Document generated on 05/10/2024 10:23 a.m.

Inter
Art actuel

De l'électroacoustique contemporaine

Éric Boulé

Number 58, Fall 1993

URI: https://id.erudit.org/iderudit/46687ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Boulé, É. (1993). De l'électroacoustique contemporaine. *Inter*, (58), 54–55.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

De l'électroacoustique contemporaine

Éric BOULÉ

« Pour subsister au milieu des aspects les plus extrêmes et les plus sombres de la réalité, les œuvres d'art qui ne veulent pas se vendre comme consolation doivent se faire semblables à eux. Aujourd'hui, art radical signifie art sombre, noir comme sa couleur fondamentale. Mainte production contemporaine se disqualifie en ne tenant pas compte de ce fait et en prenant un plaisir enfantin aux couleurs. L'idéal du noir est, du point de vue du contenu, l'une des plus profondes tendances de l'abstraction. »

« L'isolement de la musique radicale nouvelle ne provient pas de son contenu asocial, mais de son contenu social : par sa pure qualité, et avec d'autant plus de vigueur qu'elle laisse apparaître cette qualité pure, elle indique le chaos social au lieu de le faire se volatiliser dans l'imposture qui présente l'humanité comme déjà réalisée. »

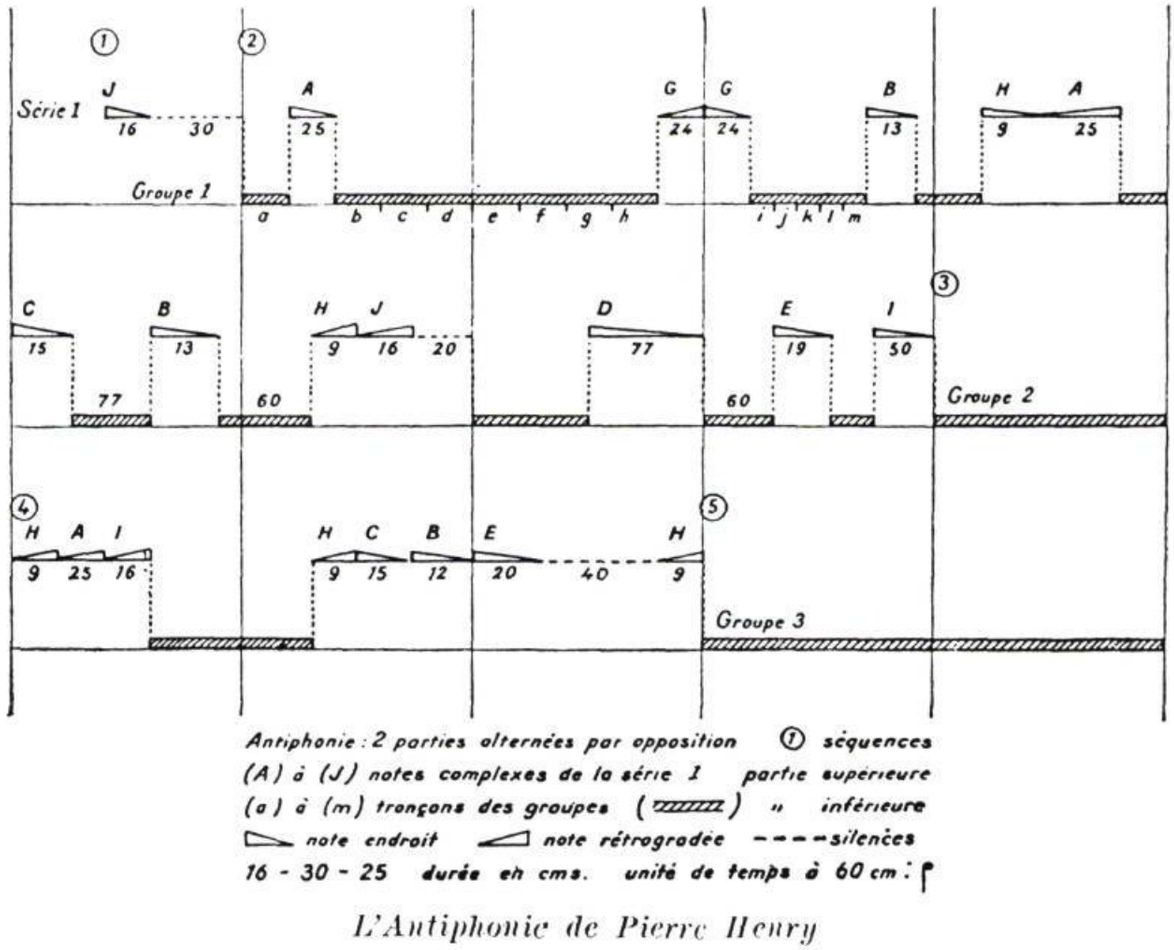
Théodor W. ADORNO

À l'heure où les esthètes tergiversent autour d'un certain bricolage dont elle serait tributaire, et au moment où les experts techniciens se complaisent à construire l'univers théorique pouvant lui conférer un quelconque statut académique, la musique électroacoustique semble avoir du mal à se départir des discours tapageurs et des répétitions dont il semble qu'elle sera — à moins que ce ne soit déjà le cas — le prochain terreau.

Je voudrais mettre ici de l'avant une observation, un constat. L'essentiel de ce propos s'est construit à la suite d'une série d'écoutes, écoutes qui auront vraisemblablement nourri une réflexion dont j'esquisserai brièvement les grandes lignes. Les écoutes auxquelles je fais allusion concernent les œuvres récentes de compositeurs québécois, canadiens, américains et européens. Je me bornerai à un commentaire se référant essentiellement aux œuvres éditées sous l'étiquette *Empreintes Digitales* en ce qui concerne les compositeurs québécois, à l'actualité discographique en ce qui touche les compositeurs américains et européens (et dont l'émission *Musiques Actuelles*, diffusée sur les ondes de la radio d'État, reste sans nul doute une référence fort acceptable), au festival *Euroacousma* édition 92, à la dernière édition du *Printemps Électroacoustique* de Montréal et au récent concours *Électrovidéoclip* organisé par l'ACREQ en collaboration avec l'émission *Musiques Actuelles* du réseau FM de Radio-Canada (or donc, je ne pourrai que m'appuyer sur ces seules sources — à mon avis suffisamment significatives — pour énoncer ce qui suit. Je ne parlerai donc pas de la totalité de la production électroacoustique, ce qui ne m'intéresse pas ici, d'autant plus qu'il serait présomptueux de vouloir le faire).

Répétitions et standards

C'est une critique qu'on lira ici. En aucun cas, ces quelques idées ne se voudront accusatrices, et la seule motivation qui se trouve derrière elles se résume à vouloir montrer qu'une sorte de *dérive* est actuellement à l'œuvre au sein de la production électroacoustique. Jugement ? Oui... Décision ? Absolument pas. Pour être tout de suite plus précis, je signalerai la présence, dans la plupart des œuvres entendues, de récurrences prononcées et de répétitions pour le moins agaçantes. En plus clair, c'est du traitement du son qu'il s'agit, de sa difficulté à se produire en dehors d'une série de standards technoacoustiques qui deviennent de plus en plus ridicules. Et le mot n'est pas trop fort. Non, il n'est pas trop fort puisqu'une écoute attentive permet de saisir de quoi retourne tout ce « *processing* » digitalisé en manque de spectaculaire. La répétition s'opérationnalise également à un second niveau. Ici il ne s'agit plus du signifiant technique mais bien du propos, du signifié audible. Plus justement, on remarquera une similitude étonnante, un douteux voisinage entre quelques-unes des atmosphères proposées. Par une écoute — qui n'a pas à être bien attentive — du jeu des textures, on en arrive à sentir la parenté des ambiances due à l'utilisation d'objets sonores ou l'évocation de situations particulières qui tendent, en bout de ligne, à se banaliser l'une l'autre en raison de leur nature identique. C'est cette symétrie ambiante qui demeure probablement la plus problématique puisqu'on perd rapidement l'intérêt pour la chose. Qui plus est, ces ressemblances multipliées enlèvent au côté « déterritorialisant » de l'électroacoustique. À cet effet, ce que plus récemment d'aucuns ont appelé « *le cinéma pour l' oreille* » tend à s'imaginer à partir des mêmes scénarios, des mêmes modèles et des mêmes recettes. Ce qui laisse supposer que non seulement des *canevas* de composition circulent allègrement dans ces



L'Antiphonie de Pierre Henry

milieux acousmatiques, au point de devenir « *in* », mais que de nouveaux canevas, qui eux investissent subrepticement les discours sonores, soient aussi effectifs et sinon plus efficaces encore, au point d'en arriver à donner cette impression de fadeur indigeste proche du « *new age* ». Ce qui nous autoriserait à avancer l'idée voulant qu'il y ait, pour un temps, — peut-être comme partout ailleurs en création — un paradigme réussissant à modéliser le langage musical dont il est ici question. Si tel est le cas, le coup est raté puisque l'aventure n'est d'ores et déjà plus de la partie ; la récupération rapide et facile précipite aussitôt l'avant-gardisme dont on aime tant s'étiqueter vers le flux des circuits de la marchandise. Du « modèle » on aura accouché d'une « mode » dont le principe s'inspire du calque.

Prouesses et athlétisme techniciens

Autre aspect : la machine. Non, il n'est pas du tout nécessaire de discuter à nouveau de la question des fins et des moyens ; le débat a vieilli dans sa stérilité, et il ne sert à rien de revenir encore une fois là-dessus. Par contre le mode d'opération ou plutôt les modalités d'usage ont ici quelque chose qui mérite que l'on s'y attarde. Notre écoute ne peut que nous amener à constater aussi la difficile mise en retrait de l'appareillage technique au sein du travail de composition et de mixage. En fait, plutôt que de se dissiper au profit de la « libération » du son et de son relief traité techniquement, c'est tout cet appareillage digital qui, de manière superficielle, occupe l'espace : c'est la performance de l'outil qui semble soudainement primer. Tout se passe comme si un trivial projet technique aux allures performatives, proche de l'athlétisme, était en cours à même le travail de l'acousmate en plein délire paramétrique. On en vient finalement à se demander si la qualité de l'échantillonnage ne serait pas *la* chose faisant qu'une pièce puisse être digne d'un quelconque intérêt chez les spécialistes de cet univers musical de plus en plus technologisé, la seule qualité technique pour critère d'évaluation, quoi.

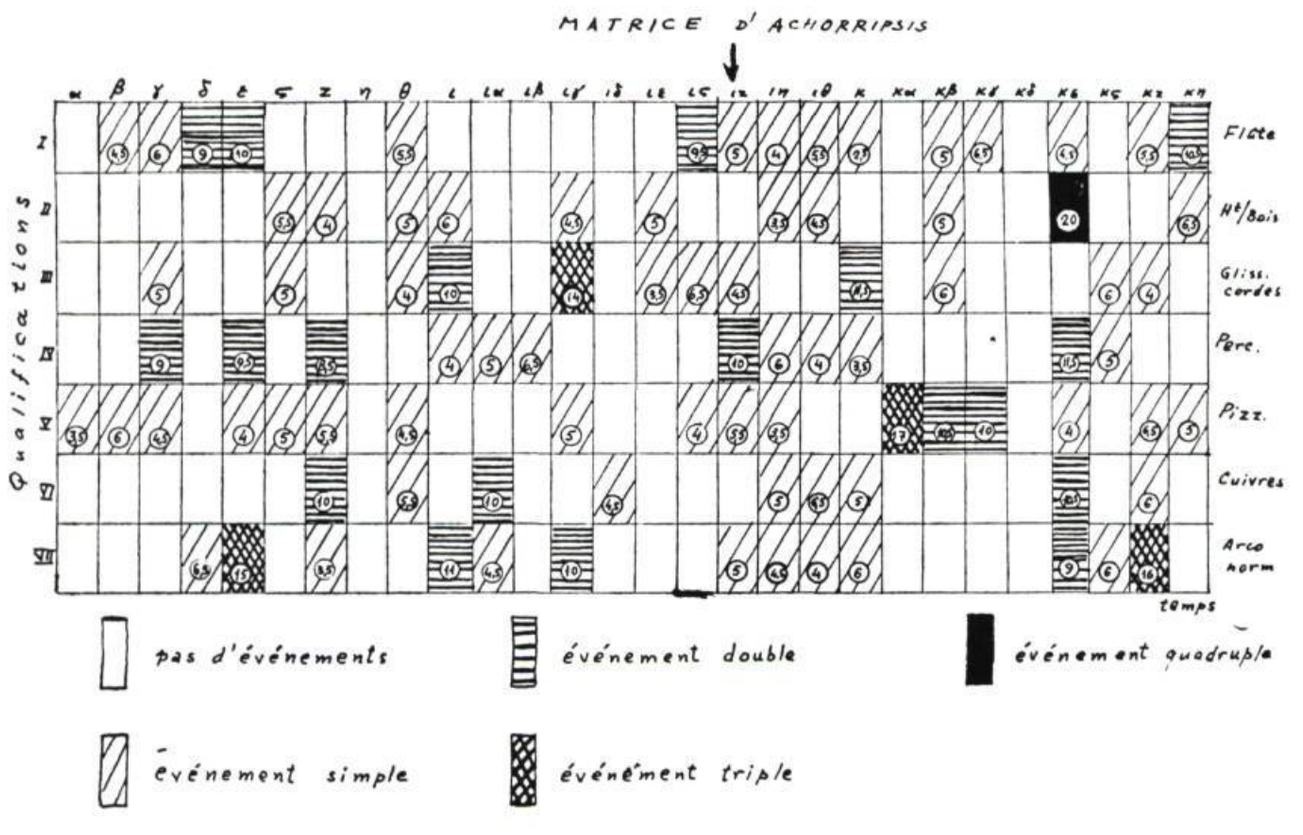
Les misères de la sensibilité exclusive

Autre problème : le discours se félicitant de la chose. De récents commentaires complaisants affirment, avec une assurance diplomatique, que tout va pour le mieux, que toute la production électroacoustique est d'une qualité remarquable. Pire encore, on osa affirmer — de l'intérieur — que l'écoute de cette musique devenait de plus en plus agréable, que les fréquences se faisaient de moins en moins nuisibles au confort acoustique.[1] Non mais... Depuis quand s'autorise-t-on à discourir aussi positivement sur la nature et les qualités d'une musique qui, à la base, devait se distinguer de toutes les autres en raison de son caractère exploratoire ? **Depuis quand ose-t-on dire de la sensibilité qu'elle doive faire abstraction de tout ce qui n'est pas confort pour l'oreille ?** Pourquoi, soudainement, cette attitude méprisante envers les registres expérimentaux se situant en dehors des canons de la production électroacoustique académique ? Si l'on entend faire de cette musique dite d'avant-garde quelque chose de divertissant et de confortable, aussi bien faire alliance immédiatement avec tous ces infects courants « nuageux » qui parsèment les aléas spiritualistes de l'ésotérisme en vogue.

L'idée n'est pas de jeter par terre tout l'arbitraire d'une sensibilité que l'on énonce positivement pour vouloir aussitôt instituer un autre registre critériologique inspiré du modèle inquisitorial. Non, ce commentaire n'est pas un tribunal ; il se sera permis de juger certes, mais de condamner, alors là pas du tout. Bien au contraire, l'idée se résume à vouloir montrer que l'avant-gardisme des nouveaux gourous acousmates en manque de reconnaissance universitaire s'enlise peu à peu dans une mare s'alimentant aux affluents des courants les plus stériles en matière d'exploration et de recherche sérieuse. Le courant du contre-courant aurait-il trouvé en cette musique pourtant si prometteuse un nouveau terrain fertile ? En tout cas, l'écoute des toutes premières recherches électroacoustiques, celles remontant aux années cinquante, est suffisante pour montrer de façon significative que ces œuvres n'ont absolument rien à envier à celles de notre actualité. La raison en est bien simple : c'est l'audace qui n'est plus. Heureusement, quelques compositeurs, moins identifiés aux écoles officielles et aux emblèmes institutionnels, cultivent toujours cet esprit aventurier et audacieux qui n'a pas honte de faire du bruit...

« What is desperately needed is a more thorough knowledge and understanding of all musics and music history. More thought about WHY music. We now have so much repetition worldwide in styles, government, fashion, economics and music, that today's artists & composers must step back from the ruckus of the global village just to hear the direction, if any, it may all be going. It's our job to experiment — with no concern for longevity or acceptance — explore and report back, and go out again — further. »[2]

1. Ce fut, en gros, le propos du compositeur Robert NORMANDEAU, au sortir du 3e concours *Électrovidéoclip* organisé par l'ACREQ cette année.

2. Extrait d'un court texte de John WIGGINS, intitulé « Love Song of the Neo-Media », apparaissant en conclusion d'un cahier préparé pour la sortie d'une compilation ayant pour titre *Testament*, à l'occasion du cinquième anniversaire de l'étiquette américaine RRRecords.

VECTEUR-MATRICE M