

Aujourd'hui = hier + demain Today = yesterday + tomorrow

Christian Calon

Volume 4, numéro 1-2, 1993

Électroacoustique-Québec : l'essor

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902071ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902071ar>

[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 cet article

Calon, C. (1993). Aujourd'hui = hier + demain. *Circuit*, 4(1-2), 127–138.
<https://doi.org/10.7202/902071ar>

Résumé de l'article

Interrogation d'un compositeur sur le passé de la pratique acousmatique, sur le statut de l'oeuvre sur bande, sur son matériau et sur le public auquel elle est destinée.

Aujourd'hui = hier + demain

Christian Calon

Cucchi : Aujourd'hui plus que jamais il faudrait ne créer que les images nécessaires, tout en ayant conscience que l'art n'a pas encore de forme. (Beuys *et al.*, 1988, p. 47.)

Au départ, pensant que j'allais écrire quelque chose sur le matériau de la musique électroacoustique, de la musique sur support, j'ai commencé par me poser quelques questions d'ordre historique pour y voir clair, en particulier sur les transformations, d'une génération de compositeurs à l'autre, de ce qui peut constituer leur base de travail⁽¹⁾. Je me suis alors rendu compte que j'étais forcé d'élargir la notion de matériau, dépassant l'idée première de « matière » pour englober le contexte historique et social de création d'une œuvre et de sa réception. Tout cela à mon sens participant du même mouvement dans la pensée créatrice. Il est bien entendu évident que nous travaillons avec la matière : la matière sonore. Nous œuvrons sur des objets sonores, et cela concrètement, c'est-à-dire en dehors de toute représentation symbolique. Lorsque nous travaillons en studio, c'est à mettre en forme la matière même dans un déroulement temporel.

Aujourd'hui, ce type de travail sur le sonore semble acquis en tant qu'idée et en tant que possibilité d'expression artistique. Et s'il ne s'agissait que de cela, cet article n'aurait pas de raison d'être. Rien ne semble plus admis, en effet, pour nous qui le faisons, que cette possibilité de mettre ensemble et en couches superposées des sons. Certaines lois, déjà, sont claires, certaines techniques éprouvées et certains types de formes conceptuellement palpables pour notre représentation du temps. Si l'on envisage les choses ainsi, il suffit de se mettre au travail avec pour credo : génération de matériaux, développement de matériaux, ébauches et conception de l'œuvre, réalisation de séquences, mixages, etc.

Pas de doute que les choses puissent se produire ainsi, ce qu'effectivement elles font trop souvent. Pour une grande partie d'entre nous, issus d'une pensée para-scientifique et à tendance globalement positiviste, le

(1) Je précise tout de suite que c'est du genre acousmatique qu'il s'agit ici (du travail sur le son réalisé en studio et sur support d'enregistrement). Non que je tiens particulièrement à diviser l'électroacoustique, mais il me semble évident que ce terme renferme plusieurs genres et, par voie directe, plusieurs langages.

monde actuel ne fait pas de doute et moins encore notre action sur lui. La technologie, avec ses succès quotidiens, assure dans une large mesure à cette certitude une plate-forme consistante, fiable et relativement imperméable au doute. Dans l'ordre des questions de fond, au *quoi* et au *qui*, on substitue sans même s'en rendre compte le *comment*. Submergés par des modalités, des moyens⁽²⁾ constamment renouvelés, le sens de notre action glisse. L'histoire devient cette continuité qu'on ne questionne pas (excepté pour décréter sa fin) et où chaque créateur vient prendre sa place en tant que jalon. Les modes de transmission du savoir ainsi que le confort intellectuel qu'ils engendrent sont là pour le montrer. L'artiste est alors devenu un technocrate, un fonctionnaire ou un académicien.

(...) nous nous trouvons dans une situation où nous pourrions devenir des artistes de commande, des employés de la distraction, si nous n'y prenons pas garde.

(Beuys *et al.*, 1986, p. 94.)

Avant d'aller plus loin, je dois dire ceci. Je me réjouis de l'ampleur et de la considération que gagne actuellement l'acousmatique, ici et ailleurs, ainsi que de la qualité des œuvres nouvelles, signes que le genre est en plein essor. Partant de là, il est du devoir des compositeurs, ne serait-ce que de quelques-uns seulement, de rompre le cercle de l'enchantement, de cesser de s'appuyer sur la masse des œuvres pour créer et nourrir le répertoire, et de prendre des risques (comme ceux auxquels on doit ce genre l'ont fait). Risquer de faire de mauvaises œuvres, ou des choses qui ne seront pas des œuvres, de faire, sans a priori, sans savoir où l'on va.

Comment ne pas revenir? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce que l'on connaît.

(Duras, 1966, p. 9.)

Dans cet article, je voudrais tenter de poser quelques questions et de faire quelques propositions hétérogènes sur le passé de cet art des sons, sur l'existence de l'œuvre, sur son matériau et sur le public auquel elle se destine. S'agissant d'une tentative, il y aura des ruptures dans ces réflexions. Il est nécessaire aussi qu'elles se manifestent, comme lorsqu'on heurte un seuil en tentant d'élaborer des choses et de les mettre en accord opérationnellement.

(2) Ce terme dit bien ce qu'il signifie : c'est-à-dire « intermédiaire », et seulement ça.

Première proposition : « L'ŒUVRE existe : rien n'est moins certain »

En effet, en premier lieu (ou en dernier), il y a et il y aura toujours, de toute évidence, cette possibilité permanente, attachée à l'origine de toute création, que l'œuvre ne soit pas. Qu'elle ne voie jamais le jour. Le compositeur doit bien y penser parfois dans la solitude du studio, mais, isolé dans son rapport privilégié avec la technologie, sécurisé par sa rassurante présence et stimulé par ses inventions quotidiennes, il est si loin de la page blanche ou de la toile vierge. De la réflexion qui, avant le geste, se confronte au vide.

Ce n'est pas tant que cette œuvre ne puisse voir le jour à cause des conditions matérielles qui concrétiseront son existence (moyens de réalisation, d'exécution...), mais bien plutôt qu'il lui est impossible de naître sous la forme et dans le processus de pensée qui la préparait. Déontologiquement impossible.

En effet, dans cette rencontre entre le créateur — qui tente de véhiculer une conception du monde (un système de valeurs, une projection sur l'univers) — et la réalité, il existe constamment un décalage partout ressenti et qui n'est surmonté le plus souvent que par l'unique volonté de créer, par l'affirmation de l'être comme un démenti à tout le reste.

Bien plus qu'une affaire purement individuelle et chaque fois pourtant remise en jeu, il s'agit là, je crois, du matériau ultime de la composition. De toute création artistique. Et pour nous, les plasticiens du son, c'est une question centrale, car nous travaillons au plus près de la matière, et du silence. Du vide. Bien sûr, l'apparent confort des circuits académiques musicaux auraient tendance à nous faire oublier cette réalité qui est pourtant celle de tout créateur : l'œuvre est une exception. Le geste créateur doit, et aujourd'hui plus que jamais face à la banalisation généralisée, conserver cet irréductible caractère d'exception.

Deuxième proposition : « L'ACOUSMATIQUE n'a pas de passé »

Cet art en est à sa deuxième génération de compositeurs. La première a développé un langage cohérent et l'a porté à un haut niveau de raffinement. Ses artisans ont été réellement les découvreurs et les architectes d'un nouvel art.

Ce faisant, dans ce geste de découverte et d'affirmation de sa spécificité, dans ce même mouvement d'expérimentation et de spéculation qui fut le leur, au travers de l'énonciation des bases du nouveau langage, les penseurs de cette première génération ont tenté de délimiter pour mieux l'explorer le territoire de leur art, en édifiant ici et là un certain nombre de garde-fous.

Il fallait des points de repère. Il fallait aussi se démarquer ou régler des comptes avec la Musique. Par une attitude qui est typique de la vie culturelle française, par nostalgie peut-être aussi des grands mouvements comme le surréalisme (dont on se réclamait un peu), par un esprit d'école et de chapelle, de manifestes et d'exclusions, on en vint assez rapidement à enrégimenter les artisans de cet art jeune et à édicter un certain nombre de lois qui, avec le temps, se mirent à faire figure d'interdits. Par ailleurs, ces garde-fous, délimitant le territoire et le clarifiant, ont constitué le champ d'élaboration d'une grammaire : celle du langage acousmatique. Grâce à ceux-là, celui-ci a pu être développé clairement, produire des œuvres fortes, être transmis. Et grâce à cette transmission du savoir et à ces exemples, la génération à laquelle j'appartiens a commencé à son tour à produire des œuvres, à forger son style et à apporter sa contribution au vocabulaire. Nos œuvres, tout en se réclamant d'une continuité, d'une affinité avec celles qui les ont précédées, possèdent aujourd'hui des caractères qui leur sont propres et originaux.

Plus précisément — et j'aurais même tendance à dire par chance — la filiation de ce savoir au Québec s'est réalisée de façon beaucoup moins structurée. Même si l'acousmatique semble s'y être implantée aujourd'hui et y jouir d'un remarquable dynamisme (qui suscite la curiosité et l'envie chez les Européens), elle s'est développée tard (c'est-à-dire récemment) en tant que phénomène et, dès le départ, a dû se définir par rapport aux autres courants (*tape music*, installation, performance, multimédia et *computer music*) et être influencée par eux sans le secours d'aucune théorie.

Et je disais « par chance », car en effet, pour un certain nombre d'entre nous, venus à cet art d'horizons variés, l'apprentissage s'est fait suffisamment loin de la sphère d'influence schaefférienne pour que les ferments de notre imagination sonore ne puissent trop tôt être détournés de leur spontanéité naturelle. En revanche, le piège principal qui nous a guettés et nous guette encore est de ne pas savoir *précisément* ce que nous faisons et de véhiculer une confusion intellectuelle en confondant les pratiques, les genres et les idées⁽³⁾.

L'électroacoustique a vécu sa naissance dans l'esprit de projection sur le futur qui était celui de la reconstruction d'après-guerre, celui de la modernité des années 1960, celui d'une croyance (ou d'une volonté de croyance) en une synthèse possible et qui n'a trouvé un aboutissement que dans des démagogues. Tout cela semblait bien aller dans le sens de ceux qui, alors nombreux, ont faussement cru être le sens de cet art des sons. Toute cette imagerie de l'Espace et du Futur, sons de machines et de sirènes, sons de conquêtes sans fin. Une ère s'ouvrait. Croyait-on⁽⁴⁾.

Aujourd'hui, quelques crises, quelques désillusions et, après quelques effondrements globaux, il faut se rendre à l'évidence : en quarante ans, le monde a changé. La Forme a subi des mutations profondes. La sensibilité a changé ainsi que notre rapport à l'objet. À l'objet perceptif. À la matière. Au temps.

Le rapport au temps, dans l'art acousmatique, est issu d'une certaine façon de la pensée moderne, en ce sens qu'il s'inscrit dans, ou cherche à développer, une continuité, une projection. S'il est fragmenté, il est tout de même dans la pensée moderne, conçu comme un fil conducteur reliant des discontinuités apparentes. Au travers de ruptures et de sauts d'un état à l'autre, il y a toujours un retour possible : c'est ce que nous propose la technique du montage. Par ailleurs, dans cet esprit orienté malgré tout vers une synthèse, on préconise aussi la prédominance de la technique de la variation sur un matériau de base de préférence réduit. On assure ainsi une cohérence et une homogénéité à l'œuvre en facilitant sa compréhension.

Aujourd'hui, cette apparente discontinuité, cette fragmentation a fait place à un éclatement des structures qui semble être un principe dynamique de notre société. Mais cet éclatement engendre le cloisonnement : des îlots de pensée et l'impossibilité de créer des liens.

(3) Mais tant mieux si nous traînons avec nous des restes et des réminiscences de nos antécédents peu orthodoxes de rockers ou de minimalistes, le principal étant de dire avec conviction et flamboyance. Et après tout, on le voit partout, les plus beaux enfants sont métissés.

(4) Nombre d'œuvres pourtant font état d'un profond humanisme (*Symphonie pour un homme seul*, *Gesang der Jünglinge*, ou le travail de Luigi Nono, pour ne citer que quelques exemples).

Kiefer: Il existe une espèce de piscine, de grand bouillon sombre, et l'on ne peut pas voir clairement ce qui y nage. Tout est permissif et libéral, tout peut y nager.

(Beuys *et al.*, 1988, p. 45.)

En même temps, cet éclatement, se situant à l'opposé de toute pensée synthétique et la rendant impossible, s'accompagne d'une permissivité apparente très grande. Pour l'artiste comme pour l'être social, il semble ne plus y avoir de frontières au possible et au permis. En réalité, cet état de permissivité est très limité car il est cellulaire, cloisonné: limité dans son impact car limité dans son territoire, dans son champ.

Kiefer: Faut-il pour autant rejeter et ajourner sous prétexte que ce bouillon, ce mixeur où l'œuvre est censée aboutir existe déjà ?

(Beuys *et al.*, 1988, p. 46.)

C'est dans cette situation que le courant postmoderne a pu connaître son essor. En rompant le dogme du toujours plus, plus loin et nouveau, il a permis de stopper la surenchère et de jeter un coup d'œil sur l'histoire. Les tentatives postmodernes pourtant n'ont fait que désigner la situation et permettre une ouverture en opérant un déblocage au niveau des matériaux. Aujourd'hui, en effet, pour l'artiste, le monde est perçu comme un vaste réservoir de matériaux au sein desquels ne prévaut plus de distinction arbitraire mais bien plutôt une saine curiosité. Très vite, évidemment, ce courant a rassemblé dans son sillage les mécontents et les déçus du modernisme qui, trouvant enfin une bannière sous laquelle se ranger, pouvaient (et peuvent encore) ainsi justifier leurs penchants néo et augmenter la confusion.

Quant à nous, retenons ceci de l'expérience postmoderne: le déblocage qu'elle apporte au niveau des matériaux en déhiérarchisant, donc un agrandissement du champ horizontal. Par contre, aucun travail sur les valeurs, soit dans la verticalité, donc, pour l'instant, aucune ouverture vers une possibilité de recentrement. Ainsi, nous nous trouvons devant le paysage suivant: un monde éclaté rendant impossible par son cloisonnement le continuum de la pensée; un langage (celui de l'acousmatique) se projetant dans une idée de la continuité tout en acceptant la fragmentation. Devant ces incompatibilités, comment l'artiste d'aujourd'hui peut-il prétendre à une globalité, à une image cohérente du monde, armé d'un langage qui tend à en exprimer une image conflictuelle? Et dit de façon plus personnelle: je m'exprime aujourd'hui avec un langage qui n'est pas le mien mais celui de la génération qui m'a précédé. Tout ce que je

pourrai faire avec cet outil sera de fabriquer des œuvres sur le modèle qui est le sien mais qui pour moi est celui, dorénavant inadapté, du modernisme.

Kounellis : Ce qui existe déjà, ce n'est pas seulement le bouillon, mais aussi le schéma du tableau.

Kiefer : Parce que l'on voit déjà le bouillon tel qu'il est ?

Kounellis : On voit un mode de lecture de l'histoire.

Kiefer : La création d'un tableau devient un événement bureaucratique.

(Beuys et al., 1988, p. 47.)

Troisième proposition : « La MATIÈRE n'a pas de mémoire »

Quel est le matériau de l'électroacoustique ? Le son. La matière sonore. Brute et belle. Dans nos constructions, cette matière se détourne de son sens et se charge de sens nouveaux. Mais cette matière n'a pas encore d'histoire (du moins pour nous, ici, au Québec) et ces propositions « musicales » que nous faisons, nous n'en pouvons donner la clé. Dès le départ et de façon générale, l'acousmatique a banni le « paysage sonore » car trop descriptif, et paradoxalement, elle a atteint à une abstraction de la matière. Ainsi, dans notre champ perceptif, en tant que code musical, nos prédécesseurs ont travaillé et nous travaillons encore avec une matière culturellement brute. Sans histoire. Nous construisons un temps sans référent, sans mémoire. Actuellement, ce que nous faisons réellement, au-delà de produire des œuvres, c'est travailler à créer cette histoire de la matière. Car sans cette histoire, sans cet arrière-plan culturel, cet acquis commun, ce système de référents et cette base de dialogue, comment s'étonner que cet art ne soit pas compris ou qu'il n'ait pas d'interlocuteur ?

De plus en plus, la matière, le son proviennent de partout, les compositeurs fouillent le monde, leur quotidien, la musique du passé et du présent. Dans un grand mouvement de prise de possession, de curiosité ou de pillage, l'histoire sonore vivante et enregistrée du monde est soumise à l'appétit des artistes d'aujourd'hui.

Pour d'autres, cette soif de découverte signifie l'apport d'un son nouveau, donc d'un renouvellement. Pour nous, les plasticiens du son, elle

signifie peut-être au contraire une chance dans la possibilité d'insertion de nos matières brutes au sein d'éléments familiers ou bien inconnus, car ceux-ci, même dans leur différence, sont déjà chargés d'un poids culturel. Ainsi, pour nous, une possibilité de pouvoir travailler plus profondément au niveau du code et du processus.

Je prends l'exemple de la musique improvisée. Quel est son fonds culturel ? Elle emprunte prioritairement à l'histoire de la musique pop et au jazz par leurs modes de jeu et leur instrumentation. Elle se nourrit ensuite de tout le reste, selon les individus. Donc au départ des codes et des référents largement connus et assimilés. L'intérêt de son travail est qu'elle permet de construire (ou de « déconstruire »), d'organiser et de désorganiser un matériau sonore à la base extrêmement référencié et de faire en sorte que ce qui devient visible à travers l'aspect ludique de son jeu, ce soit le processus autant que le son lui-même. L'auditeur un peu averti y est donc à même d'apprécier les variantes, citations et trouvailles dévoilées dans l'œuvre. Non seulement d'accepter ses propositions sonores, mais aussi de l'aborder tout de suite au niveau de son intelligibilité. C'est ce qui fait l'actualité de cette musique.

Loin de moi l'idée d'établir un parallèle ou une ligne de conduite pour l'acousmatique qui serait faux dans son principe. Par contre, il s'agit par cet exemple de montrer le rapport qu'une musique peut entretenir avec les codes qui la font naître. C'est pour cette raison aussi que le compositeur électroacoustique doit avoir conscience qu'au-delà de la fabrication d'œuvres, c'est maintenant à un travail de fond qu'il est attelé, celui, je le répète, de créer une mémoire à une matière culturellement brute.

Cucchi : C'est comme un grand bateau (l'art) qui transporte cette matière millénaire. Et chaque manœuvre demande une grande discipline, une grande attention et une grande finesse. Aujourd'hui, de temps à autre, nous devons décharger ce matériau — répandre un genre. Il est donc absolument nécessaire de nous mettre en mouvement avec ce chargement millénaire, parce que tout ce que nous voyons à présent devant nous, toutes les idéologies, tout est anesthésié.

(Beuys *et al.*, 1988, p. 150.)

Quatrième proposition : « À QUI PARLONS-NOUS ? »

À vrai dire et sans se leurrer : à personne. Pas plus d'ailleurs que la musique contemporaine instrumentale. Et à y bien réfléchir, pas davantage que la peinture ou la sculpture... bien que le marché de l'art... car aujourd'hui, la grande valeur est économique. Voilà, nous y sommes.

Ce phénomène n'est pas nouveau, et le vide, nous y sommes habitués. On situe son origine à la Deuxième Guerre mondiale. Que s'est-il passé ? La disparition d'une classe sociale : la bourgeoisie. Depuis quarante-cinq ans, donc, l'art, et la musique en particulier, vit sans interlocuteur direct, sans communauté pour souhaiter son existence, favoriser son développement et son épanouissement, pour la recevoir et l'apprécier. Sans groupe social dans l'imaginaire duquel elle sert de point de fuite et dont idéalement elle concrétise la représentation du temps.

Cette division de la société en classes devant disparaître, le monde de l'art a donc remplacé — en ce qui concerne les récepteurs de sa production — la notion de groupe social par celle de public. On peut se rendre compte aujourd'hui que le public n'a pas et ne peut pas avoir la même fonction. L'artiste ne peut pas dialoguer et se positionner par rapport à un public qui par nature est hétérogène. Un subventionneur (l'État), qui se doit d'être par son mandat aussi neutre que possible, ne peut remplacer une classe sociale qui est animée d'une idéologie précise et qui demande à l'art une représentation d'elle-même et de ses valeurs. L'art fonctionne aujourd'hui sur ce vide tout en simulant des palliatifs, et peut-être est-ce là un début d'explication à tous les courants néo qui se succèdent actuellement.

L'électroacoustique est donc née dans ce manque et s'y est développée. Lorsqu'on pose la question du public, c'est en termes d'imaginaire d'un groupe social qu'il faut d'abord la poser. Ensuite en termes économiques.

L'électroacoustique, comme le reste du monde de l'art aujourd'hui, est en quête de racines et tente, en cherchant dans toutes les directions, de se repositionner. La curiosité pour l'Autre qui est moins étranger qu'on ne pensait a vu la naissance d'un certain internationalisme qui s'est traduit par des emprunts et des échanges dont j'ai parlé plus haut. Cet internationalisme s'exerçant à partir d'un point culturel clairement défini, il peut être porteur d'enrichissements artistiques précieux. Mais à son tour, il est

recouvert maintenant par une vague de dérives atopiques. Elles lui ressemblent en tous points, à cette exception près qu'elles sont dépourvues d'identité et, par conséquent, totalement invalides sur le plan d'un enrichissement en profondeur.

Conclusion

Le but de cet article était de tenter par quelques propositions de définir de façon globale le matériau de l'électroacoustique, c'est-à-dire ce qui est mis en œuvre dans l'élaboration et l'existence d'une œuvre électroacoustique. Devant un état de fait tel qu'il a été énoncé, quelles sont les solutions et les attitudes que le compositeur peut maintenant adopter ?

J'avance les quelques idées suivantes :

— Créer en ayant conscience qu'il travaille à l'élaboration d'une mémoire.

— Créer en ayant conscience que le langage qu'il utilise n'est plus adapté à ses besoins.

— Accepter et exploiter toutes les ouvertures postmodernes.

— Accepter dans son travail que la Forme ne soit plus un acquis mais qu'elle subisse elle aussi des convulsions qui soient à l'image de celles du monde dans lequel il vit et dont il nourrit ses œuvres.

— Malgré tout, travailler dans le sens d'une centralité (d'une recentration) basée sur une recherche de valeurs qui permettraient un déblocage et une universalité.

— Ajourner temporairement la création d'une œuvre, sachant qu'il ne possède aujourd'hui ni langage ni Forme pour la créer.

Pour ma part, j'ai entrepris dans mon propre travail un mouvement dans ce sens, dans ce que j'appelle l'élaboration d'une « machine à métamorphoses » dont le sens tend à permettre à la création de s'effectuer en dehors du cadre d'une conception formelle prédéfinie, qui serait celle de l'œuvre finie, achevée. L'œuvre, maintenant, est en projet.

BEUYS, KOUNELLIS, KIEFER, CUCCHI (1988), *Bâtissons une cathédrale, entretien*, Paris, L'Arche.

DURAS, M. (1966), *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard.

