

De Toronto : la diversité des styles From Toronto, a diversity of styles

David Olds

Volume 4, numéro 1-2, 1993

Électroacoustique-Québec : l'essor

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902062ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902062ar>

[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

Olds, D. (1993). De Toronto : la diversité des styles. *Circuit*, 4(1-2), 33–37.
<https://doi.org/10.7202/902062ar>

Résumé de l'article

Le regard « étranger » est parfois celui qui permet, par comparaison, de cerner la spécificité d'une pratique en un lieu donné. Ces deux textes témoignent de la perception qu'on se fait, au Canada anglais et dans le Groupe de musique expérimentale de Bourges, de la richesse et de la variété de la production électroacoustique québécoise.

Bilinguisme électroacoustique?

De Toronto : la diversité des styles David Olds

De Toronto, on a vraiment l'impression d'un bouillonnement d'activités : Montréal semble être en Amérique du Nord le paradis de l'électroacoustique sous toutes ses formes, sauf peut-être pour les tendances les plus académiques de la composition musicale informatisée. À première vue, cependant, on peut trouver que la diffusion acousmatique et l'« orchestre de haut-parleurs » prennent un peu trop le devant de la scène. Mais au second coup d'œil, ce phénomène s'explique simplement par le fait que les nombreux compositeurs québécois qui se sentent des affinités avec ces moyens d'expression particulièrement prisés des francophones ont produit des œuvres de fort calibre. Bien que la musique sur bande ait tendance à supplanter les innombrables autres formes de la composition électroacoustique, ne serait-ce que par le nombre imposant de ses adeptes, cela ne devrait pourtant pas masquer l'étonnante diversité de styles et d'approches que l'on trouve sur la scène montréalaise. Grâce à des institutions régionales comme la Music Gallery, hôte en 1986 du Wired Society Festival et du Festival Diffusion! de la CEC, en 1988, et organisatrice d'innombrables concerts, dont la tournée de promotion d'*empreintes DIGITales* et la présentation *Immediacy* du PomoComo-, le Canadian Electronic Ensemble (qui a fait connaître les œuvres de Piché, Brady, Arcuri, Daoust, etc.) et New Music Concerts (avec des spectacles de Deschênes et de Thibault), le public torontois a eu un large aperçu de l'évolution de la musique électroacoustique dans la Belle Province.

Une des raisons qui explique l'ampleur et la qualité de l'activité électroacoustique au Québec est le nombre impressionnant d'ateliers créés au sein des universités, ainsi qu'un remarquable esprit pionnier dont la tradition se perpétue depuis presque trois décennies. Citons seulement les noms d'István Anhalt, Bengt Hambraeus, Alcides Lanza et Bruce Pennycock à l'atelier de McGill (fondé en 1964), Nil Parent et Marcelle

Deschênes à Laval (1969), Kevin Austin et Jean-François Denis à Concordia (1971), Yves Daoust et Micheline Coulombe Saint-Marcoux au Conservatoire de Montréal (1978) et, plus récemment, Francis Dhomont et Marcelle Deschênes à l'Université de Montréal (1983). La création de ce dernier atelier, le plus prestigieux du pays, a vraiment marqué l'entrée de l'« école française » de Montréal dans sa phase de maturité. L'accent mis par Francis Dhomont sur la virtuosité technique et la qualité sonore, l'importance accordée par Marcelle Deschênes (et Jean Piché) aux nouvelles possibilités technologiques ont permis au talent des compositeurs qui se sont fait connaître au cours de la décennie précédente de s'épanouir et de trouver leur « voix » particulière.

Parallèlement à la création de ces ateliers, plusieurs organismes importants ont été fondés, grâce au dévouement, à l'expérience et à l'énergie peu commune déployée par une poignée d'individus. À ce titre, saluons tout particulièrement Yves Daoust et, plus récemment, Robert Normandeau et Claude Schryer à l'ACREQ, Alcides Lanza à McGill et surtout Kevin Austin et Jean-François Denis, que ses travaux de grande envergure avec le Groupe des compositeurs de musique électroacoustique de l'université Concordia et son projet d'archives ont mené à prendre l'initiative de la fondation de la Canadian Electroacoustic Community (CEC), ou tout au moins à en assumer la responsabilité. Par les manifestations qu'elle organise, par ses liens avec les autres associations musicales et avec les groupes fondateurs, par sa volonté de faire connaître les compositeurs et les interprètes de musique électroacoustique, cet organisme de haut niveau a vite joué un rôle de tout premier plan pour la diffusion de ce type de musique sur le plan national et international. La CEC est un organisme qui possède des ramifications à travers tout le pays et des membres dans toutes les provinces canadiennes, mais elle doit son existence à la persévérance et au dynamisme d'un groupe restreint de musiciens montréalais. Ce rôle de leadership reflète bien le fait qu'une génération de compositeurs talentueux, imprégnés de technologie musicale et inspirés par les recherches de leurs professeurs, ont trouvé dans la musique électroacoustique le mode d'expression qui leur convient.

Il est essentiel d'ouvrir une parenthèse pour évoquer quelques-uns des canaux qui permettent de diffuser la musique électroacoustique au sein d'une communauté plus vaste. Les festivals, en particulier ceux qui sont commandités par la CEC et l'ICMC, sont des manifestations qui reflètent de manière particulièrement efficace l'effervescence qui caractérise la création en musique électroacoustique. Ils procurent aux Canadiens anglais des occasions, hélas uniques, de faire l'expérience de la diffusion

acousmatique, puisque les installations indispensables à ce mode d'expression sont pratiquement inexistantes en dehors du Québec. La musique sur bande, jouée en salle de concert, est perçue avec un brin de méfiance et d'indifférence par beaucoup de membres de la communauté anglophone, pour qui une performance se déroulant dans l'obscurité, sans aucun élément visuel, ne peut être qu'une excentricité typique du *French spirit*. Une présentation soigneusement mise au point, dans le cadre d'une manifestation d'envergure internationale comme le festival Montréal Musiques Actuelles/New Music America, qui s'est déroulé en novembre 1990, a fait énormément pour dissiper ce préjugé défavorable. Il est cependant regrettable que malgré l'importante couverture médiatique, ce mode d'expression où excellent les Québécois ait été considéré comme un élément secondaire (voir *Circuit*, vol. 1, n° 2).

La musique électroacoustique convient particulièrement bien à la radio, et Radio-Canada a joué un rôle actif non seulement en diffusant ces œuvres sur les ondes, mais en parrainant des créations. La société d'État a passé des commandes à certains compositeurs comme Michel-Georges Brégent, Jean Piché, Walter Boudreau et René Lussier, leur permettant ainsi de participer à des concours internationaux aussi prestigieux que le prix Italia et le prix Paul-Gilson. Elle a également confié à Claude Schryer le mandat de poursuivre ses recherches dans le domaine de l'audio-écologie, en lui commandant des œuvres destinées aux émissions *Musique actuelle*. *Sons d'esprit*, une émission de la CKUT, a commencé à commander des œuvres avec le soutien du Conseil des arts du Canada, marchant ainsi sur les traces de *Transfigured Night*, une émission de la station CKLN de Toronto. Étant donné que ces émissions ne sont pas diffusées à l'échelle nationale, le public anglophone dépend de l'émission stéréophonique de CBC *Two New Hours* et, dans une certaine mesure, de *Brave New Waves* pour rester en contact avec la musique électroacoustique du Québec. Le public torontois peut aussi bénéficier de l'intérêt pour la MEA, manifesté par des stations universitaires ou communautaires comme CKLN et CIUT. Bien que CKLN ait commandé une douzaine d'œuvres (dont la moitié étaient signées par des compositeurs québécois), les stations communautaires sont, pour la plupart, tributaires des enregistrements commerciaux et des bandes fournies par les compositeurs eux-mêmes. C'est pourquoi les travaux effectués par Jean-François Denis et Claude Schryer, sous l'étiquette *empreintes DIGITAlEs*, revêtent une telle importance; c'est aussi le cas de *Contact !*, la publication de la CEC qui joue un rôle de liaison entre les stations de radio et les compositeurs.

L'apparition de l'enregistrement numérique est peut-être le progrès technique qui a le plus contribué à mettre la musique électroacoustique à la portée du public. Sur disque compact plus encore qu'à la radio, l'auditeur intéressé perçoit la vision du compositeur dans toute la clarté que lui confère la technologie numérique, quoique uniquement en stéréo. Une marque ambitieuse, *empreintes DIGITALes*, a en moins de deux ans lancé sur le marché huit enregistrements de musique électroacoustique d'une qualité remarquable, soit plus que toutes les autres maisons de disques canadiennes réunies ! Une autre initiative qui vaut la peine d'être soulignée est l'imposante anthologie de la musique électronique produite par Radio-Canada International (RCI), qui reste cependant inachevée. Malheureusement, l'objectif visé par RCI (faire connaître la musique canadienne au monde entier) ne prévoit pas de canaux de distribution permettant à l'amateur de musique de se procurer directement des enregistrements. Les consommateurs canadiens et les stations de radio communautaires ont donc de la difficulté à obtenir les produits de RCI, et on peut déplorer que l'accès à une partie importante de notre patrimoine musical moderne soit ainsi restreint.

Durant près de quatre décennies, les Canadiens ont joué un rôle actif dans l'évolution historique de la musique électroacoustique, et depuis que Norman Maclaren a exploré les procédés de création sonore sur pellicule cinématographique à l'Office national du film, en 1951, Montréal est devenue l'un des plus importants foyers de ce rayonnement artistique. Même si la musique sur bande domine nettement les autres formes d'expression, grâce sans doute à la remarquable impulsion des œuvres de Francis Dhomont, dans le prolongement desquelles se situent les recherches de Robert Normandeau et de Christian Calon ainsi que les travaux de jeunes compositeurs comme Marc Tremblay, on ne peut ignorer ou sous-estimer les œuvres de qualité d'un tout autre style. Tous les aspects de la musique électroacoustique sont explorés : mélange de musique instrumentale et préenregistrée par Yves Daoust et Serge Arcuri ; travaux multi-médias de Marcelle Deschênes ; applications du procédé MIDI mises au point par Bruce Pennycok ; synthèse informatique de Jean Piché et Alain Thibault. Mentionnons aussi l'intérêt manifesté par les groupes Metamusic et, plus récemment, Ad Hoc, pour la musique électroacoustique improvisée, ainsi que les installations sonores de Charles de Mestral et d'autres membres du groupe Sonde. De moindre intérêt mais néanmoins dignes d'être signalées, sont les œuvres semi-instrumentales de compositeurs comme Brent Holland et Alan Belkin. Enfin, la tradition du concert de musique électroacoustique, qui remonte à 1951, date à laquelle Andrée Desautels revint de France après y avoir étudié les ondes Martenot, se

perpétue avec des œuvres pour synthétiseurs beaucoup plus perfectionnés et instruments assistés par des ordinateurs en temps réel, conçues par des ensembles comme GEMS à McGill. On assiste ainsi à la naissance de curieux hybrides, comme les œuvres de Gilles Gobeil pour ondes Martenot, applications du procédé MIDI et bandes électroacoustiques. Avec un tel bouillonnement d'activités, il n'est pas malaisé de prédire que le Québec restera la terre d'élite de la musique électroacoustique au XXI^e siècle. Espérons seulement que les changements politiques ne perturberont pas trop ces échanges culturels si fructueux entre les différentes parties de ce qui reste, pour le moment du moins, un pays nommé Canada.

(Traduit de l'anglais par Annick Duchâtel)