

En pensant à Cage avec le Québec en tête Thinking of Cage with Quebec in mind

Andrew Culver

Volume 8, numéro 2, 1997

Québecage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902205ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902205ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Culver, A. (1997). En pensant à Cage avec le Québec en tête. *Circuit*, 8(2), 45–52.
<https://doi.org/10.7202/902205ar>

Résumé de l'article

L'auteur, à la fois Québécois et Américain, évoque quelques traits saillants de la pensée musicale de Cage, en particulier sa position par rapport à l'écriture et à l'ordinateur. Il rapporte son expérience comme assistant de Cage.

En pensant à Cage avec le Québec en tête⁽¹⁾

Andrew Culver

Avant que je connusse quoi que ce soit au sujet de John Cage, ma sœur me donna un exemplaire de l'édition anglaise du *I Ching*⁽²⁾. Des années plus tard, aux prises avec la composition de l'œuvre exigée pour l'obtention de ma maîtrise à l'université McGill, je déambulais sur un chemin des Laurentides. Il m'est tout à coup venu à l'esprit : utiliser le *I Ching*. Pensée suivante : j'aurai besoin de pièces de monnaie. Sous mes pas, sur le sol boueux, une pièce de dix cents réfléchissait la lumière. Je m'étais souvent promené sur ce chemin depuis l'enfance, mais jamais je n'y avais trouvé la moindre pièce de monnaie. Je l'ai ramassée. Puis, la réflexion : mais j'en aurai besoin de trois. Deux pas, plus loin... deux autres pièces de dix cents. Excitation vive, faible, vive à nouveau / mes espérances en émoi / devant, le sentier dégagé.

J'ai rencontré John Cage pour la première fois à peu près à cette époque. Il donnait une « conférence » à l'université Concordia, dans un auditorium plein à craquer. Il avait projeté de lire un long extrait, tiré d'un texte difficile (*Empty Words*⁽³⁾). C'est Cage qui le caractérisa comme difficile. Pour prévenir tout problème, il expliqua qu'il allait d'abord lire pendant un moment, puis faire une pause, afin de permettre à ceux qui en sentiraient le besoin de sortir, après quoi il allait entamer la partie la plus longue de la lecture au profit de ceux qui avaient décidé de rester. Le problème, tel qu'il le perçut, n'était causé ni par ceux qui voulaient partir et partaient, ni par ceux qui désiraient rester et restaient, mais par ceux qui auraient souhaité partir et néanmoins restaient. Parmi les personnes qui s'opposaient à l'audition intégrale du texte, plusieurs ont quitté la salle pendant la pause qu'il avait donnée de si bonne grâce, d'autres sont demeurées. Par la suite, il a répondu aux questions. La mienne fut : « Pourriez-vous dire quelque chose au sujet de Buckminster Fuller⁽⁴⁾ ? » Il a répondu : « Lorsque je suis avec Bucky, j'écoute. » À partir de ce moment, je fus convaincu de sa sagesse. Interrompant l'énonciation d'une réponse subséquente, une jeune femme, grande et agile, s'approcha de lui sur la scène et tendit silencieusement une orange. Il dit : « Mais j'ai arrêté de consommer les oranges. » À partir de ce moment, je fus convaincu de sa sagesse.

(1) Mes remerciements s'adressent à Paul van Emmerik pour les précisions apportées à cet article.

(2) L'édition anglaise de *The I Ching, or Book of Changes* à laquelle l'auteur fait référence est la traduction de la version allemande de Richard Wilhelm par Cary F. Baynes, avec une introduction de C. G. Jung (1967). (Cette note et les suivantes sont de la traductrice.)

(3) À ce propos, voir la note 8 de l'article de Raymond Gervais.

(4) R. Buckminster Fuller fut un ingénieur et architecte aux idées innovatrices. Il a conçu plusieurs dômes géodésiques dont le Pavillon des États-Unis à l'Exposition universelle de Terre des Hommes de Montréal en 1967. Cage et lui se sont rencontrés pour la première fois au Black Mountain College en 1948.

C'est dans le *Montreal Star* que j'ai écrit pour la première fois sur Cage. J'avais fait le compte rendu d'une journée d'activités à la Music Gallery de Toronto⁽⁵⁾. Devant un auditoire assis par terre, Cage y avait enregistré une version multipiste de sa musique, basée sur celle de William Billings, et dont les opérations de hasard avaient permis de soustraire plusieurs notes. À cette époque, Claude Ballif⁽⁶⁾ développait également une théorie de soustraction harmonique qu'il avait abstraite de ses observations fréquentes d'écureuils qui parcouraient l'espace entre la cour arrière de la résidence de Bruce Mather et celle des maisons de la rue adjacente. Les écureuils, selon Ballif, étaient experts dans l'enlèvement de quelques-uns, mais pas tous, des bulbes que les jardiniers montréalais plantent habituellement chaque automne, de façon analogue à Mozart qui montrait une tendance à enlever quelques-unes, mais pas toutes, des notes ou appuis de ses mélodies à des endroits surprenants. Cage, en effectuant son enregistrement piste par piste, son isolé par son isolé, dit que c'était comme de « manger un artichaut ». Cela en avait le même vide ponctué. Comme nous attendions d'en atteindre le cœur, je me rappelle m'être demandé si la lecture finale de toutes les pistes ensemble donnerait un résultat plus dense. Il l'était et ne l'était pas.

John, de cette époque à sa mort, a passé beaucoup de temps à essayer d'écouter l'harmonie là où il s'assurait qu'on ne pourrait l'y trouver – en acceptant l'ampleur qui surgit du néant, peut-on dire. Cet apprentissage d'acceptation de l'harmonie, il l'avait remis à plus tard pendant cinquante ans, soit depuis la critique cassante de Schoenberg : « Vous n'avez aucun sentiment pour l'harmonie. » Cage, en pensant à Arnold le didactique, a sans aucun doute traduit à tort « harmonie » par « hiérarchie » et ce n'est que beaucoup plus tard, seulement après être devenu entièrement persuadé de la nature et du futur de l'anarchie, qu'il fut capable d'accepter l'harmonie.

Toute tentative de faire de l'harmonie ne produira pas une harmonie, mais une hiérarchie (l'harmonie n'est pas produite mais trouvée et, dès lors, acceptée). La confusion entre « harmonie » et « hiérarchie » s'insinue dans la musique occidentale. Si un compositeur donné savoure la hiérarchie, Bach par exemple, il ne trouvera ici aucune difficulté. Bach a admirablement utilisé l'harmonie tonale pour louer l'ordre divin. Dans la vie, si un démocrate plus ou moins convaincu avance et recule en chancelant, il peut invoquer l'harmonie de Bach et de ses successeurs selon l'humeur du moment. Mais comment un anarchiste aborde-t-il l'harmonie ? Inversement, grâce à quelle théorie un son, formé de sons résonnant ensemble, peut-il être compris, lorsque tous les sons sont permis et qu'aucun d'eux n'a préséance ?

L'harmonie fait partie de la vie : musicalement, c'est la vitalité que l'auditeur apporte à l'écoute ; socialement, c'est l'indépendance que l'individu procure à l'interdépendance. Afin de caractériser cette réflexion au sujet de l'harmonie,

(5) La journée en question s'est tenue le 1^{er} octobre 1977. Cf. Culver (1977).

(6) En 1978-1979, le compositeur et professeur français Claude Ballif échangea sa résidence parisienne avec celle de son homologue montréalais Bruce Mather à l'occasion de congés sabbatiques simultanés.

j'ai adopté avec conviction l'expression « harmonie anarchique⁽⁷⁾ » que John Cage utilisait pour désigner ses œuvres numériques⁽⁸⁾. La fondation Anarchic Harmony est le nom que porte une nouvelle organisation que j'ai mise sur pied – principalement sur le réseau World Wide Web – avec les ressources disponibles. L'un des projets de cette fondation est une philharmonie anarchique, un mécanisme pour lequel penser, composer et produire des concerts orchestraux, et qui dépasse la conception fondée sur la hiérarchie qui entrave les orchestres professionnels d'aujourd'hui. D'autres projets concernent des préoccupations plus globalement économiques et sociales.

Bien sûr, John Cage n'était pas un « théoriste⁽⁹⁾ ». Il ne pouvait enseigner dans le sens traditionnel. Il lui était impossible de réduire ses pratiques de composition en modèles commodes destinés à l'usage d'autrui. En tant que compositeur, on peut appeler Cage un artiste plutôt qu'un « théoriste ».

Ce qu'a réalisé Cage en tant que compositeur : 1) interroger les paradigmes d'après lesquels la musique est composée, exprimer les remaniements voulus et procéder conséquemment à la composition ; 2) s'en tenir à la situation présente, c'est-à-dire qu'après s'être engagé à composer, il n'était préoccupé que de composer (pas de jouer, ni d'écouter, de manger ou de traverser la rue) ; 3) rechercher l'anarchie.

Ce que le tempérament de Cage a apporté au processus : 1) une aptitude à la discipline ; 2) une disposition, un respect et un appétit pour l'humour.

Ce que son esprit a introduit dans le processus furent les sagesses découvertes : 1) le but de la musique est de calmer et d'apaiser l'esprit, afin de le rendre perméable aux influences divines ; 2) le collage était la forme significative de cette vie (1912-1992).

Deux moines, dont l'un d'allégeance zen, arrivent près d'une rivière. Celui qui n'est pas subordonné au zen commence à traverser la rivière en marchant sur la surface de l'eau. Mais le moine zen lui crie : « Là n'est pas la façon de traverser une rivière. » Le moine zen le conduit alors vers un endroit peu profond et ensemble ils traversent à gué. Pendant des centaines d'années (James Tenney dit 351 ans : 1600-1951) (1996, p. 9), de nombreux compositeurs ont traversé la rivière de la mauvaise façon, et une grande quantité d'interprètes ont contribué à empirer les choses. Des exploits d'inspiration magique ont soulevé ces adeptes au-dessus de la réalité et du flot.

John Cage aimait cette parabole des moines et de la rivière. Manifestement, il s'identifiait au moine zen, un homme qui, confronté à la vision captivante d'un autre homme dépassant les limites de la nature sur les ailes de l'accomplissement spirituel, remarquait qu'il n'en va pas ainsi, puis démontrait qu'accomplir les choses d'une manière significative et de la façon dont elles sont produites introduit l'esprit à des réalités qui auraient complètement échappé

(7) En anglais, « *anarchic harmony* ».

(8) Il s'agit de la plupart des dernières œuvres de John Cage, dont les titres ne sont exprimés qu'en nombres pour signifier la quantité d'instruments requis. En anglais, on les désigne commodément par l'expression « *number pieces* ».

(9) On fait la différence, dans le monde anglo-saxon, entre les « *theorists* », spécialistes de l'analyse formelle et des techniques d'écriture, et les *musicologists*, qui s'occupent surtout de musicologie historique. Le mot anglais « *theorist* » ne peut, dans ce contexte, être traduit par « théoricien ».

à l'adepte de lévitation. C'est la biographie en une parabole de John Cage, un homme qui, lorsqu'il faisait face aux exemples étonnants de grands compositeurs exprimant des idées élevées, bien au-dessus des banalités du son lui-même, disait non, la manière de produire de la musique est de trouver un endroit où l'écoulement des sons – tous les sons – est guéable, et d'y pénétrer, **tels que nous sommes.**

L'esquive équivalait à la dépréciation. Le grand risque de l'expression de soi est le désir irrésistible de choisir une chose plutôt qu'une autre. Il y a tellement de perte. Celui qui choisit perd. Le grand intérêt d'employer des outils non expressifs – comme les opérations de hasard – est l'obligation renouvelée d'accepter tout ce qui surviendra. Les avantages reviennent au praticien.

C'est pourquoi les opérations de hasard ne sont pas toujours appropriées : il n'est pas constamment acceptable que n'importe quoi advienne. Manger des champignons, par exemple. Mais, lorsque l'issue n'est pas fatale, se restreindre à ses propres choix est de la tromperie. L'expression de soi fait de celui qui s'exprime une victime.

L'autre membre de ma famille qui me dirigea vers Cage fut mon père. Après l'obtention de mon diplôme de l'université McGill, il me donna cet avis : Trouve qui que ce soit, réalisant ce que tu veux accomplir, et rapproche-toi de cette personne. Le Conseil des Arts du Canada a fourni les subsides.

Il a fallu un an avant qu'il ne téléphone pour accepter mon offre. J'ai dit oui, j'étais encore disposé à l'aider dans son travail, aimerait-il que je commence le lendemain ou la semaine suivante ? Il a dit : « Peux-tu venir tout de suite ? » Il y avait une table ronde près des livres et des fenêtres dans son loft de la Sixième Avenue. Elle était couverte de papiers : feuilles manuscrites ; impressions d'hexagrammes du *I Ching* ; papier non ligné, 8 1/2 sur 11, comportant de longues listes de correspondances numériques entre les nombres 1 à 64, et de un à d'autres valeurs ; d'autres feuillets qui établissaient la relation entre les nombres du *I Ching* et diverses réalisations. Pas un instant ne fut gaspillé : je marquais les feuilles manuscrites et établissais des renvois aux tableaux de recherche, à peine quelques minutes après avoir appuyé sur la sonnette. Je me souviens d'avoir pensé : C'est simple. J'avais compris le procédé très rapidement ; le conserverions-nous jusqu'à la fin de la pièce ou y aurait-il autre chose ? Nous l'avons conservé. J'ai alors songé : C'est très ennuyeux et lent. De plus, je me sentais quelque peu mal à l'aise de marquer les manuscrits, d'écrire des notes sur sa partition ! Nous avons travaillé de cette façon pendant trois semaines, à finir *Thirty Pieces for Five Orchestras*. Deux années plus tard, nous avons passé une autre période de trois à quatre semaines sur *Thirty Pieces for String Quartet*. Enfin, au bout de quatre mois, il a décidé d'acquérir un ordinateur, à la condition qu'il n'ait pas lui-même à apprendre à le faire fonctionner. Le

voudrais-je ? Cet engagement se prolongea durant les neuf années suivantes, soit jusqu'à sa mort⁽¹⁰⁾. Il préparait toujours le déjeuner.

Cage composait avec et sur du papier. Il y a même une partition pour, 0'00'', 4'33'' (No. 2). Après avoir lui-même produit des partitions autographes élaborées, et avoir ensuite poussé Paul Sadowski à des limites extrêmes d'autographie, Cage hésitait à laisser l'ordinateur et son enthousiaste opérateur éloigner de lui le papier. Cela arriva inévitablement et, en compensation, il se tourna vers le dessin, la gravure à la pointe sèche et à l'eau-forte. Mais il ne m'a jamais laissé produire des sons ou faire de transcription musicale à l'aide de l'ordinateur.

Mise à part la satisfaction personnelle qu'il lui procurait, le papier aidait Cage à séparer la composition de l'exécution. Il avait la ferme conviction que l'une n'avait rien à voir avec l'autre. Même aujourd'hui, cet aspect continue de l'opposer aux compositeurs. Il s'agit d'une proposition riche et difficile, ainsi que d'une position où les nombreuses influences que Cage a ressenties et citées ont afflué et cristallisé. C'est donc une notion grâce à laquelle nous pouvons comprendre comment ces influences sont entrelacées.

Anarchy (anarchie)

Si la composition n'a aucun rapport avec l'exécution, il s'ensuit que l'interprète n'est pas asservi au compositeur. Il n'y a pas de hiérarchie parce qu'il n'y a pas de relation directe. Cependant, un lien indirect subsiste : la partition. D'un véhicule de directives autocratiques et arbitraires, celle-ci est alors élevée à un courant d'invitation facultatif et anarchique.

Self-alteration vs. self-expression (transformation de soi versus expression de soi)

Heinz-Klaus Metzger et Rainer Riehn ont un jour remis une note à Cage où se trouvait cette question : « Que pensez-vous de la musique ? » Sous la question, Cage écrit : « *Talking and not talking I prefer n[ot]-t[o]* » (« Entre parler et ne rien dire, je préfère ne rien dire »). Si le compositeur est décidé à abandonner l'exécution aux interprètes, il doit alors, en tant qu'auditeur, se détacher des résultats de l'interprétation. Chercher à exprimer quelque chose par la composition, qui soit ensuite attendu au moment de l'écoute, empêche un tel détachement. Il est préférable de ne rien dire, de même qu'il est mieux de se permettre à soi-même de devenir, par l'écoute, quelqu'un d'autre. Après tout, cette réceptivité correspond à ce que le compositeur sollicite chez l'auditeur et, quant à l'interprète, pourquoi ne pourrait-il l'escompter pour lui-même ? Ou encore, pourquoi le compositeur ne pourrait-il prendre autant de plaisir à l'écoute que quiconque ?

(10) Entre autres travaux de l'auteur pour John Cage, signalons les nombreux programmes informatisés qu'il a conçus. La description de cet apport se trouve dans Culver (1992), pp. 24-26.

Purposeful purposelessness (non-but délibéré)

Emptiness fullness (vide abondance)

Having nothing to say, we are saying it (n'ayant rien à dire, nous le disons)

Briser l'enchaînement des prévisions, de la composition à l'audition, en passant par l'interprétation, ne signifie pas que se termine la série des activités. Les compositions sont encore faites pour être jouées et les interprétations pour être écoutées. Nous semblons prédisposés à désirer, mais la vie ne finit pas lorsque les désirs meurent. La vie qui continue après le retranchement de l'appétence a cette qualité d'avant l'avènement de nos inclinations, c'est-à-dire au moment de la naissance. Lorsque nous nous engageons dans des activités qui appellent la suppression continue des désirs, nous entrons dans un cycle de renouveau perpétuel.

Collage (collage)

C'est la forme artistique de ce siècle. À la différence des formes artistiques antérieures, le collage remplace et transcende les technologies qui lui servent de support, et ce, en les absorbant, car elles deviennent des composantes du collage. Cage a conçu plusieurs œuvres qui utilisent le collage, en empruntant diverses formes, telles la danse, l'opéra, les situations de cirque et le théâtre. Mais il a également souhaité découvrir un moyen pour atteindre à l'indépendance des éléments, même dans le simple domaine de la composition musicale. Il a d'abord cherché à accomplir cet objectif en individualisant chaque son, sous l'influence du sérialisme (quoique sans en utiliser les méthodologies). Plus tard, il en est venu à penser que la partition elle-même était source de problèmes ; il s'est alors mis à produire des compositions constituées de parties multiples et indépendantes, sans partition complète (ou « du chef »). C'était là une application du collage *au cœur* d'une forme artistique, ce qui est l'essence de toutes ses dernières œuvres.

Traduit de l'anglais par Johanne Rivest.

CULVER, A. (1977), « John Cage at 65 », *Montreal Star*, octobre.

CULVER, A. (1992), « A Note and a Table in the 10th Year », *Musicworks*, n° 52, printemps, pp. 24-26.

I Ching, or Book of Changes (The) (1967), traduction anglaise de la version allemande de Richard Wilhelm par Cary F. Baynes. Introduction de C. G. Jung, New Jersey, Princeton University Press, Bollingen Series XIX, c1950, 1967. (Traduction de l'allemand au français par Étienne Perrot, Paris, Librairie de Médicis, 1973.)

TENNEY, J. (1996), « James Tenney : Transparent to Sound, Conversation with Gayle Young », *Musicworks*, n° 64, printemps, p. 9.

