception Frédéric Dallaire	206 222		
Make It by Listening to It / Make It by Listening to It Golo Föllmer	238 248		

12

13

Chantal Dumas est
une artiste sonore
québécoise.

Depuis 1993, elle conçoit des œuvres narratives destinées à la radio, des installations interactives ou non, des designs sonores et compose. Adeptes du *field recording*, elle collecte les sons à même son environnement, puis les utilise dans ses compositions. Une dimension participative est aussi liée à son travail.

Elle a fait des études en musique à l'Université Laval à Québec avec une spécialisation en rythmique Jaques-Dalcroze. Elle fera plus tard une incursion en médias interactifs à l'Université du Québec à Montréal.

Elle quitte Québec en 1984 pour s'établir à Montréal. Cela introduit une période de fructueuses découvertes musicales et artistiques. Elle fréquente les classes d'électroacoustique de Francis Dhomont à l'Université de Montréal et les concerts de musiques actuelles.

En 1985, elle s'enthousiasme pour la radio et s'implique à Radio Centre-Ville, une station communautaire multilingue de Montréal où elle diffuse ses premiers essais de création radio-phonique. Pendant quelques années, elle y anime *Trafic*, une émission consacrée aux expressions musicales contemporaines.

De 1991 à 1997, elle séjourne
à Marseille et à Berlin.

En 1993, elle produit *La tour du vent* avec Harald Brandt, et ils sont faits lauréats au premier concours de création radiophonique organisé par La Muse en Circuit (Alfortville) et la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM).

En 1994, elle découvre Avatar et participe à la première publication du CD *Ding Dong deluxe*. Sa complicité avec le centre se poursuit sous diverses formes : engagement comme employée et membre du GOD'AR (Grand Orchestre d'Avatar), publication de CD, concerts-improvisations, résidences.

En 1996, elle présente *Le parfum des femmes*, une première commande de la radio allemande. C'est le début d'une longue collaboration, toujours en cours, avec la Deutschlandfunk Kultur (Berlin).

En 1997, elle reçoit le Premier Prix du EAR '97 International Electroacoustic Competition (Hongrie) et le prix SACD/fiction au concours Phonurgia Nova de la création radiophonique (France) pour cette pièce.

En 1999, elle entreprend une traversée du Canada en compagnie de Christian Calon, voyage dont résulteront deux productions radio composées à quatre mains et le coffret de CD *radio roadmovies*.

En 2001, *Le petit homme dans l'oreille* (élément de *radio roadmovies*) remporte le Grand Prix documentaire au concours Phonurgia Nova de la création radiophonique.

Elle reçoit plusieurs commandes de radios étrangères et d'organismes divers, et son travail est diffusé sur les ondes de radios publiques et lors de festivals, ici et à l'étranger.

Depuis 2000, elle cultive les collaborations artistiques. Les poètes apprécient la sensibilité de son écriture narrative. Parmi eux, Fortner Anderson, Nicole Brossard, Sylvain Campeau, Hélène Dorion, Simon Dumas, Chantal Neveu, Geneviève Letarte, Michel Pleau. Elle a aussi travaillé avec les artistes Rose-Marie Goulet et Magali Babin, le danseur Marc Boivin, le photographe Michel Huneault, et les artistes sonores et musiciens Dinah-Bird, Christian Calon, Mario Gauthier, Shelley Hirsch et Martin Tétreault.

Depuis 2003, elle réalise des environnements et des installations sonores, dont le dispositif interactif et immersif *Le vivant bruit du corps*, qui a connu plusieurs variations.

L'année 2010 est marquée par la réception d'un prix Opus, remis par le Conseil québécois de la musique, dans la catégorie des musiques actuelle ou électro-acoustique, et d'un prix Bohemia Radio (République tchèque), décerné pour *Les petits riens – mécaniques du quotidien*, dans la catégorie de l'art radiophonique ou de la composition sonore.

En 2011, elle séjourne au Studio du Québec à New York (CALQ), et elle sera à nouveau en résidence au centre Les Récollets à Paris (CALQ) en 2016.

Sa pièce *Oscillations planétaires*, qui évoque le monde géologique et a été réalisée pour la Deutschlandfunk Kultur en 2018, paraît sous l'étiquette empreintes DIGITALEs en 2019.

Chantal Dumas
is a Quebec
sound artist.

Since 1993, she has been composing and creating narrative works for radio, interactive and non-interactive installations, and sound design. A devotee of the *field recording*, she collects sounds from her environment, then uses them in compositions. Some of her work also has a participative dimension.

She studied music at Université Laval in Quebec City, specializing in Dalcroze eurhythmics. She also studied interactive media at Université du Québec à Montréal.

She left Quebec City in 1984 and moved to Montreal. This led to a fruitful period of musical and artistic discovery. She attended Francis Dhomont's electroacoustic classes at Université de Montréal as well as New Music concerts.

In 1985, she became very interested in radio and got involved with Radio Centre-Ville, a multilingual community radio station in Montreal. For several years, she hosted *Trafic*, a radio show dedicated to contemporary musical expression. It was on this radio station that she broadcast her first radio art experiments.

From 1991 to 1997, she spent time in Marseilles and Berlin.

In 1993, she created *La tour du vent* with Harald Brandt, and they won the first radio art competition organized by La Muse en Circuit (Alfortville) and SACEM (Society of Authors, Composers and Publishers of Music).

In 1994, she discovered Avatar and participated in the centre's first CD release, *Ding Dong deluxe*. Her collaboration with the centre continued to take various forms: as an employee and member of GOD'AR (Grand Orchestre d'Avatar) and through CD releases, concert-improvisations, and residencies.

In 1996, she received her first commission for *Le parfum des femmes* from German radio. It marked the beginning of a long collaboration with Deutschlandfunk Kultur (Berlin) that continues to this day.

In 1997, she won First Prize at the EAR '97 International Competition of Electro-acoustic Music (Hungary) and the SACD/Fiction Prize at the Phonurgia Nova Awards for radiophonic creation (France) for this work.

In 1999, she travelled across Canada with collaborator Christian Calon, a journey that led to two radio productions co-created with Calon and the CD box set *radio roadmovies*.

Since 2000, she has been nurturing artistic collaborations. Poets such as Fortner Anderson, Nicole Brossard, Sylvain Campeau, H el ene Dorion, Simon Dumas, Chantal Neveu, Genevi eve Letarte, and Michel Pleau appreciate the sensibility of her narrative writing. She has also worked with artists Rose-Marie Goulet and Magali Babin, dancer Marc Boivin, photographer Michel Huneault, and sound artists and musicians DinahBird, Christian Calon, Mario Gauthier, Shelley Hirsch, and Martin T etreault.

In 2001, *Le petit homme dans l'oreille* (part of *radio roadmovies*) won the Documentary Grand Prize at the Phonurgia Nova Awards for radiophonic creation.

She has received several commissions from foreign radio stations and different organizations, and her work has been broadcast on public radio and at national and international festivals.

In 2003, she began creating sound environments and installations, including the interactive and immersive work, *Le vivant bruit du corps*, which has had several iterations.

In 2010, she received an Opus Award from the Conseil québécois de la musique in the contemporary and electroacoustic music category, and a Bohemia Radio Prize (Czech Republic) for *Les petits riens—mécaniques du quotidien* in the radio art or sound composition category.

She was artist-in-residence at the Quebec Studio in New York (CALQ) in 2011, and at Les Récollets in Paris (CALQ) in 2016.

Oscillations planétaires,
a 2018 work created for
Deutschlandfunk Kultur
that evokes the geological
world, will be released
by the empreintes DIGITALEs
label in 2019.

46

47

48

49

Fenêtres ouvertes

Caroline Gagné

Présentée en deux volumes, l'un imprimé et l'autre numérique¹, la publication *Dialogues avec Chantal Dumas* est une invitation à découvrir le travail de cette artiste sonore associée à Avatar depuis 1994 avec sa participation à *Ding Dong deluxe*, le tout premier CD du catalogue de OHM éditions, puis avec la parution de l'album *Les Chantal Dumas* et du triptyque *Le parfum des femmes*. Au fil des multiples dialogues grâce auxquels nous avons élaboré cet ouvrage et porté un regard attentif sur la pratique de la compositrice, une réflexion autour des spécificités de la création radiophonique et sur son inscription dans le large champ de l'art sonore s'est peu à peu approfondie.

Transmission et contexte d'écoute

Transmission et contexte d'écoute, voilà des mots qui m'ont marquée lors de mes premiers échanges avec Chantal. D'un côté, j'étais intéressée par le son et par le potentiel dont il est investi comme langage artistique ; de l'autre, je découvrais la place importante qu'a eue la radio en tant qu'espace de création dans l'histoire de l'art sonore ainsi que dans le parcours de l'artiste. Pendant l'une de nos conversations, Chantal m'a raconté son souvenir d'une alcôve située dans un appartement qu'elle a occupé à Marseille, un espace privilégié pour elle. Elle le décrivait comme un lieu spécifique, voire un contexte d'écoute où pouvaient se concevoir et se côtoyer, grâce à la transmission des ondes, des inconnus et leur existence, des ailleurs, des temporalités simultanées et des images façonnées par les sons qui voyagent. Ces sons percent l'intangible, dessinent des cartographies et esquissent les contours de rencontres, portent des fictions ou transmettent la connaissance.

Ouvrir des fenêtres

J'ai souvent entendu Chantal utiliser cette métaphore des « fenêtres ouvertes » pour décrire ses productions. Je me suis donc figuré les procédés de création dont découle le travail de la compositrice comme des mouvements qui en engendrent d'autres et qui nous proposent différents angles pour comprendre le monde, nous invitent à tendre l'oreille et à avouer que certains univers improbables peuvent parfois se toucher. Ouvrir une fenêtre, c'est permettre un passage. « Parce que tu n'en donnes qu'une partie à percevoir... », écrivait Mario Gauthier à Chantal dans un échange de courriels.

Fenêtres ouvertes est également le titre d'un poème de Victor Hugo, qui évoque et stimule, lui aussi, ce sens qu'est notre ouïe. J'ai découvert ce texte avec plaisir en empruntant l'un des multiples sentiers qu'a ouverts ce projet, texte dont les premiers mots sont *J'entends*.

Volume 1: *Le son-refuge*

Puis, il y a eu ce thème du « refuge », autour duquel Chantal avait déjà brassé quelques idées et fait des entrevues et des enregistrements. À cela s'est ajouté, lors d'une résidence que l'artiste a réalisée dans le studio d'Avatar à l'automne 2018, tel un vieil ami complice que l'on retrouve, le piano. Tout était en place pour la création d'une nouvelle pièce : *Le son-refuge*. D'autres artistes ont été interpellés. On les a invités à prendre part au dialogue.

Se prêtant au jeu de la collaboration, Anna Friz, Carole Rieussec et Erin Sexton ont ensuite acquiescé à notre intention, celle que ce projet soit un prétexte nous permettant de nous livrer à la création sonore en elle-même. Elles ont donc créé trois œuvres originales, qui entrent en résonance avec celle de Chantal.

Pour ce faire, Anna Friz a composé un morceau à partir de deux enregistrements antérieurs qu'elle considère comme fondamentaux dans son parcours. Erin Sexton a travaillé, comme elle le fait souvent, autour de la question de la transmission des signaux en se positionnant elle-même comme émettrice et, surtout, comme réceptrice sur un mode performatif. Carole Rieussec a généré une œuvre en ayant recours à la parole recueillie qui évoque le corps en marche comme refuge devant l'exil et de l'imaginaire cherchant un ancrage dans le présent.

Cette parole, le son de la voix, qu'on retrouve dans l'ensemble du parcours de Chantal Dumas, résonne par ailleurs fortement avec l'univers de Céline Huyghebaert, si bien que cette dernière en a fait l'un des fils conducteurs d'un texte de création qu'on pourra lire ici, d'un écrit qui fait écho aux pièces créées pour cette publication.

En complément, une sélection de dix-sept œuvres choisies, créées entre 1993 et 2017, le tout étant accompagné de notes, suggère des pistes de lecture, puis d'écoute, ou inversement, dans ce volume.

Volume 2: Création radiophonique et art sonore

Mettre en perspective les œuvres de Chantal Dumas, c'est aussi traverser une époque où les supports ont souvent changé, de même que leur accessibilité. Dans un premier temps, c'est d'ailleurs ce qu'Avatar se proposait d'explorer en invitant l'artiste à participer à cette publication. « La question est intéressante en ce moment où je suis appelée à travailler le son pour différents domaines : Web, radio, théâtre, documentaire. Dans mon cas, est-ce que cela fait une différence ? » Aujourd'hui, la diffusion et l'écoute passent beaucoup par le Web, et les modalités de publication et de réception ont considérablement changé. « Je me demande quelle

est l'incidence de ces transformations de la transmission et de l'écoute sur les écritures radiophoniques. Parle-t-on encore de *radio* ? Le terme *production sonore* serait-il plus adéquat ? », s'interrogeait Chantal.

Ces questions sur les différentes écritures sonores, nous les avons posées à une autrice et à cinq auteurs canadiens et européens, tous spécialistes de la discipline. Ils ont relevé le défi d'y répondre par des textes tout en examinant les œuvres de Chantal, en abordant certaines dimensions de son travail qui se démarquent et en élargissant leur analyse pour penser la création en termes ouverts. Ces textes sont rassemblés dans le deuxième volume de cette publication, volume intitulé *Création radiophonique et art sonore*. Il réunit divers essais. On y trouve, d'abord, une synthèse de certaines créations majeures de Chantal, synthèse qu'a préparée Étienne Noiseau. Puis, on peut y lire un essai de Mario Gauthier, qui a pris pour objet de réflexion la radio en s'appuyant sur une lecture du *Son-refuge*. Dans les pages suivantes, un texte d'Hélène Prévost évoque l'envergure de la production de l'artiste et le contexte dans lequel a évolué sa pratique. Un témoignage de Frédéric Dallaire aborde la notion de perception en traitant, en filigrane, de la question de la collaboration. Proposée par Serge Cardinal, une analyse de l'œuvre *Tanz* réfléchit sur le son qui donne corps, qui est matière, qui crée mouvement et espace. Finalement, on se penche sur la place de l'installation, sur le son et sur l'interactivité dans la pratique de l'artiste avec un texte que Golo Föllmer a rédigé à la suite d'un entretien qu'il a eu récemment avec elle.

En somme, *Dialogues avec Chantal Dumas* est un ouvrage touffu où le son est approché comme un langage ayant le potentiel de redéfinir la réalité, un langage artistique à part entière, pour Chantal Dumas.

56

57

Open Windows

Caroline Gagné

Published in two volumes, one in print and the other online,¹ the publication *Dialogues with Chantal Dumas* invites readers and listeners to discover the work of Chantal Dumas. As a sound artist who has been associated with Avatar since 1994, she was part of *Ding Dong deluxe*, the very first CD put out by the OHM Éditions label, which subsequently also released *Les Chantal Dumas* and *Le parfum des femmes*. The various dialogues in this publication offer a close and in-depth look at the composer's practice, the particular characteristics of radio art, and its position in the broader field of sound art.

Transmission and Listening Context

Transmission and *listening context* are the words that really made an impression on me in my initial conversations with Dumas. On the one hand, I was interested in sound and its potential as an artistic language; on the other hand, I discovered the key role that radio as a creative space had in the history of sound art as well as in the artist's development. During one of our conversations, Dumas remembered an alcove in an apartment she stayed in while in Marseilles, which became a special space for her. She described the alcove as a specific place, a listening context in which, thanks to the transmission of sound waves, she could imagine the co-existence of places, strangers and the lives they led, simultaneous temporalities, and images shaped by the sounds circulating there. These sounds penetrated the intangible, traced cartographies and sketched interactions, bore stories or transmitted knowledge.

1 avatarquebec.org/dialoguesavecchantaldumas/

Opening the Windows

I've often heard Dumas use the metaphor of "open windows" to describe her work. I imagine the composer's creative methods as movements that generate other movements and that offer us different perspectives for understanding the world, that encourage us to listen and to recognize that unlikely universes can sometimes make contact. Opening the window means allowing a way through. As Mario Gauthier wrote to Dumas in an email exchange, this is "because you give us just part of what can be perceived."

"Open Window" is also the title of a poem by Victor Hugo, who likewise evokes and stimulates our sense of hearing. By taking one of the many routes that this project opened up, I was pleased to discover this poem, which begins with the words *I hear*.

Volume 1: *Le son-refuge*

Then there was the theme of "refuge," based on which Dumas had already sketched some ideas, conducted interviews. While an artist-in-residence at Avatar in the fall of 2018, she also rediscovered the piano, which was akin to reconnecting with an old friend whom we haven't seen in a long time. Everything was in place for the creation of a new work: *Le son-refuge*. We then invited other artists to get involved and become part of the dialogue.

Delighted to collaborate, Anna Friz, Carole Rieussec, and Erin Sexton satisfied our desire that this project would provide a pretext for creation, and we produced three original works, all of which resonate with Dumas's art. Anna Friz composed a piece based on two past recordings, which she considers fundamental to her development. Erin Sexton used a performative mode to explore, as she often does, the question of signal

transmission by placing herself in the position of a transmitter and even more particularly, a receiver. Carole Rieussec created a sound work using a selection of speaking voices that evoke the walking body seeking refuge from exile and imagination seeking an anchor in the present.

Speech, the sound of the voice, runs throughout Dumas's work and is an aspect that strongly resonates with Céline Huyghebaert, who has made it a thread of a creative piece of writing that echoes the audio works produced for this publication.

In addition, this volume includes a selection of seventeen works by Dumas, created between 1993 and 2017 and accompanied by notes, which offer various tracks of reading and listening, or vice versa.

Volume 2: *Radio Art and Sound Art*

Putting Dumas's work into perspective also means spanning an era during which the mediums and their accessibility changed often. First of all, this is precisely what Avatar sought to explore by inviting the artist to participate in this publication. "The question of what area of sound I was asked to work with—web, radio, theatre, documentary—is interesting at this moment. Yet, in my case, does the area even make a difference?" Today, broadcasting and listening largely pass through the web, and the modes of publication and reception have changed considerably. Dumas: "I wonder how the transformation of transmission and listening affect writing about radio art. Are we still talking about *radio*? Would *sound production* be a more suitable term?"

We asked six Canadian and European experts such questions about various forms of "sound writing." They rose to the challenge by offering texts that examine Dumas's work, focusing on certain aspects that stand

out, and broadening their analysis to consider creation openly. These texts—several essays—are collected in the publication's second volume, titled *Radio Art and Sound Art*. Étienne Noiseau presents an overview of Dumas's major works. Mario Gauthier reflects on radio by analyzing *Le son-refuge*. A text by Hélène Prévost evokes the scope of the artist's production and the context in which her practice has evolved. A testimonial by Frédéric Dallaire addresses the notion of perception while implicitly looking at the question of collaboration. By analyzing the work *Tanz*, Serge Cardinal considers sound as material, as that which gives form and creates movement and space. Lastly, Golo Föllmer has written a text based on a recent interview conducted with the artist that examines the role of installation, sound, and interactivity in her practice.

In essence, *Dialogues with Chantal Dumas* is a complex work in which, for Chantal Dumas, sound is a fully fledged artistic language that has the potential to redefine reality.

63

64



65

**En suivant
les petits
cailloux
sonores
de Chantal
Dumas**

Étienne Noiseau

*Un soufflement
humain,*

long, tenu.

*Le souffle
s'étire, se déploie
et se multiplie*

*à travers d'autres
voix pour former
un paysage de vent.*

À l'intérieur de
ce souffle-paysage
se forment
et s'envolent
quelques
borborygmes
comme des
battements d'ailes.

Les pulsations
ailées engendrent
à leur tour
des claquements
de mains,

*qui forment
un rythme,*

*sur lequel se posent
une flûte et un
chant orientaux.*

*Une bourrasque
les emporte*

et un cri suraigu,

*hélicoïdal,
mi-humain,
mi-aviaire,*

*ouvre un
nouvel espace :*

*on entend des
craquements
de pas sur des
feuilles mortes,*

*des cris
et des rires
d'enfants*

*et « le son de
l'humidité qui
suinte des
arbres en forêt »*

(si un tel
son existe).

Puis, des
marmonnements
monstrueux,
féminins,
sermonnent
d'autres
grognements
et halètements
grotesques,
masculins ceux-là,
sur fond de
cliquetis
de chaînes –

*un tête-à-tête
étrange entre
un homme-animal
et sa geôlière ?*

*Bientôt,
une partie de
cache-cache
s'engage
dans la forêt.*

Les premières minutes de *L'ailleurs* (seconde partie du triptyque *Le parfum des femmes* 1996-1997) illustrent à merveille cette impression, pour nous récurrente dans l'œuvre de Chantal Dumas, de voyager par le son en suivant une énigme. Et, en seconde écoute, elles démontrent la maîtrise du mixage et de la narration sonore par l'artiste. Chantal Dumas possède l'habileté de faire exister de fortes images mentales tout en laissant une part de mystère, un vide créateur d'impressions, de sensations, d'émotions ou d'histoires, parfois. Mais notre engagement d'auditeur ou d'auditrice n'est pas uniquement mental ; il est aussi physique. On le note au contact de pièces comme *many many places* (2001), par exemple, propices à toucher notre corps tout entier. À l'écoute de son auto-interview pour la compilation *Radiant Dissonance* (2003), on comprend que l'artiste a abordé la fusion de la musique et de la radio,

deux modes d'expression auxquels elle avait eu séparément recours dans sa jeunesse, par l'entremise de la fiction. Certaines de ses pièces sont plus intrinsèquement musicales, d'autres sont plus classiquement radio-phoniques. Selon le cas, le curseur est poussé plus ou moins d'un côté ou de l'autre. Mais l'ensemble de l'œuvre semble nourri en permanence de ces deux cultures, qui possèdent leur langage propre et qui, habituellement, ne sont guère expérimentées ensemble. Chantal Dumas a très tôt emprunté cette troisième voie qu'est la fiction. Cet appétit d'embrasser le monde sonore tout entier en dépit des catégories établies a trouvé un écho favorable en Allemagne, où les radios publiques, qui s'inscrivent dans une longue tradition d'art sonore, lui ont commandé nombre de *Hörspiele*. On aurait pu penser que la France allait bien accueillir cette compositrice francophone, mais cela n'a pas été le cas au sein de la radio nationale.

Il est intéressant de relever, d'ailleurs, que le seul compositeur que Chantal Dumas cite régulièrement comme une source d'inspiration, Luc Ferrari (cela se manifeste notamment dans la pièce-hommage *Riding along with Ferrari*, 2006, et probablement dans l'esprit des *Les petits riens – mécaniques du quotidien* (2009-2010), fut, lui aussi, un artiste inclassable pratiquement ignoré par la radio française.

Des fictions sans texte

Lorsqu'on écoute la première pièce en solo de Chantal Dumas, *The Show of... / le spectacle des habil(i)etés* (1994), on est frappé par l'hétérogénéité des éléments employés : il s'agit de deux situations principales que l'artiste a captées (une soirée de performances entre amis et une promenade sur l'eau), auxquelles s'ajoute une musique d'Europe de l'Est. Ce sont des éléments que l'on pourrait classer de façon formelle, les deux premiers dans le

registre du documentaire, le troisième dans celui de la musique, au sens traditionnel. Ici, cependant, le collage et la superposition produisent une homogénéité qui fait naître une sorte d'intrigue. Il n'est peut-être pas anodin que le ressort de cette première pièce soit le cri si particulier du huard. On pense au caractère emblématique de cet oiseau canadien. On en retient aussi que c'est déjà la quête d'un son qui nous tient en haleine, comme souvent chez Chantal Dumas, que le travail avec des matériaux disparates n'ayant *a priori* rien en commun n'est pas un frein à son imagination, et l'on comprend en acte la nature de la fiction dans l'œuvre de l'artiste.

Il est intéressant de rappeler que, dans le milieu traditionnel de la radio, la fiction et le documentaire sont des formats bien spécifiques, qui se rencontrent rarement. On les trouve séparés en départements distincts au sein des organismes de radiodiffusion. La fiction radiophonique, héritière

du théâtre radiophonique, se définit comme la mise en ondes d'un texte interprété par des comédiens ou des comédiennes. Le documentaire, quant à lui, se doit de refléter une réalité, à travers des enregistrements de terrain très souvent. Loin de les englober toutes les deux ou de se situer à leur frontière, l'œuvre de Chantal Dumas se situe au-delà de ces compartimentations. Sans faire référence à des formes convenues, elle opte en revanche pour une approche radicale, où le matériau sonore est abordé avec la liberté d'une écoute neuve. Son « oreille musicale » est probablement ce qui permet à l'artiste de fusionner des matériaux qu'on tient d'ordinaire à distance. Chaque « objet sonore » semble avoir été choisi pour ses qualités propres, puis intégré après avoir été observé sous toutes ses coutures.

Des sons en fusion

Chantal Dumas paraît procéder à partir d'une collection d'objets

sonores variés comme si elle préparait un herbier. Toute la difficulté consiste ensuite à savoir agencer ces sons et les mixer. L'habileté de la compositrice à ce jeu transparait particulièrement dans une œuvre assez singulière puisqu'elle a été réalisée exclusivement à partir d'un matériau d'emprunt : *Jouer avec le feu* (2006). Pour élaborer cette pièce, Chantal Dumas s'est donné la contrainte de procéder uniquement à partir d'éléments piochés dans la sonothèque libre et collaborative Freesound. La construction de cette œuvre sous la forme d'un collage rappelle celle de *L'ailleurs*, mentionnée plus haut. Dans l'esprit du jeu de « marabout – bout de ficelle », un son en appelle un autre, par affinité ou par sérendipité. Sirènes de police, battements de cœur, respiration haletante... l'aspect cinématographique des sons de *Jouer avec le feu*, leur nature de bruitages, leur qualité de « clichés sonores » (ceci étant dit sans jugement de valeur), tout cela fait de cette

pièce un film auditif mené tambour battant. De cette construction sans paroles naît un fil fictionnel, qui convoque une histoire mentale aux contours mystérieux.

Autre pièce à suspense, *Marseille 1993* (2008) a été réalisée par la compositrice, cette fois avec ses propres archives sur cassettes datant de sa période de résidence à Marseille, du début des années 1990. Plus sobre dans sa construction que *Jouer avec le feu*, cette œuvre s'en distingue également par la nature du matériau utilisé : non pas des bruitages fabriqués en studio, mais des prises de son de type documentaire, principalement des ambiances captées dans la ville. Bien que réalisée à partir de tels enregistrements, *Marseille 1993* pourrait tout autant être qualifiée de fiction, échafaudée par la seule technique du montage, et en cela elle revêt un intérêt pédagogique remarquable pour son mode de narration. La sonnerie

intempestive du téléphone cisaille l'action, faisant surgir et disparaître des tranches de vie parallèles. Avec son montage alterné s'accéléralant au fur et à mesure que la pièce progresse, *Marseille 1993* devient même une sorte de *thriller* tant elle a pour effet de nous suspendre à ce maudit coup de téléphone : quelqu'un va-t-il décrocher ? Allons-nous enfin savoir qui appelle et pourquoi ? Non, nous ne le saurons pas ! Un indice, toutefois ? Il s'agit de la sonnerie que l'on entend aussi dans une autre œuvre autobiographique : *Les Chantal Dumas* (1994). Pour qui connaît ces deux pièces, cet écho se répercutant à quatorze ans d'intervalle produit à la fois une perspective temporelle étonnante et enseigne comment il est possible d'employer le même objet sonore avec des intentions différentes.

Échos et correspondances

Ce n'est pas l'unique fois que Chantal Dumas pratique l'autocitation, sans doute moins pour faire un

clin d'œil (clin d'oreille ?) à l'intention d'un public initié que dans le but de donner plusieurs vies à des objets sonores qui possèdent une signification particulière pour elle. Ainsi en est-il de l'évocation du corbeau (qui « n'est pas une corneille ») à la fois dans *The Piano Tuning* (2010) et dans *Les petits riens* (2009-2010), deux pièces conçues pour dialoguer entre elles au sein d'un même programme ; ou encore (même s'il s'agit d'enregistrements différents) du claquement des chaussures à talons de l'artiste dans *Marseille 1993* et dans *The Piano Tuning* ; sans oublier ce fameux piano personnel qui fournit des matières sonores pour bon nombre de compositions.

En toute logique, on pense également à la nature gémellaire des deux compositions regroupées sous le titre *radio roadmovies* (2003). Nées d'un même voyage à travers le Canada et réalisées avec Christian Calon, ces deux pièces – *Le petit homme dans l'oreille* (2000) et *Documents*

de surface (2002) – s'appuient sur une même collection de sons, mais aboutissent à des formes de restitution différentes : la première plutôt sur le mode du carnet de voyage, la seconde dans un style *field recording* assez en avance sur son temps. D'une pièce à l'autre, des sons reviennent et créent en nous des correspondances imaginaires. Orage, oiseaux, grillons, ressac de l'océan... ce sont surtout des manifestations de la nature, mais aussi – exception confirmant la règle ? – plusieurs trains impressionnants : des phénomènes acoustiques titanesques qui nous apparaissent « non humains » tout autant que le sont le tonnerre ou un troupeau au galop ! D'après le livret de l'édition sur CD de *radio roadmovies*, *Documents de surface* (« minimal », « hyperréaliste ») se distinguerait du *Petit homme dans l'oreille* (pièce abondante en situations humaines, en conversations) par son caractère moins « anecdotique », faisant sans doute référence à la notion

d'anecdote dans la musique de Luc Ferrari. Celui-ci désirait faire entendre la société dans la musique instrumentale, en y injectant des enregistrements pris sur le vif et en composant avec. À son instar, Chantal Dumas articule un certain langage alliant « sons concrets » (bruits de l'environnement et de la société) et « sons abstraits » (motifs musicaux instrumentaux ou électroniques) pour s'engager dans la voie d'un dialogue qui se cherche et qui doit être trouvé à chaque nouvelle pièce.

Une part secrète

Tel un Petit Poucet, Chantal Dumas sème dans ses œuvres des petits cailloux sonores. On les découvre souvent par surprise. Ils nous plongent dans une autre dimension de l'écoute, comme si nous basculions vers un autre étage de notre subconscient ou dans les tréfonds de notre mémoire, à la recherche éperdue de l'origine de l'écho. Avant de conclure,

on rappellera une évidence : le son d'une chose n'est pas la chose elle-même. C'est pourquoi le son suscite des interrogations, excite notre imagination en ne nous révélant pas tout. Il nous titille et parfois nous frustre. Dès qu'un son surgit, il nous laisse nous débrouiller avec sa part manquante, sa part secrète. Le son est un mystère qui peut se montrer attirant, mais aussi inquiétant, à la manière des grognements étranges de *L'ailleurs*. L'écoute est cette partie de cache-cache qui nécessite notre engagement. Elle relève aussi d'une prise de risque devant l'inconnu. Chez Chantal Dumas, cela est particulièrement frappant du fait des « sons concrets » qu'elle utilise dans nombre de ses pièces. En effet, ceux-ci fonctionnent comme des « madeleines » qui activent notre mémoire et déclenchent en nous des images mentales, liées d'une façon ou d'une autre au souvenir d'une expérience très personnelle et intime. Ces sortes

d'indices sonores sont
comme des empreintes
d'animal, qui donnent
envie de les suivre.
Ce sont de « petits riens »
qui attisent notre attention
et entretiennent notre
désir de poursuivre l'écoute.
Voilà qui témoigne aussi
de l'intention humoristique
(on pense notamment à
la malicieuse *Abécéd'hiver*
ou *Winterwörterbuch*,
1998) ou tout simplement
bienveillante de la compo-
sitrice, une dimension qu'elle
infuse dans la part de
ses œuvres laissée ouverte
à notre interprétation.

80

81

Following Chantal Dumas's Small Sonic Pebbles

Étienne Noiseau

*A human
breath,*

*prolonged,
sustained.*

*The breath
expands,
spreads out,
and multiplies*

*through other
voices to form
a landscape
of wind.*

*Inside this
breath-landscape,
mumblings
form and take
flight like
beating wings.*

*The winged
pulsations
transform into
fluttering hands,*

creating a
rhythm over which
an Arabic song
and flute are
superimposed.

A gust carries
them away,

and a high-pitched,

spiralling shriek,
half-human,
half-avian,

*opens up
a new space:*

*we hear the
crunch of dead
leaves under feet,*

*the cries
and laughter
of children,*

*and “the sound
of trees in the
forest dripping
with moisture”*

*(if such a
sound exists).*

*Then monstrous,
female mutterings
reprimand
other grotesque,
male grunts
and panting
breaths against
a background
of rattling chains—*

*perhaps a strange
tête-à-tête between
a man-animal and
his jailer.*

*Soon, a game
of hide-and-seek
starts in
the forest.*

The first minutes of *L'ailleurs* [The Elsewhere] (the second part of the triptych *Le parfum des femmes* [The Perfume of Women], 1996–1997) perfectly illustrate a recurrent feeling in Chantal Dumas's work, namely that of penetrating a mystery through sound. At second listening, these minutes also reveal the artist's editing and audio-narration expertise. Dumas is skilled at producing strong mental images while also leaving room for mystery, for a generative space of impressions, sensations, emotions, and sometimes stories. Yet our involvement as listeners is not just mental; it is also physical. We notice it when hearing audio works such as *many many places* (2001), for example, which can touch our entire bodies. In listening to her self-interview for the compilation *Radiant Dissonance* (2003), we understand that the artist has tried to fuse music and radio—two modes of expression that she used separately in her youth—through fiction.

Some of her works are more intrinsically musical, while others are more classically radiophonic. Depending on the case, the slider is pushed more in one direction or the other. Yet all her work seems to be continually fed by these two genres, which have their own language and which, usually, are rarely practised together. From very early on, Dumas took the third path of fiction. Her desire to embrace the sound universe in its entirety, regardless of established categories, has found a favourable response in Germany, where Dumas has received many commissions for *Hörspiele* and where public radio has a long tradition in sound art. One might have expected France to welcome this francophone composer, but this has not been the case in terms of national radio. It is worth noting incidentally that Luc Ferrari, the only composer that Dumas regularly references as a source of inspiration (this is particularly evident in the audio work/tribute *Riding along with*

Ferrari, 2006, and possibly in the spirit of *Les petits riens* [Small Nothings], 2009–2010), was also an unclassifiable artist largely overlooked by French radio.

Textless Fictions

When listening to Dumas's first solo work, *The Show of... / le spectacle des habil(i)etés* (1994), the heterogeneity of elements used is striking: the artist recorded two main situations (an evening of performances among friends and a boat ride), to which she added some Eastern European music. These elements could be formally classified, the first two as documentary and the third as music in the traditional sense. Yet the collage and superposition produce a coherence that creates a kind of plot. It is not insignificant that the impetus of this first work was the distinct cry of the loon, when considering the iconic character of this Canadian bird. As is often the case with Dumas's work, being

encouraged to seek out a sound keeps us on the edge of our seats. For her, working with disparate materials that *a priori* have nothing in common does not hinder her imagination, and in listening, we understand the nature of the fiction in her work.

It is interesting to note that in the traditional radio context, fiction and documentary have very specific formats that are rarely combined. They belong to different departments in broadcasting organizations. Radio drama is the broadcasting of a text interpreted by actors. On the other hand, radio documentary must reflect reality, most often through field recordings. Far from encompassing both or being on their border, Dumas's work lies beyond these compartmentalizations. Rather than referring to conventional formats, she takes a radical approach, listening to sonic material in freeing, new ways. The artist's "musical ear" likely allows her to combine materials that are often kept separate.

Each “sound object” seems to have been chosen for its own qualities, then integrated with other sounds once it has been observed from every angle.

Fusing Sounds

Dumas seems to work from a collection of varied “sound objects” as though she was building a herbarium. The challenge rests in knowing how to put these sounds together and edit them. The composer’s skill in this is made particularly apparent by a work that is rather unusual because it was made exclusively with borrowed material: *Jouer avec le feu* [Playing with Fire] (2006). To develop this work, Dumas gave herself the constraint of only using elements selected from Freesound, a collaborative database of Creative Commons licensed audio samples. The collage structure of this work is reminiscent of the previously mentioned *L’ailleurs*. In the spirit of a word-chain game, one sound leads to another sound through

affinity or serendipity. Police sirens, heartbeats, heavy breathing... the cinematographic aspect, sound-effect character, and “cliché” quality (no value judgement intended) of the sounds combine to make *Jouer avec le feu* a gripping auditory film. This wordless construction evokes a narrative thread that calls to mind a story with mysterious twists and turns.

Using her own cassette archives from when she lived in Marseilles in the early 1990s, the composer created another suspenseful work, *Marseille 1993* (2008). Having a more restrained structure than *Jouer avec le feu*, this work also stands out because of the type of material used: not sound effects created in the studio, but documentary-type recordings, mainly of ambient sounds in the city. Although made with this type of material, *Marseille 1993* can just as easily be described as a fiction constructed solely through editing and as such, assumes remarkable educational significance

for its narrative mode. The inopportune ringing of the telephone cuts up the action, making parallel slices of life appear and disappear. Since the pace of the cross-cuts gets increasingly faster as the work progresses, *Marseille 1993* becomes a kind of thriller as we wait with bated breath for this damn phone call: Is someone going to answer? Will we know at last who is calling and why? No, we will never know! A clue, nonetheless? We also hear this ringing in another autobiographical work: *Les Chantal Dumas* (1994). For those familiar with the two works, the echo resonating across a span of fourteen years creates a surprising temporal perspective and shows how it is possible to use the same sound object with different intentions.

Echoes and Correspondences

This is not the only time when Dumas is self-referential, not so much to (sonically) wink at a knowing audience but more likely to offer several lives

to sound objects that are particularly meaningful to her. For example, the raven (who “is not a crow”) is evoked in both *The Piano Tuning* (2010) and *Les petits riens*, two works meant to be in dialogue as part of the same program, and though they are different recordings, the clicking of the artist’s high heels comes up in *Marseille 1993* and *The Piano Tuning*. Lastly, we cannot forget the remarkable personal piano, which has provided sonic material for a large number of her compositions.

It would also be logical to consider the twin aspect of two compositions grouped under the title *radio roadmovies* (2003). Arising from the same trip across Canada and made in collaboration with Christian Calon, *Le petit homme dans l’oreille* [The Little Man in the Ear] (2000) and *Documents de surface* [Surface Documents] (2002) are based on the same collection of sounds, yet have different forms: the first work is in the

mode of a travel journal, the second, in the style of a field recording well ahead of its time. From one work to the next, some sounds return, encouraging us to make imaginary connections. Storms, birds, crickets, the ocean's surf... they are above all expressions of nature but also—does the exception prove the rule?—the impressive sounds of trains: massive acoustic phenomena that seem as “non-human” as thunder or a galloping herd! According to the *radio roadmovies* CD booklet, the “minimalist,” “hyperrealist” *Documents de surface* differs from *Le petit homme dans l'oreille*—a work full of human situations and conversations—due to its less “narrative” or anecdotal character, no doubt a reference to the notion of the anecdote in Ferrari's music. Wanting society to enter and be heard in instrumental music, Ferrari included and composed with field recordings. Like him, Dumas articulates a language that combines “concrete sounds”

(environmental and societal noises) and “abstract sounds” (instrumental or electronic musical patterns) in order to enter into a dialogue that needs to be sought out and discovered with each new work.

A Secret Part

Like a Little Thumb, Dumas plants small sonic pebbles in her works. We often discover them by surprise. They take us to another listening dimension, as though we have sunk to another level of our subconscious or in the depths of our memory, frantically seeking the origin of the echo. Before concluding, let us remember this fact: the sound of a thing is not the thing itself. That is why sound raises questions and stirs our imagination by not revealing everything. It teases and sometimes even frustrates us. As soon as a sound emerges, it leaves us to puzzle out its missing part, its secret part.

Sound is a mystery that can be appealing, but also disturbing, just like the strange grunting noises in *L'aïlleurs*. Listening is a game of hide-and-seek that demands our participation. It also involves taking a risk when faced with the unknown. In Dumas's work, this is particularly striking given the "concrete sounds" she uses in many of her works. Functioning like Proust's "madeleines," these sounds activate our memories, triggering mental images that are somehow connected to the memory of a very personal and intimate experience. These sonic clues act like animal tracks in that they make us want to follow them. They are "small nothings" that capture our attention and fuel our desire to pursue the listening experience. They also indicate the composer's humorous (one thinks of the mischievous *Abécéd'hiver ou Winterwörterbuch*, 1998) or simply benevolent

intention, a dimension she places into that part of her works that is left open to our interpretation.

95

96

97

À propos du *Son-* *refuge*

Mario Gauthier

Chantal Dumas est l'une de mes plus anciennes amies.

Nos trajectoires ont longtemps eu un objectif commun : penser le sonore en fonction du contexte particulier que propose la radiophonie.

De toutes ses œuvres, sa dernière, *Le son-refuge*, est peut-être celle qui m'a le plus interpellé.

Évocateur, ce titre me semble poser un constat liminaire, relevant de l'évidence : il rappelle que le son ne fait pas que nous entourer, qu'il nous est intime.

Oscillant entre le réel et l'onirique, il nous habite, complétant ou sublimant le réel.

Nous nous en drapons, lui attribuons diverses connotations, et ce, au point où il devient parfois notre ombre, notre double, la trame sonore de notre vie.

Nous vivons avec, mais aussi dans le monde par les sons, *nos sons*.

Le témoignage du premier intervenant entendu dans *Le son-refuge* est d'une clarté redoutable à cet égard :

« Si un jour, tout s'effondre autour de moi, je pourrai toujours sortir mon *la*, mon diapason, et puis l'entendre. C'est une garantie que, même dans le chaos le plus total, cette note sera toujours là. »

D'autres parlent d'un

« son zéro [...] qui naît du silence [...] et se réfléchit dans le regard »,

de chants qui surgissent spontanément et génèrent une expérience quasi mystique, de sons essentiels semblables à ceux susceptibles de provoquer ce que l'on qualifie d'ASMR¹, par exemple.

Bref, tout dans cette pièce renvoie à une idée : chacun possède un ou des sons éminemment personnels.

¹ ASMR: *autonomous sensory meridian response* (que l'on peut traduire par : «réponse autonome sensorielle culminante»).

Le travail que propose Chantal pour faire résonner ces états sonores auto-induits est remarquablement séduisant et efficace. Oscillant sans cesse entre des témoignages très individualisés et des procédés artistiques plus abstraits, les sons ne sont pas qu'amalgamés *autour* de la parole. Ils ont ce rôle, certes, mais leur véritable portée est ailleurs. Ils suggèrent des niveaux de sens complémentaires. La note *la*, travaillée à la manière d'une mélodie de timbres, ouvre en nous des points sensibles qui, de façon presque subliminale, nous amènent à réfléchir à notre propre rapport au son.

Agiles, souples, plastiques, ces sonorités donnent également corps et cohésion aux propos qui se baladent rêveusement entre le son et le soi.

Présence/absence

En sus, quelque chose de propre à la démarche créatrice de Chantal ressort fortement dans cette œuvre : une insatiable curiosité envers les êtres et ce qu'ils éprouvent, ainsi qu'une propension à mettre l'intime et ses déclinaisons au cœur du processus. L'habileté particulière qu'a Chantal à susciter la confiance en se faisant invisible, point de passage, boîte noire, ombre

de ce à quoi elle accorde son attention, est un trait esthétique caractéristique de plusieurs de ses œuvres, et tout particulièrement du *Son-refuge*.

Le « je » est ici entièrement sublimé pour mieux épouser celui de l'autre. On retrouve notamment cette façon bien à elle de se demander :

« Qu'est-ce qui se produirait si... ? »

J'ajouterai que, très souvent, on perçoit également dans ses œuvres de multiples paysages inventés, parfois joints à l'autoportrait par personne(s) interposée(s).

Je veux dire ici que ce que l'on écoute, notamment dans cette pièce, c'est d'abord l'écoute de Chantal, son entendement des choses, et ce, bien qu'elle laisse toute la place à l'autre.

« Écouter, c'est se faire poreux »,

écrivait René Farabet, et

« toute radio est subjective ² ».

Radiophonie ?

Jean Cocteau disait de son œuvre qu'elle était un

2 René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Arles, Phonurgia Nova, 1994, p. 103 et p. 92.

« objet difficile
à ramasser ³ ».

À mon sens, il en va de même pour ce que l'on qualifie, de façon générale, d'« œuvre radiophonique ». Commode par son côté fourre-tout, l'expression est pourtant fuyante et ambiguë. Œuvre

« qui explore les capacités perceptives appartenant en propre à la radiodiffusion ⁴ »,

3 Jean Cocteau et André Fraigneau, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 25.

4 Traduction libre de « Radio art », dans Richard Kostelanetz et collab., *A Dictionary of the Avant-Gardes*, New York, Schirmer Books, 2000, p. 500.

dans laquelle on utilise ce

« mode de communication [...] en tant que support artistique [...] au même titre que la littérature, la peinture ou le cinéma ⁵ »

sont des tentatives de définition récurrentes. Selon les points de vue, le terme pourrait aussi faire référence au type d'écoute particulier qu'implique la radio, lequel serait soi-disant « mou », puis à l'influence du théâtre

⁵ « Création radiophonique », définition tirée de *Wikipedia*, [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%A9ation_radiophonique (source consultée le 28 mars 2019).

radiophonique et du *Hörspiel* (deux genres auxquels on renvoie généralement de façon quasi indistincte). Pour d'autres, enfin, la seule présence du terme « radio » semble servir de caution indiscutable pour parler d'une potentielle « radiophonie », celle-ci relevant à l'occasion davantage du concept que de la nature intrinsèque de l'œuvre.

S'ingénier à déterminer si *Le son-refuge* relève de cette catégorie aux contours flous ouvrirait donc la porte à des spirales d'idées et de sens contradictoires. Et cela, d'autant plus que ce projet ne devait pas tenir

initialement que de la radiophonie, mais également d'un genre plus inclusif : l'art audio ⁶.

Englué dans ce fatras de contresens, j'ai donc demandé à Chantal quelle était la commande originelle d'Avatar.

Sa réponse :

« Étant donné que le sujet de la publication est lié à la radiophonie, j'ai tout de même pensé radiophonie ⁷ ».

⁶ Lequel est d'ailleurs à la base de cette publication.

⁷ Tiré d'un courriel de Chantal Dumas, celui-ci datant du 19 mars 2019.

« Penser radiophonie... »
C'est alors que j'ai réalisé qu'en fait, on cherche souvent, en utilisant cet alambic terminologique, à cerner un effet que l'on peut qualifier d'« expression radiophonique ». Mais, encore là, un flou demeure en ceci que le mot « expression » laisse place, lui aussi, à d'innombrables glissements de sens.

M'est donc resté le mot « radiophonie », auquel je me suis longuement attardé, jusqu'à ce que m'apparaisse une sorte d'évidence : la radiophonie n'est ni un genre ni une esthétique en soi, mais une qualité intrinsèque à une œuvre, laquelle use de

« moyens langagiers,
[de] codes sonores,
[de] techniques ⁸ »

variées qui donnent à l'objet choisi cette qualité. Toute œuvre sonore est donc, *a priori*, diffusable à la radio, sans être forcément radiophonique. La radiophonie, d'une certaine manière, serait semblable à la photogénie. Comme il en est pour la photo, il existerait une certaine « radiogénie » propre à l'œuvre et à ses composantes.

L'espace manque ici pour que j'explore plus avant cette idée. Néanmoins, elle m'a permis d'entrevoir en quoi

8 « Radiophonie (expression) », définition tirée de Wikipédia, [en ligne], [https://fr.wikipedia.org/wiki/Radiophonie_\(expression\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Radiophonie_(expression)) (source consultée le 27 mars 2019).

et pourquoi *Le son-refuge* était radiophonique. Non seulement on y considère le poids et la portée des éléments utilisés en fonction de ce que leur apporte la radio, mais on y tient aussi compte du type particulier d'écoute (présente en son absence ?) qu'elle implique, et ce, indépendamment du contexte de diffusion, qui peut être radiophonique ou pas.

Et encore...

Si j'ai tant réfléchi à la notion de radiophonie et qu'en définitive, il m'a fallu un certain temps pour l'entrevoir clairement,

c'est peut-être parce que...

« faudra voir
venir, car il y a
autre chose dans
[ces] travaux⁹ ».

La première fois que j'ai écouté *Le son-refuge*, sa radiophonie m'a paru évidente. Puis d'autres choses surgissaient aussi, sporadiquement, qui m'interpellaient. Ainsi me suis-je demandé si Chantal n'avait pas conçu, en plus d'une œuvre radiophonique, un « balado ». Le vacillement constant entre la parole, toujours accordée avec un « je »¹⁰, et le travail sonore,

9 Claude Péloquin, *L'autopsie merveilleuse*, Montréal, Beauchemin, 1979, quatrième de couverture.

10 Un trait caractéristique des balados, tout comme cette tendance que l'on qualifie de *storytelling*.

oscillant entre concret et abstrait, teinte parfois l'écoute en ce sens. C'est comme si Chantal avait tenté de faire une œuvre d'art audio couplée à un documentaire sonore. D'ailleurs, il y a presque ici équivoque entre ces deux mondes tant les mots et les sons s'entremêlent intimement tout en demeurant autonomes. Le travail sonore n'est pas une forme d'accompagnement. Luxuriant en même temps que subtil, il pourrait presque faire office d'œuvre en soi.

Le propos – j'ai déjà sommairement abordé cet aspect – possède, lui aussi, une densité singulière.

Tout en demeurant soumis aux idées proposées par le titre, il laisse entrevoir d'autres avenues possibles¹¹ : art audio et paroles s'y conjuguent, en quelque sorte, *au même temps*. Et il y a aussi, à la toute fin, cette radio que l'on entend, presque noyée dans les autres sons, comme pour dire

« ce n'est pas tout ».

Fin ou début ?

Chantal a conscience que, depuis une quinzaine d'années, le numérique impose de nouveaux paradigmes, le plus marquant étant peut-être

¹¹ Dans les balados, l'intérêt si marqué pour le « je », pour le témoignage personnel, serait-il lié au fait qu'ultimement le moi reste, pour ainsi dire, insondable, inépuisable ? Quoi qu'il en soit, il convient d'entrevoir que radiophonie et baladodiffusion ne sont pas si éloignées l'une de l'autre.

celui du *produser*¹². L'informatique et son format audio né par défaut, le MP3, sont aussi maintenant quasi universels et reconfigurent notre écoute au quotidien. Tout cela affecte directement le rapport que nous entretenons avec la radio et le son. Actuellement, la radiophonie accuse le coup et tente – tant bien que mal – d'épouser au plus près ces changements. Elle se dilue, s'éparpille, désavoue même parfois sa nature profonde, notamment en nous

« incarcérant
dans le présent¹³ ».

12 Ce paradigme implique que tout un chacun peut produire « son » émission, « sa » programmation. On trouve une définition du *produsage* dans le DADN (dictionnaire de l'analyse du discours numérique), publié en ligne (Anne-Marie Paveau, « *Produsage* », dans DADN, dictionnaire intégré dans le site *Technologies discursives*, [en ligne], <https://technodiscours.hypotheses.org/682> (source consultée le 27 mars 2019).

13 Daniel Oster, *Rangements*, Paris, P.O.L., 2001, p. 232. Oster évoquait là les médias.

Fin ou début d'un autre cycle créatif ? Peut-être...

La radio change, se refait, se remet en question. Des routes s'y entrecroisent. Du

« un vers tous »,

elle est de plus en plus attirée par ce « je » démultiplié à l'infini que proposent les balados, comme attirée par lui. Certes, elle n'est pas seule à se demander où l'on va, pourquoi. Mais, malgré les incertitudes, les médias semblent séduits par des chants de sirènes pointant un lendemain désincarné à certains égards et dans

lequel le soi, l'instant présent, l'ubiquité seraient à l'origine de tout.

En ce sens, peut-être est-ce une allégorie qu'ultimement Chantal nous propose ?

Je l'ignore. Car il resterait encore à tenter de cerner l'essentiel : ce qui échappe aux mots. Et aussi

« l'effet de cette radio au-dessus, comme un bruit de conscience qu'on ne maîtrise pas ¹⁴ ».

About
Le son-
refuge

Mario Gauthier

Chantal Dumas is one of my oldest friends.

Our artistic paths have had a common goal for a long time: to think about sound in the particular context offered by radio.

Of all her works, the last one, *Le son-refuge* [The Sound-Refuge], is perhaps the one that most calls out to me.

Its evocative title seems to assert a preliminary conclusion based on the evidence at hand: it reminds us that sound always surrounds us, that it is our intimate.

Oscillating between the real and the dreamlike, sound inhabits us, completing or sublimating reality.

We drape ourselves in it and attach different connotations to it, until, at times, it becomes our shadow, our double, the soundtrack of our lives.

We live with, but also in, the world through sounds, *our* sounds.

The account of the first speaker we hear in *Le son-refuge* is remarkably clear in this respect:

“If one day, everything were to fall apart around me, I would still be able to play my A, my tuning fork, and hear it. It’s guaranteed that even amid the most absolute chaos, this note will always be there.”

Others speak of the

“zero sound... that comes from silence... and is reflected in someone’s eyes,”

of songs that spontaneously emerge to create almost mystical experiences, and of essential sounds similar to those likely to produce the sensation of ASMR.¹

In short, everything in this work goes back to one idea: everyone has one or several sounds that are extremely personal.

¹ Autonomous sensory meridian response.

The work that Chantal carries out in order to make these self-induced sound states resonate is remarkably appealing and effective. Constantly oscillating between highly personal accounts and the most abstract artistic processes, the sounds amalgamate *around* speech. They have this role, certainly, but their true significance lies elsewhere. They suggest complementary levels of meaning. The note A, played as a melody of timbres, opens up sensitive points in us, which almost subliminally make us consider our own relationship to sound.

Agile, supple, malleable, these sonorities also give substance and cohesion to the intention that wanders dreamily between the sound and the self.

Presence/Absence

In addition, something that is very particular to Chantal's creative process comes out very strongly in this work: an insatiable curiosity about people and their experiences, as well as a tendency to place the intimate and its many forms at the heart of the process. The special skill that Chantal has in instilling confidence by making herself invisible, a crossing point, a black box, the shadow of what she pays

attention to, is an aesthetic characteristic of many of her works, particularly *Le son-refuge*.

Here, the “I” is completely sublimated in order to better take on the “I” of the other. She frequently asks:

“What would happen if...?”

I would also add that in her works, we often sense multiple invented landscapes, sometimes connected to a self-portrait by the individual(s) involved. I wish to say that what we are listening to, particularly in this work, is first and

foremost Chantal's listening, her understanding of things, and this while she gives all the space to the other.

René Farabet writes that

“listening means making oneself porous”

and that

“all radio is subjective.”²

Radiophonic?³

² René Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes* (Arles: Phonurgia Nova, 1994), 103 and 92. (Our translation.)

³ The French term “radiophonie” is generally translated into English as “radio” or “broadcasting” depending on the context. However, “radiophonie” has multiple levels of meaning, for it can refer to “radiotelephony,” the communications system for transmitting sound by radio, “radio broadcasting,” the actual transmission by radio waves, as well as the use of radio as a mode of expression, that is an equivalent term for “radio art.” For this reason, and so as to distinguish it from the term “radio art” (“œuvre radiophonique” or “création radiophonique” in French), I have used the terms “radiophonic” and “radiophonic work” throughout this essay. (Trans.)

Jean Cocteau has described his work as an

“object difficult to pick up.”⁴

I think that the same can be said of what is generally called “radio art.” Convenient due to its catch-all aspect, the term is nonetheless elusive and ambiguous. Recurrent attempts at a definition include:

“Radio art exploits the capabilities unique to audio broadcast,”⁵

4 Jean Cocteau and André Fraigneau, *Cocteau on the Film: A Conversation with André Fraigneau*, trans. Vera Traill (New York: Dover Publications, 1972), 30.

5 Richard Kostelanetz et al., “Radio art,” *A Dictionary of the Avant-Gardes* (Pennington: A Cappella Books, 1993), 181.

using this

“mode of communication... for artistic purposes... just like literature, painting, or film.”⁶

Depending on the perspective, the term could also refer to the particular type of listening that radio involves, which is ostensibly “soft,” as well as to the influence of radio drama and *Hörspiel* (two genres that are generally treated almost indistinctly). For others, the mere presence of the term “radio” seems to be used

⁶ “Création radiophonique,” *Wikipédia*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%A9ation_radiophonique, consulted on March 28, 2019. (Our translation of the French Wikipedia entry for “radio art.”)

as indisputable support for a “radiophonic” potential, which relates more to the concept than to the artwork’s intrinsic nature.

Endeavouring to determine whether or not *Le son-refuge* comes under this fluid category opens the door, therefore, to a whirl of contradictory ideas and meanings. This is even more so since this project wasn’t initially supposed to focus only on radiophonic work, but also on a more inclusive genre: audio art.⁷

Bogged down in this morass of contradictions, I asked Chantal to describe Avatar’s original commission.

7 Audio art forms the basis of this publication.

Her response:

“Given that the subject of the publication is related to radiophonic work, I nonetheless thought radiophonic work.”⁸

“Thought radiophonic work...”
This is when I realized that by using this terminological alembic, we are trying to identify an effect that could be described as “radiophonic expression.” Yet this is still

somewhat vague since the word “expression” leaves room for interpretation.

I am therefore left with the word “radiophonic,” about which I have spoken at length and have now reached a basic conclusion: the radiophonic is not a genre or an aesthetics in itself, but an intrinsic quality of a work that uses various

“language means, sound codes, techniques”⁹

⁹ “Radiophonie (expression),” *Wikipédia*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Radiophonie_\(expression\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Radiophonie_(expression)), consulted on March 27, 2019. (Our translation of the French Wikipedia entry, which has no English equivalent.)

that give the chosen *sound object* this quality. Every audio work, therefore, is *a priori* capable of being broadcast on the radio, without necessarily being radiophonic. In a way, being radiophonic is similar to being photogenic. As is the case for a photograph, an audio work and its components are “radiogenic” in a certain way.

I don't have enough space here to explore this idea much further. Nevertheless, the idea has allowed me to glimpse in what ways and why *Le son-refuge* is radiophonic.

Not only should we consider the weight and scope of the elements used as a function of radio's contribution to them, but we should also take into account the particular type of listening (present in its absence?) that radio involves, and do this independently of the broadcasting context, which may be radiophonic or not.

And Still...

Perhaps the reason I have considered the notion of the radiophonic at such length and why, ultimately, I needed a certain amount of time to see it clearly is because we

“have to see what comes, since there is something else in [this] work.”¹⁰

The first time that I listened to *Le son-refuge*, its radiophonic aspect seemed obvious. Then other things that resonated with me arose sporadically as well. I therefore wondered whether Chantal had created a “podcast” in addition to a radiophonic work. The constant variation between speech, always articulated by an “I,”¹¹ and the sound work, oscillating between the concrete and the abstract, sometimes

¹⁰ Claude Péroquin, *L'autopsie merveilleuse* (Montreal: Beauchemin, 1979), back cover. (Our translation.)

¹¹ A typical feature of podcasts, along with the trend of storytelling.

shapes the listening in this sense. It is as though Chantal has tried to create an audio work combined with an audio documentary. Furthermore, the boundary between these two worlds is almost ambiguous here since the words and sounds are intimately interwoven while also remaining autonomous. The sound work is not an accompaniment. Lush and subtle all at once, it could almost serve as the work itself.

The intention—I've already touched on this aspect briefly—also holds a unique density. While remaining subject to the ideas suggested

by the title, it offers a glimpse of other possible avenues:¹² in a way, audio art and speech work together *at the same time*. And at the very end, we also hear a radio, almost drowned out by the other sounds, as though to say

“that’s not all.”

End or Beginning?

Chantal is aware that for the past fifteen years, the digital has been imposing new paradigms, the most significant of which is perhaps that of the *produser*.¹³ Electronic data processing and its

¹² In podcasts, might the strong interest in the “I,” in personal testimony, be linked to the fact that ultimately the self remains, so to speak, impenetrable, inexhaustible? In any event, it would be apt to say that radiophonic work and podcasting are not that far apart from each other.

¹³ This paradigm suggests that everyone can produce “their” broadcast, “their” programming. For a definition of *produsage* see *Produsage.org*, <http://produsage.org/produsage>, consulted on May 27, 2019.

default audio format, the MP3, are now almost universal and are reconfiguring our listening on a daily basis. This directly affects our relationship to radio and sound. Currently, radiophonic work is taking a hit and attempting—for better or for worse—to take on these changes as much as possible. The radiophonic is diluting, dispersing, sometimes even disavowing its essential nature, especially by

“imprisoning us in the present.”¹⁴

Is this the end or the beginning
of another creative cycle?
Perhaps...

Radio is changing, remaking
itself, calling itself into question.
Various possible avenues
intersect. From the

“one-to-many”

form, radio is increasingly
drawn to the infinitely
multiple “I” of podcasts, as
though compelled by this “I.”
It’s true that radio is not
alone in asking where we are
heading and why. Yet, despite
the uncertainty, the media
seems to be seduced by the
sirens’ call pointing, in some
respects, to a disembodied
tomorrow, in which the self,

the present moment,
and the ubiquitous are at
the root of everything.

In this sense, is Chantal
ultimately offering us an
allegory? I don't know.
Since we still need to try to
determine the essential:
that which is beyond words.
And also

“the effect of the
radio above, like
the noise of our
consciousness that
we can't control.”¹⁵

144

145

DUMAS txt (avec flèches)

Hélène Prévost

Chantal,

*c'est la quête
d'une cartographie
personnelle,*

*d'une planète
humanité comme
mappa mundi
du souffle sonore,*

*le tracé
tourbillonnant
de la sensualité
et du rire.*

Voir

Écouter

D'abord Dumas 

Puis Chantal

Les

S'écouter voir

En ville

La terre

Se voir écouter

En planète

Ne dit pas tout

Le temps

Le rythme

Les langues

avaient

Les mots sont trop courts,
~~aspirent~~ le temps

Ventouses, ~~avaient~~ le contour
des continents *aspirent*

Profil. Portrait, visage
penché, à l'écoute

↶ La seconde

La mesure ↓

Le goutte-à-goutte

Les chaises. Le détail

Le jeu



Apprentissage et
apprentissage technique
Les hommes et les femmes
et les enfants

Raconter

Savoir-faire

L'identité, le lieu

L'intimité

Être femme dans le boys club
Persister

La science et la poésie
Apprendre les choses
L'observatoire

6.. son

Le diapason, c'est elle qui
l'a choisi
Ou le contraire

Apparence de légèreté

« Mine de rien » changer
l'horloge. La seconde ajoutée
au plan.

Perspective

Temps mesuré et temps
terrestre

Une pratique

L'art sonore délicatement,
patiemment

Une femme écoute

Alerte

Artiste

L'enchevêtrement des pôles

Steppes d'humanité

Le Nord, l'Europe, la ville,
le quartier, le studio
Steppes de l'humanité

Une femme observe

Absence d'artefacts
spectaculaires

Intelligence du geste

Dépouillement

Le souffle, la voix
Une femme vit

DUMAS txt (with arrows)

Hélène Prévost

Chantal,

*the quest of a
personal cartography,*

*of a human planet
as mappa mundi
of sonic breath,*

*the swirling
trace of sensuality
and laughter.*

See
Listen
First Dumas
Then Chantal 
Them
Listening to them see
In the city
The earth
Seeing them listen
On the planet
Don't say it all
Time
Rhythm
Languages

avalant

Words are too brief,

~~inhaling~~ time

aspi'neut

Suctioning, swallowing

the outlines of continents

Profile. Portrait, face leaning,
listening

↶ The second
The measure ↓

The drip drop

The chairs. The detail →

The game ↷

Learning and technical
learning

Men and women and children

Recount

Skill

Identity, place

Intimacy

Being a woman in the boys'
club
Persisting

The science and the poetry
Learning things
The observatory

le.. sound

The tuning fork, she was
the one who chose it
Or the reverse

Appearance of lightness

“Inconspicuously” changing
the clock. The second
added to the map.

Perspective

Measured time and
terrestrial time

A practice

Sound art, delicately,
patiently

A woman listens
Alert
Artist
The entanglement
of the poles

Steps d'humanité

The North, Europe,
the city, the neighbourhood,
the studio

A woman observes

Absence of spectacular
artifacts

Intelligence of the gesture

Bareness

The breath, the voice
A woman lives

184

185

**La
création
sonore
d'un état
dansant**

Serge Cardinal

Je lui demandai s'il pensait que le machiniste qui manipulait ces poupées devait lui-même être un danseur [...].

Il me répondit que ce n'est pas parce qu'une chose était simple d'un point de vue mécanique, qu'il fallait en déduire qu'elle pouvait être exécutée sans la moindre sensibilité. [Il fallait] un total investissement du machiniste dans le centre de gravité de la marionnette ; en d'autres termes :

il lui fallait aussi danser¹.

1 Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes » (1810), dans *Œuvres complètes*, tome I : *Petits écrits. Essais, chroniques, anecdotes et poèmes*, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, Paris, Gallimard, coll. « Le promeneur », 1999, p. 212.

Un faible son grave tourne sur lui-même, oscillations électriques entre quelques hauteurs très rapprochées. C'est un motif vite reconnaissable, une répétition mécanique seulement troublée ici ou là par une petite aspérité signalant peut-être un circuit plus large dans lequel s'inscriraient les oscillations, comme si une répétition sur place était enchâssée dans un large mouvement giratoire. Ce plan sillonné de petites ondulations nerveuses est bientôt accompagné par une nappe sonore plus grave encore, par de très molles répercussions métalliques sur une paroi située aux confins de l'espace. Par deux fois, donc, un fond sonore se compose dont la stabilité repose sur des répétitions mises en boucle. Sur ce fond apparaissent et disparaissent des percussions métalliques répétées et affectées de coupures ou de déchirures, des crépitements électriques et des roulements métalliques rebondissant dans l'espace stéréophonique, le frottement

caoutchouteux d'une vrille qui décélère rapidement. Des mouvements et des gestes sonores repérables grâce à la franchise de leur attaque et au caractère abrupt de leur chute : rebonds stéréophoniques de souffles granuleux, frétillements électriques qui s'amplifient et s'ame nuisent en tournoyant, avant de venir s'exténuer dans le vide laissé par le silence du fond d'origine.

Dans l'introduction de *Tanz*, Chantal Dumas machine un univers sonore à deux dimensions, tout à la fois spatiales et temporelles : un fond, et des gestes exécutés devant ce fond ; le fond est instauré par giration continue de particules sonores, les gestes sont tous répétés et repris, et les uns reproduisent les autres suivant des degrés de différence (claquer, percuter, crépiter, grésiller, frétiler, souffler). Ces différences, suivant le régime de répétition (itération, reprise, boucle, circuit, cycle) dans lequel les gestes s'inscrivent, les séparent du fond

ou bien les transforment en un fond. On trouve une telle transformation dans la troisième partie de l'œuvre, «Solo 4». Encore une fois, des motifs électriques: les percussions répétées d'un stylet magnétique sur une surface qui tourne et ramène sans cesse les mêmes sinuosités, des interférences qui vont et viennent, qui gagnent et perdent en volume, des frottements de particules ionisées, le flageolement de membranes sous tension, qui s'excitent et se calment, mais aussi un saxophone qui trace des figures apparentées à des palindromes, qui se multiplient et s'accélèrent. Encore une fois, le geste est le même, un même geste pour des matières différentes: une révolution des matières sonores, à vitesse variable, à amplitude variable, qui profitent de cette giration pour s'accumuler, se superposer ou, mieux encore, s'impliquer mutuellement. Cette troisième partie nous donne, du reste, la raison de la transformation, de la constitution de la gestuelle sonore en un

fond: un geste particulier est apparu, le geste vocal. Et jusqu'à la finale de l'œuvre radiophonique, qui fera disparaître son univers sonore suivant la logique de son instauration: exténuation du signal de vie, réduit peu à peu à l'itération d'une fréquence pure, soutenue par le seul crépitement obstiné d'un bruit blanc, après avoir perdu ses multiples échos.

Attentif à cette logique, l'auditeur ne peut plus douter de la capacité d'une création sonore à rendre compte des mouvements et des sensations d'un danseur. Comme le machiniste de Kleist, Chantal Dumas a profité d'une composition sonore, non pas pour transposer sur un plan acoustique les mouvements visibles du corps, mais pour rejoindre le centre de gravité des mouvements et agir sur lui depuis l'intérieur du danseur, ou pour le dire mieux: en dansant elle-même. Faire entendre les mouvements d'un danseur, c'est atteindre au schème sensorimoteur qui les rend possibles:

la courbe fermée. Faire entendre les sensations d'un danseur, c'est produire des affects de matière en agissant sur ce schème : faire claquer, percuter, crépiter un signal électrique en le faisant tourner selon des variations de vitesse, d'amplitude, d'énergie, de forme. Faire entendre les mouvements et les sensations d'un danseur, c'est impliquer les uns dans les autres les affects de matière produits par les accidents d'une courbe fermée.

La septième partie de l'œuvre, « Répétition », est à cet égard exemplaire. Une voix nous intime l'ordre de nous mouvoir : « *The whole arm! The other one. Pull! Lose balance. As soon as you gather speed, the movement will be there.* » Une surface sous tension se fripe alors à répétition, et, en le gonflant pour aussitôt le vider, un saxophone plie en forme de delta un son tonique. Des souffles aigus très resserrés sont accompagnés de souffles sablés et plus lâches, puis des

claquements creux d'un engrenage ou bien de percussions nerveuses contre une mince surface dure. L'espace sonore se densifie et se complexifie peu à peu : souffles qui inspirent et expirent, courbes descendantes d'une expiration tonique, frottements sur place répétés, râlements granuleux, halètements rugueux, rebonds et interférences électriques cycliques. Ici s'affirme avec plus de force ce qui est présent dans toutes les parties : l'accumulation et la superposition de répétitions, de boucles, de circuits, provoquant des événements de matière. En d'autres termes, la danse est toujours une multiplicité de mouvements, une implication de mouvements, procédant tous du même schème, mais dont la forme, la matière, le tempo, le rythme, les petits accidents différent – ces différences sont perçues ou vécues comme des sensations.

On objectera que, par cette machination, Chantal Dumas ne danse pas

elle-même : elle ne fait que figurer de manière abstraite les mouvements d'un quatuor de danseurs ; elle ne fait qu'illustrer ce qu'ils cherchent à dire des sensations qu'ils ressentent. Il est vrai que certaines parties de *Tanz* peuvent se laisser écouter et comprendre ainsi. Ce serait le cas de « Solo 3 » : ça roule et ça tourne sur une surface sablée ; ça vibre, ça palpète ; ça se froisse ou se chiffonne ; et tous ces affects de matière se composent entre eux par la répétition propre à un circuit fermé. Mais la répétition de ces gestes produit deux événements : la matière ionisée devient liquide, le frottement électrique devient éolien. Et c'est ainsi que la toile de fond sonore devient la peinture des émotions évoquées par les voix : « *it descends in waves down to my esophagus* ». La composition sonore redonnerait alors à la danse des pouvoirs

qu'elle a quelquefois oubliés : langage narratif des émotions, traduction figurative des forces inconscientes. Mais on pourrait tout aussi bien dire de cette partie qu'elle réalise sur un plan sonore la modernité de la danse². On pourrait dire que *Tanz* fait entendre l'espace que le corps du danseur produit par ses mouvements libres de tout but, de toute action, de tout caractère, qu'elle fait entendre ce corps dansant qui « s'écoute et n'écoute que soi », qui engendre ainsi « une durée toute faite d'énergie actuelle, toute faite de rien qui ne puisse durer », des sensations de durée et d'énergie « qui se répondent et forment ainsi une enceinte de résonances³ ».

Ces deux écoutes sont possibles, mais leur dialectique est animée par un état dansant qui ne se laisse pas saisir par elles. C'est que, pour s'en tenir

2 Sur ces différences esthétiques (et aussi politiques), voir Jacques Rancière, « La danse de la lumière », dans *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011, p. 119-136 ; et Jacques Rancière, « Le moment de la danse », dans *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La fabrique, 2018, p. 83-114.

3 Paul Valéry, « Philosophie de la danse » (1936), dans *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1396-1440.

à ces deux écoutes, il faut rester insensible à deux choses. En premier lieu, au fait que ni la matière électrique, électronique, métallique des sons, ni leur entretien répétitif, mécanique, cyclique ne permettent d'en attribuer la cause à un corps vivant. Dans *Tanz*, le corps des danseurs ne produit pas l'espace sonore, et l'espace sonore n'a pas la chair de leurs sensations ; le corps dansant n'est pas producteur du mouvement, mais il est entraîné par ses répétitions mécaniques, il est soumis à ses matières électriques et métalliques ; le corps dansant n'est pas le centre producteur de l'espace, mais il est continuellement emporté aux limites de sa propre sensibilité par la cinétique et les matières de l'espace sonore – et cette passion se traduit en sensations sans discours que les voix cherchent désespérément à décrire pour en découvrir la chorégraphie. Si le mouvement est le plus souvent sans intention narrative ou figurative, ce n'est

pas parce que le corps dansant est libre de but, d'action, de caractère, mais parce que le mouvement a pour cause efficiente des mécaniques répétitives et pour cause matérielle le métal et l'électricité.

On pourrait encore soutenir que le rapport entre les voix et l'espace sonore fait de ce dernier la métaphore de leurs sensations. Sachant à quel point les voix (et non pas la voix) occupent une place importante dans l'œuvre de Chantal Dumas, il convient effectivement de leur accorder une attention particulière, mais sans oublier un second trait singulier. Dans *Tanz*, les voix signalent non seulement la présence de plusieurs corps, mais une forme de présence des corps : les corps vocaux participent de l'espace instauré par la composition sonore, mais sans y appartenir. Les voix sont des figures toujours centrées à l'avant-plan, mais elles ne transforment pourtant pas cette centralité

acoustique en une position de surplomb ou de production : elles en font, au contraire, une manière singulière de se tenir au milieu des phénomènes sonores. Les voix sont au milieu des matières et des mouvements qui composent l'espace sonore, mais sans jamais s'y laisser absorber ; les voix effleurent les surfaces superposées qui crépitent et les membranes électrisées de l'espace sonore, ou bien elles sont enveloppées en elles, cependant que leur extrême proximité avec ces plans vibrants fait sentir un écart. Et spécialement un écart temporel : les voix cherchent à rattraper des sensations qui ne leur appartiennent pas. On ne peut pas dire que ces voix discutent de danse entre elles, bien que certaines semblent s'adresser à quelqu'un, et précisément à un partenaire, et souvent à soi-même comme à un partenaire – danser en solo, c'est déjà chercher à danser avec un autre. Cet autre, c'est la sensation. Bien qu'entrelacées,

les voix se parlent la plupart du temps chacune à elle-même. Autrement dit, chacune se palpe ; plus encore, elle s'ausculte. Chaque voix témoigne d'une sensibilité à soi comme à un autre qu'elle sentirait de l'intérieur : le danseur trouve dans le stéthoscope le modèle auriculaire de sa sensibilité. La danse devient alors expérience du soi comme d'un espace dans lequel on entre, se tient et bouge par palpation auriculaire des affects de cet espace. Danser, c'est faire de tout le corps une oreille et du mouvement, une écoute, une oreille et une écoute qui auscultent des espaces de sensations comme les symptômes d'une sensibilité autre.

En ce sens, on peut dire de Chantal Dumas, comme de *Tanz*, qu'elle ne figure ni n'illustre la danse, mais qu'elle danse elle-même. Par la création sonore, un état dansant est instauré ; par la création sonore, une puissance de danse trouve son lieu.

194

195

Creating a Dancing State Through Audio Work

Serge Cardinal

I asked him if he thought that the puppeteer who controlled these figures was himself a dancer...

He replied that though such a task might be simple from a purely mechanical viewpoint, it did not necessarily follow that it could be managed entirely without some feeling.

...through this line the puppeteer placed himself into the centre of gravity of the marionette; that is to say, in other words,

that the puppeteer *danced*.¹

1 Heinrich von Kleist, "On the Marionette Theatre," trans. Thomas G. Neumiller, *The Drama Review*, vol. 16, no. 3 (Sep. 1972): 23.

A faint, deep sound revolves around its axis; electronic oscillations between several very close pitches. The motif is quickly recognizable: a mechanical repetition occasionally disturbed by some small irregularity, perhaps signalling a larger circuit producing the oscillations, as though repetition had been instantly inserted into a great gyrating movement. This plane streaked by slight, jittery undulations is soon joined by an even more low-pitched soundscape and by very soft, metallic echoes against a wall on the edge of the space. Twice over, a sonic background is composed, the stability of which relies on repeating loops. Against this background, recurrent, metallic percussions appear and disappear, affected by cuts and tears, electronic crackles, and metallic rumbles reverberating in the stereophonic space, the rubbery friction of a gimlet rapidly slowing down. Sonic movements and gestures become recognizable thanks to their straightforward

attack and the sudden nature of their collapse: stereophonic echoes of grainy breaths, electronic spasms that amplify and dwindle by swirling, before fading into the void left by the silence of the initial background.

Tanz opens with this intro, in which Chantal Dumas engineers a two-dimensional sound universe that is simultaneously spatial and temporal: a background, and gestures executed against this background; the background is introduced by a continuous gyration of sound particles; the gestures are repeated and reiterated, some generating others according to degrees of difference (clicking, striking, crackling, buzzing, shaking, breathing). Depending on the system of repetition (iteration, restart, loop, circuit, cycle) in which the gestures appear, these degrees of difference either make the gestures stand out against the background or transform them into a background. Such a transformation occurs

in Part Four of the work, "Solo 4." Once again, electronic motifs: the repeated percussions of a magnetic stylus on a rotating surface that keeps returning the same convolutions; interferences that rise and subside, increase and decrease in volume; the friction of ionised particles; the wobble of taut membranes that become agitated then calm; but also, a saxophone that plays a few palindrome-like bars, which multiply and gather momentum. Once again, the gesture is the same, the same gesture for different materials: a revolution of sonic materials at varying speeds and varying amplitudes, materials that use this gyration to accumulate, overlap, or better still, become mutually involved. Moreover, Part Four gives us the reason for this transformation, for developing the sonic language into a background: a particular gesture appears, the vocal gesture. And so it continues through to the final part of the radiophonic work, which dissolves its

sound universe using the same logic as that used to initiate it: an exhaustion of the signal of life, gradually reduced to an iteration of pure frequency, sustained only by the persistent crackle of white noise, once it has lost its multiples echoes.

With this logic in mind, a listener can no longer doubt an audio work's ability to account for the movements and sensations of a dancer. Like Kleist's puppeteer, Dumas has not used a sound composition to transpose a body's visible movements onto an acoustic plane, but rather to reach the movement's centre of gravity and act on this centre from inside the dancer, or to put it plainly, by dancing herself. Rendering a dancer's movements audible means attaining the sensory-motor framework that makes them possible: the closed curve. Rendering a dancer's sensations audible means producing material affects by acting on this framework: making an electrical signal click,

pulsate, or crackle by making it rotate according to variations in speed, amplitude, energy, and form. Rendering a dancer's movements and sensations audible means combining the material affects produced by accident in a closed curve.

Part Seven of the work, "Repetition," is exemplary in this regard. A voice gives us the order of our movements: "The whole arm! The other one. Pull! Lose balance. As soon as you gather speed, the movement will be there." A taut surface repeatedly crumples, and a saxophone forms and folds a tonic sound into a kind of delta, swelling it up to then empty it immediately. Quick, high-pitched breaths are combined with grainier, looser breaths, then with the hollow clicks of gears and nervous, percussive beats against a thin, hard surface. The sound space gradually gets denser and more complex: inhaling and exhaling breaths, descending curves of an invigorating exhalation, friction instantly repeated,

grainy wheezing, rough panting, cyclical electronic reverbs and interference. Something present throughout the work asserts itself even more strongly in this part: the accumulation and superposition of repetitions, loops, and circuits causing material events. In other words, the dance is always a multiplicity of movements, an involvement of movements, all following the same framework, but varying in form, material, tempo, rhythm, small accidents—these differences are perceived or experienced as sensations.

One could argue that through these machinations Dumas herself doesn't dance; she only abstractly represents the movements of four dancers; she only illustrates what they are trying to say about the sensations they are feeling. It is true that one can hear and understand certain parts of *Tanz* in this way. This is the case of "Solo 3": sound rolls and turns on a sandy surface; it vibrates, throbs; it crumples or wrinkles; and all these

material affects get composed through the repetition particular to a closed circuit. Yet the repetition of these gestures produces two events: the ionized material becomes fluid; the electronic friction becomes aeolian. And through this, the background soundscape becomes a painting of the emotions evoked by the voices: “it descends in waves down to my esophagus.” The sound composition restores some of the power particular to dance that it sometimes forgets: the narrative language of emotions, the figurative translation of unconscious forces. One could also say that this part achieves the modernity of dance at a sonic level.² One could say that *Tanz* makes audible the space that the dancer creates through movement free of all intent, action and character, that it makes audible the dancing

body, which “seems to hearken to itself and only itself” and thus engenders “a time consisting entirely of immediate energy, of nothing that can last, [...] sensations of time and energy which respond to one another and form a kind of closed circle of resonance.”³

These two forms of listening are possible, yet their dialectic is propelled by a dancing state that does not let itself be grasped by them. In order to keep to these two forms of listening, one must remain impervious to two things. Firstly, to the fact that neither the electrical, electronic, or metallic material of the sounds nor their repetitive, mechanical, or cyclical maintenance allow one to attribute the source to a living body. In *Tanz*, the dancers’ bodies do not produce the sound space, and the sound space does not have the flesh of their

2 For more on these aesthetic (and political) differences, see Jacques Rancière, “The Dance of Light,” *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, trans. Zakir Paul (Brooklyn & London: Verso, 2013); and Jacques Rancière, “The Moment of Dance,” *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics* (Zagreb: Multimedijski Institut, 2017).

3 Paul Valéry, “Philosophy of the Dance,” *Salmagundi* 33/34 (Spring-Summer 1976): 65–75.

sensations; the dancing body is not the producer of movement, but it is swept along by mechanical repetition, subject to its electrical and metallic materials. The dancing body is not the productive centre of the space, but it is continually taken to the limits of its own sensitivity by the kinetic momentum and material of the sound space—and this passion translates into wordless sensations that the voices desperately try to describe in order to discover the choreography. It is not because the dancing body lacks aim, action, or character that the movement is often without narrative or figurative intent, but because the movement's efficient cause is a series of repetitive mechanisms, and its material cause is metal and electricity.

It could be argued that the relationship between the voices and the sound space makes the latter into a metaphor of their sensations. Given the importance of voices (and not *the* voice) in Dumas's

work, it is indeed appropriate to pay particular attention to them, while still keeping in mind a second remarkable feature. In *Tanz*, the voices indicate not only the presence of several bodies, but also a particular form of presence of bodies: the vocal bodies share the space established by the sound composition, yet they do not belong to it. The voices are always figures placed in the foreground, yet they do not transform this acoustic centrality into a dominating or productive position: on the contrary, they have a unique way of keeping themselves in the midst of the sound phenomena. The voices are in the midst of the materials and movements composing the sound space, yet they never become absorbed by it; the voices skim across the superimposed crackling surfaces and electrified membranes of the sound space, or are enveloped by them. However, their extreme proximity to these vibrating planes creates a gap, particularly a temporal

one: the voices try to recapture sensations that do not belong to them. We cannot claim that these voices are discussing dance with one other, although some seem to be addressing someone, more specifically, a partner, and often oneself as a partner—dancing in a solo already means trying to dance with another. This other is sensation. Although interwoven, the voices speak to themselves most of the time. In other words, each voice palpates itself, even listens to its own pulse. Each voice demonstrates a sensitivity to the self as though to another whom it senses from the inside: the dancer finds the auricular mode of its sensitivity in the stethoscope. The dance then becomes an experience of the self as a space that one enters and in which one stands and moves by auricularly palpating the affects of the space. Dancing means transforming the entire body into an ear, and movement into a listening ability; an ear and a listening ability

that attend to the spaces of sensations as though they were symptoms of another sensitivity.

In this regard, one could say that Dumas does not represent or illustrate dance in *Tanz*, but that she herself dances. The audio work establishes a dancing state, while a dancing force finds its place in the audio work.

204

205

L'écoute
de Chantal
Dumas :
les seuils
de la
perception

Frédéric Dallaire

Chantal chuchote :

« Je suis dans un lieu avec une chambre d'écho. Je suis... un peu derrière l'autel... Derrière moi, il y a un autre espace qui s'ouvre. »

Nous entendons le son riche et clair du saxophone qui résonne dans l'église.

Chantal se déplace, et elle trouve, après quelques essais, un point d'écoute surprenant : le saxophone est devenu une masse diffuse qui s'amalgame avec la voix d'une guide touristique, avec les craquements des passants sur le bois, avec l'écoulement d'une fontaine d'eau bénite.

J'ai écouté des dizaines de fois cet enregistrement que Chantal a réalisé pour mon projet de film sonore *Le rêve d'Ida*¹.

¹ *Le rêve d'Ida* (2019), HD, 5.1, 26 minutes. Réalisé avec l'appui du centre de recherche en arts médiatiques «Hexagram-UQAM» et du laboratoire «La création sonore: cinéma, arts médiatiques, arts du son».

Il me permet d'accompagner
l'artiste dans sa recherche,
d'entendre son écoute :
Chantal se tient au seuil,
elle cherche un espace
de résonance qui favorise la
rencontre et la cohabitation
des différents registres du
son. La musique nous fait
ressentir l'immensité du lieu,
les bruits accentuent les
qualités matérielles du bois
et de la pierre, la voix décrit
une position, elle exprime
une sensibilité singulière.

« Le son est un révélateur d'espaces, extérieurs et intérieurs. »

Pour Chantal, le microphone est un instrument d'écriture parce qu'il permet de capter ces relations, de relier les corps, les auditeurs et les événements.

« C'est le fait d'être
dans cet espace,
avec ces personnes,
qui construit le
moment. »

Prendre le son est alors beaucoup plus qu'un acte technique ; c'est un positionnement dans le monde, c'est une manière de parcourir l'espace du son à travers un tissu de relations humaines, affectives, esthétiques et poétiques.

« Tout repose sur
l'écoute ; j'effectue
des allers-retours
entre ce qui est
donné et mes expé-
riences passées. »

Du sensible au souvenir
en passant par le corps et
l'espace ; à travers ses
enregistrements, Chantal
Dumas invite les auditeurs
à se tenir au seuil, pour
accueillir les rencontres
et les relations, dans un mou-
vement de transformation
et de partage de l'écoute.

« Silence, Fred...
Ça sonne bien ici... »

219

220



221

Listening
with
Chantal
Dumas:
Thresholds
of
Perception

Frédéric Dallaire

Chantal whispers:

“I am in a place with
an echo chamber.
I am... slightly behind
the altar... Behind
me, another space
opens.”

We hear the rich and clear sound of the saxophone resonate in the church.

Chantal walks around listening and after a few tries, finds a surprising sweet spot: the saxophone has become a diffuse mass that merges with a tour guide's voice, the creaks of the wood floor beneath the feet of passersby, the gurgling sound of a holy water fountain.

I have listened to this recording, which Chantal made for my sound-film project, *Le rêve d'Ida* [Ida's Dream],¹ dozens of times.

1 *Le rêve d'Ida* (2019), HD, 5.1, 26 minutes. Produced with the support of Hexagram-UQÀM, a centre for research-creation in media arts, and "La création sonore: cinéma, arts médiatiques, arts du son," a film and sound art lab.

It allows me to follow the artist in her research, to hear her listening: Chantal stands on the threshold; she seeks a resonating space where different registers of sound can intersect and coexist. The music makes us feel the immensity of the place; the noises accentuate the material qualities of wood and stone; the voice describes a position, expresses a unique sensibility.

“Sound reveals
spaces, exteriors
and interiors.”

For Chantal, the microphone is a writing instrument because it can capture certain relationships and connect bodies, listeners, and events.

“The fact of being
in this space with
these people is
what constructs
the moment.”

Recording sound is much more than just a technical act; it means taking a position in the world; it is a way of traversing the space of sound through the fabric of human, emotional, aesthetic, and poetic relationships.

“Everything depends on listening; I go back and forth between what is given and my past experiences.”

From perception to memory,
passing through the body
and space; through her
recordings, Chantal Dumas
invites listeners to stand
on the threshold to hear
the interactions and relation-
ships, in a movement
of transformation and
shared listening.

“Silence, Fred...
it sounds good here.”

235

236

237

Make It by Listening to It

Golo Föllmer

Chantal Dumas est
une artiste sonore ;
le matériau qu'elle
utilise est le son,
qu'elle trouve ou
qu'elle crée pour
ensuite le façonner.

Elle travaille avec des instrumentistes, des chanteuses ou des amateurs. Elle leur propose des thèmes, elle leur suggère ce qu'ils devraient jouer, elle les enregistre en studio ou en d'autres endroits, ajoute des *field recordings* et traite ensuite l'ensemble à l'aide d'un ordinateur. Dumas ne veut pas trancher : est-ce de la musique ? où commence la musique ? où finit-elle ? Dumas n'élabore pas sur du papier à musique les règles selon lesquelles les sons seront agencés, elle n'obéit pas à un ordre abstrait. Elle développe la forme de ses pièces à partir du matériau sonore, en écoutant.

Dumas a été fortement marquée par l'approche d'Émile Jaques-Dalcroze et par sa pédagogie musicale centrée sur le corps, fascinée par la manière dont cette méthode peut stimuler l'improvisation musicale et l'expressivité. En apprenant à exprimer, par la danse rythmique, des expériences corporelles, émotionnelles et musicales propres, on ouvre l'accès à l'intuition intime la plus profonde, noyau de la création artistique, ainsi qu'à l'expression multicolore d'une humanité sans artifice.

Cette expérience est inscrite dans la méthode de travail de Chantal Dumas. Dans certaines de ses œuvres le mouvement corporel, « mouvement sonore » en quelque sorte, va jusqu'à jouer le rôle central, même s'il est bien loin de la gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze. Ainsi, l'installation participative *Le vivant bruit du corps* (2011–2014) nous montre deux chaises muettes placées dans une pièce et reliées à des câbles. Une roulette attachée à l'une des pattes arrière de chacune d'elles rend leur équilibre instable et précaire. Lorsque les visiteurs touchent une des chaises, ils entendent des sons produits par le matériau composant l'objet, ceux-ci étant transmis par des microphones piézo-électriques : grincements, craquements, frottements. Par le biais d'un capteur intégré dans la chaise, ils sont modifiés, puis déclenchent d'autres sons et se déploient,

à travers huit canaux, autour du visiteur. Si quelqu'un manipule la deuxième chaise, commence alors une interaction entre les deux musiciens amateurs.

Dumas joue avec les expériences du public. Entendons-nous différemment lorsque nous sommes une partie prenante d'un système sonore ? Les sons nous pénètrent-ils plus intensément lorsque nous expérimentons physiquement leur mécanique ? Le sentiment d'insécurité engendré par les chaises bancales exacerbe-t-il l'expérience ? Comment l'aspect ludique de l'interaction influe-t-il sur le processus auditif ?

Lorsque Chantal Dumas aborde une nouvelle création, le point de départ n'est jamais une idée musicale. Celle-ci viendra plus tard ; elle se développera à partir de l'objet. Tout d'abord, elle analyse, explore, écoute, fait des enregistrements sur le terrain, ausculte ses propres prises de sons, comme le ferait un docteur avec son patient, parcourt des livres en quête d'informations sur le phénomène. Elle recherche quelque chose de bien précis, quelque chose que l'on pourrait appeler des « actions sonores », la manière dont s'y manifestent ou pourraient s'y manifester mouvements et événements.

Entre en jeu, alors, le cycle de l'intuition : action, écoute, mémoire s'amalgament corporellement et génèrent un matériau sonore. Dumas combine ce matériaux avec d'autres passages pour en générer de plus vastes au fil de ses recherches. Régulièrement, elle procède à une écoute critique au cours de laquelle elle ne se laisse guider que par son appréciation auditive personnelle : quel passage retient mon attention ou à quel moment le matériau manque-t-il de cohérence ?

Pour 40° Nord - 73° West, elle a fait la collecte d'enregistrements captés sur le terrain dans la ville de New York. Pendant des semaines, elle a cherché à avoir accès à l'ancien studio de danse de Merce Cunningham.

Elle a consulté des partitions de John Cage à la bibliothèque et utilisé des mésostiches comme matériau de composition. L'objectif de ces investigations sur le terrain était pour elle de s'imprégner du vécu du compositeur le plus important d'Amérique du Nord. La ville de Cage, ses méthodes de travail, ses instruments et son environnement artistique ont bel et bien imprégné une œuvre qui vit de références, de similitudes avec Cage dans les moyens et les procédés utilisés, mais dont la sonorité est tout à fait personnelle.

Dans l'œuvre *86400 Seconds - Time Zones*, Dumas fait naître l'image sonore du temps. Dans trente-deux langues et dialectes, cent trente-huit voix dénombrent les secondes d'une journée. Pendant l'heure que dure cette pièce pour la radio, nous progressons à travers tous les fuseaux horaires du globe. La pièce *86400 Seconds* conceptualise la difficulté de percevoir l'écoulement du temps dans ses différentes gradations.

Ce qui caractérise cette œuvre elle aussi, c'est le processus complexe de la collecte du matériau. Pour Dumas, comme dans une empreinte digitale, l'unicité d'une personne, le reflet de son expérience et, par là même, de son temps s'expriment dans la voix. L'artiste a enregistré les locuteurs individuellement et les a accompagnés en tenant compte de leurs hésitations, lorsqu'il devenait, par exemple, difficile de prononcer les plus grands chiffres à la vitesse de la seconde. Elle a été témoin de leur perplexité et de leurs tâtonnements prudents. La rencontre intense avec des personnes âgées de huit à quatre-vingt-cinq ans n'est pas mise en relief par cette création, comme le ferait un documentaire radiophonique. Elle détermine néanmoins le processus de la composition, elle s'inscrit dans les choix sonores qu'a intuitivement faits Dumas.

Chantal Dumas a procédé de façon identique dans *Oscillations planétaires*, en s'entourant de matériaux qui racontent les changements géologiques. Le fil conducteur a ici été la fascination pour l'inconcevabilité des processus géologiques. L'humain ne peut difficilement se représenter des centaines de millions d'années, des failles tectoniques. Aussi, pendant la création de l'œuvre, avait-elle accroché, au mur de son studio, un grand croquis montrant une telle faille et, sur tout le mur du corridor, une carte du monde criblée de lignes sismiques. Y étaient fixés une multitude de « post-it » multicolores sur lesquels étaient inscrits des chiffres et des indices qui permettaient de décrypter dans ces lignes arides une ressource musicale. Dumas a puisé durées, hauteurs et qualités des sons dans ces indices, mais au lieu de les transformer systématiquement en partition, elle a, sur la base de ces indices imprécis, improvisé avec des musiciens et des moyens électroniques.

Dumas ne déduit donc pas de sa confrontation intensive, de son immersion totale dans l'objet, ses règles de composition, mais bien une attitude. Ce faisant, elle amalgame les sphères de la documentation et de la fiction. C'est à partir de son expérience avec des « mouvements sonores » divers et l'observation d'« actions sonores » qu'elle a développé très tôt une « écriture sonore », une forme particulière de l'« écriture du son ». « Écrire » veut dire ici « fixer » dans le sens de « documenter », « reproduire », mais aussi au sens de « créer », de « poursuivre l'écriture » voire « dramatiser », même si Dumas ne raconte pas d'histoires au sens propre du terme. Dans la production *Le parfum des femmes*, comme dans *Les petits riens*, certes nous entendons des actions et nous entendons des humains parler. Les voix des personnages nous entraînent dans leur monde, et nous devenons témoins de leurs vies. Peut-être pouvons-nous aussi imaginer ce qui les préoccupe. Acteurs, actions, lieu et temps restent en fin de compte imprécis. Nous n'entendons pas de récit.

Immédiateté, corporalité, intuition, voilà la manière dont Chantal Dumas conçoit ses créations, et leur effet doit être tout aussi direct et soudain. Le plaisir que donnent les pièces sonores de l'artiste ne suppose aucune connaissance musicale préalable. Dans *Le vivant bruit du corps*, c'est le public qui crée lui-même le champ sonore, dans *86400 Seconds*, nous entendons nos porte-paroles, d'autres amateurs, agir *ad hoc* par leurs voix. Il nous est démontré ainsi que la fréquentation du son n'est pas uniquement l'apanage de virtuoses inspirés, comme c'est souvent le cas dans le champ de la « grande musique », mais que chacune et chacun peut s'y plonger pleinement de façon signifiante. Dans l'art sonore de Chantal Dumas, les frontières entre acteurs et auditeurs sont fluides ; elles sont constamment repoussées, au gré de l'intuition de l'artiste, mais aussi au gré de celle des uns et des autres. « *I'm making it by listening to it* », voilà comment Dumas décrit son processus créatif – et elle nous invite à l'imiter.

245

246

247

Make It by Listening to It

Golo Föllmer

Chantal Dumas
is a sound artist;
her material is
sound. Sound
that she finds
or produces and
then shapes.

She works with instrumentalists, vocalists, or amateurs and provides them with themes, gives them incentives for what they should play, receives them in the studio or in other places, adds field recordings to this, and processes everything on the computer. For Dumas, it is not important to determine whether this is music or where music begins and ends. The rules for this process, i.e. the way that sounds can be combined with one another, are not something that she conceives by way of musical notation, and she does not follow any abstract order. She develops the form of her pieces from the sounding material, while listening to it.

Dumas has been deeply influenced by her involvement with the body-oriented, music-education approach developed by Émile Jaques-Dalcroze. Dumas is fascinated by the way one can use his method to teach musical improvisation and expressiveness: in the process of learning how to express one's own bodily, emotional, and musical experiences in dance, one clears the path to one's intuition—the core of artistic creativity—and to the colourful expression of genuine humanness.

This experience is inscribed in Dumas's way of working. In some pieces, bodily movement even plays the main role as a sort of "sound movement," though it is far from Jaques-Dalcroze's rhythmic gymnastics. In the participative installation *Le vivant bruit du corps* (2011–2014) two mute chairs are wired and made precariously wobbly by a roller flanged to a back leg, then placed in a room. When visitors touch one of the chairs, they hear the sounds made by its material via contact microphones: creaking, clacking, grating. By means of data from a sensor integrated into the chair, the sounds are modified, generate further sounds, and circulate around the visitors by means of an eight-channel speaker system. If someone touches the second chair, the two amateur musicians begin to interact.

Dumas plays on the audience's experience here. Do we hear differently if we are an active part of a sound system? Do sounds permeate us more intensely if we experience their mechanism through our body? Does the sense of uncertainty, which the wobbly chairs create, intensify the experience? How does the enjoyment derived from "playing" the chairs alter the listening process?

When Dumas approaches a new work, the point of departure is never a musical idea. This comes later, through a development that proceeds from within the object, which she first examines, listens to, makes field recordings of, and auscultates like a physician with a patient, as she pores over books on the phenomenon. She seeks something quite specific, something that one could call "sonic actions": the manner in which movements and their associated sound occurrences unfold, or could unfold, there.

She then activates the feedback loop of intuition: acting, listening, and remembering are corporeally joined to bring forth sound materials. Through a research process, Dumas combines this material with more passages. And every time, critical listening also comes into play, as she allows herself to be guided solely by her listening interest: What segment grips my attention? Where does the material not work together?

For *40° Nord – 73° West* (2012), she collected field recordings in New York City, and tried for weeks to gain access to Merce Cunningham's old dance studio. She consulted scores by John Cage at the library and experimented with mesostics as a compositional material. The goal of the fieldwork was to put herself in the position of North America's most important composer. Though Dumas's audio work is permeated

by Cage's city, work process, instruments, and artistic milieu, and animated by references and similarities to the composer's means and methods, it ultimately has an entirely unique sound.

With *86400 Seconds – Time Zones*, Dumas prompts the emergence of a sound image of time. Speaking in thirty-two languages and dialects, one hundred and thirty-eight voices count the seconds of an entire day. Over the course of the one-hour duration of the radio version, we shift across all the time zones of the planet. Conceptually, *86400 Seconds* is about the difficulty of grasping the passage of time in its various scales. The work is also marked by an extensive process of collecting materials. According to the artist, the voice expresses the singularity of a human being like a fingerprint, as an image of his or her life experience and, therefore, of his or her time. Dumas recorded the speakers individually and coached them through their insecurities, such as articulating longer number sequences according to a rhythm marked by seconds. She accompanied them in their hesitations and cautious attempts. These intense encounters with people ranging from eight to eighty-five years old are not foregrounded in the audio work, as they may have been in a radio feature, but they influence the composition process and are intuitively expressed in the chosen sound combination.

Dumas also proceeded in a similar manner for *Oscillations planétaires*. She surrounded herself with material that tells the tale of geological changes. The work is driven by a fascination with the inconceivability of geological processes. One hundred million years and continental fault lines are not something that is easily comprehensible for people. While working on the piece, she mounted a freehand sketch of a continental fault line on her studio wall and hung a wall-sized world map filled with seismic fault lines in the hall. Both were peppered with colourful Post-it notes

bearing figures and indicators, which made it possible to read the brittle lines as musical resources. Dumas used these indicators to obtain durations, pitches, and sound qualities, yet without rigorously transposing them into a score. Instead, she loosely used the indicators as a basis for improvising with musicians and creating electronic sounds.

From this intensive engagement with and immersion in an object, Dumas does not derive any compositional rules, but rather an approach. In the process, she blurs the boundaries between the documentary and fictional spheres. Through her experience with “sound movements” and observation of “sonic actions,” she was able to develop an idiosyncratic form of “sound writing” from early on. “Writing” here means “notating” in the sense of “documenting” or “depicting,” but also in the sense of “inventing,” “perpetuating,” or “dramatizing,” even though Dumas does not tell stories in the strict sense. In *Le parfum des femmes* and *Les petits riens*, we can indeed hear people speaking and interacting. We drift along with the voices of the characters, discovering their world and eavesdropping on their experiences. Perhaps we will even get a sense of what drives them. However, the actors, activities, the place, and timeframe ultimately remain vague. A story is never told.

The desired effect of Dumas’s audio works is just as unexpected and immediate as the direct, bodily, and intuitive manner in which she creates them. Her sound pieces can be enjoyed without prior musical knowledge. In *Le vivant bruit du corps*, the public itself creates the sound field, and in *86400 Seconds*, we hear proxies of ourselves (other amateurs), as they vocalize in an ad hoc manner. This demonstrates that the artistic engagement with sound is not solely reserved for ardent virtuosos—as is the case for a large part of the art music world—but can be meaningfully taken up by

anyone. In Dumas's sound art, the boundaries between makers and listeners are fluid and constantly flowing in all directions, freely following her and your intuition. "I'm making it by listening to it" is how Dumas describes her creative process, and she invites us to do the same.

255

256

257

Serge Cardinal

Serge Cardinal est professeur de cinéma à l'Université de Montréal. Il codirige un laboratoire de recherche-crédation explorant les dimensions sonores et musicales du cinéma et des arts médiatiques.

Frédéric Dallaire

Frédéric Dallaire est professeur de recherche-création en cinéma à l'Université de Montréal. Par ses films et ses textes, il s'intéresse aux pratiques collectives d'écoute, au mixage, à l'improvisation et à la pensée audiovisuelle.

Golo Föllmer

Golo Föllmer concentre ses recherches sur les pratiques et les supports audio, l'art sonore, la musique contemporaine et l'esthétique radiophonique. Il a fondé un programme de maîtrise en radiodiffusion, dont les cours sont diffusés en ligne, et le projet de recherche européen *Transnational Radio Encounters*.

Caroline Gagné

Caroline Gagné s'intéresse particulièrement aux infimes changements qui révèlent les lieux en tant que porteurs de contenu sous-jacent.

Active dans son milieu, elle a assuré la direction artistique du centre d'artistes Avatar de 2013 à 2019.

Mario Gauthier

Mario Gauthier est enseignant en musique et chercheur indépendant dans le domaine des musiques nouvelles, de la phonographie et de la création sonore. Il s'intéresse au rapport que nous entretenons avec le son fixé.

Étienne Noiseau

Étienne Noiseau agit au cœur même de la sphère radiophonique en tant que fondateur et directeur de la revue française *Syntone*. Il est critique d'art radiophonique et réalisateur et il œuvre à dessiner une perspective de l'écoute.

Hélène Prévost

Hélène Prévost est une artiste sonore, musicienne et réalisatrice radio adepte du (re)mixage, du traitement sonore en direct ainsi que de la diffusion sur haut-parleurs et dans des écouteurs domestiques.

265

266



267

Serge Cardinal

Serge Cardinal is a professor of cinema at Université de Montréal. He co-directs a research-creation lab that explores the sonic and musical dimensions of cinema and media art.

Frédéric Dallaire

Frédéric Dallaire is a professor of research-creation in cinema at Université de Montréal. In his films and writing, he explores collective listening practices, mixing, improvisation, and audio-visual thinking.

Golo Föllmer

Golo Föllmer's research focuses on audio practice and sound art, contemporary music, audio media, and the aesthetics of radio. He founded a Master's degree program in Online Radio Broadcasting and the European research project *Transnational Radio Encounters*.

Caroline Gagné

Caroline Gagné is particularly interested in the minute changes of places that hold underlying content. Active in her field, she was the artistic director of the artist-run centre Avatar from 2013 to 2019.

Mario Gauthier

Mario Gauthier is a music teacher and independent researcher of new music, phonography, and sound art. He is interested in our relationship with fixed sound.

Étienne Noiseau

Étienne Noiseau works at the very core of the radio milieu as the founder and director of the French magazine *Syntone*. As a radio art critic and producer, he endeavours to sketch perspectives on listening.

Hélène Prévost

Hélène Prévost is a sound artist, musician, radio producer, and a fan of the (re)mix, live sound processing, and transmission via loudspeakers and ordinary headphones.

275

Le souffle court (2017)
Performance radiophonique
de Frédéric Dallaire
et Chantal Dumas
Durée: 15 min 27 s

Dans *Le souffle court*, l'écoute se transforme au rythme des déplacements d'un coureur de fond, de leur vitesse. L'œuvre propose un parcours physique et mental aux abords d'une piste de course, ponctué par une voix à bout de souffle qui tente malgré tout de décrire un état du corps, un état d'esprit.

Cette performance a été présentée dans le cadre de *Radio dehors: une phonographie du monde*, un événement organisé par la Chaire de recherche du Canada du Département de dramaturgie sonore au théâtre de l'Université du Québec à Chicoutimi.

86400 Seconds – Time Zones (2015)
Œuvre sonore participative
conçue par Chantal Dumas
Durée: 50 min

86400 Seconds – Time Zones donne à entendre l'écoulement du temps à travers la voix humaine. Le titre de cette pièce renvoie au nombre de secondes que contient une journée. Elles sont ici comptées à la vitesse même de la seconde par cent trente-huit personnes âgées de huit à quatre-vingt-cinq ans, dans trente-deux langues et dialectes. La densité de la population qui occupe la surface terrestre correspondant à chaque fuseau horaire détermine le nombre de voix entendues par fuseau.

Cette œuvre a été commandée par Julie Shapiro pour l'émission *Soundproof* (ABC RN's Creative Audio Unit, Sydney, Australie) et par le centre en art actuel Sporobole (Sherbrooke, Canada). Salutations aux compteurs pour le brio de leur performance!

40° Nord – 73° West (2012)
Œuvre sonore
de Chantal Dumas
Durée: 49 min

Pour John Cage, New York était à la fois un lieu où vivre et un laboratoire. Chantal Dumas suit ici les pistes du compositeur à travers la ville. Ce faisant, elle combine des ambiances sonores trouvées sur les lieux où il était actif à des sons produits par ses instruments préférés: le piano, la voix, la platine et les percussions. Elle s'inspire aussi de certains procédés de composition qu'utilisait Cage, tels le mésostiche et la partition graphique. Pour cette pièce, elle a créé une partition graphique à partir du plan du métro de la ville afin de guider des musiciens dans leurs improvisations.

Commandée par Marcus Gammel pour l'émission *Klangkunst*, cette œuvre a été diffusée pour la première fois lors de l'événement *Cage 100 Project* et produite par la Deutschlandfunk Kultur (Berlin, Allemagne). Cette production a été créée grâce au soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec et inspirée d'un séjour au Studio du Québec à New York.

[Voix: Shelley Hirsch
Tourne-disques:
Martin Tétrault]

The Piano Tuning (2010)
Œuvre sonore
de Chantal Dumas
Durée: 14 min 20 s
Langue: anglais

The Piano Tuning s'articule autour de l'accordage d'un piano, d'un appartement pourvu de cinq pièces et d'une voix. Une histoire s'écrit là, et il s'y passe des choses que l'on ne saurait trouver ailleurs. Elle évoque l'écoute tout en donnant à entendre l'acoustique des lieux.

Commandée par Marcus Gammel pour *Klangkunst*, une émission diffusée sur les ondes de la Deutschlandfunk Kultur (Berlin, Allemagne), cette œuvre a été produite par cette dernière.

Les petits riens – mécaniques du quotidien (2009-2010)
Œuvre sonore
de Chantal Dumas
Durée: 31 min

Les petits riens sont ces sons discrets, ces chants trop doux pour qu'on y prête vraiment attention, tellement usuels qu'on ne les perçoit même plus. Il pourrait s'agir des effleurements sonores qui, par moments, émergent du passé et tournent en boucle dans notre tête ou encore des fréquences bruiteuses qui s'insinuent au creux de notre oreille et dont nous sommes les seuls auditeurs. Ces sons pourraient aussi être le produit de bruissements d'ailes d'insectes ou les buzz et les clics de nos environnements technicisés. À la manière d'un cabinet de curiosités, *Les petits riens* réunit une collection d'« objets sonores » avec un certain goût pour l'hétéroclite et l'inédit. Ici, le déconditionnement des habitudes d'écoute passe par un réinvestissement de la logique d'organisation du son. Faisant basculer la réalité, cette œuvre met à jour une rythmique poétique du quotidien qui, jusque-là, nous aurait sans doute échappé.

Commandée par Marcus Gammel pour *Klangkunst*, une émission diffusée sur les ondes de la Deutschlandfunk Kultur (Berlin, Allemagne), cette œuvre a été produite par cette dernière.

Marseille 1993 (2008)
Œuvre sonore
de Chantal Dumas
Durée: 6 min 40 s

En 1993, l'Olympique de Marseille était champion d'Europe, Pavarotti chantait à l'Opéra municipal de cette ville et Chantal Dumas y habitait. C'était le temps d'avant les téléphones portables. *Marseille 1993* est quelque chose comme un « rétro-science-fiction-documentaire ».

Produite par Radio Grenouille (Marseille, France), cette œuvre a été commandée par Étienne Noiseau pour la série *Coming & Going – Ends & Entries*.

Jouer avec le feu (2006)
Œuvre sonore
de Chantal Dumas
Durée: 6 min 5 s

Battements, souffles, craquements, pulsions, autant de signes de vie et de mort, autant de sons qui naissent, se propagent et s'éteignent. Chaque son est une fiction.

Commandée par l'espace radiophonique d'écoute partagée SilenceRadio (Bruxelles, Belgique), cette œuvre a été créée à partir d'extraits puisés dans la sonothèque participative Freesound, plus particulièrement à partir de contributions de Acutescream, Cfork, Emmanuel, Fonogeno, Greyseraphim, Jovica, Cyril Laurier, Laedy, Luffy, Lunardrive, Suonho et Victor Cenus.

Tanz (2005)
Œuvre sonore
de Chantal Dumas
Durée: 50 min
Langues: allemand et anglais

Tanz est une chorégraphie conçue pour l'oreille. À l'aide de mots et de sons, en alternant les points de vue, en variant les échelles, cet exercice de transcription témoigne d'états corporels multiples. Il se fait l'expression plurielle du travail de danseur et des lieux où il s'accomplit.

Commandée par Götz Naleppa pour l'émission *Werkstatt* et produite par la Deutschlandfunk Kultur (Berlin, Allemagne), cette œuvre a été créée d'après le texte *coit* de Chantal Neveu (Éditions La Peuplade, Saguenay, 2010). Le soutien du Conseil des arts du Canada et l'appui de Kathy Casey et de Montréal Danse ont aussi permis la création de cette pièce.

[Tourne-disques et surfaces préparées: Martin Tétreault
Saxophones: André Leroux
Avec la participation d'Andreas Lange et des danseurs Karsten Kroll, Carol Prieur, Anna Riede et Peter Trosztmer, qui ont prêté leur voix à ce projet.]

Documents de surface (2002)
Œuvre sonore de
Christian Calon
et Chantal Dumas
Durée: 52 min

Minimal, hyperréaliste, *Documents de surface* glisse comme le ferait une caméra très proche, à la surface de la Terre, ou au contraire en de vastes panoramas, c'est-à-dire là où l'anecdote se dissout dans la matière sonore.

Commandée par Robert Matejka pour l'émission *Künstlerisches Feature*, cette œuvre a été produite par la DeutschlandRadio (connue aujourd'hui sous le nom de « Deutschlandfunk Kultur », Berlin, Allemagne).

Documents de surface a été enregistrée sur CD et publiée dans le coffret de deux disques *radio roadmovies*.

*In the Pale Grey Days /
In den Fahlen Grauen Tagen*
(version allemande) (2002)
Œuvre sonore
de Chantal Dumas
Durée: 27 min
Langues: anglais et français

À Manfred Mixner
In the Pale Grey Days met en scène le personnage de Gaby. Avec sa mère, Zab, qui rêvait de devenir actrice, Gaby a passé son enfance à New York. Aujourd'hui dans la soixantaine, elle arpente, seule dans la nuit, le port de Montréal. Envahie par ses souvenirs, elle retrouve peu à peu son enfance.

Cette œuvre a été commandée par Manfred Mixner pour l'émission *Internationale Digitale Radiokunst* et produite par la Sender Freies Berlin (Allemagne). Le soutien d'Andreas Hagelūken, puis d'Anne-Marie et de Donald, de Fortner Anderson, de Ned Bouhalassa et de Christian Calon a permis sa réalisation.

[Idée originale, scénario et réalisation: Chantal Dumas
Dialogues: Geneviève Letarte
Traduction anglaise:
Alison Lee Strayer

Art: Tom Walsh
Gaby adulte: Catherine Kidd
Gaby enfant:
Terra Léger-Goodes
Zab (la mère):
Élisabeth Lenormand
L'homme: Bernard Schütze
Trombone: Tom Walsh
Avec les voix de Langston Hughes et de Geneviève Letarte et les musiques de George Gershwin, de Jay Jay Johnson, de Charles Mingus et de Thelonious Monk]

many many places (2001)
Œuvre sonore
de Chantal Dumas
Durée: 12 min 40 s

À France
many many places traverse les acoustiques de bâtiments publics montréalais sur le rythme d'une gigue d'origine brésilienne, la *sapatiada*. Telle une étude sur le point de vue, cette pièce soulève un questionnement sur ce qu'un micro permet d'entendre. Ici, le microphone est actif: il suit des danseurs au gré de leurs déplacements, de leurs mouvements; il bouge avec eux. Il amplifie le tenu et capte l'empreinte acoustique qu'ont laissée, au moment de leur passage, les corps dansants sur les lieux. Un jeu entre les divers plans sonores met en relief la couleur des espaces qu'illumine la présence humaine.

Réalisée grâce au soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec et de PRIM (Montréal, Canada), cette œuvre a été commandée par le centre Experimental Sound Studio de Chicago pour le Outer Ear Festival of Sound. L'appui d'Alain Dessureault et de France Pepin a aussi permis la réalisation de cette pièce.

Le petit homme dans l'oreille (2000)
Œuvre sonore de Christian Calon et Chantal Dumas
Durée: 57 min

Été.
9 juillet–9 septembre 1999.
20 000 km sur les routes et les pistes du Canada. Montée de Montréal au cercle arctique (Yukon) à travers les Prairies, descente vers le Pacifique et retour par les Badlands. Remplie d'équipements de prise de son, d'outils, de cassettes DAT, tente, Coleman, sacs de couchage, ustensiles de cuisine, pneu de secours, bières, appareil photo, bottes, livres et cartes routières, la *minivan* Mercury prit la route.

Commandée par Mario Gauthier pour l'émission *L'espace du son*, cette œuvre a été produite par la Chaîne culturelle de Radio-Canada (Montréal, Canada). L'accompagnement de Rob Dramer, de Lillian Ireland et de Mike Krutko a également permis la réalisation de ce parcours sonore, tout comme les maintes voix anonymes qui l'ont inspiré.

Le petit homme dans l'oreille a été enregistré sur CD et publiée dans le coffret de deux disques *radio roadmovies*.

Abécéd'hiver ou
Winterwörterbuch (1998)
Œuvre sonore
de Chantal Dumas
Durée: 21 min 35 s
Langues: allemand et français

« Mon pays ce n'est pas un pays c'est l'hiver », chante Gilles Vigneault, notre poète national. D'ailleurs, tous les Québécois s'accorderont à dire que l'hiver est une saison qui n'en finit plus de ne pas finir. Mais cela est une autre histoire. Qu'est-ce que l'hiver? Outre le froid et la neige, il y a la frustration de rester enfermé de longs mois, les autos qui ne démarrent pas le matin, la tuyauterie de la maison qui gèle, les arbres abîmés par une pluie verglaçante, la grippe, le blues de février, la neige à pelleter dans la cour et les pieds mouillés à marcher dans la gadoue. Ceux qui savent prendre plaisir à l'hiver parleront de la magie des premiers flocons, du froid vivifiant, de l'ivresse du ski ou encore de l'après-ski, de l'atmosphère créée par une tempête de neige immobilisant la ville, de l'acoustique qui s'en trouve modifiée, ouatée, et de la tranquillité de la forêt, de la pêche sur glace, du craquement des pas dans la neige glacée. L'hiver, c'est un peu tout ça, dans l'ordre ou dans le désordre. Tout en humour, cet abécédaire de vingt-sept mots-clés choisis pour raconter l'hiver du Québec révèle l'esprit un peu rebelle des Québécois et l'univers qui les habite.

Cette œuvre a été commandée par Manfred Mixner pour l'émission *Internationale Digitale Radiokunst* et produite par la chaîne Sender Freies Berlin (Allemagne). Le soutien de Giuseppe Samona, puis de Ned Bouhalassa, de Christian Calon, de Martin Daske, de Maria Grote et de Claude Schryer a aussi permis la réalisation de cette pièce.

[Conception, réalisation, musique, texte et enregistrements:
Chantal Dumas
L'enfant:
Mikaela Fabijan Radford
Avec les voix de Dulcinée
Langfelder et de
Heinz Becker
Piano: Yves Léveillé]

Le parfum des femmes
(1996-1997)
Recueil de nouvelles sonores
de Chantal Dumas
Durée totale des trois pièces:
52 min 32 s

Formé de trois nouvelles sonores conçues autour du thème de la migration au cours d'un long séjour en Europe, *Le parfum des femmes* constitue un « recueil sonore ». « Autrement que par ce voyage, l'idée ne me serait pas venue de traiter de la migration. Il faut être au milieu des choses, les éprouver pour y devenir sensible », confie l'artiste. « C'est dans ce contexte que j'ai appris la signification du mot "étranger" et ce qu'il recèle: l'absence de référent culturel, une conscience aiguësée de sa propre identité, un sentiment ambivalent de force et de vulnérabilité. » Dans *Le parfum des femmes*, le dire prend corps à travers la perception. Le sens est véhiculé par un tissage sonore dont naissent des images que l'auditeur est libre d'interpréter et de s'approprier. Trois femmes improvisatrices sont associées à ces nouvelles, Sylvia, Joëlle et Shelley, trois magnifiques oiseaux, migrants, à la sensibilité des plus fines.

Le parfum des femmes, première partie:
Migration océane / Ozeanische Wanderung (version allemande) (1996)
Durée: 18 min 3 s

Dans *Migration océane / Ozeanische Wanderung*, la migration des eaux froides atlantiques est mise en parallèle avec la traversée d'une femme qui quitte l'Europe pour rejoindre le continent sud-américain.

[Texte: Chantal Dumas
Traduction: Rolf Lohse et Harald Brandt
Voix: Silvia Ocougne et Failou Seck
Guitares: Silvia Ocougne
Musique additionnelle: The 13th Tribe]

Le parfum des femmes, deuxième partie:
L'ailleurs (1996)
Durée: 19 min 30 s

Dans *L'ailleurs*, il pourrait être question de l'état psychologique de migrants. Chaque personnage en situation de déplacement sera, à un moment ou à un autre de son trajet, sous l'influence du vent, qui s'incarnera insidieusement sous les traits d'une femme. Cette œuvre renvoie au rêve de l'ailleurs en le parodiant.

[Les nomades: Akel Akian, Djelali et Maryam
L'esclave: Philippe Riéra
Le duo de cache-cache: Nada Laukamm-Josten et Louise
Avec la participation de Shelley Hirsch (multiples voix)]

Le parfum des femmes, troisième partie:
Les frontières (1997)
Durée: 14 min 26 s
Langues: allemand, anglais et français

Points de passages. Point d'arrêts. Frontières. Au moment où la mondialisation s'empare des secteurs de l'économie et des communications, les frontières géopolitiques se referment. Du point de vue des migrants, elles sont devenues de véritables forteresses. Quatre histoires, quatre situations, quatre pays sont ici mis en lumière: l'Allemagne, l'Algérie, la Suisse et le Mexique.

Les témoignages entendus dans cette œuvre se rapportent à des histoires vécues. Guy Bettini est un musicien de la Suisse italienne qui partage son temps entre Locarno et Berlin. Manuella Eickenroth a été libérée en 1981 lors du rachat de prisonniers politiques par l'Allemagne de l'Ouest. Mohamed Magani est algérien et a été accueilli à Berlin en tant que réfugié politique. Osvaldo Rivera est un nom d'emprunt, mais l'histoire qui lui est liée est inspirée d'articles parus dans le *New York Times* en 1983 et 1995.

[Avec la participation de Joëlle Léandre (contrebasse)
Voix: Guy Bettini, Manuella Eickenroth, Hawad, Antonio Jimenez, Mohamed Magani, Holger Mandel et les muezzins de Sanaa (Yémen)]

281

Les Chantal Dumas (1994)
Œuvre sonore
de Chantal Dumas
Durée: 13 min
Langue: français

The Show of... / le spectacle
des habil(it)etés (1994)
Œuvre sonore
de Chantal Dumas
Durée: 15 min 32 s
Langues: anglais et français

Le recueil *Le parfum des femmes* a été composé dans le Studio Blue Moose, à Berlin. Commandées par Manfred Mixner pour l'émission *Internationale Digitale Radiokunst, Migration océane / Ozeanische Wanderung* et *L'ailleurs* ont été produites par la Sender Freies Berlin (Allemagne). La pièce *Les frontières*, elle, a été produite par la DeutschlandRadio (Berlin, Allemagne) et commandée par Götz Naleppa pour l'émission *Werkstatt*.

Outre ces gens et ces producteurs, plusieurs personnes ont aussi permis la réalisation de ces trois œuvres: le Conseil des arts du Canada, Folkmar Hein et le Technische Universität Elektronisches Studio (Berlin, Allemagne), l'Institut français de Berlin (Allemagne), le gmem-CNCM-marseille (France), Clarisse Cossais, Thomas Schneider et Nathalie Singer.

Les Chantal Dumas témoigne d'une quête, celle qu'a déclenchée chez l'artiste la lecture d'une phrase de Gertrude Stein: « C'est le nom qui fait ce que l'on est. » Du processus qui a mené à la réalisation de cette œuvre, la compositrice a d'ailleurs dit: « J'étais passablement occupée à essayer d'effacer toute trace de mon nom, vous savez, celui qui vous colle à la peau pour la vie telle une tache de naissance, quand je suis tombée sur cette phrase. Alors, j'ai décidé de partir à la recherche de mes homonymes. Encore aujourd'hui, je me demande qui sont ces femmes qui signent leur nom avec les mêmes douze lettres que moi. »

Commandée par le centre d'artistes en art audio et électronique Avatar, cette œuvre a été réalisée dans le Studio Blue Moose, à Berlin, et dans le studio du gmem-CNCM-marseille. La participation des Chantal Dumas qui se sont prêtées au jeu proposé par l'artiste et celle de Dominique Brau et de Clarisse Cossais ont, entre autres, permis la réalisation de cette pièce.

Dédié à ces trois aventuriers que sont Claude, Christian et Patrick
« Pour la énième fois, j'écoutais un son enregistré lors d'une soirée en République tchèque en compagnie d'électro-acousticiens d'Europe de l'Est, cherchant comment utiliser cette séquence dans une production radio. CC m'a fourni la réponse à mes questions en me donnant accès à son "Musée sonore". J'y ai choisi divers enregistrements qui, assemblés, allaient pouvoir constituer une trame narrative dans laquelle en entremêler une autre. La cohésion de l'histoire et la capacité à créer une certaine continuité à partir de sons multiples enregistrés sur différents supports étaient alors au centre de mes préoccupations. Une feuille minutieuse a suivi. Par elle, j'ai trouvé les éléments qui allaient former ce collage scénarisé qu'est *The Show of...* Voilà comment l'artiste décrit la création de cette pièce. Réaliste, magique, *The Show of...* met en scène deux mondes disparates qui, par la grâce du chant mythique d'un huard, se rencontrent.

Cette œuvre a été réalisée dans le studio du gmem-CNCM-marseille. Le soutien de Christian Calon a notamment permis la création de cette pièce. Salutations aux personnages talentueux qui, sans connaissance préalable, ne savaient rien de leur participation à cet ouvrage!

[Musique: Bratsch
(*Er Nemo Klantz*)]

La tour du vent (1993)
Œuvre sonore de
Harald Brandt
et Chantal Dumas
Durée : 12 min

La tour du vent, c'est Marseille.
Son vent et ses voix. Ses bruits :
motos, voitures, bribes de
chants, voiles qui claquent
au vent, grincements
de pontons dans le port.
La texture épicée de matières
« exotiques » dont nous
croyons entendre les traces
qu'elles ont laissées dans la
ville phocéenne. C'est un clin
d'oreille à l'auditeur-voyageur.
Et les paroles ! Paroles de
vent, sur le vent, dans le
vent. Paroles qui disent des
histoires, des souvenirs,
des craintes, des moments
de bonheur, des légendes,
bref toute la magie qu'est le
vent qui est souffle, qui est
parole. Le vent, insaisissable,
éphémère, est ici le maître
musicien. Marseille est
l'instrument dont il joue ;
l'architecture, la caisse où
résonnent ses notes. Les
cordes qu'il fait vibrer sont
des langues, langues de tous
les pays qui ont fait cette
cité au fil du temps.

Avec *La tour du vent*, Chantal
Dumas et Harald Brandt
ont été lauréats au premier
concours de création radio-
phonique organisé par
La Muse en Circuit (Alfortville,
France) et la SACEM (Neuilly-
sur-Seine, France). Le soutien
de toute l'équipe du centre
national de création musicale
La Muse en Circuit a permis
la création de cette œuvre.

283

Le souffle court (2017)
Radio performance by
Frédéric Dallaire
and Chantal Dumas
Duration: 15 min 27 sec

In *Le souffle court*, listening is rhythmically transformed by the motion and speed of a runner in the background. The work involves a physical and mental journey around a running track, punctuated by a voice that, although out of breath, tries to describe a state of the body and mind.

This performance was presented as part of *Radio dehors: une phonographie du monde*, organized by the Canada Research Chair in Sound Dramaturgy in the École supérieur de théâtre at the Université de Québec (Chicoutimi).

86400 Seconds – Time Zones (2015)
Participative sound work
created by Chantal Dumas
Duration: 50 min

86400 Seconds – Time Zones uses the human voice to suggest the passage of time. The title of the work refers to the number of seconds in a day. They are counted off, second by second, by one hundred and thirty-eight people aged from eight to eighty-five, in thirty-two languages and dialects. In each time zone crossed, the density of the population on that part of the Earth's surface determines the number of voices heard.

This work was commissioned by Julie Shapiro for the program *Soundproof* (ABC Radio National's Creative Audio Unit, Sydney, Australia) and by the Centre en art actuel Sporobole (Sherbrooke, Canada). Thank you to the time-counters for their enthusiastic performance!

40° Nord – 73° West (2012)
Sound work by Chantal Dumas
Duration: 49 min

To John Cage, New York City was both residence and laboratory. In this work, Chantal Dumas follows in the composer's tracks all across the city, combining found soundscapes from sites where Cage was active with sounds produced by his favourite instruments: piano, voice, turntables, and percussion. Dumas also draws inspiration from certain compositional processes used by Cage, such as mesostics and graphic scores. She therefore uses the city's subway map to create a graphic score to guide musicians in their improvisations.

Commissioned by Marcus Gammel for the program *Klangkunst*, this work was first shown at the Cage 100 Project and produced by Deutschlandfunk Kultur (Berlin, Germany). Its creation was supported by the Conseil des arts et des lettres du Québec and inspired by time spent at the Québec Studio in New York City.

[Voice: Shelley Hirsch
Turntables: Martin Tétreault]

The Piano Tuning (2010)
Sound work by Chantal Dumas
Duration: 14 min 20 sec
Language: English

The Piano Tuning involves the tuning of a piano, a five-room apartment, and a voice. A story evolves, and things happen in it that wouldn't happen anywhere else. The work evokes listening while revelling in the acoustics of the site.

Commissioned by Marcus Gammel and produced by Deutschlandfunk Kultur (Berlin, Germany) for *Klangkunst*, a radio program broadcast by the latter.

Les petits riens – mécaniques du quotidien (2009–2010)
Sound work by Chantal Dumas
Duration: 31 min

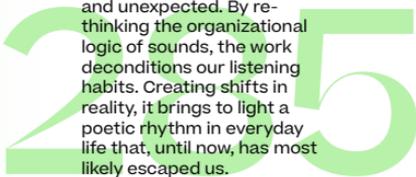
Les petits riens are those discreet sounds, those songs too soft to pay attention to, so usual that we scarcely notice them. They could be sound bites that emerge at times from the past and bounce around in our heads, or frequencies of noise that sneak into our ears and which we alone hear. These sounds might be the buzzing of insect wings or the drones and clicks of our technicized environments. Like a cabinet of curiosities, *Les petits riens* brings together a collection of "sound objects," with a penchant for the anomalous and unexpected. By re-thinking the organizational logic of sounds, the work deconditions our listening habits. Creating shifts in reality, it brings to light a poetic rhythm in everyday life that, until now, has most likely escaped us.

Commissioned by Marcus Gammel and produced by Deutschlandfunk Kultur (Berlin, Germany) for *Klangkunst*, a radio program broadcast by the latter.

Marseille 1993 (2008)
Sound work by Chantal Dumas
Duration: 6 min 40 sec

In 1993, the Olympique de Marseille football team was a European champion, Pavarotti sang at the Marseilles opera house, and Chantal Dumas made her home in the city. It was a time before cell phones, which makes *Marseille 1993* a kind of "retro-sci-fi-documentary."

Produced by Radio Grenouille (Marseilles, France), the work was commissioned by Étienne Noiseau for the series *Coming & Going – Ends & Entries*.



Jouer avec le feu (2006)
Sound work by Chantal Dumas
Duration: 6 min 5 sec

Beats, breaths, crackles, pulses—so many signs of life and death, so many sounds that arise, propagate, then vanish. Each sound is a fiction.

Commissioned by SilenceRadio, a shared radio listening space (Brussels, Belgium), the work uses samples from the Freesound collaborative database, in particular those uploaded by Acutescream, Cfork, Emmanuel, Fonogeno, Greyseraphim, Jovica, Cyril Laurier, Laedy, Luffy, Lunardrive, Suonho, and Victor Cenusà.

Tanz (2005)
Sound work by Chantal Dumas
Duration: 50 min
Languages: German and English

Tanz is a choreography conceived for the ear. Using words and sounds, alternating points of view, and varying scales, this exercise in transcription is a record of multiple bodily states. It is a manifold expression of the dancer's work and the spaces in which it takes place.

Commissioned by Götz Naleppa for the program *Werkstatt* and produced by Deutschlandfunk Kultur (Berlin, Germany), the work was created from the text of *coit* by Chantal Neveu (Éditions La Peuplade, Saguenay, 2010). The production of this work was also supported by the Canada Council for the Arts and Montréal Danse.

[Turntables and prepared surfaces: Martin Tétreault
Saxophones: André Leroux
With the participation of Andreas Lange and dancers Karsten Kroll, Carol Prieur, Anna Riede, and Peter Trostzmer, who lent their voices to the project.]

Documents de surface (2002)
Sound work by Christian Calon and Chantal Dumas
Duration: 52 min

Minimal and hyperrealist, *Documents de surface* slides the way a camera in extreme close-up might glide across the surface of the Earth or—on the contrary—across vast panoramas; in other words, wherever anecdote dissolves in sonic material.

Commissioned by Robert Matejka for the program *Künstlerisches Feature*, this work was produced by DeutschlandRadio (known today as "Deutschlandfunk Kultur," Berlin, Germany).

Documents de surface was recorded and released on CD as part of the CD box set *radio roadmovies*.

*In the Pale Grey Days /
In den Fahlen Grauen Tagen*
(German version) (2002)
Sound work by Chantal Dumas
Duration: 27 min
Languages: English
and French

To Manfred Mixner
In the Pale Grey Days focuses
on the character of Gaby,
whose childhood was spent
in New York with her mother,
Zab, who dreamed of becoming
an actress. Now in her sixties,
Gaby wanders alone around
the port of Montreal at night.
Overpowered by memories,
she gradually revisits
her childhood.

Commissioned by Manfred
Mixner for the program
*Internationale Digitale
Radiokunst* and produced
by the Sender Freies Berlin
(Germany). Created with
the support of Andreas
Hagelüken, Anne-Marie and
Donald, Fortner Anderson,
Ned Bouhalassa, and
Christian Calon.

[Original idea, script,
direction: Chantal Dumas
Dialogues: Geneviève Letarte
English translation:
Alison Lee Strayer
Art: Tom Walsh
Gaby as an adult:
Catherine Kidd
Gaby as a child:
Terra Léger-Goodes
Zab (mother):
Élisabeth Lenormand
Man: Bernard Schütze
Trombone: Tom Walsh
With the voices of Langston
Hughes and Geneviève
Letarte, and the music of
George Gershwin, Jay Jay
Johnson, Charles Mingus,
and Thelonious Monk.]

many many places (2001)
Sound work by Chantal Dumas
Duration: 12 min 40 sec

To France
many many places probes
the acoustics of Montreal
public buildings via the
rhythms of the *sapatiada*,
a jig originally from Brazil.
As a study on point of view,
the work raises questions
about what a microphone
lets us hear. Here, the micro-
phone is active: it follows
the dancers as they move
from one spot to another;
it moves with them. It ampli-
fies tenuous traces and
captures the acoustic
footprint left in spaces by
the dancers as they pass.
The play between the various
layers of sound highlights
the colour of spaces brought
to life by human presence.

Created with support from
the Conseil des arts et des
lettres du Québec and from
PRIM (Montreal, Canada),
the work was commissioned
by the Experimental Sound
Studio in Chicago for the
Outer Ear Festival of Sound.
Support from Alain Dessureault
and France Pepin also played
a role in its creation.

*Le petit homme
dans l'oreille* (2000)
Sound work by Christian Calon
and Chantal Dumas
Duration: 57 min

Summer
July 9 – September 9, 1999
20,000 km along the highways
and byways of Canada. From
Montreal and across the
Prairies up to the Arctic Circle
in the Yukon, then down to the
Pacific, and returning through
the Badlands. Filled with
sound equipment, tools, DAT
tapes, tent, Coleman stove,
sleeping bags, kitchen utensils,
spare tire, beer, camera,
boots, books, and road maps,
the Mercury minivan took
to the road.

Commissioned by Mario
Gauthier for the program
L'espace du son, the work
was produced by the Chaîne
culturelle de Radio-Canada
(Montreal, Canada). Support
from Rob Dramer, Lillian
Ireland, and Mike Krutko also
contributed to the creation
of this sonic journey, as did
the many anonymous voices
that inspired it.

Le petit homme dans l'oreille
was recorded and released
on CD as part of the CD box
set *radio roadmovies*.

*Abécéd'hiver ou
Winterwörterbuch* (1998)
Sound work by Chantal Dumas
Duration: 21 min 35 sec
Languages: German and
French

"My country is not a country, it's winter," sang Gilles Vigneault, Quebec's national poet. All Quebecers agree that winter is a season that goes on interminably. But this is another story. What is winter? Aside from cold and snow, it's the frustration of being cooped up for months, cars that won't start in the morning, frozen pipes, trees broken by freezing rain, the flu, the February blues, snow that needs shovelling in the yard, and slush-soaked feet. Those who revel in winter talk of the magic of the first flakes, the invigorating cold, the exhilaration of skiing and its effects, the atmosphere of a snowstorm immobilizing the city, modifying acoustics, swaddling sound, and the tranquillity of the forest, ice fishing, the crunch of footsteps in icy snow. Winter is a little of all of this, one way or another. With humour, this alphabet of twenty-six key words tells of the Quebec winter, revealing the rebellious spirit of Quebecers and the universe they inhabit.

The work was commissioned by Manfred Mixner for the program *Internationale Digitale Radiokunst* and produced by the Sender Freies Berlin channel (Germany). Support from Giuseppe Samona, Ned Bouhalassa, Christian Calon, Martin Daske, Maria Grote, and Claude Schryer also contributed to its creation.

[Concept, direction, music, texts, and recordings:
Chantal Dumas
Child: Mikaela Fabijan Radford
With the voices of Dulcinée
Langfelder and Heinz Becker
Piano: Yves Léveillé.]

Le parfum des femmes
(1996–1997)
Audio fiction collection
by Chantal Dumas
Total duration of the three
works: 52 min 32 sec

Comprised of three audio works on the theme of migration, conceived over the course of a long stay in Europe, *Le parfum des femmes* is an "audio fiction collection." Dumas: "If it weren't for this trip, I wouldn't have thought of focusing on migration. You have to be in the midst of things and experience them in order to become sensitive to them... It is in this context that I learned the meaning of the word 'foreigner' and what it harbours: the absence of cultural references, a keen awareness of one's own identity, an ambivalent feeling of strength and vulnerability." In *Le parfum des femmes*, the sayable emerges through perception. Meaning is conveyed by an interweaving of sounds that give rise to images which the listener is free to interpret and appropriate. Three women improvisers are associated with these stories: Sylvia, Joëlle, and Shelley—three fabulous migratory birds with very finely honed sensibilities.

Le parfum des femmes,
Part One:
*Migration océane /
Ozeanische Wanderung*
(German version) (1996)
Duration: 18 min 36 sec

In *Migration océane /
Ozeanische Wanderung*,
the migration of cold Atlantic
currents is paralleled with the
journey of a woman leaving
Europe to return to the South
American continent.

[Text: Chantal Dumas
Translation: Rolf Lohse
and Harald Brandt
Voices: Silvia Ocougne
and Faillou Seck
Guitars: Silvia Ocougne
Additional music:
The 13th Tribe.]

Le parfum des femmes,
Part Two:
L'ailleurs (1996)
Duration: 19 min 30 sec

L'ailleurs evokes the psychological state of migrants. Each character on the move is, at one point or another in their journey, under the influence of the wind, which is insidiously incarnated in a woman's features. The work explores our desire for elsewhere by parodying it.

[Nomads: Akel Akian, Djelali, and Maryam
Enslaved person: Philippe Riéra
Hide-and-seek pair: Nada Laukamm-Josten and Louise
With the participation of Shelley Hirsch (multiple voices).]

Le parfum des femmes,
Part Three:
Les frontières (1997)
Duration: 14 min 26 sec
Languages: German, English, and French

Points of passage. Stopping points. Borders. While globalization increasingly links economies and communications, geopolitical borders are closing. To migrants, they've become veritable fortresses. Four stories, four situations, four countries are highlighted here: Germany, Algeria, Switzerland, and Mexico.

The testimonies heard in this work concern lived experience. Guy Bettini is a musician from the Italian-speaking part of Switzerland who divides his time between Locarno and Berlin. Manuella Eickenroth was freed in 1981 when West Germany paid for the release of political prisoners from the East. The Algerian, Mohamed Magini, was welcome in Berlin as a political refugee. Osvaldo Rivera is an alias, his story inspired by articles published in the New York Times in 1983 and 1995.

[Voices: Guy Bettini, Manuella Eickenroth, Hawad, Antonio Jimenez, Mohamed Magini, Holder Mandel, and the muezzins of Sanaa (Yemen)
With the participation of Joëlle Léandre (double bass).]

The collection *Le parfum des femmes* was composed in the Blue Moose Studio, Berlin. Commissioned by Manfred Mixner for the program *Internationale Digitale Radiokunst, Migration océane / Ozeanische Wanderung* and *L'ailleurs* were produced by Sender Freies Berlin (Germany). *Les frontières* was produced by DeutschlandRadio (Berlin, Germany) and commissioned by Götz Naleppa for the program *Werkstatt*. Many other institutions and people also contributed to the creation of the three works: The Canada Council for the Arts, Folkmar Hein and the Technische Universität Elektronisches Studio (Berlin, Germany), l'Institut français in Berlin (Germany), the gmem-CNCM-marseille (France), Clarisse Cossais, Thomas Schneider, and Nathalie Singer.

Les Chantal Dumas (1994)
Sound work by Chantal Dumas
Duration: 13 min
Language: French

Les Chantal Dumas recounts a search that the artist started upon reading Gertrude Stein who wrote something like: "It's the name that makes us what we are." On the process that led to the production of this work, the composer adds: "I was busy trying to erase every trace of my name, you know, the name that sticks to your skin for life just like a birthmark, when I came across this sentence. So I decided to find my homonyms. Even today, I wonder who these women are who sign their name with the same twelve letters as I do."

Commissioned by Avatar, an artist-run audio and electronic arts centre, the work was created in Berlin's Blue Moose Studio and in the gmem-CNCM-marseille studio. Creation of this piece was made possible by the many Chantal Dumas who accepted to take part, and by the participation of Dominique Brau and Clarisse Cossais, among others.

The Show of... / le spectacle des habil(l)etés (1994)
Sound work by Chantal Dumas
Duration: 15 min 32 sec
Languages: English and French

Dedicated to three adventurers: Claude, Christian, and Patrick
The artist describes how she created the work: "For the umpteenth time, I was listening to a sound recorded at a party in the Czech Republic with electronic sound artists from Eastern Europe, trying to figure out how to use the sequence in a radio production. I found the answer to my questions when CC gave me access to his 'sound museum.' I chose recordings from it that, together, might constitute a narrative framework which I could intermingle with another one. Story cohesion and ways to create continuity from multiple sounds recorded on different media then absorbed my attention. A thorough search followed, through which I found the elements for the scripted collage that is *The Show of...*"
Realistic and magical, *The Show of...* features two disparate worlds that meet through a loon's mythical call.

The work was created in the gmem-CNCM-marseille studio. The support of Christian Calon, in particular, contributed to its creation. Thank you to the talented characters who contributed to this work without realizing it!

[Music: Bratsch
(“Er Nemo Klantz”)]

La tour du vent (1993)
Sound work by Harald Brandt and Chantal Dumas
Duration: 12 min

La tour du vent is Marseilles. Its wind and its voices. Its noises: motorcycles, cars, fragments of songs, sails that flap in the wind, pontoons creaking in the harbour. The spicy texture of “exotic” materials, whose traces we believe we hear in the Phocaeen city, seem to wink at the listener-traveller. And words! Words of wind, on the wind, in the wind. Words that recount stories, memories, fears, moments of happiness, legends, in short, all the magic that is wind, breath, speech. The wind, elusive and ephemeral, is the master musician here. Marseilles is the instrument that it plays, and the architecture is the body where its notes resound. The strings that vibrate in the wind are languages, languages of all the countries that have built this city over time.

Chantal Dumas and Harald Brandt won the first radio art competition organized by La Muse en Circuit (Alfortville, France) and SACEM (Neuilly-sur-Seine, France) for *La tour du vent*. Support from the entire team at La Muse en Circuit – Centre National de Création Musicale (CNCM) made creation of this work possible.

291

292

293

Travailler à cette publication m'a rappelé toutes ces personnes qui, au fil du temps, m'ont accompagnée, encouragée, ont cru en mon travail et l'ont diffusé. Je les en remercie.

Parmi eux, Christian, qui a fait preuve de patience et de générosité à mon égard et qui prête encore aujourd'hui une oreille attentive et critique à mes productions.

Il y a aussi les amis et les collègues, les collaborateurs de passage et les fabricants de sons, dont la présence est précieuse.

Merci à Caroline Gagné
d'avoir pris l'initiative de
cette publication et de
l'avoir dirigée.

Merci aux auteurs pour
leur sensibilité et leurs
propos avisés.

La création est, par moments,
un chemin sinueux pavé de
doutes, mais les émois esthé-
tiques, les découvertes et
les rencontres humaines qui
y sont liés et de savoir que
mes propositions font vibrer
d'autres sensibilités ont fait
que j'y suis revenue encore
et encore. La vie des uns
traverse celles des autres.
Je ne regrette rien.

C.D.

Working on this publication reminded me of all the people throughout the years who accompanied and encouraged me, who believed in my work and broadcast it.

I thank them, particularly Christian, who has been very patient and generous with me, and who still lends his attentive and critical ear to my productions.

I also appreciate the special presence of friends and colleagues, collaborators and sound makers.

Thank you to Caroline Gagné
for initiating and editing
this publication.

Thank you to the writers
for their sensitivity and
wise considerations.

At times, creation is a
tortuous road paved with
doubt, but the aesthetic
thrills, discoveries, and
human interactions involved
in it and the knowledge
that my work reverberates
with other sensibilities have
made me return to it again
and again. The lives of some
cross the lives of others.
I have no regrets.

C.D.

Dialogues avec / with
Chantal Dumas

Volume 2:
Création
radiophonique
et art sonore /
Radio Art and
Sound Art

Cette publication
a été réalisée avec
le concours de /
This publication
was produced with
the participation of:

Direction de publication /
Publication editor:
Caroline Gagné

Auteurs / Authors:
Serge Cardinal
Frédéric Dallaire
Golo Föllmer
Caroline Gagné
Mario Gauthier
Étienne Noiseau
Hélène Prévost

Traduction anglaise
de la version originale
allemande du texte
de Golo Föllmer /
English translation of
the original German
version of Golo
Föllmer's text:
Bernard Schütze

Traduction française
de la version originale
allemande du texte de
Golo Föllmer / French
translation of the
original German version
of Golo Föllmer's text:
Éliane Morillon-Räkel

Révision des textes
en français / Copy
editing of French texts:
Valérie Litalien

2020

Traduction anglaise
des textes originaux
français / English
translation of the
original French texts:
Oana Avasilichioaei

Correction d'épreuves /
Proofreading:
Judy Quinn
Vida Simon
Jack Stanley

Conception graphique /
Graphic design:
Criterium

Achévé d'imprimer sur
les presses de Deschamps
Impression à Québec
au troisième trimestre
de 2019. Édition limitée
à 300 exemplaires.

Édition et distribution /
Publishing and distribution:
Avatar, association de
création et de diffusion
sonores et électroniques
541, rue De Saint-Vallier Est,
bureau 562, Québec
(Québec) G1K 3P9
418 522-8918
avatarquebec.org

Dépôt légal / Legal deposit:
Bibliothèque et Archives
nationales du Québec, 2019
Bibliothèque et Archives
Canada, 2019
ISBN 978-2-920512-26-9
(édition imprimée)
ISBN 978-2-920512-25-2
(microsite)

© Avatar, les artistes,
les auteurs, 2019 /
© Avatar, the artists,
the authors, 2019

Tous droits réservés –
imprimé au Canada /
All rights reserved –
Printed in Canada

299



Serge Cardinal
Frédéric Dallaire
Caroline Gagné
Golo Föllmer

Mario Gauthier
Étienne Noiseau
Hélène Prévost



ISBN
978-2-920512-26-9