

Entretien de Yves D. avec lui-même Interview with Yves D. as done by himself

Yves Daoust

Volume 8, Number 1, 1997

Autoportraits. Montréal, l'après 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902187ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902187ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daoust, Y. (1997). Entretien de Yves D. avec lui-même. *Circuit*, 8(1), 19–26.
<https://doi.org/10.7202/902187ar>

Article abstract

In this imaginary interview, Yves Daoust describes the artistic path for each of his electroacoustic works, their interplay with ambiguity and their relationship with extra-musical references. His objective is to rehabilitate the pleasure of listening in rediscovering (by way of his own works) our sonic environment.

Entretien de Yves D. avec lui-même

Yves Daoust

Le titre de votre première œuvre électroacoustique officielle est plutôt étonnant : Paris, les Grands-Magasins ?

Oui, effectivement, j'ai débuté avec une œuvre qui reste, à ce jour, mon geste le plus radical : c'est l'histoire d'une « vente de blanc » dans une grande surface parisienne. Durant 30 minutes (la durée du solde), le consommateur virtuel, le microphone « subjectif », déambule dans les différents rayons du magasin... Peu d'interventions en studio, à part le resserrement des événements : je laisse parler les sons. Documentaire sonore, hyper-réaliste. Il y avait dans cette pièce, outre la volonté un peu naïve de faire table rase de tout relent d'académisme, celle d'échapper au formalisme abstrait des musiques instrumentales et même électroacoustiques de l'époque, la recherche un peu gauche et claudicante d'une écriture vraiment spécifique au médium qui n'ait plus aucun lien avec la musique instrumentale. Je me mettais délibérément dans une situation à la limite du domaine musical, ou plutôt je tentais de définir pour moi-même cette limite.

Quatuor (1979) ne marque-t-il pas un retour en arrière, un repli idéologique ?

Il est vrai que c'est une œuvre très plastique, de facture relativement conventionnelle, mais elle pose, elle aussi, une limite en explorant une zone un peu trouble, ambiguë, à la frontière entre musique électroacoustique et musique instrumentale. Non seulement la provenance des sons reste-t-elle évidente (les éléments sonores proviennent exclusivement d'un quatuor à cordes), mais ceux-ci ne sont pas traités comme des matériaux abstraits, des objets sonores coupés de leur cause, ils viennent avec leur poids culturel, ils renvoient à l'image du quatuor à cordes, qui constitue la matière, le propos même de l'œuvre.

On reconnaît effectivement des articulations, des procédés d'écriture typiques de la musique pour instruments à cordes. En quoi alors est-ce une œuvre électroacoustique ? Avec les moyens numériques sophistiqués dont on dispose aujourd'hui, ne serait-il pas possible d'imaginer une version « live » ? On aurait

sur scène un vrai quatuor dont les sons seraient traités, transformés en temps réel.

Peut-être est-ce techniquement possible, mais la portée de l'œuvre, sa signification ne seraient absolument pas les mêmes. Le support opère une transposition, favorise un glissement vers un espace virtuel, imaginaire. C'est un peu comme l'image réaliste traitée par ordinateur : on part d'une situation réelle et tout à coup, on décroche, on transgresse le réel. Il ne s'agit pas d'une œuvre pour quatuor à cordes, mais d'une musique électroacoustique qui utilise l'image du quatuor, les connotations culturelles qui s'y rattachent.

Cette œuvre se situe vraiment aux antipodes des Grands-Magasins : écriture très plastique, transposition du réel, théâtralité dans un cas alors que dans l'autre, on a la crudité d'une captation sonore à peine retouchée...

J'ai opéré à partir de là une synthèse des deux approches, qu'on pourrait qualifier, pour simplifier, de plastique et de documentaire.

Vous qualifiez d'ailleurs vous-même certaines de vos œuvres de documentaires sonores. Je pense notamment à Ouvertures (1989), qui traite de l'impact de la Révolution française au Québec. Vous situez donc ces œuvres au-delà de la limite du musical ?

La question est de savoir ce qui est le plus pertinent : ce qu'on dit, ou comment on le dit...

La dialectique contenu/contenant...

Si on veut. Le médium électroacoustique offre une palette d'expression très large, un peu comme au cinéma, allant de l'entrevue montée à l'œuvre de concert, du strict niveau informatif à l'œuvre *gratuite* destinée uniquement à provoquer la jouissance esthétique, chaque niveau pouvant cependant être investi d'une dose de créativité plus ou moins grande. Dans *Ouverture*, la compréhension des textes historiques est fondamentale. Il s'agit donc d'une œuvre de contenu (faite, je l'espère, de façon musicale). C'est le contraire avec *Fantaisie* (1986). Il s'agit d'une musique électroacoustique à « saveur » documentaire ou radiophonique. Commandée par la Société Radio-Canada pour le prix Italia, cette œuvre a été réalisée à partir de fragments d'émissions tirés des archives des cinquante années de radio d'expression française. Certes, il y a une « épaisseur » référentielle liée au souvenir, à la mémoire culturelle : on reconnaît au passage une émission de son enfance ; à travers le ton d'une voix d'animateur, c'est, par exemple, l'image du Québec des années cinquante qui surgit. Mais cette dimension documentaire se situe à un premier niveau de lecture. On peut complètement en faire abstraction, avoir une écoute strictement musicale de l'œuvre. Curieusement, du reste, elle n'a jamais été diffusée

sur les ondes des radios francophones autres que québécoises, alors que beaucoup de radios non-francophones l'ont diffusée.

Encore une fois, vous aimez les zones d'ambiguïté. Vos œuvres ne créent-elles pas un certain inconfort en jouant sur plusieurs plans, en « brassant » constamment l'idée qu'on se fait habituellement de la musique ?

Pour moi, c'est très simple : la musique commence à partir du moment où je glisse vers le plaisir, la gratuité de l'écoute, quelle que soit la source sonore. Mon travail consiste non pas à cacher la référence anecdotique, mais plutôt à créer des conditions qui entraînent l'auditeur vers une écoute esthétique des sons que j'utilise, à y découvrir la musique. Certains préfèrent s'en tenir à une définition conservatrice de la musique, la limitant par exemple au domaine des hauteurs, donc de la musique de pensée instrumentale. L'électroacoustique serait alors un domaine de création nouveau, un art sonore... C'est une approche réactionnaire, défaitiste. La musique est une notion évolutive liée à la culture d'une époque, aux technologies nouvelles qu'on y invente. Le microphone, couplé au magnétophone, a élargi le champ musical. L'apport majeur de l'électroacoustique, ce n'est pas l'accès à des *timbres inouïs* – avec les moyens numériques dont on dispose aujourd'hui, l'orchestre peut générer des phénomènes sonores très complexes, des morphologies inaccessibles aux instruments acoustiques –, c'est plutôt d'avoir ouvert nos oreilles à l'ensemble du monde sonore, à la musique de la vie, comme le dit si bien John Cage. Le grand paradoxe de ce médium, fondé sur l'électricité, c'est de nous avoir fait renouer avec la nature.

Mais quelle nature ! Ce qu'on retrouve plutôt dans la plupart de vos œuvres, c'est des environnements urbains, des bruits de machines...

L'homme, à ce que je sache, fait – encore – partie de la nature, et donc toutes ses manifestations sonores, son langage et le bruit de ses activités (y compris sa musique) au même titre que le pépiement des oiseaux, le vent, le tonnerre...

Donc les sons de la réalité par opposition aux sons-matériaux...

Le son concret, tel que l'a défini Schaeffer, est un son déraciné, coupé de la vie. D'ailleurs, on a pratiquement cessé d'y avoir recours à partir du moment où les outils du studio ont permis par synthèse de générer de la complexité, ou alors on le « défigure » à ce point par les traitements qu'il perd toute trace de son origine acoustique. La notion d'objet sonore introduite par Pierre Schaeffer reste cependant très importante : c'est le fondement même de la musique électroacoustique. À condition, cependant, de ne pas vider les sons de leur contexte, de leur signification. Ce qui m'intéresse, c'est l'introduction dans le domaine musical (mais peut-être est-ce un cheval de Troie ?) d'une dimension « figurative »

par l'utilisation de sons qui viennent avec leur sens, leur poids dramatique, leur vie.

On en revient encore au couple contenu/contenant. Si on utilise un son qui signifie quelque chose, qui vient avec son contexte, on tombe dans le domaine de la narrativité, du théâtre. On s'éloigne de la musique...

Tout est dans la façon d'écouter : les sons réalistes, s'ils viennent avec leur poids sémantique, leur charge dramatique, deviennent musicaux dans la mesure où le compositeur arrive à faire dévier l'intérêt de l'auditeur du contenu vers la forme, de la valeur anecdotique vers la *musique* du son. Il y a là toute une zone intéressante d'illusions à exploiter, de jeux métaphoriques. Je travaille un peu comme un peintre figuratif : le son n'est pas coupé de sa cause, déraciné. Mais celle-ci fournit un point de reconnaissance à l'auditeur, l'ancre dans la réalité pour mieux en décrocher. Dans la *Suite baroque*, par exemple, il y a un mouvement qui s'appelle *Toccata* qui tourne autour de l'image de la vague. Le « Maître » (Frescobaldi), surgi du passé, explique en vieil italien l'art du rubato dans la toccata. L'élève-claveciniste (virtuelle : c'est pour bande seule) travaille un trait, essayant de se conformer aux préceptes du compositeur. Le motif qu'elle joue est mis en boucle et fait comme une longue vague qui « déteint » sur l'environnement qui l'entoure : la sonnerie du téléphone, les bruits de la circulation qui se transforment graduellement en véritables vagues, le sifflement d'un train au loin, harmonisé aux mêmes hauteurs.

En plus de la dimension théâtrale, qui est déjà évidente dans Quatuor et que vous allez développer par la suite particulièrement dans une série d'œuvres mixtes, il y a, toujours à partir de Quatuor, l'obsession de la musique classique, de la référence au patrimoine, absolument incontournable, ne serait-ce qu'à cause des titres : Quatuor, Valse, Adagio, Suite baroque, Impromptu, entre autres...

« La musique [...] est un moyen de percevoir le monde », a écrit Jacques Attali dans cet ouvrage extraordinaire intitulé *Bruits* (1977). J'utilise les musiques du patrimoine comme des objets parmi d'autres, mais très « lourds » : dans *Carnaval* ⁽¹⁾, par exemple, l'utilisation de la *Symphonie pastorale* devient le symbole de l'harmonie, d'un certain ordre (caricaturé, détruit à un moment du spectacle par une petite fille qui s'amuse à faire tourner « le beau disque à papa » sur sa « platine-jouet » Fisher Price...) Et j'ai été amené aussi à écrire un certain nombre d'œuvres utilisant des instruments et la bande...

Des œuvres mixtes ?

Non. Je considère que c'est un genre impossible. Je n'ai jamais écrit de musiques mixtes au sens conventionnel du terme : des instruments accompagnés par une bande qui la plupart du temps les prolonge en utilisant en tout ou en partie les mêmes instruments comme source sonore ou, au contraire, une bande

(1) *Carnaval*, spectacle multi-disciplinaire, créé en collaboration avec les Mimes Omnibus, 1984.

à laquelle on ajoute des instruments qui tentent d'imiter, de singer la morphologie des sons électroacoustiques : bruits de clés, effets incongrus divers... Je fais plutôt coexister, je mets en parallèle deux modes d'expression qui s'adressent à des niveaux différents de la perception : d'un côté la performance instrumentale, vivante, théâtrale, et d'un autre côté le son fixé, plus insidieux, qui glisse dans l'oreille et provoque l'imaginaire. Le choc des deux genres produit quelque chose d'étrange, de très théâtral.

Je pense à Petite Musique sentimentale pour piano et bande (1984), où on a l'impression que deux mondes sonores parallèles s'attirent et s'opposent tout à la fois...

Idéalement, le pianiste ne devrait pas avoir entendu la bande avant le concert. Il doit être complètement enfermé dans son univers, insensible à l'environnement bruyant qui l'entoure et qui très souvent masque le son du piano (on ne voit alors qu'un geste silencieux qui l'isole encore davantage sur la scène). La phrase de piano est constituée d'environ dix accords séparés par d'énormes silences. Rendu au bout, le pianiste recommence jusqu'à la fin de la bande. Deux mondes distants, parallèles, mais qui s'interpénètrent : les harmonies du piano teintent les sons de l'environnement, vont chercher la musique qu'ils contiennent et la bande influence le jeu du pianiste, même à son insu. Dans ce cas particulier, chaque partie est autonome : on pourrait diffuser la bande sans le piano tout comme la partie de piano peut être jouée sans la bande. D'autre part, il arrive assez régulièrement que l'on diffuse en concert la version mixée sur le disque *Anecdotes*, considérant alors l'œuvre comme une musique pour bande seule. Cela tient sans doute au fait que je n'écris pas pour instrument : ce que les instrumentistes jouent, c'est des *objets-musique*, c'est-à-dire des bribes d'informations issues de leur répertoire, des traits typiques de l'écriture pour leur instrument (réelles citations ou pastiches, ou couleurs évocatrices).

En quelque sorte, vous « mettez en scène » des instrumentistes...

C'est la situation qui crée la dimension dramatique, le frottement des deux mondes. Je ne demande pas aux instrumentistes de jouer aux comédiens, tout au plus d'adopter une certaine attitude générale, en conformité avec le climat : par exemple, dans *L'Entrevue* pour accordéon et bande (1989), le musicien doit adopter une attitude très figée, presque comme un automate qui s'anime à l'occasion, a une poussée de passion.

Encore une fois, nous sommes en eau trouble. Ce titre, L'Entrevue, fait davantage penser à une nouvelle ou à une dramatique radiophonique qu'à une musique de concert...

Ce n'est que l'enveloppe d'une entrevue. J'ai effectivement interviewé le musicien (Joseph Petric) de manière très sérieuse et conventionnelle, comme

s'il s'agissait d'un dossier pour la radio. Puis j'ai systématiquement décortiqué ses propos, regroupant des mots en fonction du ton de la voix, du contenu émotif, de l'intonation ou simplement pour l'intérêt de leur sonorité. J'ai constitué ainsi une série de blocs dramatiques que j'ai superposés à une apparence de discours rationnel. Le fait de ne pas être à l'aise avec l'anglais m'a beaucoup aidé : très facilement j'oubliais le sens des mots pour ne plus entendre que leur musique. La bande comporte trois pistes : une piste mono, qui diffuse la couche « entrevue » sur un haut-parleur disposé sur la scène près du musicien, et les deux pistes stéréo normales pour la diffusion dans la salle.

En somme, l'accordéoniste écoute sa propre entrevue ?

Il ne l'entend pas vraiment, il est *ailleurs*. Ce qu'il joue n'a aucun lien apparent avec la pseudo-entrevue : quelques sons qui rappellent une suite de Bach, mais qui se transforment invariablement en motifs-musette.

La contradiction entre musique « noble » et instrument populaire... Un autre aspect qu'on retrouve ici, mais également dans l'ensemble de votre production, y compris dans les œuvres les plus récentes réalisées avec une lutherie numérique, c'est la simplicité des traitements, le peu de transformations, hors du montage, des matériaux que vous utilisez (en cela, vous restez fidèle aux Grands Magasins). Pourtant la lutherie d'aujourd'hui permet de travailler le son de manière beaucoup plus poussée et précise que les techniques analogiques...

Effectivement, les outils numériques dont nous disposons aujourd'hui sont d'une puissance extraordinaire et permettent des transformations absolument radicales des matériaux sonores. La question est de savoir jusqu'où aller : on peut attaquer la chimie même du son et produire quelque chose d'autre n'ayant plus rien à voir avec l'objet original. Cette approche ne m'intéresse pas beaucoup. Elle représente le piège « scientifique » ou informatique dans lequel tombent beaucoup de compositeurs. C'est la fuite en avant dans la complexité. La série est morte ? Vive l'algorithme ! Encore une fois, l'intérêt de l'électroacoustique, c'est de contribuer à la réhabilitation du plaisir de l'ouïe par la redécouverte de la musique des sons qui nous entourent. Encore faut-il pour cela les respecter. Pour moi, le traitement a un peu une fonction d'orchestration, comme un motif dans une musique classique qui est repris avec une nouvelle couleur instrumentale : c'est toujours le même objet, mais le traitement en révèle un nouvel aspect, lui donne une connotation, une charge dramatique différentes. J'utilise en effet des moyens simples, bien évidents pour l'auditeur, puisés dans un répertoire d'effets qui s'est codifié à travers le développement de la culture électroacoustique (notamment les trames sonores de films), comme la réverbération, les effets de filtrage. Je me demande malgré tout si je ne suis pas encore allé trop loin, si je n'ai pas eu tendance à trop « enrober », enjoliver les sons. Il se peut que dans mon prochain travail je revienne à la crudité des *Grands-Magasins*...

On en revient aux deux pôles presque contradictoires de votre démarche, bien posés dès le début de votre carrière par Paris, les Grands-Magasins et Quatuor : d'un côté vous avez développé une palette très raffinée à partir de laquelle vous réalisez des espaces sonores virtuels sophistiqués et très esthétiques, et de l'autre, on sent constamment une réticence à contrôler les sons, comme si vous craigniez de leur manquer de respect ou de détruire leur vie. En somme, Cage n'est pas loin, lui qui préconisait que l'on abandonne ce que nous appelons musique au profit de la musique de la vie...

Il ne s'agit pas de tomber dans le naturalisme. Je me méfie un peu des tendances dites écologiques, qui consistent essentiellement à « photographier » les ambiances sonores. Une prise de son n'est guère qu'une carte postale. Mais il faut résister à ce besoin narcissique de l'*ego trip* issu de la tradition romantique et qui paraît bien absurde aujourd'hui. L'utopie cagienne se réalisera peut-être un jour, de sorte qu'on n'aura plus besoin des compositeurs spécialistes. En attendant, notre travail consiste peut-être tout simplement et bien modestement à préparer notre disparition en favorisant la métamorphose des auditeurs en compositeurs.

ATTALI, J. (1977), *Bruits*, Paris, PUF.

Enregistrement sonore

DAOUST, Y., *Anecdotes*, IMED-9106-CD : *Suite baroque, Petite Musique sentimentale, Adagio, L'Entrevue, Quatuor*, DIFFUSION i MÉDIA, 1991.

