

« Avant-propos »

Yves Daoust

*Circuit : musiques contemporaines*, vol. 13, n° 3, 2003, p. 5-8.

Pour citer ce document, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/902279ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [erudit@umontreal.ca](mailto:erudit@umontreal.ca)

# AVANT-PROPOS

Yves Daoust

---

*« [...] l'utopie est ce lieu encore inexistant dont la quête est animée par l'énergie du dépassement et la passion de la découverte. Le projet utopique est radical et absolu. Par définition, il est virtuel puisqu'il ne s'accomplit jamais totalement. Ses auteurs, en la justifiant, lui donnent une valeur de nécessité ; l'utopie n'est pas un artifice, elle est une catharsis et donne espoir ».*

Cette citation tirée du texte de Stéphane Roy illustre bien l'esprit de ce second numéro de *Circuit* visant à faire le point sur l'expression électroacoustique en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. Tous les auteurs qui y ont collaboré expriment, à travers des engagements artistiques et philosophiques (des utopies ?) très différents et parfois même opposés, leur conviction profonde en l'avenir de ce médium. Certes, tous déplorent que cette nouvelle forme d'écriture du son, bien que maintenant largement acceptée, n'ait pas vraiment réussi à sortir de la marginalité ; mais n'est-ce pas le sort que connaissent toutes les formes pointues, non commerciales, de la création, soumises à un mouvement d'implosion sous la pression féroce et titanesque des produits — quel terme atroce ! — de la culture industrielle ? Comment renverser le mouvement ? Des avenues, nombreuses, plurielles, se dessinent, démontrant encore une fois la richesse et la vitalité de l'électroacoustique : à côté des musiques « pures » destinées au concert, perpétuant et renforçant la tradition, on assiste à une éclosion de pratiques hybrides d'*art sonore*, souvent issues des milieux des arts visuels et empruntant des formes liées à la performance, à l'installation. La musique de studio subit elle aussi des mutations importantes à travers la multiplication des approches : radiophonie, phonographie, multidisciplinarité. Et n'assiste-t-on pas par ailleurs à un certain épuisement de la zone commerciale ? Françoise Barrière en est convaincue : « [...] pourtant, cette situation pourrait rapidement changer, du fait de l'usure générale des produits commerciaux, de l'essoufflement progressif des musiques de variété, de la fin programmée du pillage culturel mondial organisé, de l'épuisement des *vintages* et autres *mix*. »

La musique électroacoustique a pris dès le début deux directions opposées : l'une s'intéressant essentiellement au support et tentant de développer, à l'instar de son grand frère le **cinématographe**, un langage qui lui soit spécifique ; l'autre, située davantage dans le sillon de la pensée instrumentale, cherchant à utiliser les nouveaux

outils technologiques du son comme une expansion de la lutherie instrumentale traditionnelle. Cette dernière approche, le *live*, connaît aujourd'hui un nouvel essor à travers les performances de *laptop* des courants de musique dite « électronique ».

Si, dès le début, ces deux tendances ont déclenché des voies d'exploration aussi fécondes l'une que l'autre, oserait-on dire, à l'instar de Françoise Barrière, que la déviation des technologies permettant de fixer le son à des fins de création musicale « est la plus importante conquête musicale de l'Occident depuis l'époque de Bach » ? Et que, pour originales et enrichissantes que soient toutes les formes de *direct*, celles-ci se démarquent beaucoup moins de la pratique musicale instrumentale traditionnelle que l'« art des sons fixés » (Michel Chion) qui a permis l'invention d'une écriture du son remettant radicalement en question ce qu'on définissait jusque-là comme la musique. Comment expliquer alors que cet art si riche et si révolutionnaire ne soit jamais parvenu à sortir de la marginalité ? Aurait-il été une fausse piste, une erreur de parcours dans cette recherche éperdue, typique du xx<sup>e</sup> siècle, du renouvellement des langages et des formes ? Bien au contraire, pense Françoise Barrière : forte d'une expérience considérable acquise au long de ses trente-deux années de codirection d'un des centres les plus importants de production et de diffusion de la musique électroacoustique en France, elle est plus que jamais convaincue que les jeunes générations, lassées des produits du commerce et ayant soif d'imaginaire, se tourneront de plus en plus vers cette musique qui lui apparaît toujours aussi nécessaire et prometteuse qu'à ses débuts. C'est aussi la conviction de Stéphane Roy, qui réactualise la notion d'*écoute réduite*, fondement de la musique concrète, en réintégrant une dimension du son que Schaeffer avait évacuée : la causalité. Si cette notion reste pour lui capitale, il oppose cependant « aux musiques d'objets » [*sic*], dans lesquelles le projet compositionnel serait quasi inexistant, la nécessité d'une démarche spéculative, permettant le renouvellement de l'écriture électroacoustique. Il développe aussi l'idée que cette musique, malgré son apparente coupure avec la tradition instrumentale, est intimement liée à l'histoire et à l'évolution de cette dernière.

Joseph Hyde, quant à lui, s'interrogeant à son tour sur les raisons de la méconnaissance du public de ce qu'il appelle **art sonore** (terme qui englobe chez lui toutes les pratiques de l'électroacoustique dite « savante », excluant donc les courants issus de la techno, comme l'*electronica*), se demande si l'incompréhension de cette forme de création musicale ne vient pas précisément de la terminologie employée pour la désigner. Après une critique en règle des appellations, il retient le terme de **media**, plus conforme pour lui à l'esprit et aux pratiques d'aujourd'hui ; l'évacuation des termes musique et art, trop connotés historiquement selon lui, prépare la voie à des approches conceptuelles débarrassées des conceptions classico-romantiques de l'œuvre. Il est de plus convaincu que l'hybridation représente une voie de salut pour la musique électroacoustique. C'est également la conviction de Jean Piché, pour qui la musique électroacoustique « pure » a fait le tour de son jardin et n'est plus capable de renouvellement. Il propose une approche synesthésique, inspirée des vidéoclips. Il s'agit de la vidéomusique, où les dimensions sonore et visuelle sont traitées avec la

même approche syntaxique expérimentale, grâce à des outils technologiques similaires. Roger Cochini dresse un bilan de la pédagogie de l'électroacoustique en France et formule une vision de l'enseignement où le but ultime ne serait pas nécessairement de former des compositeurs, mais de se servir de « l'expression électroacoustique » comme lieu de liberté et d'expérimentation, en revenant à l'esprit radiophonique qui a marqué les débuts de la musique électroacoustique. Se plaçant dans la perspective du diffuseur, Darren Copeland propose l'avenue de l'engagement social comme façon d'élargir le public et de sortir des cercles d'auditoires spécialistes. Une façon détournée de familiariser un public néophyte avec la musique électroacoustique serait la diffusion, auprès de publics concernés par une cause donnée, de musiques en relation avec celle-ci. Dans ce contexte, il privilégie les œuvres dites à programme. Enfin, en conclusion, Jean Pallandre nous ramène aux sources, à la genèse de l'aventure électroacoustique, qui repose sur l'invention de technologies ayant permis de capter les sons et de les fixer sur support, tout comme on l'avait fait auparavant pour le cinéma et la photographie : « Le microphone a été, et demeure, dans le champ des pratiques artistiques, l'outil d'une ouverture incommensurable, en offrant la possibilité, nouvelle, inouïe, de créer et de mettre en jeu des images du monde audible. Appelons ce geste "phonographie". »

