

La poïétique d'Yves Daoust : entre représentation socioculturelle et questionnement identitaire

The poetics of Yves Daoust: Between sociocultural representation and the questioning of identity

Danick Trottier

Volume 15, Number 2, 2005

Cartes d'identités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902354ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902354ar>

[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

Trottier, D. (2005). La poïétique d'Yves Daoust : entre représentation socioculturelle et questionnement identitaire. *Circuit*, 15(2), 13–36.
<https://doi.org/10.7202/902354ar>

Article abstract

This article outlines a heuristic and hermeneutic space in which to situate the music of Yves Daoust. Through an inquiry, both musicological and sociological, into the historical references and sound objects found in Daoust's work, the author examines the poetic processes whereby the composer associates himself with his audiences through references to symbolic landmarks and through the evocation of a common sociocultural experience. From there, it will be possible to question the status of the work's authenticity in relation to the individual, and to determine the extent to which this is audible in the music. The notion of identity is essential to the understanding of the dialectic between memory and distance, and between identification and critical departure, in the face of the works' allusions to specific locations and events. The reader will gain a sense of the different levels of understanding one can bring to Daoust's music, as well as an appreciation for the questioning of identity underlying his works, leading to a richer sense of the music.

La poïétique d'Yves Daoust : entre représentation socioculturelle et questionnement identitaire

Danick Trottier

Yves Daoust est certainement l'un des compositeurs les plus en vue de sa génération et de la musique contemporaine québécoise. Né en 1946 et originaire de Longueuil (sur la rive sud de Montréal), il allait devenir professeur au Conservatoire de Montréal à la fin des années 1970, institution où il avait jadis étudié l'analyse et la composition auprès de Gilles Tremblay. Si son éducation musicale témoigne d'un parcours plus classique, son esthétique l'est beaucoup moins par le recours à un univers sonore s'apparentant à la narration cinématographique. Son stage au sein du Groupe de musique expérimentale de Bourges (GMEB) et son séjour à l'Office national du film du Canada (ONF) aux côtés de Maurice Blackburn durant les années 1970 témoignent de ce parcours singulier où la médiation technologique vient influencer sur la manière de percevoir et de concevoir l'objet musical. Daoust y fera référence à de nombreuses reprises, notamment en utilisant la belle expression de « cinéma sans images¹ » pour qualifier son art musical. Son style s'est donc développé au contact du cinéma.

Lorsque l'auditeur entend la musique de Daoust, il ne peut s'empêcher d'y voir à tout moment un univers social et culturel en jeu, qui l'interpelle et s'adresse à son imagination². Cela s'explique par le fait que Daoust n'a jamais mis de côté l'attrait que pouvait exercer l'évocation du monde sonore quotidien et urbain. L'environnement dans lequel nous évoluons n'est-il pas en soi une

1. Denis, J.-F. (1988), « Yves Daoust », dans *Q/résonance*, Montréal, Groupe électroacoustique de Concordia, p. 37.

2. En fait, pour celui qui pratique la musicologie culturelle (voir Kramer, 2003), c'est-à-dire ce point de rencontre entre l'esthétique musicale, la sociologie de la musique et l'herméneutique, un compositeur qui se réclame d'une esthétique cinématographique représente un sujet d'étude privilégié. La musicologie culturelle a pour objet d'approfondir la signification musicale en tant qu'objet construit et positionné socialement : « *The semantic problem is solved by seeking [...] to describe the interplay of musical technique with the general stream of communicative actions* (Kramer, 2003, p. 126). »

source d'inspiration inépuisable pour le compositeur utilisant le médium technologique ? Tout chez Daoust porte à croire que oui et je propose de démontrer dans cet article comment il y arrive de manière poétique tout en faisant miroiter des éléments extrêmement subtiles et complexes. Se présentant lui-même comme l'héritier de la musique concrète dans le sillage de Pierre Schaeffer, il me semble que Daoust réinvente celle-ci aujourd'hui en proposant une stylistique qui fait appel à des enjeux socioculturels plus vaste, traitant ainsi notre environnement quotidien de manière narrative et poétique.

Il s'agit dans les lignes à venir de délimiter le travail poétique de Daoust dans un sens précis en l'inscrivant dans un horizon de significations beaucoup plus larges, en dehors de toute autodétermination du langage technologique. En d'autres mots, le lecteur ne trouvera aucune analyse musicale dans cet article et aucune discussion en profondeur sur les moyens électroacoustiques utilisés par Daoust. Pourtant, il sera bien question de son œuvre et de la démarche artistique qui l'anime, mais pour éclairer deux phénomènes au cœur de son style : la référence au répertoire musical du passé et la présence d'*artefacts* sonores de notre environnement quotidien. Je pars de l'hypothèse que ces deux phénomènes structurent la poétique de Daoust et lui confèrent un sens précis, renvoyant à une identité en mouvement perpétuel entre un référent commun (la géographie et l'histoire) et un questionnement existentiel qui lui est propre. Bref, comment le « je » artistique se situe-t-il par rapport au « nous » qu'il commente et que son œuvre fait évoluer dans des directions bien précises ?

Par conséquent, la présence des *artefacts* sonores et la référence au passé musical nous en disent beaucoup sur l'identité d'Yves Daoust, car ceux-ci sont lourds de significations et sont choisis en fonction de critères poétiques précis. Ils ont pour but d'établir une relation symbolique, développée à partir du seul sujet Daoust, citoyen réfléchissant au monde socioculturel qui l'entoure. Pourtant le style de Daoust a bien changé depuis son tout premier disque *Anecdotes* (1991) jusqu'à son deuxième, *Musiques naïves* (1998) et son dernier, *Bruits* (2001). Une des thèses originales développées ici sera de démontrer comment le travail d'abstraction affectant la poétique de Daoust vis-à-vis son environnement social témoigne d'une prise de distance face à celui-ci. Comme Jocelyn Létourneau l'a bien identifié en utilisant l'expression chère à Fernand Dumont dans *Le Lieu de l'homme* (1968), l'identité, comme la culture, se situe toujours dans cette tension entre la mémoire et la distance³. Ainsi, le travail poétique d'Yves Daoust prend place à mi-chemin entre mémoire et distance, révélant par le fait même les stratégies identitaires à la base de son travail.

Je m'arrêterai principalement à trois aspects de l'œuvre de Daoust : d'abord, la référence historique contenue au sein de son œuvre, révélatrice du contexte

3. Létourneau, J. (1997), « Présentation », dans *Le lieu identitaire de la jeunesse d'aujourd'hui. Études de cas*, Paris, L'Harmattan, p. 24-25.

actuel de la création artistique ; ensuite, la présence des sonorités puisées dans l'environnement socioculturel et la représentation qu'offre cette présence ; enfin, le questionnement identitaire au cœur du rapport qu'entretient Daoust avec l'environnement social, culturel et historique auquel il appartient. Yves Daoust offre de nombreuses pistes de recherche pour le musicologue en ayant signé deux articles majeurs⁴ sur son parcours artistique. Mis en corrélation avec les théories sur l'identité, la postmodernité et l'esthétique contemporaine, les écrits de Daoust permettront de dégager non seulement un sens historique à son œuvre, mais aussi un sens social et culturel en entrant au cœur de la communication symbolique qu'elle offre en reflétant une identité en mouvement.

La référence historique comme procédé postmoderne

Avant d'analyser la référence historique à laquelle a recours Daoust, il n'est pas inutile de faire un bref état des lieux afin de mieux appréhender la situation artistique actuelle et de voir en quoi Daoust y participe. Autrement dit, quelques considérations sur l'art contemporain deviennent nécessaires afin de supputer en quoi la poétique d'Yves Daoust aurait été impensable il y a cent ans. Disons que la tendance actuelle est plutôt postmoderniste. J'ignore si Daoust se considère lui-même comme un compositeur postmoderne et au fond cela a peu d'importance. Ce qu'il s'agit de mettre en lumière est la présence de certains traits typiques de notre culture actuelle. Les artistes ont beau parfois nier leur appartenance à tel courant ou à tel autre, ce qu'on ne saurait récuser et qui est tout à fait légitime, mais ils s'inscrivent tout de même dans un univers social au travers duquel ils grandissent et forgent leur style⁵. En cela, Daoust est bien de son temps puisqu'il partage de nombreux traits communs avec ses contemporains.

En musique, le postmodernisme a peut-être pris du temps à se mettre en place, mais il apparaît aujourd'hui plutôt difficile de récuser sa prégnance et sa propension vers une musique moins contraignante, moins tributaire des lois historiques et théoriques de jadis, loin de tout historicisme. Évidemment, les acteurs du milieu musical ne s'entendent pas nécessairement sur sa définition et la valeur qu'il faut lui accorder⁶. Il n'en demeure pas moins qu'on en discute socialement et que le postmodernisme nous force à questionner notre manière de concevoir la musique et d'appréhender l'objet musical contemporain. Un des traits les plus significatifs de la postmodernité musicale demeure sans conteste la présence du répertoire passé dans les œuvres actuelles. À cet effet, Ramaut-Chevassus dit :

Cette confrontation avec la tradition se joue de façons multiples mais l'évocation du passé, la citation d'éléments empruntés à celui-ci se font de manière ouverte,

4. Dans *Circuit musiques contemporaines*, en 1997 (« Entretien de Yves D. avec lui-même », vol. 8, n° 1, p. 19-25) et 2000 (« Pensée concrète, démarche abstraite », vol. 11, n° 1, p. 35-40).

5. Il s'agit d'une position théorique de premier ordre pour les musicologues qui pratiquent la sociologie de la musique et les théories culturelles. Sans cette prémisses, il est impossible d'établir des points d'ancrage et de corrélation entre l'artiste et son univers social. Je m'en suis longuement expliqué ailleurs en ce qui concerne la postmodernité actuelle en musicologie (Trottier, 2003).

6. Dans tous les domaines artistiques et scientifiques, la postmodernité met en scène des débats interminables quant à sa nature et sa raison d'être. Au fond, cela n'est-il pas normal, dans la mesure où chaque époque cherche à comprendre le mouvement historique qui la caractérise et ce qui la distingue du passé plus récent ? J'y vois pour ma part le signe le plus palpable d'un questionnement riche de sens quant au devenir de l'humanité.

7. Ramaut-Chevassus, B. (1998), *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 12.

8. *Ibid.*, p. 44-54.

9. Voir Kramer, L. (1995), *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press, p. 1-19.

non hiérarchisée, non orientée linéairement. Tous les trésors sont disponibles et utilisés sans contrainte de cohérence chronologique ou temporelle. Ils sont équivalents. [...] L'accès au passé n'est pas soumis à une logique, mais se trouve pris dans une attitude de stylisation⁷.

N'est-ce pas le procédé à la base de la démarche poétique de Daoust à travers le disque *Anecdotes* par exemple ? Précisons pour le moment que ce genre de procédé devient possible seulement dans un contexte où le répertoire passé a accru la place qu'il occupe dans l'espace socioculturel et cela, en représentant un patrimoine indépassable et difficilement contournable par toute l'importance qu'on lui confère dans la pratique musicale de tous les jours.

Ramaut-Chevassus parlera de deux techniques principales renvoyant à cette attitude stylistique à l'égard du passé : la citation ou l'intertextualité musicale et le collage⁸. Ce dernier est davantage motivé par une technique de superposition où, comme dans le cas de la *Sinfonia* de Berio, des extraits musicaux du passé servent de couche de fond à la présence simultanée de matériaux contemporains. Le collage devient une sorte de commentaire du répertoire passé par l'adjonction de celui-ci à un langage actuel. Il peut aussi conduire à une mise en scène de la tradition pour mieux dénoncer son poids contraignant comme dans le *Ludwig Van* de Kagel. Mais la citation est de loin le procédé le plus utilisé. Elle prend le plus souvent le sens d'une référence au répertoire passé, manière de se réclamer d'un héritage quelconque, ou bien de s'affilier à un genre ou à un mouvement donné, ou bien encore de prendre le matériau de base pour en faire quelque chose de complètement nouveau. Il peut donc y avoir paraphrase intégrale ou permutation de la matière choisie pour lui imposer un caractère proprement contemporain. Dans tous les cas, comme l'a bien mis en évidence Ramaut-Chevassus, il s'agit d'un dialogue avec le répertoire du passé de manière à inscrire les acquis historiques dans une logique contemporaine, donc de fusionner le passé et le présent dans un même mouvement. Cette union passe évidemment par une forme d'éclectisme qu'on aurait tort de ne pas reconnaître dans le contexte pluraliste actuel, qui détermine aussi une certaine demande postmoderne pour la musique par l'accentuation, entre autres, des intérêts subjectifs et pragmatiques à la base de la relation à la musique⁹.

C'est dans ce contexte qu'on ne saurait faire abstraction de ce qui se joue aussi dans l'œuvre de Daoust : la référence au patrimoine de la musique classique occidentale. Une bonne partie du disque *Anecdotes* est basée sur ce principe. À plusieurs reprises, la mention du répertoire baroque du XVIII^e siècle est explicite : les quatre pièces *Suite baroque : Toccata, Suite baroque : « Qu'ai-je entendu ? », Suite baroque : Les « agréments »* et *Suite baroque : L'extase* sont

composées à partir de cette idée d'une mise en scène d'un répertoire du passé dans un processus contemporain. Si ce répertoire fonctionne comme référence explicite dans les titres donnés par Daoust à ses créations, il en va autrement pour les citations et les collages d'œuvres classiques choisies. Contrairement à la musique écrite, la citation n'est pas reproduite telle quelle par le compositeur, mais bien puisée dans un enregistrement et filtrée ensuite par le médium technologique. En d'autres mots, Daoust choisit ou crée la situation propice à la prise concrète du répertoire passé. Dans *Adagio* par exemple, la flûtiste Lise Daoust exécute des extraits d'œuvres virtuoses et connues du répertoire classique pour flûte. Le travail du compositeur consistera, une fois l'enregistrement terminé, à fragmenter les extraits enregistrés en les faisant coïncider avec des extraits de l'adagio du *Quatuor* K. 285 de Mozart et des bruits provenant de l'environnement quotidien. Dans cet exemple précis, Daoust conduit l'auditeur à un véritable travail de permutation de la matière et de commentaire de celle-ci en la superposant de manière hétéroclite dans le temps et l'espace. En ce sens, le titre du disque met en lumière le travail poétique accompli :

Mon travail, nous dit Daoust, consiste non pas à cacher la référence anecdotique, mais plutôt à créer les conditions qui entraînent l'auditeur vers une écoute esthétique des sons que j'utilise, à y découvrir la musique¹⁰.

La position postmoderne de Daoust se révèle à travers le plaisir qu'il prend à jouer sur l'anecdote en se plaçant au niveau esthétique : « La musique commence à partir du moment où je glisse vers le plaisir, la gratuité de l'écoute, quelle que soit la source sonore¹¹. » Daoust joue parfois sur la technique du collage, lorsque l'extrait en question est entendu sans transformation par exemple, alors que dans d'autres cas la fragmentation de la matière sonore renvoie davantage à la citation. Les musiques électroacoustiques permettent donc de travailler à travers les deux procédés à la fois, comme l'atteste le disque *Anecdotes*.

Dès le début de sa carrière, Yves Daoust a joué sur la référence au passé avec son *Quatuor* de 1979. Ici, le travail effectué par rapport au passé est révélateur d'une distance qu'il tient à préserver. La référence au passé ne se fonde pas tant sur un contenu musical explicite que sur un genre bien déterminé de l'histoire musicale que tous nous connaissons. Il n'y a donc aucune référence à des œuvres précises. Daoust a plutôt voulu évoquer l'écriture du quatuor en demandant à des instrumentistes de jouer des traits typiques de l'écriture traditionnelle pour cette formation instrumentale. Les traits en question ont été préparés par Daoust de manière à exploiter la richesses et les différentes

10. Daoust, Y. (1997), « Entretien de Yves D. avec lui-même », dans *Circuit musiques contemporaines*, « Autoportraits. Montréal, l'après 1967 », vol. 8, n° 1, p. 21.

11. *Ibid.*

possibilités des instruments formant le quatuor. Ces possibilités renvoient non pas aux hauteurs ou aux rythmes, mais bien au timbre et à l'intensité des instruments, matière plus facilement exploitable par le médium électroacoustique. Le processus poïétique qui s'ensuivra transformera les sources sonores en leur donnant un caractère beaucoup plus abstrait, en travaillant la matière enregistrée par toutes sortes de manipulations électroniques. De sorte que la référence au quatuor devient davantage un simulacre de l'idée qu'on se fait du quatuor et de son écoute, le travail technologique ayant favorisé dans ce cas bien précis une totale soumission du répertoire passé à des exigences contemporaines : le timbre et l'intensité du quatuor deviennent des objets sonores en soi, approfondis par des manipulations électroacoustiques. Et à partir de cette pièce, comme l'a reconnu Daoust en jouant son propre interlocuteur, « l'obsession de la musique classique, de la référence au patrimoine, [devient] absolument incontournable¹² ».

Les années 1990 marqueront un retour chez Daoust à ce processus plus abstrait, annoncé dès le début du deuxième disque *Musiques naïves avec Impromptu* de 1994. Cette pièce a été conçue à partir de la *Fantaisie-Impromptu en do dièse mineur op. 66* pour piano de Chopin. Daoust parlera à cet effet de « la complicité de Chopin¹³ », manière d'affirmer en quoi le répertoire du passé lui fournit une inspiration première pour ensuite l'inscrire dans des intentions esthétiques proprement contemporaines. Il effectuera ce travail à partir de trois objets principaux issus de la *Fantaisie* : des cellules en oscillation, un arpège ascendant et une descente chromatique¹⁴. Le compositeur parlera de « macro-objets » ou d'« objets Chopin¹⁵ », marquant ainsi la distance prise avec le répertoire et le sens contemporain qu'il lui donne. Au fond, la référence à Chopin ne devient qu'un prétexte pour utiliser un matériau passé et démontrer en quoi des transformations numériques et technologiques peuvent lui donner une aura proprement actuelle. La manipulation abstraite de ce matériau pourra s'opérer à travers le support technologique offert par le MIDI, qui permet au compositeur de se placer en retrait de la matière sonore travaillée en l'objectivant à travers des graphiques numériques. Advient à ce moment « une transposition dans l'abstrait des phénomènes sonores¹⁶ », ce qui permet de les traiter d'une tout autre façon que les superpositions proposées, par exemple, dans les différentes suites baroques d'*Anecdotes*. Une fois l'œuvre entendue, nous pourrions dire que Daoust a bel et bien atteint son but. En effet, si l'auditeur reconnaît les trois objets principaux, s'il est à même de percevoir qu'ils sont issus d'une source concrète, il ne peut jamais savoir qu'ils proviennent directement de la *Fantaisie-Impromptu* de Chopin. Ce dernier est complice de cette œuvre et reconnu comme tel pour autant que le compositeur en fasse part à son

12. *Ibid.*, p. 22.

13. Daoust, Y. (2000), « Pensée concrète, démarche abstraite », dans *Circuit musiques contemporaines*, « Analyses », vol. 11, n° 1, p. 37.

14. *Ibid.*, p. 38.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

public. Et pourtant, l'auditeur reconnaît que les sources sonores travaillées renvoient au piano traditionnel et au jeu qui le distingue, d'où l'anecdotique en tant que processus fondamental caractérisant l'esthétique de Daoust.

À partir de ce moment, une nouvelle dialectique s'inscrit au cœur de la démarche poïétique de Daoust : « Il y a donc un va-et-vient constant entre le travail sur des structures abstraites et le retour sur le "terrain"¹⁷. » Autrement dit, en partant d'une référence anecdotique superposée d'*artefacts* sonores et d'un travail de sonorisation, le compositeur est passé à une manière plus détachée et objective de travailler la matière sonore issue du répertoire passé par la référence à son instrumentation et à son langage. Comme quoi la citation concrète et explicite a fait place à une citation commentée et permutée en « objets-sculptures¹⁸ », dont la référence joue sur une ambiguïté propre à la déconstruction technologique du langage et des sonorités passées. Bref, le compositeur sème le doute quant à la possibilité de reconnaître explicitement le répertoire passé : seuls les titres nous invitent maintenant à le faire. C'est un changement d'attitude capital chez Daoust, dont on évaluera toutes les conséquences en dernière partie de cet article.

L'*artefact* sonore comme représentation sociale

La présence d'*artefacts* sonores issus de notre environnement urbain et socio-culturel s'inscrit également chez Daoust au cœur d'une démarche postmoderne. Encore une fois, il ne s'agit pas tant d'affirmer que Daoust puisse être postmoderne ou non mais de constater l'influence que peut exercer son époque sur lui et comment il la reflète à son tour en lui donnant un sens précis. En fait, la conception de l'objet musical qu'il propose aujourd'hui aurait été jugé tout simplement impur au regard des valeurs défendues par la modernité artistique. En effet, il faut bien comprendre que si l'historicisme définissait la marche et les critères normatifs à suivre pour l'art moderne — qu'on pense au langage musical qui devait progresser vers davantage de complexités et d'abstraction — le tout prenait forme en recourant à une attitude franchement autoritaire et puriste. La fin de la conception moderne de l'art et de son historicisme, c'est aussi la fin de la pureté revendiquée par les artistes.

Selon Jean-Marie Schaeffer¹⁹, l'art moderne avait pour dessein d'assumer une forme de transcendance en prenant le relais des religions. La conception moderne de l'art était d'abord motivée par des utopies qui lui dictaient un programme à la fois politique et philosophique²⁰. La modernité cherchait par l'art à changer le monde et à faire de la relation esthétique un principe démocratique structurant pour la vie des hommes de demain²¹. Cette conception de l'art me semble bien loin de l'idée que nous nous faisons de l'art aujourd'hui. Des

17. *Ibid.*, p. 39.

18. *Ibid.*

19. Schaeffer, J.-M. (1992), *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard.

20. Voir Jimenez, M. (1997), *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, p. 333-395.

21. Pensons aux idées utopiques à la base de la *Neuvième* de Beethoven (voir Buch, 1999), du *Parsifal* ou du Festspielhaus de Wagner et de l'expressionnisme de l'École de Vienne (voir Jameux, D. [2002], *L'école de Vienne*, Paris, Fayard).

22. Voir Gablik, S. (1984/1997), *Le modernisme et son ombre*, London/Paris, Thames and Hudson.

23. Ce sont des thèmes chers aux théories postmodernes qu'on retrouve condensés chez un Lyotard (1988), et qu'un politologue québécois a bien résumé dans un petit livre intitulé *Le postmodernisme* (Boisvert, 1995).

24. Michaud, Y. (1997), *La crise de l'Art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 280.

25. Voir Ramaut-Chevassus, B. (1998), *op. cit.*

26. Jusqu'à quel point cette tendance de l'art actuel est-elle vraiment nouvelle? Tous et chacun s'entendent pour affirmer que l'art est toujours social jusqu'à un certain point, c'est-à-dire que l'artiste prend appui sur son milieu pour s'émanciper et créer dans les normes qui lui ont été transmises. En ce sens, tout art est local en ce qu'il naît dans un temps et un lieu précis. Il y a pourtant une différence lorsque l'artiste décide délibérément d'inscrire son art au sein du monde social et de favoriser des formes de communications symboliques. D'ailleurs, n'oublions pas qu'avant la seconde moitié du xx^e siècle, l'artiste n'avait pas à sa disposition les médiations technologiques favorisant cette communication, l'exemple par excellence étant les musiques électro-acoustiques. Donc, je pense que cette tendance marque un changement ou un renouveau du moment où l'on tient compte du fait que l'art moderne (pensons à l'époque de Darmstadt) s'est voulu international et cela, dès le xix^e siècle avec Beethoven (i.e. la *Neuvième*). Ce qu'on constate aujourd'hui, c'est que cette tendance, sous-entendue auparavant dans certains courants artistiques ou chez certains artistes, devient une des facettes incontournables de l'art contemporain, déterminant une participation plus accrue de l'artiste au monde socioculturel qui l'entoure.

artistes comme Yves Daoust me semblent aux antipodes d'une musique cherchant à refléter une image idéelle et salutaire du monde spirituel. Du moins, ceux qui défendraient de telles idées aujourd'hui le feraient avec beaucoup plus de nuances et dans des visées beaucoup plus réalistes. Pour les modernes, cette conception se justifiait en revendiquant une forme de pureté rattachée à l'art : la figure autoritaire d'un Adorno (1958) manifeste le corollaire de ce genre d'attitude.

À mon avis, l'art contemporain ne peut être compris sans un investissement des valeurs qui définissent ses assises²². Il s'agit entre autres choses de questionner le contexte dans lequel évolue l'art actuel, ce qui nous fera mieux comprendre par la suite la participation de Daoust à celui-ci. Or, le contexte d'aujourd'hui, comme d'aucuns l'ont souligné, est fortement marqué par le pluralisme, l'éclectisme, le globalisme et une redéfinition complète des fonctions sociales et culturelles assignées aux formes symboliques, aux institutions et aux médias de communication²³. Qu'on s'entende ou non pour qualifier notre époque actuelle de postmoderne, d'hypermoderne ou autres, tout converge à identifier au moins le changement d'horizon qui affecte l'Occident. L'idée ici consiste à prendre acte de cette transformation qui pousse l'art dans de nouvelles directions et de nouvelles valeurs. Comme le souligne Yves Michaud en traitant de la représentation de l'art : « La situation contemporaine redouble et multiplie ce pluralisme : nous sommes dans un temps qui fait jouer toutes les ressources symboliques²⁴. »

Cette situation décrite par Michaud me semble plus vraie que jamais en art, d'autant plus que celui-ci investit à son tour depuis quelques années ce pluralisme comme marque première de sa mise au monde et de ses intentions esthétiques. Quand tous les langages se côtoient et que les tendances font place à une idiosyncrasie chez les artistes et les compositeurs²⁵, il faut bien avoir recours aux mots désignant le syncrétisme actuel, comme le pluralisme ou l'éclectisme. Dans ce contexte, une des directions observées est d'avoir reconquis l'espace socioculturel et politique, tendance lourde de conséquences et aux enjeux multiples comme en atteste l'œuvre de Daoust. Bref, ce qui aurait été jugé impur du point de vue moderne, à savoir un art célébrant la fête et favorisant des rapports sociaux et de nouvelles formes culturelles, est devenu le signe d'une nouvelle prise de contact avec l'espace public : l'artiste s'inspire du monde social qui l'environne, l'investit d'un sens en le façonnant et en favorisant même parfois des rencontres inusitées²⁶. C'est le retour de l'art à des formes non seulement plus participatives, mais aussi à une fonction de rassemblement et à un réenchancement de la force symbolique qu'il peut acquérir au sein

de l'espace public. L'ouvrage *The Reenchantment of Art* (1992) de Suzi Gablik porte entre autres sur ce retour d'un art plus engagé dans sa communauté :

If modern aesthetics was inherently isolationist, aimed at disengagement and purity, my sense is that what we will be seeing over the next few decades is art that is essentially social and purposeful, art that rejects the myths of neutrality and autonomy. The subtext of social responsibility is missing in our aesthetic models, and the challenge of the future will be to transcend the disconnectedness and separation of the aesthetic from the social that existed within modernism²⁷.

Au fond, cette pratique prend la forme d'un retour au vernaculaire en réinvestissant les espaces et les lieux de la culture populaire, ainsi que le sens offert par l'attachement à la communauté²⁸.

Cette reconquête de l'espace socioculturel existe en propre chez Yves Daoust. Mais elle s'est toujours confirmée dans un sens unique à travers sa poïétique. En effet, plutôt que d'avoir recours à des éléments vernaculaires pour fonder son style et ainsi donner une fonction proprement communautaire à son art, Daoust mise plutôt sur une transfiguration esthétique et technologique des sources sonores puisées dans l'environnement urbain et quotidien. C'est pourquoi on me permettra de parler de poésie urbaine pour qualifier ce processus, c'est-à-dire de phénomènes sonores quotidiens qui prennent une forme esthétique lorsqu'ils sont permutés au sein du médium électronique. Nul processus de ce genre n'est possible si les éléments ne sont pas affectés par une intentionnalité esthétique qui leur donne un nouveau sens parce que placés dans un contexte artistique et au sein d'une œuvre se suffisant à elle-même. L'autodétermination de l'œuvre, qu'elle soit poïétique, esthésique ou immanente, a pour conséquence que ces *artefacts* trouvent leur raison d'être à l'intérieur des paramètres de celle-ci et de l'idée générale qui la guide.

J'en donne un exemple avec *Petite musique sentimentale* de 1984. Ici, deux mondes se côtoient et s'opposent à la fois : d'une part, un piano qui alterne des accords les uns après les autres ; d'autre part, la rumeur urbaine qui se meut à travers les bruits de la circulation, du bulletin médiatique et des émissions radiophoniques. Les sonorités puisées dans l'environnement montréalais ne renvoient pas à leur propre logique référentielle d'un matin d'hiver banal. Elles acquièrent plutôt un sens à l'instant où elles s'entremêlent avec les accords du piano et se fondent dans le jeu pianistique. Daoust pose la situation voulue esthétiquement :

Oubliez la salle de concert. Vous êtes dans la rue, au milieu de la circulation... Par une fenêtre entr'ouverte, des sons de piano vous parviennent. Vous tendez l'oreille... Oubliez la rue. Vous êtes dans une salle de concert. Une bande diffuse très fort les

27. Gablik, S. (1992), *The Reenchantment of Art*, London, Thames and Hudson, p. 4-5.

28. Le sociologue Scott Lash (1990, p. 5-15) parle quant à lui d'un processus de dé-différenciation pour caractériser ce mouvement que connaît la culture contemporaine, au contraire d'un processus de différenciation qui aurait affecté la modernité culturelle et artistique.

30. C'est lors d'une rencontre avec Yves Daoust à l'automne de 2000 que ce dernier m'a remis la partition de *Mi bémol*, rencontre organisée dans le cadre d'un cours sur la notation musicale. On s'entend ici qu'il ne s'agit guère d'une partition conventionnelle, mais bien d'une représentation de l'organisation sonore de la pièce à travers des signes et des repères symboliques.

31. La crise d'Oka s'est déroulée à l'été de 1990 près de Montréal et a mis en scène un affrontement entre les autorités gouvernementales et les autochtones quant au statut du territoire et des terres ancestrales leur appartenant.

32. Rappelons brièvement que l'Accord du lac Meech devait être une entente constitutionnelle permettant au Québec d'acquiescer un statut distinct au sein du fédéralisme canadien. Les principaux protagonistes de cette entente déchuée ont été Bryan Mulroney et Robert Bourassa.

bruits extérieurs, masquant presque totalement les sonorités romantiques qui s'échappent — parfois — du piano... Oubliez le concert. Vous êtes au théâtre...²⁹

Il s'ensuit que tout prend sens quand l'auditeur comprend qu'il est lui-même l'objet de cette transfiguration esthétique, c'est-à-dire lorsqu'il prend conscience qu'il assiste à une mise en scène de son quotidien et de la rencontre de deux mondes différents. Entre les accords plaqués qui rappellent le piano d'un Satie et les clameurs urbaines d'un matin d'hiver, la mise en situation devient assez claire pour l'auditeur qui saisit très vite que le but n'est pas tant d'exposer des sonorités urbaines, que de les faire contraster avec un monde plus intraverti et maîtrisé. La signification que prennent alors ces *artefacts* sonores renvoie à la fois à la rencontre des deux mondes et au théâtre que crée l'expérience sensorielle.

Ce procédé utilisé par Daoust apparaît clairement à travers la pièce *Mi bémol* de 1990, où la partition symbolique permet de comprendre le travail qu'il effectue avec les sonorités du quotidien et la réalité matérielle du monde qui nous entoure³⁰. En établissant clairement dans la partition la trame narrative de l'œuvre par l'identification de repères sonores, *Mi bémol* devient une sorte de documentaire de l'été de 1990. Deux faits significatifs dans l'œuvre sont probants quant à la référence à cet été-là : un passage où un journaliste commente la crise d'Oka³¹ et un autre où un défilé nationaliste crie des slogans teintés d'exaspération, rappelant ainsi l'échec de l'Accord du lac Meech³². Bien qu'étant très jeune à l'époque, ces références sont fortement chargées dans ma mémoire et ravivent bon nombre de souvenirs de cet été marquant pour l'histoire politique et sociale du Québec. Pourtant, le travail de Daoust ne se résume aucunement à un documentaire sonore. L'évocation de l'été se déroule aussi sur un arrière-fond sonore constitué de bruits estivaux : les feux d'artifice, les cris de la foule, la balançoire, les meuglements des vaches, etc. Mais il y a plus. Ce qui permet finalement à Daoust de transcender la simple forme documentaire se trouve dans cette superposition constante de sept « objets rebonds » selon l'appellation qu'on retrouve sur la partition. La référence à la note *mi* bémol prend alors une forme sonore concrète : ces objets rebonds sont en fait des motifs comme on les retrouve en écriture traditionnelle, utilisant des procédés tels que la compression rythmique, le décalé, le rétrograde, des groupes de notes arpégées ou des effets d'intensité, tous tournant autour du *mi* bémol. La partition symbolique se présente comme une succession de huit événements sonores clés : l'énoncé des motifs ; le 1^{er} tableau ; le 2^e tableau ; une transition ; le 3^e tableau ; une autre transition ; le 4^e tableau ; une coda pour terminer. La superposition des différents objets rebonds dans la trame narrative vient créer à mon avis une forme de concaténation des bruits estivaux en les structurant et en les commentant d'une certaine manière. Si bien que le déroulement logique de l'œuvre en différents

tableaux exposant des situations différentes n'aurait pas été organisé aussi bien esthétiquement sans ces motifs qui permettent au discours de respirer et à la forme de trouver une cohérence. Les références contenues dans les tableaux passent donc par une transfiguration esthétique, d'autant plus qu'elles sont motivées par les choix idéologiques et esthétiques du compositeur.

Le travail d'abstraction de la matière sonore de l'environnement quotidien va beaucoup plus loin dans *Bruits*, une des dernières œuvres de Daoust (1997-2001), construite en trois mouvements : 1. « Children's Corner » ; 2. « Nuit » ; 3. « Fête ». J'ignore pour le moment si la référence à Debussy est voulue ou non, mais toujours est-il qu'elle me semble évidente pour quiconque connaît l'œuvre du compositeur français. Serait-ce une réinvention contemporaine des *Nocturnes* de Debussy ? Dans tous les cas, tout porte à croire que l'idée d'évocation chez l'un comme chez l'autre est la même, sauf que contrairement à Debussy, Daoust possède des moyens technologiques lui permettant de capter les sons urbains et de les transformer ensuite en une forme esthétique concrète. Encore une fois, les bruits enregistrés l'ont été pendant l'été et sont associés à des lieux et des espaces clairement identifiables de l'environnement montréalais : les défilés, les nombreux festivals, les feux d'artifice, les fêtes de rue, les marchés publics, les jeux estivaux, etc. Cependant que cette fois-ci, comme je l'ai évoqué auparavant, l'abstraction permise est plus grande en recourant à la numérisation propre au MIDI et à une technique réduisant les sonorités à des graphiques. Daoust nous explique comment il s'y est pris pour développer une technique plus abstraite :

L'utilisation de sources hétérogènes posait beaucoup plus de difficultés (contrairement à *Impromptu*). La technique de fragmentation prend ici tout son sens : bien plus qu'une technique, elle devient un principe esthétique. Les prises de sons, effectuées pour la plupart durant l'été 1997, ont été éclatées, déchiquetées, pour les rendre conformes à mon souvenir, à mon impression sonore de la Ville, écrasée par le bruit³³.

33. Daoust, Y. (2000), *op. cit.*, p. 39.

Ce passage me semble des plus fondamentaux en ce qu'il situe clairement le travail esthétique et poétique réalisé par Daoust : les *artefacts* sonores enregistrés doivent être conformes au souvenir que chacun peut s'en faire *a posteriori*, donc ils agissent comme un simulacre de la réalité décrite. Et puisque cette réalité est vécue par tout Montréalais, une communication symbolique s'établit, qui restitue en nous l'image urbaine et son paysage sonore : prend forme un souvenir de Montréal durant l'été. La communication fonctionne alors sur plusieurs niveaux en interpellant le souvenir, l'événement, le sensoriel et bien sûr, l'imagination. Mais tout cela est rendu possible parce que tous, nous vivons une relation pragmatique à Montréal, que le citoyen Daoust sait si bien évoquer.

Au bout du compte, on assiste à un retour en force de la représentation musicale, quoique chez Daoust celle-ci n'ait ni une fonction littéraire (pensons

au *lied*) ni une fonction imaginative (pensons au poème symphonique) et encore moins une fonction transcendante (la musique absolue). La représentation musicale se métamorphose plutôt chez lui en représentation du paysage sonore urbain dans lequel nous vivons, et qui peut prendre une forme artistique pour autant que le compositeur lui insuffle un autre sens par le biais d'intentions esthétiques et poétiques. Mais l'objectif de la représentation en musique demeure toujours le même, hier comme aujourd'hui :

The tropological aspect of a representation is the immediate source of its meanings, its hermeneutic window. The trope "opens the wandering of the semantic" by placing the representation in the thick of the communicative economy, affiliating it with a wide variety of discourses and their social, historical, ideological, psychical, and rhetorical forces³⁴.

34. Kramer, L. (1995), *op. cit.*, p. 71.

La représentation proposée par Daoust ouvre effectivement cette fenêtre herméneutique qui permet à l'auditeur de reconnaître ces événements et de les interpréter par la suite et seulement en fonction du dessein idéologique voulu et du travail poétique réalisé par le compositeur. De sorte que la fonction qu'il assigne à ces objets sonores puisés dans l'environnement urbain est d'ordre symbolique, c'est-à-dire qu'elle renvoie à l'expérience qu'en ont déjà fait les acteurs sociaux et à la place que ces acteurs occupent dans l'espace social par rapport aux objets sonores, interpellant de la sorte des interactions sociales à la base de toute communication artistique³⁵. C'est peut-être à ce moment précis que ce « cinéma sans images » prend toute sa force persuasive et sa raison d'être, cette communication symbolique sollicitant constamment l'imaginaire. Signalons enfin que ce retour en force de la communication est aussi au cœur du phénomène post-moderne, ce que Ramaut-Chevassus a nommé une demande de communicabilité : « La notion de communication se fonde alors sur celle de dialogue dans le temps — référence au passé, retour sur le passé —, dans l'espace — régionalisme et internationalisme —, et à l'intérieur même des sphères sociale et esthétique³⁶. » On ne saurait mieux décrire le travail artistique de Daoust.

35. Voir Jauss, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

36. Ramaut-Chevassus, B. (1998), *op. cit.*, p. 18.

Un questionnement identitaire entre mémoire et distance

Maintenant que j'ai situé l'œuvre de Daoust historiquement et que les deux procédés à la base de sa poétique ont été théorisés, il me reste à dégager un sens général à son travail artistique en allant au-delà de l'autodétermination de l'œuvre, notamment en réfléchissant sur le rapport de Daoust avec l'environnement socioculturel qui l'entoure. Pour ce faire, je capitaliserai sur cette notion d'identité si chère à notre époque contemporaine. On me permettra de faire un détour à l'occasion dans les théories actuelles sur l'identité pour mieux les appliquer ensuite à Daoust en tant que citoyen se questionnant sur

son monde d'origine. Essentiellement, cette partie consiste à analyser et à théoriser le mouvement dialogique qui se joue entre Daoust et son univers social.

Dès le début de l'ouvrage *De l'identité du sujet au lien social. L'étude des processus identitaires*, Annick Durand-Delvigne met en évidence la dialectique qui fonde tout processus identitaire, à savoir le couple semblable/différent³⁷. En fait, la grande thèse de ce collectif repose sur l'idée que l'identité est sociale ou elle n'existe pas. De mon point de vue, cette donnée se présente comme un truisme pour celui qui s'attarde à l'étude des processus sociaux et leur mise en forme symbolique chez les sujets que nous sommes. L'idée de départ serait de réaffirmer que tout sujet évolue dans un milieu social qui l'influence et dont il tire en retour sa raison d'être³⁸. Sans société pour le supporter, le sujet, aussi intelligent soit-il, ne peut guère se mouvoir dans des structures intelligibles et dans une organisation construite qui prend sens à travers le langage qui la nomme. Il s'agit ici de rappeler qu'il y a identité du moment où le sujet peut se différencier par rapport à une forme sociale donnée. Comme le précise Hélène Chauchat :

Mais l'identité du sujet est aussi un rapport au monde, une certaine manière d'être et de se situer par rapport à l'environnement, et particulièrement par rapport aux autres individus et groupes. L'identité du sujet constitue, au sens où elle l'établit, une manière d'exister dans l'environnement social. C'est ce qui règle sa manière de penser et d'agir³⁹.

Si, au sens commun, nous retenons que l'identité est bien ce qui fait de chacun de nous un être à part entière, nous devons aussi reconnaître que la différenciation que chacun exprime ne peut prendre sa source que dans la comparaison avec les autres. Et en tant qu'êtres humains vivant dans une organisation sociale, nous partageons aussi avec les autres membres de notre communauté des traits spécifiques qui permettent la communication et l'échange avec ceux-ci : des ressemblances intellectuelles, des rapports sociaux ou des intérêts culturels. De même, dans une communauté donnée, les symboles et le langage sont en général reconnus par tous. Si donc nous pouvons appréhender en quoi chaque individu exprime une identité qui le différencie et qui lui est propre, nous devons dans le même mouvement le rattacher aussi à son appartenance sociale et à des structures plus larges de l'expérience sociale, telle la nation. Bref, l'identité tire sa raison d'être uniquement à partir de ce qui forme les référents communs : « L'identité est sociale parce que le même type d'expériences déclenche le même type de processus et de mécanismes identitaires et parce qu'elle est ancrée dans un univers symbolique⁴⁰. »

Les catégories du semblable et du différent sont donc à la base de tout processus identitaire. Chauchat parle quant à elle de permanence et de singularité⁴¹, manière plus évidente encore de mettre l'accent sur ce qui est de l'ordre

37. Chauchat, H. et Durand-Delvigne, A. (dir.) (1999), *De l'identité du sujet au lien social. L'étude des processus identitaires*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 5.

38. Fernand Dumont a mis l'accent à de nombreuses reprises sur cette position théorique fondamentale pour toute étude sociale. Un très beau passage sur cette question figure dans l'appendice de *Genèse de la société québécoise* (1996, Montréal, Boréal, p. 337-352).

39. Chauchat, H. et Durand-Delvigne, A. (1999), *op. cit.*, p. 8.

40. *Ibid.*, p. 14-15.

41. *Ibid.*, p. 7.

42. On nomme ces années ainsi puisque Maurice Duplessis a dirigé le gouvernement du Québec de 1944 à 1959. Plusieurs intellectuels ont parlé d'une période sombre dans l'histoire du Québec (« La grande noirceur »), notamment en raison de l'autorité du régime et de son alliance avec le pouvoir clérical, de même que de l'ostracisme dont ont été victimes les éléments plus dissidents de la société d'alors.

43. On conviendra ici que je parle en tant que sujet appartenant à la même culture que Daoust (position émique). Or, il serait intéressant de poser la question de la réponse auditive d'un sujet baignant dans un autre contexte : comment un auditeur ne connaissant rien à la culture québécoise réagira-t-il à l'écoute de ces cloches ? La question mériterait une étude approfondie en recourant aux recherches expérimentales. Je crois cependant pouvoir proposer un élément de réponse en affirmant que l'auditeur rattacherait les sons qu'il entend à sa propre expérience. Ainsi, pour l'Américain ne connaissant rien à la culture québécoise, les cloches mises en musique par Daoust pourraient lui rappeler celles qu'il entend tous les jours dans son environnement. Ce que je défends ici repose sur l'idée que l'utilisation de sonorités connotées culturellement sera l'objet d'une identification commune pour ceux qui connaissent la culture d'où elles proviennent, alors que les autres les rattacheront à une expérience sociale tout autre.

de l'univers extérieur, donc figé, de ce qui est de l'ordre de l'intériorité du sujet et en mouvement constant. On peut donc en conclure que tout sujet se définit en fonction de la société dans laquelle il grandit. Cela apparaît évident chez les artistes, puisque ces derniers effectuent des choix esthétiques et poétiques à la lumière de leur vécu personnel et de leur rapport particulier au monde. En ce sens, tout auditeur reconnaîtra facilement l'attrait qu'exerce sur Yves Daoust sa société d'appartenance. En la narrant ainsi dans son œuvre, il lui donne une importance capitale en l'inscrivant dans de nouveaux horizons de significations par le recours aux situations nouvelles et souvent inédites. Si je ne me suis jamais arrêté à la concomitance que pouvaient créer deux mondes opposés où des sonorités de piano sont mises en relation avec des sons de l'environnement urbain, Daoust m'y invite en théâtralisant la situation dans sa *Petite musique sentimentale*. De même, le fait que Daoust ait construit une œuvre entière sur les sons produits par les cloches de l'église Notre-Dame m'en dit beaucoup sur sa société d'appartenance. En ayant basé toute une œuvre sur la résonance et l'attaque des cloches de la basilique, je peux émettre l'hypothèse que celles-ci prennent un sens particulier chez lui par rapport à son existence. Ce qui me permet de poser ladite hypothèse, c'est aussi mon appartenance à cette société même, que je connais et dont je sais pertinemment que les églises y occupaient une place prépondérante dans le passé et que leur nombre est plutôt impressionnant sur la seule île de Montréal. Comme Yves Daoust a grandi dans les années suivant la Seconde Guerre, soit dans un contexte fortement marqué par le régime duplessiste⁴², je peux supposer que la religion catholique et sa mise au monde sonore ont marqué son enfance. Le choix peut être purement esthétique, comme il peut aussi renvoyer à cette expérience. Or, dans la mesure où l'identité est sociale, le sujet qui écoute établira la corrélation avec le passé religieux qui témoigne aussi de son expérience. Permanence et singularité sont au cœur de tout processus identitaire, disions-nous plus haut : la permanence vient ici de cette expérience commune propre à un lieu de culte que tout Québécois a déjà fréquenté⁴³, alors que la singularité renverrait plutôt au travail poétique qui s'ensuit chez Daoust par l'entremise du filtre électronique.

Le référent commun propre à l'identité sociale possède donc quelque chose de foncièrement géographique. En effet, toute identité sociale est délimitée par un temps et un espace au sein duquel elle gravite et se définit. Si je reconnais chez Daoust les événements politiques de l'été de 1990, c'est aussi parce que je les ai vécus et que j'appartiens à la même société que lui. En revanche, quand René Lussier met en scène des événements politiques renvoyant à la crise d'octobre dans *Le trésor de la langue*, je ne les reconnais que parce que je participe au vécu de ma société et de sa conscience historique ; ils ne déclenchent en moi

aucun souvenir particulier, mais bien une image idéalisée d'un passé éloigné. L'identité se joue donc à travers un espace et un temps intrinsèques à la société du sujet, ici le compositeur. L'ouvrage *Les espaces de l'identité* (1997), sous la direction de Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Khadiyatoula Fall⁴⁴, défend cette thèse d'une inscription spécifique de l'identité dans un temps et un lieu précis : « Une attention particulière est accordée à la notion d'espace défini comme un "lieu pratiqué", c'est-à-dire un lieu où se déploie une stratégie identitaire⁴⁵. » L'exemple des jeunes revient souvent pour décrire ces stratégies identitaires, eux qui s'identifient souvent à des gangs et qui se différencient par rapport à celles-ci. Or, les gangs s'organisent évidemment autour de lieux donnés d'où elles tirent leur force symbolique et leur raison d'être. Nous pourrions apporter le même exemple chez les intellectuels et les scientifiques quant à l'université comme lieu en retrait pour réfléchir sur leur environnement humain et naturel.

Une autre manière de mettre en perspective cette idée serait d'insister sur le fait que les structures définissant l'action des hommes prennent un sens valable pour les sujets, pour autant qu'elles soient circonscrites dans un espace défini et servant à cette fin. Le cadre de la nation peut encore une fois servir d'exemple, avec ses institutions, ses structures hiérarchiques, de même qu'avec son code pénal qui assure un fonctionnement juste de la société. Bref, le sujet se meut dans un espace qui a existé et a été balisé bien avant son arrivée sur terre. Les espaces social et géographique définissent donc d'une certaine manière son rapport au monde et le sens qu'il hérite de ses prédécesseurs. Les processus identitaires logent donc à cette enseigne où le sujet entre en contact avec son environnement social concret et la connaissance historique que lui transmettent ses prédécesseurs. De sorte que l'identité « n'est pas une substance figée dans le temps, mais plutôt un processus continuellement en mouvement⁴⁶ ». Autant dire qu'elle se présente comme un construit qui se déploie perpétuellement à travers différentes stratégies en réaction avec l'espace pré-établi et les références communes.

Une des stratégies identitaires adoptées par Daoust serait peut-être celle consistant à mettre ces *artefacts* sonores du quotidien en musique. La question pourrait être posée plus directement : que cherche Daoust dans ce processus de transfiguration sonore de notre environnement quotidien ? Il se peut fort bien que cet environnement occupe une place significative dans sa vie et qu'il cherche ainsi à lui donner une aura particulière à travers son travail artistique. En ce sens, une partie de celui-ci consisterait à revisiter ces lieux communs, comme dans *Bruits*, pour nous les faire découvrir sous un autre angle et sous un nouveau jour. Et on peut en conclure que le résultat est probant du

44. Le Centre d'études interdisciplinaires sur les lettres, les arts et les traditions francophones en Amérique du Nord (CÉLAT) de l'Université Laval a produit beaucoup de recherches et d'ouvrages sur la question de l'identité. Il fut dirigé entre autres par Jocelyn Létourneau et Laurier Turgeon.

45. Turgeon, L., Létourneau, J. et Fall, K. (dir.) (1997), *Les espaces de l'identité*, Québec, Presses Universitaires de Laval, p. X.

46. *Ibid.*, p. XI.

point de vue de l'écoute, notamment avec cette idée d'un souvenir où les ambiances apparaissent entremêlées et dénaturées par l'imaginaire, ce qu'arrive parfaitement à évoquer *Bruits*. Mais pourtant, plusieurs artistes peuvent vivre les mêmes expériences sans pour autant être attirés par une transposition esthétique de celles-ci. Pourquoi Daoust le serait-il plus qu'un autre ? Il se peut encore une fois qu'il accorde plus d'importance que ses collègues à ces lieux et aux ambiances qui les caractérisent.

Mais cela nous révèle également beaucoup sur l'identité de Daoust et ce qui le motive personnellement. Selon la formule que « l'identité sociale révèle la position subjective du sujet, c'est-à-dire de ce qui a de l'importance pour lui, de ce qui fait sens dans sa vie »⁴⁷, force est de constater que Daoust doit être un artiste à l'écoute du monde social qui l'entoure, qui cherche à saisir la rumeur urbaine dans toute sa subtilité et qui témoigne d'une conscience sociale et politique extrêmement aigüe. Dans le cas contraire, les événements politiques de l'été de 1990 contenus dans *Mi bémol* n'auraient pas été présentés avec cette sensibilité où les objets rebonds les organisent et les commentent par des effets d'intensités et même par des onomatopées. À tout le moins, le chercheur peut émettre l'hypothèse que Daoust a accordé une certaine importance à ces événements, sinon ils les auraient tout simplement ignorés. Daoust, comme tout citoyen réfléchi et attentif à ce qui se passait dans sa société durant cet été de 1990, n'est pas resté insensible aux conflits sociaux et aux échecs de la politique canadienne en matière constitutionnelle et amérindienne. Sa stratégie identitaire serait ici de rassembler ces événements sociopolitiques en un tout cohérent, faisant ainsi devoir de mémoire pour les générations futures. La stratégie identitaire de Daoust par rapport aux espaces qu'il habite, comme celle de tout artiste je crois, consiste à organiser les symboles de ceux-ci après coup dans une cohérence et une forme esthétiques. Du moins, lui-même incite à penser son travail poétique en ce sens :

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 forme d'orchestration⁴⁸.

Ces éléments nous disent déjà beaucoup sur le rapport qu'entretient Daoust avec son univers social et les événements sociaux qui captent son attention. Bien entendu, tous et chacun concéderont que l'électroacoustique se prête mieux que la musique écrite à ce genre de travail. N'empêche que le pouvoir sémantique du trope culturel a toujours existé en musique classique, particulièrement aux XVIII^e et XIX^e siècles⁴⁹.

47. Chauchat, H. (1999), *op. cit.*, p. 11.

48. Daoust, Y. (1997), *op. cit.*, p. 24.

49. Voir Kramer, L. (1990), *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley, University of California Press.

Mais il y a davantage. Une fois posé ce travail de Daoust, il faut l'appréhender du point de vue de l'écoute et de la réception. Une des facettes fondamentales de l'identité sociale consiste à créer des liens sociaux, c'est-à-dire à établir des rapports significatifs entre le sujet et le groupe. Nous sommes ici au cœur de l'articulation entre le sujet et son environnement social, « c'est-à-dire d'une part de l'effet du groupe sur le sujet et d'autre part de ce qui détermine l'affiliation du sujet à un groupe⁵⁰ ». Autrement dit, des facteurs sociaux viennent jouer sur la reconnaissance symbolique des sujets et sur l'affiliation à ceux qui partagent avec eux une expérience commune. Chez Daoust par exemple, certains événements qu'il met en scène jouent le rôle de repères symboliques. Je sais que les feux d'artifice entendus dans *Mi bémol* et *Bruits* se déroulent durant l'été à Montréal, principalement aux mois de juin et juillet. Je sais par ailleurs que les bruits de circulation transposés dans *Petite musique sentimentale* témoignent d'une réalité urbaine pendant les heures de pointe à Montréal.

Si les situations décrites sont bien à la base de situations sociales particulières, c'est-à-dire qu'elles évoquent chez chacun d'entre nous un certain rapport à la collectivité, elles deviennent aussi porteuses de liens sociaux en remettant les situations dans un tout autre contexte. De sorte qu'après avoir entendu ces œuvres, mes réactions face à ces situations se modifient. Elles m'apparaissent soit plus hostiles, soit plus attrayantes, ou bien plus distrayantes et que sais-je encore. Mais à tout le moins, le travail de Daoust ne laisse pas son auditeur indifférent en ceci que ces *artefacts* sonores prennent en lui une nouvelle résonance. C'est pourquoi la musique de Daoust joue sur le lien social qu'elle interpelle à un niveau symbolique et qu'elle permute à un niveau esthétique. À tout le moins, le lien social créé par son œuvre favorise une autre représentation de l'espace social investi : il engendre un nouveau rapport à ce monde en recourant à une stratégie identitaire. Dans cette optique, il n'est pas exagéré d'affirmer que Daoust refond totalement les représentations sociales à la base des liens sociaux que nous vivons en communauté :

C'est parce qu'il y a « du sujet » qu'il y a représentations sociales, c'est-à-dire des constructions à travers le langage de ce que nous sommes, de ce que nous vivons. Nous nommons les choses, les événements, nous en parlons, nous les parlons. C'est ainsi que la réalité prend un sens pour nous-mêmes et pour les autres, c'est ainsi que se fabrique le monde dans lequel nous vivons⁵¹.

Remplaçons « langage » par forme artistique et le processus est le même. De sorte que le lien social établi par Daoust n'est pas tant la rencontre entre les gens, mais bien la rencontre entre les sujets et leur univers socioculturel et ce, en instaurant de nouveaux rapports dans le temps et l'espace.

50. Chauchat, H. et Durand-Delvigne, A. (1999), *op. cit.* p. 25.

51. Chauchat, H. (1999), *op. cit.*, p. 16.

Personnellement, je crois que ce processus identitaire fonctionne à tous les niveaux. Après avoir écouté *Bruits* de Daoust, je ne réagis plus de la même façon à la rumeur urbaine qui émerge des lieux montréalais : je suis plus attentif à sa sonorité, à sa beauté plastique ou à son agressivité. À ce moment, mon rapport à l'univers social se trouve transformé par une attitude autre forgée à travers l'écoute de la musique de Daoust. Toute cette réflexion sur le processus identitaire chez Daoust trouve en fin de compte son efficience dans la réception : c'est lorsque le sujet Daoust s'adresse à d'autres sujets que s'effectuent le processus de reconnaissance-permanence et, par ce dernier, celui de distanciation-singularité. *L'entrevue* de 1991 réalisée auprès d'un accordéoniste fait beaucoup moins appel à mon vécu que peut le faire *Mi bémol*. Tout dépend donc de l'expérience sociale à laquelle fait référence Daoust et des vecteurs symboliques auxquels il a recours. Il est fort à parier qu'un auditeur français se sentira moins interpellé qu'un auditeur québécois en écoutant *Mi bémol*. En revanche, il pourra peut-être reconnaître des référents communs dans les bruits structurant le paysage sonore estival et les lieux plus communautaires.

J'en arrive aux dernières réflexions de cet article. S'il y a bel et bien un processus identitaire dans l'œuvre de Daoust, le compositeur ne se contente pas de mimer tout bêtement son environnement social. C'est de loin ce qui m'apparaît le plus intéressant dans son œuvre et à quoi j'ai fait allusion en introduction, à savoir cette dialectique de la mémoire et de la distance à la base de l'identité des sujets (voir Létourneau, 1997). Je crois que nous devons commencer par rappeler toute l'importance que joue la mémoire dans la constitution de l'identité sociale. La mémoire est ce qui fait que le monde social dans lequel je nais possède une histoire qui structure son passé et confère un horizon d'attente au présent. Autant dire que la mémoire représente ce qui est en place et donc, qui est stable : « J'hérite du sens comme d'un endroit dans le monde⁵². » Sans mémoire, il n'y a pas de culture constituée historiquement prête à m'accueillir et à me porter en héritier. C'est pourquoi la mémoire détermine autant la constitution du sujet que les actions qu'il entreprendra : je pense en fonction du temps dans lequel je vis et de ce que les hommes ont accompli avant moi. Comme le précise Pascale Arraou : « S'interroger sur son identité, c'est se reconnaître au travers d'une histoire singulière, lors de conditions spatiales et temporelles définies, histoire elle-même inscrite dans des mémoires sociales particulières⁵³. » Mais le sujet ne se contente pas de redéployer à l'infini cette mémoire, sinon il n'y aurait guère d'avancement dans le temps et de changement affectant l'horizon de sens. Il influence plutôt le cours de cette mémoire en lui insufflant de nouvelles significations, en la questionnant, en la théorisant ou en l'interpellant esthétiquement, tout cela à travers

52. Dumont, F. (1968/1994), *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 254.

53. Arraou, P. (1999), « Le rôle des cadres sociaux dans la dynamique identitaire. L'exilé, une identité entre deux mémoires sociales », dans *De l'identité du sujet au lien social. L'étude des processus identitaires*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 71.

une prise de distance qui témoigne du vécu particulier du sujet pensant, de sa différenciation. Fernand Dumont a bien exprimé ce processus de dédoublement qui fonde le rapport à la culture :

[Le dédoublement] n'est pas une duplication. Il renverse le mouvement d'identification spontanée avec la signification du monde qui est inhérent à la culture première ; il éloigne le sens plus ou moins loin de la perception et de la conscience commune pour le leur offrir à nouveau, mais comme un objet. Cette désolidarisation du sens d'avec lui-même est, du même coup, scission du moi d'avec sa spontanéité propre. Il n'est guère d'autre fondement à ce qu'on appelle habituellement la « conscience de soi »⁵⁴.

54. Dumont, F. (1968), *op. cit.*, p. 228.

Un premier cas pourrait illustrer mon propos, soit celui d'*Ouverture*, pièce datant de 1989 et traitant de l'impact de la Révolution française au Québec. Cette œuvre, commandée par le GMEB pour les célébrations entourant le bicentenaire de la Révolution française, n'a certainement pas été sans causer des maux de tête à Yves Daoust. Comment traiter un événement passé par le biais de la technologie ? Plusieurs auraient peut-être emprunté une voie esthétique plus facile, soit celle de représenter les événements sonores du passé en recourant aux onomatopées, reconstruisant ainsi l'image qu'on se fait des vicissitudes belliqueuses racontées. Plutôt que d'aller dans cette voie, Daoust a choisi celle d'un commentaire plus éditorialiste. Qualifiant lui-même son œuvre de documentaire sonore⁵⁵, celle-ci fait intervenir une narration historique sur les conséquences de la Révolution française au Québec, anciennement nommé le Bas-Canada. Des Québécois sont interrogés dans la rue sur le sens de la Révolution française quant à l'histoire de l'ancien Bas-Canada. L'œuvre prend une tournure politique du moment où le fameux Rapport Durham est cité⁵⁶, et que Daoust insiste sur les dernières phrases-clés accentuant le fait que le peuple francophone d'Amérique n'aurait « ni histoire ni littérature ». L'auditeur saisit alors mieux la portée politique du geste précédent, surtout lorsque des aphorismes à forte connotation politique énoncés par René Lévesque sont rapportés et mis en relation avec la présence écrasante de la langue anglaise à Montréal. Mais le commentaire éditorial se fait plus cinglant lorsqu'il est le résultat du travail poétique de Daoust qui évoque par des sonorités incisives les blessures de l'histoire et l'impact des événements sur notre propre quotidien. Par exemple, des sons stridents viennent appuyer parfois des commentaires plus douloureux quant aux effets actuels de l'histoire, alors que d'autres fois des coupures donnent un poids plus incisif aux textes historiques récités. L'œuvre entière se présente donc comme un travail de mémoire qui réitère l'un après l'autre les événements historiques qui s'enclenchèrent au Québec après la Révolution française. La distance intervient au moment où nous considérons le fait que ces événements

55. Daoust, Y. (1997), *op. cit.*, p. 20.

56. Rapport commandé par la royauté britannique sur la situation politique, sociale, économique et culturelle des Canadiens français, déposé en 1839, dans lequel Durham prônera l'union du Haut-Canada et du Bas-Canada, ainsi que l'assimilation des francophones du Canada.

sont interprétés à la lumière tant d'une question bien précise posée par Daoust que du travail technologique qu'il effectue par la suite pour rendre le tout cohérent et donner sa propre interprétation des faits historiques au regard de son positionnement contemporain.

Ce mouvement dialectique entre mémoire et distance dans l'œuvre de Daoust a pris forme dès *Quatuor* (1979). Cette œuvre ne se contente pas simplement de restituer la forme ancienne dans une écriture traditionnelle, comme on peut la retrouver chez certains postmodernes. Si la référence au passé est explicite, elle la transcende du même souffle pour faire totalement autre chose de ces fragments d'idiomes provenant des instruments à la base de l'ensemble. Daoust n'en déconstruit pas pour autant la couleur des sources sonores : on reconnaît bel et bien les traits techniques des violons et du violoncelle. Toutefois, il faut ajouter qu'une distance prend bel et bien forme dans l'œuvre, notamment par le recours au travail de studio qui permettra à ce moment de « nous entraîn(er) vers des zones inexplorées, inaccessibles à l'instrument acoustique⁵⁷ ». La distance vient de ce moment où Daoust ne se contente plus de reproduire un document sonore et qu'il décide de transformer la matière grâce à diverses techniques sans pour autant édulcorer la couleur de l'instrumentation, réinventant ainsi une forme beaucoup plus contemporaine de l'ancienne formation de chambre en lui conférant une signification proprement actuelle. Dans cette optique, la plus grande abstraction revendiquée dans son travail depuis *Résonances* et *Impromptu*⁵⁸ — déjà présente dans *Quatuor* — pourrait être interprétée dans le sens précis d'une distance plus probante face à la matière sonore puisée dans l'environnement quotidien. Car en effet, d'*Anecdotes* à *Bruits*, il me semble y voir un propos artistique plus critique et plus cinglant qui, d'une première façon de mettre en rapport le passé musical de manière anecdotique et plus documentaire, en est venu à le transformer littéralement et à lui imposer un nouveau souffle et une nouvelle couleur sonore. Serait-ce le signe d'une maturité artistique ? Il y a tout lieu de le croire, puisque Daoust lui-même affirme que l'approche concrète de ces premières œuvres ne le « satisfaisait plus⁵⁹ », la démarche abstraite lui permettant alors d'opérer une sorte d'épuration de son œuvre en travaillant entre « approche(s) abstraite et expérimentale⁶⁰ ». Je crois pour ma part que c'est le signe le plus tangible d'une stratégie identitaire mettant à l'avant-plan cette tension fondatrice entre mémoire et distance, de sorte que le compositeur ne s'en remet plus alors seulement à un travail de mémoire, mais aussi à un travail de commentaire social et de réflexion personnelle vis-à-vis la matière puisée par l'entremise d'une distance critique que permet le médium électroacoustique.

Les textes de Daoust témoignent d'une conscience de la valeur mémorielle de son travail : « Certes, il y a une "épaisseur" référentielle liée au souvenir, à la

57. Denis, J.-F. (1988), *op. cit.*, p. 38.

58. Daoust, Y. (2000), *op. cit.*

59. *Ibid.*, p. 36.

60. *Ibid.*

mémoire culturelle⁶¹. » Mais comme il le précisera dans la suite du texte, son intérêt artistique consiste « à faire dévier l'intérêt de l'auditeur vers la forme, de la valeur anecdotique vers la musique du son⁶² ». Je m'empresse d'ajouter que cette musique du son représente pour moi l'enjeu d'une stratégie identitaire réalisée par cette distance à la base du travail poétique. Car à mon avis, la musique du son ne peut guère représenter seulement un déplacement du contenu vers la forme, parce que cette dernière témoigne aussi du type d'organisation dans laquelle se meuvent les sonorités puisées dans l'environnement quotidien et du sens que le compositeur leur assigne. De sorte que le contenu socioculturel ne se contente pas seulement de proposer une première approche de l'œuvre ou une superposition au monde technologique, il en est plutôt le référent par quoi les transformations technologiques peuvent prendre forme et devenir un véritable commentaire de l'espace urbain dans lequel vit Yves Daoust.

J'irai même plus loin en proposant l'idée que le questionnement identitaire est à la base de son travail poétique et donne sens à son œuvre artistique. Dans ce décalage entre la mémoire et la distance, entre le contenu et le contenant, entre la réalité concrète et la technologie, je vois le signe le plus tangible du sujet Daoust qui questionne son rapport à l'univers socioculturel en l'organisant par la suite à travers une forme esthétique. Je dirais même que la poétique se construit au cours du dialogue identitaire qu'il établit avec son monde social en tant que citoyen sensible et pensant, de sorte que ce dialogue influe sur tout le reste du processus artistique ou des stratégies créatrices. La recherche de sens chez le sujet pensant prend alors une forme concrète dans le résultat final sonore, c'est-à-dire qu'il confère au matériau un horizon de sens en le délimitant dans cet entre-deux de la mémoire et de la distance, créant ainsi l'unité artistique et sonore de l'œuvre. En fin de compte, les stratégies identitaires contenues dans la trame narrative des œuvres témoignent du questionnement qui a pu être celui d'Yves Daoust et permet d'entrevoir le sens final qu'il donne au processus et auquel il a abouti à la suite de réflexions qui ont pu être les siennes : l'été de 1990 a fortement marqué l'histoire politique du Québec comme les événements historiques passés continuent d'influencer la trajectoire de la société québécoise nous dit la musique de Daoust.

Conclusion

J'ai parcouru l'œuvre de Daoust en cherchant d'abord à situer historiquement les deux procédés poétiques majeurs auxquels il a recours, pour ensuite questionner son rapport à l'environnement socioculturel et tenter d'en dégager un sens général en théorisant le rapport de Daoust à sa société d'appartenance. Il faut dire que le compositeur qu'est Yves Daoust se prête bien à ce genre d'étude

61. Daoust, Y. (1997), *op. cit.*, p. 20.

62. *Ibid.*, p. 22.

63. Jameux, D. (2002), *op. cit.*, p. 106-151.

64. Il s'agit de « L'électroacoustique : à la croisée des chemins? », vol. 13, n° 1 (2002) et « Électroacoustique : nouvelles utopies », vol. 13 n° 3 (2003), dont la problématique spécifique est posée par Daoust dans le premier numéro : « Où va donc aujourd'hui la musique électroacoustique? » (2002, p. 6).

et à une réflexion en profondeur sur l'identité sociale de l'artiste. Mais l'investissement de la question de l'identité permet déjà d'entrevoir des avenues fort intéressantes pour la musicologie car, si nous concevons que ce ne sont pas tous les compositeurs qui établissent un dialogue avec le monde social dans lequel ils gravitent, d'un autre côté, tout sujet doit se positionner par rapport à un milieu donné. La réaction de repli qu'a connue Schoenberg et l'expressionnisme nous en dit autant à mon avis sur les rapports sociaux qu'ils entretenaient avec la société viennoise⁶³ que la représentation purement sociale peut nous en dire sur un compositeur d'opéra.

J'aimerais ici oser une opinion plus personnelle. Bon nombre d'articles ont été rédigés ces dernières années sur l'avenir de l'électroacoustique, notamment dans deux numéros de *Circuit* dirigés par Daoust⁶⁴. Bien que ma connaissance de ce médium soit partielle, j'aimerais apporter un point de vue personnel quant à la possibilité pour l'électroacoustique d'élargir son public. Comme l'œuvre de Daoust incite à le faire, il me semble que ce médium aurait tout intérêt à explorer encore davantage l'environnement socioculturel ou urbain de manière à le réverbérer au travers une forme esthétique, de sorte que le pouvoir d'évocation puisse établir une communication symbolique avec les sujets auditeurs, favorisant du même coup des interactions sociales à tous les niveaux. Je ne suis pas certain de mon côté que l'exploration infinie de l'abstraction autosuffisante soit la meilleure des solutions, surtout quand elle coupe tous les ponts avec un dialogue plus constructif.

C'est là que réside selon moi la force de l'œuvre de Daoust : dans cette poésie urbaine que j'ai décrite précédemment, et qui représente avant tout une manière originale et sensible de traiter les objets sonores du quotidien et de les transfigurer esthétiquement. Cette sensibilité fonctionne par la splendeur du dialogue identitaire inscrit au sein des évocations et du traitement technologique qui en permettra une reconnaissance symbolique, ainsi que le dégagement d'un horizon de significations tout autre que le sens social *apriorique*. La poésie urbaine représente pour moi la manière artistique de nommer chez Daoust ce que les théories sociologiques et philosophes appellent le dialogue identitaire et les stratégies qui en résultent. Car contrairement aux sujets sociaux de tous les jours, l'artiste place au fondement du dialogue identitaire sa sensibilité et son expérience particulière. Poésie urbaine enfin, puisque la transfiguration esthétique de notre environnement quotidien à laquelle se livre Daoust transforme notre rapport à celui-ci et nous le fait découvrir sous un nouveau jour. Après tout, est-il plus belle poésie que celle qui change littéralement notre rapport au monde ? Poser la question, c'est y répondre.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, T. W. (1958/1962), *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard.
- ARRAOU, P. (1999), « Le rôle des cadres sociaux dans la dynamique identitaire. L'exilé, une identité entre deux mémoires sociales », dans *De l'identité du sujet au lien social. L'étude des processus identitaires*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 69-83.
- BOISVERT, Y. (1995), *Le postmodernisme*, Montréal, Boréal.
- BUCH, E. (1999), *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard.
- CHAUCHAT, H. (1999), « Du fondement social de l'identité du sujet », dans *De l'identité du sujet au lien social. L'étude des processus identitaires*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 7-26.
- CHAUCHAT, H. et DURAND-DELVIGNE, A. (dir.) (1999), *De l'identité du sujet au lien social. L'étude des processus identitaires*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Circuit musiques contemporaines* (2003), « Électroacoustique : nouvelles utopies », vol. 13, n° 3.
- Circuit musiques contemporaines* (2002), « L'électroacoustique : à la croisée des chemins ? », vol. 13, n° 1.
- DANTO, A. (1997/2000), *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil.
- DAOUST, Y. (1997), « Entretien de Yves D. avec lui-même », dans *Circuit musiques contemporaines*, « Autoportraits. Montréal, l'après 1967 », vol. 8, n° 1, p. 19-25.
- DAOUST, Y. (2000), « Pensée concrète, démarche abstraite », dans *Circuit musiques contemporaines*, « Analyses », vol. 11, n° 1, p. 35-40.
- DENIS, J.-F. (1988), « Yves Daoust », dans *Q/résonance*, Montréal, Groupe électroacoustique de Concordia, p. 37-38.
- DUMONT, F. (1996), *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal.
- DUMONT, F. (1968/1994), *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- FALL, K., LÉTOURNEAU, J. et TURGEON, L. (1997), « Introduction », dans *Les espaces de l'identité*, Québec, Presses Universitaires de Laval, VII-XVIII.
- GABLIK, S. (1984/1997), *Le modernisme et son ombre*, London/Paris, Thames and Hudson.
- GABLIK, S. (1992), *The Reenchantment of Art*, London, Thames and Hudson.
- JAMEUX, D. (2002), *L'école de Vienne*, Paris, Fayard.
- JAUSS, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JIMENEZ, M. (1997), *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard.
- KRAMER, L. (1995), *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press.
- KRAMER, L. (1990), *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley, University of California Press.
- KRAMER, L. (2003), « Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History », dans *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, éd. Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton, New York/London, Routledge, p. 124-135.
- LASH, S. (1990), *Sociology of Postmodernism*, London/New York, Routledge.
- LÉTOURNEAU, J. (1997), « Présentation », dans *Le lieu identitaire de la jeunesse d'aujourd'hui. Études de cas*, Paris, L'Harmattan, p. 11-25.
- LYOTARD, J.-F. (1979), *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- LYOTARD, J.-F. (1988), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
- MICHAUD, Y. (1997), *La crise de l'Art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- OLDS, D. (1993), « Daoust, Yves », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, s. la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters, Montréal, Fides, p. 862.

- RAMAUT-CHEVASSUS, B. (1998), *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SCHAEFFER, J.-M. (1992), *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard.
- TROTTIER, D. (2003), « La musicologie et l'omission volontaire du contexte socioculturel : le cas exemplaire de la musique postmoderne », dans *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, s. la dir. de Monique Desroches et Ghyslaine Guertin, Paris, L'Harmattan, p. 157-178.
- TROTTIER, D. (2004), « Le contemporain, le moderne et le patrimoine. Les enjeux idéologiques et épistémologiques du rapport entretenu à l'histoire musicale », dans *Cahiers de la SQRM : Actes du colloque « Patrimoine et modernité »*, vol. 8, n° 1, p. 39-46.
- TURGEON, L., LÉTOURNEAU, J. et FALL, K. (dir.) (1997), *Les espaces de l'identité*, Québec, Presses Universitaires de Laval.

DISCOGRAPHIE

- DAOUST, Y. (1991), *Anecdotes*, Montréal, Empreintes Digitales, IMED-9106-CD.
- DAOUST, Y. (2001), *Bruits*, Montréal, Empreintes Digitales, IMED 0156.
- DAOUST, Y. (1998), *Musique naïves*, Montréal, Empreintes Digitales, IMED 9843.
- LUSSIER, R. (1989), *Le trésor de la langue*, Radio-Canada, AM 015 CD.