

Avant-propos

Yves Daoust

Volume 13, numéro 1, 2002

L'électroacoustique : à la croisée des chemins?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902259ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902259ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Daoust, Y. (2002). Avant-propos. *Circuit*, 13(1), 5–8.
<https://doi.org/10.7202/902259ar>

AVANT-PROPOS

Yves Daoust

L'avenir [...] c'est en grande partie la musique électroacoustique. Il me semble qu'au XX^e siècle, il y a eu beaucoup de recherches, mais que l'élément le plus neuf, le plus radical, c'est la musique électroacoustique. [...] La musique électroacoustique a tout changé, et d'abord la façon d'écouter, d'entendre, de penser, des compositeurs, même de ceux qui n'en font pas.

Olivier Messiaen, *Le monde de la musique*, n° 102, 1987.

S'il est vrai que les technologies électroacoustiques ont bouleversé notre relation à la musique et notre perception du sonore en général et que la **musique** électroacoustique, comme genre autonome et spécifique né de la déviation de ces technologies à des fins de création, a radicalement transformé notre conception de la musique, la prédiction de Messiaen apparaît discutable aujourd'hui face à une stagnation — apparente ou réelle ? — du genre, et ce malgré un départ fulgurant, grâce notamment à Stockhausen (*Hymnen*) et surtout à Pierre Henry, seul compositeur de musique électroacoustique savante pouvant revendiquer un succès quasi populaire. Repli passager (en attendant la nouvelle vedette...), ou partie de la crise généralisée des musiques contemporaines savantes auxquelles la musique électroacoustique est toujours restée associée, à son corps plus ou moins défendant ? En effet, dès sa naissance officielle, en 1948, elle entretint une relation ambivalente avec la musique conventionnelle (instrumentale) d'une part par l'élargissement du vocabulaire musical, ouvert désormais au monde prosaïque des **bruits**, mais aussi — et surtout peut-être — par l'intrusion de sons porteurs de sens, éléments troubles, bousculant la notion même de musique, jusque-là considérée comme l'art par excellence de l'abstraction formelle. Pierre Schaeffer lui-même se montra rapidement méfiant à l'égard de ces corps étrangers qui risquaient, si on n'y prenait garde, de dévoyer la musique¹. Donne profondément nouvelle donc, et provocante : s'agissait-il d'une extension du champ musical, évolution « naturelle », liée à la transformation de l'environnement technologique, ou plutôt de la naissance d'un nouvel art, aussi hybride et « impur » que son proche parent le cinéma ? La comparaison avec ce dernier a souvent été tentée. Mais alors que le vocabulaire cinématographique s'est rapidement défini et qu'un format s'est imposé (le long métrage de fiction), lais-

1. « Tout phénomène sonore peut donc être pris (tout comme les mots du langage) pour sa signification relative, ou pour sa substance propre. Tant que prédomine la signification, et qu'on joue sur elle, il y a littérature et non musique. Mais comment est-il possible d'oublier la signification, d'isoler l'ensoi du phénomène sonore ? »

Pierre Schaeffer, premier « Journal de la musique concrète », dans *Les musiques électroacoustiques*, Michel Chion et Guy Reibel, INA-GRM, édisud, Aix-en-Provence, 1976, p. 28.

sant plutôt aujourd'hui à la vidéo l'éclatement formel et langagier, l'électroacoustique a pris dès le départ une multiplicité de pistes : à côté des différentes formules s'inscrivant dans la tradition du concert instrumental — œuvres sur support diffusées en salle sur un « orchestre » de haut-parleurs, musiques dites mixtes où le support coexiste avec une prestation instrumentale en direct — prolifèrent des pratiques artistiques tous azimuts, impliquant la technologie à des degrés divers et dans des cadres formels et esthétiques souvent très hybrides, où s'entremêlent vidéo, danse, performance, installation, théâtre. D'autre part, si la musique électroacoustique est née dans les cercles savants de la musique contemporaine, la lutherie électroacoustique est entrée dans les mœurs de la musique populaire en la transformant radicalement, particulièrement à partir de l'invention du synthétiseur dont se sont emparé immédiatement les groupes pop et avec une expansion exponentielle depuis le développement de la technologie numérique. Et, dans cette jungle de la musique commerciale, ressortent des courants marginaux, « impurs », revendiquant autant que les collègues de la musique savante, l'étiquette de créateurs authentiques (bien qu'entretenant avec le commerce une relation certainement plus complexe et ambiguë que celle des musiciens savants, à ce niveau complètement hors circuit...).

Où va donc aujourd'hui la musique électroacoustique ? Va-t-elle continuer imperturbablement sa fuite en avant, dans le sillon de la musique instrumentale contemporaine ? Les pratiques dites alternatives qui foisonnent actuellement ne seront-elles, quant à elles, que des épiphénomènes à la vie plus ou moins courte, apparaissant et disparaissant au gré de modes passagères ? Ou au contraire assistons-nous à l'émergence d'une nouvelle culture naissant de la symbiose des arts savants et populaires, dont les signes avant-coureurs se manifestent à travers l'éclatement des formes et des modes de communication auxquels nous convient les nouveaux artistes sonores (ils ne s'appellent plus musiciens !) pour lesquels la technologie numérique constitue tout « naturellement » la lutherie, à la place du violon et de l'accordéon du musicien traditionnel d'antan ?

En 1992, *Circuit* publiait un premier dossier sur la musique électroacoustique, qui témoignait de l'effervescence et du dynamisme de cette forme d'expression musicale, particulièrement au Québec. Dix ans plus tard, il nous est apparu important de faire à nouveau le point, en demandant à des compositeurs, producteurs, chercheurs et critiques de nous livrer leurs réflexions, dans la perspective du questionnement énoncé plus haut.

Alain Savouret, tout d'abord, nous rappelle que l'électroacoustique ne se réduit pas à un « genre » musical. C'est avant tout un moyen qui a enfin permis de conserver la trace du monde audible. **Barry Truax** nous livre ses réflexions quant à la relation ambivalente que la musique électroacoustique savante entretient avec la technologie, qu'elle partage avec la musique commerciale. **Ned Bouhalassa**, pour sa part, dresse la liste des multiples tendances des musiques électroniques alternatives, qui jouissent à Montréal d'un créneau de diffusion important, grâce au festival annuel Mutek. Dans la foulée de la cuvée 2002 de cet événement,

Réjean Beaucage nous fait une analyse critique du phénomène culturel nouveau que représentent ces courants alternatifs. Il était important de donner la parole à des producteurs : **Robert Normandeau**, cofondateur de Réseaux, organisme qui se consacre à la promotion de la musique électroacoustique sur support (acoustique), se porte à la défense du format concert comme cadre idéal de diffusion et de lecture des musiques sur support. Directeur de l'ACREQ², qui est le plus vieil organisme au Canada voué à la diffusion de la musique électroacoustique sous toutes ses formes, **Alain Thibault** affirme au contraire qu'il faut trouver des formes renouvelées de diffusion, intégrant les autres médias, et que l'électroacoustique doit sortir du cadre institutionnel dans lequel elle se serait enlisée, selon lui. Nous terminons avec une entrevue étonnante de **Jean-François Denis**, qui a fondé et dirige la maison de production de disques Empreintes DIGITales. Celui-ci nous livre sa vision de l'avenir du genre.

2. Association pour la création et la recherche électroacoustique du Québec.

