

Table ronde de 1961 autour d'*Incandescence* de Pierre Mercure 1961 Round Table on Pierre Mercure's *Incandescence*

Mario Gauthier

Volume 21, numéro 3, 2011

Musique automatiste ? Pierre Mercure et le *Refus global*

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1006362ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1006362ar>

[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 ce document

Gauthier, M. (2011). Table ronde de 1961 autour d'*Incandescence* de Pierre Mercure. *Circuit*, 21(3), 87–98. <https://doi.org/10.7202/1006362ar>

Résumé de l'article

Conçue et mise sur pied par le compositeur Pierre Mercure (1927-1966) du 3 au 8 août 1961, la Semaine internationale de musique actuelle de Montréal (SIMA) secoua auditeurs et critiques de son temps. Dans un contexte où la musique d'avant-garde avait alors à peine droit de cité, ce festival donna à voir et à entendre des oeuvres dont l'impact et l'influence se font encore sentir de nos jours. Maryvonne Kendergi, qui était alors commentatrice libre à la radio de Radio-Canada, eut l'idée de réunir autour de la même table Jean Beaudet, Eric McLean, Jean Vallerand et Pierre Mercure, dont le ballet *Incandescence* avait été donné en création le 6 août 1961. Nous proposons ici une transcription quasi intégrale des 35 minutes que Madame Kendergi a conservées de cet entretien. À notre connaissance, il n'a jamais été publié ou entendu dans sa totalité à ce jour.

Document

Table ronde de 1961 autour d'Incandescence de Pierre Mercure

TEXTE INTRODUIT, TRANSCRIT ET ANNOTÉ PAR MARIO GAUTHIER

Introduction

Les nouveaux moyens d'expression qui s'offrent au compositeur d'aujourd'hui, qu'il s'agisse de la bande magnétique, des instruments électro-acoustiques ou de la découverte que les instruments traditionnels et les instrumentistes peuvent servir à autre chose qu'à démontrer le bien-fondé de la gamme bien tempérée, font que nous assistons à une véritable révolution de l'acte créateur musical. Le compositeur subit maintenant une rare et bienfaitrice exaltation, proche de la découverte de l'abstraction en peinture et du non-verbal en poésie¹.

Mise en contexte

Conçue et organisée par le compositeur Pierre Mercure du 3 au 8 août 1961, la Semaine internationale de musique actuelle de Montréal (SIMA) eut l'effet d'une onde de choc dans le milieu musical et culturel montréalais².

À lire les journaux de l'époque, il ne fait aucun doute qu'auditeurs et critiques furent sérieusement secoués par ce qu'on leur proposait, subitement, dans un contexte socio-culturel où la musique d'avant-garde peinait à avoir droit de cité. Dans la décennie précédente, ceux

qui allaient en devenir les défenseurs avaient certes commencé à faire entendre quelques nouvelles œuvres. Mais il y avait loin de la coupe aux lèvres. La SMCQ n'était même pas une idée. Serge Garant, François Morel et Gilles Tremblay avaient organisé, en 1954, la « première manifestation importante de musique contemporaine³ » avant de fonder, après un second concert organisé en 1956⁴, le groupe Musique de notre temps (1956-1958) avec Otto Joachim et Jeanne Landry. Ce groupe n'organisa que deux concerts avant de se dissoudre. Rien ne laissait donc présager que cinq ans après, Pierre Mercure débarquerait avec ce flot d'œuvres de Morton Feldman, Earle Brown, Edgar Varèse, Mauricio Kagel, John Cage, György Ligeti, Luigi Nono, Toshi Ichihyanagi, Christian Wolff, Richard Maxfield, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen et bien d'autres dont personne, ou presque, ne devait avoir entendu une seule note à l'époque, exception faite, peut-être, des confrères de Mercure. En cinq jours, il présenta, dans le cadre de ce festival, plus de 35 œuvres de « musique instrumentale, musique pour bandes magnétiques, musique pour

1. Mercure, 1961.

2. Elle fut présentée par la Société des festivals de Montréal. On y proposa des concerts au théâtre de la Comédie-Canadienne, ainsi que des conférences à la salle Redpath de l'Université McGill.

3. Lefebvre, 1986, p. 48.

4. Ils ont proposé, lors de ces concerts, des œuvres de Jocelyne Binet, Pierre Boulez, Gabriel Charpentier, Serge Garant, Otto Joachim, Olivier Messiaen, François Morel, Gilles Tremblay et Anton Webern.

instruments et bandes magnétiques, danse et film expérimental, son, lumière, mouvement, forme et couleur» (1961, page frontispice du programme).

Certains entrevirent immédiatement la portée esthétique d'une telle proposition. Clermont Pépin notamment, écrivit, à propos de ces concerts, dans les *Cahiers canadiens de musique* : « [...] nous assistons à l'éclosion d'une ère nouvelle qui sera témoin d'une telle évolution qu'il n'est pas impossible qu'éventuellement elle engendre un nouvel art. Auprès des possibilités innombrables et combien riches de tous ces nouveaux procédés compositionnels, Boulez semble bien terne⁵. » Mais d'autres, le plus grand nombre probablement, s'interrogèrent sur la valeur et le sens à accorder à de telles œuvres.

Sans doute est-ce pour ces raisons que Maryvonne Kendergi, qui travaillait alors comme « commentatrice libre » à la radio de la Société Radio-Canada (SRC), ressentit-elle le besoin de réunir autour d'une même table Pierre Mercure, Jean-Marie Beaudet⁶, alors vice-président adjoint aux programmes à la Société Radio-Canada, Jean Vallerand, critique musical au journal *Le Devoir*, professeur au Conservatoire de musique de Montréal et à l'Université de Montréal, et Eric McLean, critique musical au *Montreal Star*.

Madame Kendergi avait conservé une copie de cet entretien dans ses archives personnelles. Elle nous a gracieusement donné, il y a deux ans, la permission d'écouter et de retranscrire cet enregistrement qui fut ensuite légué au Centre d'archives de l'Université de Montréal. Malheureusement incomplet, il est vraisemblablement le premier d'une série d'interventions enregistrées dans

5. Pépin, cité in Robineau, 2006, p. 192

6. « De 1937 à 1964, [Jean-Marie Beaudet] occupe plusieurs postes à la Société Radio-Canada (SRC) et donne une plus grande place à la musique dans les émissions de la SRC. Il y dirige aussi plusieurs orchestres » (Plouffe, 2010).

le but de présenter et de diffuser certaines des œuvres proposées au cours du festival à la radio de Radio-Canada, dont *Incandescence*.

La date d'enregistrement de cet entretien est inconnue. Selon nous, il a été réalisé soit le samedi 5 août, soit le lundi 7 août 1961 (voir note 7). Quelques brefs extraits furent ensuite diffusés dans le cadre de l'émission *Festival du mercredi*, à la radio de Radio-Canada, le 13 décembre 1961.

Malgré son incomplétude, nous avons jugé cette portion d'entretien (qui dure tout de même 30 minutes) suffisamment intéressante pour en proposer une transcription quasi intégrale.

Certaines interventions furent allégées par l'élimination de répétitions ou d'erreurs de syntaxe attribuables à l'échange sur le vif (signalés par l'usage de crochets). Dans d'autres cas, nous avons jugé important d'ajouter quelques mots pour éclaircir le propos ou redonner à la phrase sa cohérence. Mais nous avons conservé autant que faire se pouvait, et ce, même si, parfois, cela engendrait des formulations singulières ou des incongruités, les interventions dans leur globalité en espérant ainsi rendre sensible, en sus de ces propos, la teneur de l'entretien.

Il est probable qu'à la radio, on en ait proposé que d'assez brefs moments. Certaines notes retrouvées en parallèle à ce ruban (elles aussi déposées au Centre d'archives de l'Université de Montréal) donnent à penser que, comme on le fait depuis presque toujours dans ce média, l'entretien a été enregistré, puis édité en fonction des besoins de l'émission à faire, et le reste fut laissé en plan. La politique de Radio-Canada concernant l'accès à ses archives étant très stricte – seuls les employés ont accès aux archives et elles doivent servir prioritairement à des fins de programmation –, nous avons été dans l'impossibilité de vérifier si une copie

complète de cette table ronde existe. Nous ignorons également s'il en existe une copie au Centre d'archives de l'Université de Montréal, car le fonds Maryvonne Kendergi est en cours de traitement. Il n'a pas non plus été possible de la comparer avec l'émission diffusée sur les ondes et nous ignorons si elle a été conservée.

En ce qui concerne le titre de ce fragment, nous avons cru bon de l'intituler «Table ronde autour d'*Incandescence*», mais le lecteur remarquera rapidement qu'il en est, somme toute, très peu question, exception faite vers la fin. Cette singularité s'explique par la façon dont on travaille à la radio. Parmi les innombrables manières de faire un entretien pour ce média, la «discussion libre», c'est-à-dire ne donner à l'animateur que quelques balises auxquelles se rattacher et ne pas le limiter sur le plan temporel est une des méthodes possibles. Elle comporte des risques d'apartés, d'égarements, de digressions, et oblige le réalisateur à faire beaucoup de montage ultérieurement mais elle permet aussi aux participants de se sentir libres d'exprimer leurs idées sans se sentir coincés dans un moule trop contraignant. Et les apartés sont souvent tout aussi passionnants que le sujet sur lequel les intervenants sont appelés à donner leur avis.

Du fait de la façon dont se termine ce ruban – Monsieur Beudet y dit : «... maintenant, nous allons faire comme si nous venions d'écouter le Wolff...», nous croyons que c'est la méthode qu'a privilégiée le réalisateur. Pour notre grand bonheur!

Au moment de la prise de son, l'entretien est déjà commencé, d'où l'absence d'une présentation formelle. Elle sera faite par Jean-Marie Beudet quelques minutes plus tard.

Transcription de la table ronde

PIERRE MERCURE (P.M.) : ... par traditionnels, j'entends : par des instruments de musique employés dans l'orchestre moderne qui a varié énormément depuis un siècle. Mais de voir, par exemple, quelqu'un jouer sous un piano, ça fait rire et ça fera rire encore pendant [...] plusieurs années les gens. Parce que l'on n'a pas idée que quelqu'un se mette sous un piano. Pourtant, s'il fallait que les compositeurs, pour inventer de nouvelles sonorités dont ils ont essentiellement esthétiquement besoin, inventent des instruments qu'ils transportent partout dans le monde... [Ce] n'est pas possible! Il existe des pianos partout, alors on en joue différemment [ou] de la façon habituelle et ça devrait être accepté. Seulement, il faut le faire plus souvent.

JEAN-MARIE BEAUDET (J-M.B.) : Oui, mais est-ce que vous ne croyez pas, Pierre, qu'il y a un certain – là, je parle en général, non pas de votre œuvre spécialement – qu'il y a quand même un côté exhibitionniste, qui est tout à fait le même que celui des solistes extravagants (pour ne pas en nommer, Glenn Gould par exemple, n'est-ce pas?) – et que...

P.M. : Oui, mais [si vous commencez] avec Rachmaninov?
J-M.B. : [...] Alors [à ce propos], je voulais justement vous dire que les œuvres où il n'y a que des indications pour les interprètes, vous allez finir par vous faire arranger vos œuvres [rires]! Pas vous spécialement, mais [rires]...

Je reviens au côté exhibitionniste. Est-ce que vous croyez vraiment que, pour la sonorité, le fait que vous ayez un caillou rose, ou bleu, ou jaune – ce dont Jean Vallerand parlait tout à l'heure – ajoute quelque chose à l'affaire? C'est bien vous qui m'avez dit ça, Jean?

JEAN VALLERAND (J.V.) : Bien, il me semble qu'hier soir, [...] [David] Tudor a joué une œuvre et il laissait tom-

ber dans le piano des cailloux, ce qui ne produisait rien du tout⁷. Aucun son. Et les cailloux étaient de couleurs différentes. Pourquoi?

P.M. : Ce sont les seuls qu'il avait pu trouver...

J.V. : ... Ah, non, non, non! Il avait dans...

J-M.B. : ... Il les a peinturés!

J.V. : ... Il avait dans [sa] poche gauche des cailloux jaunes, dans [sa] poche droite, des cailloux rouges, c'était prévu d'avance.

MARYVONNE KENDERGI (M.K.) : Mais c'est que vous étiez bien près pour voir les couleurs, vous, mon cher!

J.V. : Ah, si! J'étais très près!

ERIC McLEAN (E.M.) : Mais, pas assez près pour écouter...

J.V. : Pas assez près pour entendre.

P.M. : Vous faites cette supposition ou ça vous plaît de penser qu'il ait fait...

J.V. : ... Non, non, je ne fais pas de supposition, je les ai vus!

7. Il est difficile de savoir à quelle pièce Jean Vallerand fait spécifiquement allusion car David Tudor a interprété des œuvres au piano au cours de quatre des cinq soirées du festival. Pierre Mercure parle, au cour de l'entretien, d'une pièce de Christian Wolff « qu'on entendra tantôt ». À la lueur de cette évocation, on peut donc penser que la pièce à laquelle Jean Vallerand fait allusion est la *Musique pour piano n° 7* de Toshi Ichihyanagi (concert n° 2 – vendredi 4 août) ou le *Duet II for French Horn and Piano* de Christian Wolff (idem) dans laquelle Tudor tenait une des parties de piano. Mais Maryvonne Kendergi et Jean Vallerand signalent plus loin avoir entendu *Incandescence*. Si l'on ne tient pas compte de la diffusion d'*Incandescence* ou que l'on considère qu'ils peuvent avoir assisté à une répétition, on peut supposer avec vraisemblance que la rencontre a eu lieu le 5 août en après-midi, c'est-à-dire avant l'audition d'une pièce de Christian Wolff et après l'audition de musique impliquant un ou des pianos (le *Duo n° 1*, seule autre pièce de Christian Wolff au programme du festival fut donnée à entendre lors du concert du samedi 5 août). Mais si on considère que tous ont entendu *Incandescence* lors du concert du 6 août, cette hypothèse ne tient pas car les référents de l'entretien ne concordent pas.

P.M. : ... qu'il ait fait cette fumisterie?

J.V. : Je ne souffre pas de daltonisme. Je les ai vus!

[...]

P.M. : Il s'adonne que je sais qu'on les a achetés à cinq heures. Le concert était à neuf heures [et] [...] il ne les avait pas avec lui, il les avait oubliés. Et j'ai fait une course à la maison pour aller chercher des cloches [indiennes] que j'avais et un petit carillon japonais, parce qu'on n'avait pas [non plus] ces instruments-là et il s'adonne qu'ils étaient de couleurs. Ce sont des sonorités...

J-M.B. : Alors, ce n'était pas une chose voulue?

J.V. : Ah [...], il y a une erreur d'interprétation alors, parce que comme tout le reste était voulu, on pouvait penser que ça aussi, c'était voulu.

[Coupure sur le ruban]

J-M.B. : Mesdames et messieurs, autour de moi dans le studio, quatre personnes qui, à des degrés divers, ont participé au Festival de musique actuelle, à Montréal. Madame Maryvonne Kendergi⁸, de l'Université McGill, monsieur Jean Vallerand, du Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec, Monsieur Éric McLean, du *Montreal Star*, et monsieur Pierre Mercure qui, non seulement a organisé le festival, mais a aussi écrit des œuvres qui ont été exécutées.

Pierre, nous venons d'entendre *Incandescence*. Pourriez-vous peut-être nous dire si la musique électronique ou la musique actuelle est venue vers vous, ou si c'est vous qui êtes allé vers elle?

P.M. : Bien, je pense que toute œuvre créatrice doit sortir d'abord du créateur et, avant de s'apparenter à un

8. En plus d'être commentatrice libre pour Radio-Canada, Maryvonne Kendergi était alors professeure à l'École française d'été de l'Université McGill. Elle y donnait des cours sur la musique et les arts visuels.

groupe ou à un autre, il faut avoir des ressemblances, des résonances. Et c'est sûrement depuis mon premier contact avec la musique concrète, à Paris, en 49, [que j'ai ressenti] des résonances avec les sons concrets, c'est-à-dire [avec] les sons, [...] autres que ceux produits par les instruments de musique; les sons de la nature par exemple, ou les sons des instruments de musique, mais traités avec les moyens électroacoustiques qui sont maintenant à notre disposition, qu'il s'agisse du magnétophone, de filtres, etc. De ça est sortie la musique électronique, qui a donné encore d'autres possibilités, et je pense qu'un compositeur, maintenant, ne peut ignorer ces facilités à sa disposition et, tôt ou tard, s'il est de son temps, s'y intéresse, sinon s'y adonne passionnément.

J-M.B. : Madame Kendergi, est-ce que vous croyez que la mise au point, si je peux dire, de Pierre Mercure est valable, non seulement pour son œuvre, n'est-ce pas – nous reviendrons à son œuvre tout à l'heure – mais au point de vue musique électronique?

M.K. : Bien, je pense que oui. Enfin, vous prêchez à une convertie, vous le savez, n'est-ce pas? C'est que, je pense que vraiment, aucun compositeur aujourd'hui ne peut ignorer ces moyens mis à sa disposition. Maintenant, est-ce que cela est une nécessité pour tous [d']utiliser ces moyens, je ne le crois pas non plus.

J-M.B. : Un autre compositeur : Jean Vallerand.

J.V. : Jean Beudet, je crois qu'en art, il est futile de discuter d'esthétique, il n'y a que les œuvres qui comptent. Et en art, la fin justifie les moyens. Tous les moyens sont bons pourvu que les résultats soient valables – ce qui veut dire que je suis entièrement d'accord avec Pierre Mercure – pour regretter toutefois que certains compositeurs, [qu'ils considèrent peut-être] comme des croulants, n'ont pas pu, faute de moyens, faute de studios à Montréal autres que ceux de Radio-Canada où tout le

monde n'a pas accès, expérimenter eux-mêmes les avenues de cette musique actuelle.

J-M.B. : Pierre aura quelque chose à dire, je pense, là-dessus tout à l'heure. Mais je voudrais demander à Eric une opinion générale.

[...]

E.M. : Eh bien, [...] j'ai toujours trouvé difficile de jeter tout ce que j'ai appris au conservatoire par la fenêtre. Parce que c'est ça, franchement, qu'il faut faire pour approcher cette musique – la musique de monsieur Mercure, par exemple – avec un nouveau point de vue.

J.V. : Ah, je ne suis pas d'accord, je m'excuse, Eric. Je n'ai pas fréquenté le conservatoire, du moins comme élève, mais il me semble y avoir entre cette musique, non seulement celle de Pierre Mercure, mais certaines autres œuvres – je ne dis pas toutes : certaines autres œuvres que nous avons entendues au cours du Festival de musique actuelle –, des filiations avec des musiques qui existent ailleurs, avec des conceptions du son qui existent et qui sont valables ailleurs. Je pense, par exemple, à la musique de Bali et à différents types de musiques orientales qui nous semblent tout à fait inacceptables. Alors, il me semble qu'on peut [...] se situer dans une tradition de musique comme elle a existé depuis trois siècles et entrer dans une musique actuelle sans nécessairement passer par un divorce.

P.M. : Je trouve justement que monsieur Vallerand vient de prouver le point de monsieur McLean, parce que la musique de Bali, on ne l'enseigne pas dans un conservatoire. On nous enseigne à peine les notions d'acoustique. On nous enseigne un solfège qui est entièrement relatif à la gamme bien tempérée; la gamme bien tempérée ayant apporté ces magnifiques deux siècles de... ou trois siècles plutôt, de musique. Mais la musique de Bali est plutôt une question de sonorités, de sons, d'espace souvent, de sensations autres que celles apportées

par le système tonal, ou même modal, qu'on apprend dans ce conservatoire...

J-M.B. : En d'autres termes...

[...]

P.M. : ... dans ce sens que, justement, comme McLean disait tout à l'heure, ce que l'on apprend dans un conservatoire, qui est un organisme spécialisé à quelques siècles de musique, ne nous amène pas vers cette nouvelle conception de la musique. Et j'aimerais revenir à cette question qui m'était posée tout à l'heure : musique actuelle / musique électronique / musique concrète. Ce n'est pas du tout la même chose. Par musique actuelle, moi en tout cas j'entends cette nouvelle façon d'approcher la musique où on... La recherche du son, depuis certains compositeurs de l'importance d'un Debussy et après, d'un Varèse, ont apporté une importance au son supérieure disons, par exemple, à la forme, à la mélodie et à des correspondances avec des formes établies par les siècles précédents. La musique de Bali, par exemple, s'écoute sans savoir s'il s'agit d'une forme ou d'une autre, si c'est une danse ou pas. La musique hindoue s'entend avec beaucoup d'intérêt même si on ne connaît pas le *raga* qui a donné naissance à ça. Dans ces musiques, le son nous convainc. Dans la musique concrète, le son devrait nous convaincre. Il ne nous convainc pas parce qu'on est victime d'un ensemble, d'un fait social qui nous amène toujours à la même sorte de musique, aux mêmes concerts et tout ça. Je pense que c'est une question psychologique.

J-M.B. : Pierre, vous ne croyez pas alors que... je ne dirai pas, qu'il soit essentiel, mais même nécessaire de passer par ce que l'on a convenu d'appeler « l'école ». Je crois qu'Eric, justement, le croit. Prenons un exemple en dehors du Canada, si vous voulez. Boulez, n'est-ce pas, a tout de même fait le conservatoire depuis A jusqu'à Z.

Je ne crois pas que ça lui ait nui. Stockhausen, la même chose. Je crois que la base devrait être là. Qu'on s'arrête trop tôt, qu'on s'en tienne à des musiques, comme vous le disiez tout à l'heure, du XVIII^e ou du XIX^e siècle et qu'on n'aille pas plus loin, c'est peut-être un tort. Mais je crois que faire fi et abolir tout ce qui a été fait avant est, à mon avis, une erreur.

E.M. : Mais, puis-je ajouter un mot, là ?

J-M.B. : Oui, je vous en prie...

E.M. : ... parce que, moi, je crois que j'apprécie la musique des Indes. J'ai beaucoup entendu de la musique des Indes et je l'aime beaucoup. J'aime aussi la musique de Bali. Mais, pour moi, ça n'a rien à faire avec la musique concrète et la musique électronique, sauf une relation presque accidentelle.

J-M.B. : Ressemblance sonore, peut-être ?

E.M. : ... sonore. La ressemblance des gongs et des instruments de percussion et toutes ces affaires-là. Mais ce qui manque, à mon avis, c'est la forme.

P.M. : Alors, dans la musique hindoue, quelle est la forme que vous percevez et que vous acceptez quand vous acceptez cette musique ?

E.M. : Même aux Indes, la musique a un commencement et une fin. Il y a aussi une sensation d'aller d'un point à un autre et c'est ça que je ne peux pas trouver dans la musique électronique.

P.M. : Sur le magnétophone, il y a le début de la bande et il y a la fin de la bande aussi. Ça commence et ça se termine.

[...]

E.M. : Oui, mais je parle d'un point de vue psychologique et non pas d'un point de vue [rires + inaudible].

P.M. : Mais puisqu'on en est au point de vue psychologique et à cette question de relation de sons avec les études, est-ce que ce n'est pas typique que quelqu'un

dise : « J'ai entendu cette fugue et [...] je ne la comprends pas. »

Est-ce qu'on aime ou on n'aime pas les sons qu'on entend ? Je pense que c'est ça, le principal. Et je pense qu'un artiste créateur, un peintre, disons, qui aime ou qui n'aime pas telle couleur, telle construction, si elle n'a pas de rapports compréhensibles pour certains auditeurs vis-à-vis un paysage ou un autre, je pense que l'œil, maintenant, s'est fait à cette chose. Je pense qu'en musique, on fait ce pas.

J-M.B. : Il y a un entraînement, il ne fait pas de doute, Pierre, qu'il y ait un entraînement. Mais je crois que, de là à croire que la musique dont nous parlons sera acceptée d'emblée, ce n'est pas possible. Justement, cet entraînement dont vous parliez tout à l'heure, il est essentiel. On ne l'a pas eu assez ici.

De là, d'autre part, à dire que toutes les œuvres sont aussi valables les unes que les autres – vous parliez d'une fugue tout à l'heure, il y a des fugues qui ne me plaisent pas. [...] Je les comprends [...], mais elles n'ont aucun attrait pour moi. Il ne faut pas oublier quand même que, dans l'art de la musique, si vous voulez – puisque nous parlons de musique -, il y a un plaisir de l'oreille qui ne va pas être négligeable. Le plaisir est une chose individuelle.

P.M. : Nous parlons d'auteur ou d'auditeur ?

J-M.B. : Ah, écoutez, l'auteur ?...

Quelqu'un a dit tout à l'heure, [concernant tout auteur], qu'il y avait un certain [degré] de narcissisme, ce qui est assez vrai, n'est-ce pas ? L'auteur écrit une chose qui est lui-même. Il s'exprime lui-même. Et forcément, en la regardant ou en l'entendant, il se reflète, il s'entend, il se voit.

Mais la réaction de l'auditeur ne peut pas être essentiellement la même. Je crois que la réaction de chaque auditeur, même, est différente. La musique, ce genre de

musique, peut lui plaire à des degrés divers et pour des raisons diverses, j'en suis sûr. Il ne faut pas croire que cette musique peut d'emblée réunir tout le monde autour d'elle pour des fins analogues et des plaisirs analogues.

M.K. : Mais je crois quand même qu'une œuvre devient valable – une œuvre d'art et de musique particulièrement – à partir du moment où, non seulement, elle a été une nécessité au-delà du narcissisme [...] chez le créateur, mais aussi, [lorsqu'elle] suscite chez celui qui la reçoit, non pas la même nécessité, mais une adhésion. Et je crois que ce qui est troublant dans la musique actuelle, et singulièrement dans les œuvres qui vont faire l'objet de notre émission, [...] c'est qu'elles ne s'imposent pas, elles ne gagnent pas l'auditeur à [la] première audition.

J-M.B. : Madame Kendergî, ce n'est pas une nouveauté, rappelons-nous quand même...

M.K. : ... Je suis d'accord ! Mais je veux dire, à part cela, que si nous nous souvenons des réactions dans la salle... Quelqu'un, monsieur Vallerand, je crois, [parlait tout à l'heure] de ceux qui étaient au concert et qui étaient venus pleins de bonne volonté et qui en sont partis parfois déçus. Ceux-là...

P.M. : Certains, oui.

[...]

J-M.B. : ... et ajoutons que Monsieur Vallerand a dit qu'il s'agissait de convertis. De gens qui étaient des adeptes de ça.

J.V. : Oui, c'est exact. J'ai rencontré plusieurs garçons qui ont prétendu, du moins, être déjà depuis longtemps non seulement conquis, mais, en somme, qui prétendaient ne croire [...] à d'autre musique qu'à des œuvres concrètes et que certaines œuvres ont profondément déçu. Je ne dis pas l'ensemble du festival : que certaines œuvres ont profondément déçu. Alors, je continue à pré-

tendre que toute discussion de principe est futile. Il y a les œuvres qui comptent et ce sont les œuvres qui font la preuve d'un principe. On ne pose pas des principes avant. On fait des œuvres et les principes viennent après.

M.K. : Oui. Mais enfin, ce à quoi je voulais en venir, c'est que, quand même, la raison d'être [...] de ces journées ou de ces soirées de musique actuelle et de cette émission, c'est qu'il faut bien quand même qu'un jour, ces œuvres soient exposées à l'auditeur et le seul moyen, c'est de les faire entendre.

J-M.B. : Ça, ça ne fait aucun doute. Pierre, vous vouliez dire quelque chose?

P.M. : Je voudrais revenir à ce que vous disiez tout à l'heure, Jean Beudet, à savoir que l'adhésion n'était pas complète. Je pense que, là, les compositeurs de musique actuelle – et je dis bien actuelle, non seulement concrète, électronique, mais ceux qui font appel au hasard, aux opérations de chance et tout ça –, si l'adhésion était complète, ce serait très suspect parce que le mauvais goût du public actuel en musique [de] par le monde est tel que ce serait extrêmement troublant pour le[s] créateur[s] s'il fallait que leurs musiques soient aimées par tout le monde.

J-M.B. : Vous ne voulez pas qu'elle le soit, Pierre... [rires]

P.M. : Non, ce n'est pas une question que je le veux, mais je ne vois pas comment des gens à qui l'on sert, même lorsqu'on va en avion maintenant ou par le train, de Montréal à Québec, ou de Montréal à Ottawa, qu'on nous sert ces musiques absolument livides, pâlottes, pendant des heures...

E.M. : Là, nous sommes d'accord!

P.M. : [...] Comment voulez-vous que, habitués à ces sons qui sont toujours les mêmes, qui sont toujours cette gamme tempérée, ces cadences modales ou tonales, ces dissonances qui sont voulues à petites doses et qui aug-

mentent d'année en année – la musique très progressive arrive même à avoir son influence, importante, sur la musique populaire et de jazz [...] –, [que tous] ces gens acceptent l'idée d'un univers sonore nouveau. Un univers sonore comme en a rêvé et a réalisé – ce qui est encore bien plus important – un Varèse. Exemple : son expérience à Bruxelles avec Le Corbusier⁹ [au cours de laquelle il a utilisé] des sons concrets, électroniques, des sons instrumentaux, des sons de carillons, avec une impression d'espace, ce qui est nouveau. On ne pouvait pas quand même continuer éternellement [...] à s'asseoir dans une salle et regarder sur une scène parfois du théâtre, parfois du ballet, parfois un chef d'orchestre qui fait un spectacle devant l'orchestre. Il faut un jour, quand même, qu'on arrive à une conception sonore différente, qui soit à l'égal de notre sensibilité qui a évolué.

J.V. : Au sujet des réactions du public, remarquez que s'il fallait que la totalité du public dans le monde soit d'accord pour se pâmer d'aise devant *L'art de la fugue* de Bach, ce serait suspect pour *L'art de la fugue* aussi...

P.M. : Tout à fait! C'est d'ailleurs ce qu'il ne fait pas.

J.V. : Ce qui veut dire que les grandes œuvres qui sont au sommet de la production de l'esprit humain ne commandent jamais une adhésion universelle, à quelque époque qu'elles appartiennent.

J-M.B. : D'ailleurs, c'est exact. Les quatuors de Beethoven, ce ne sont pas les meilleurs qui sont les [plus] aimés [...]. Eric, vous vouliez dire?

E.M. : Laissez-moi élaborer un peu le point que j'ai essayé de faire [valoir] au commencement. L'histoire de la musique, je [la] pousse beaucoup plus loin que [...] deux siècles. Le chant grégorien, par exemple, ça a

9. Mercure fait ici allusion au *Poème électronique*, composé par Varèse pour le pavillon Phillips (exposition universelle de Bruxelles, 1958).

évolué lentement et naturellement jusqu'à notre siècle. Et soudainement, on se trouve en face d'une coupure complète avec le passé. Et vous avouez que ce n'est pas lié au passé du tout?

P.M. : Tout à fait! Et je trouve la musique d'aujourd'hui beaucoup plus liée à cette époque [...] du chant grégorien, à l'époque du Moyen Âge, de la Renaissance qu'elle l'est avec l'époque baroque ou classique. Les compositeurs, à ce moment, inventaient continuellement; inventaient des systèmes de musique, inventaient des instruments. Ils trouvaient un chalumeau, ils inventaient toute la famille des chalumeaux. Ces gens-là inventaient des sonorités continuellement. On créait même des voix. On créait des castrats, on créait des hautes-contre et tout ça. On était en pleine période de création de sons. On s'occupait de son. Et après, c'est devenu une fonction. Une fonction qui s'est stéréotypée et qui est devenue une fonction sociale. Mais je pense que la musique, à ce moment, était vraiment très près d'un Boulez que Jean Beaudet citait tout à l'heure, qui fait ses expériences de découvertes de sons.

J-M.B. : Vous avez raison. Je crois que la forme est arrivée après, Pierre. Et c'est peut-être ce que vous disiez tout à l'heure, Eric, que le manque de forme dans cette musique est une chose qui peut nous paraître, à l'heure actuelle, informe, mais qui finira par trouver une certaine forme.

J.V. : Oui, mais, minute, minute! S'il faut s'embarquer à définir ce que c'est que la forme, on n'a pas fini!

J-M.B. : Oui, mais Jean... Les formes... Écoutez, il y a tout de même quelqu'un qui a commencé à écrire des suites, des courantes et tout ça...

J.V. : Oui, mais ce n'est pas ce que j'appelle la forme, moi.

J.B. : Ou la forme sonate, alors?

J.V. : Non...

J-M.B. : La forme de lied?

J.V. : Non!

J-M.B. : ... Alors, dites-le-moi.

J.V. : La forme est absolument inséparable du phénomène lui-même. Pour moi, c'est la même chose. Ce que l'on appelle le fond et la forme, c'est la même chose. [...] Il y a une forme dans une œuvre quand elle a des relations, des rapports, des correspondances avec des mouvements du monde extérieur ou du monde intérieur. Lorsque l'organisme – que ce soit l'organisme purement du grand sympathique¹⁰, que ce soit l'organisme au niveau du conscient – peut ressentir ces correspondances, que ce soit [par] des façons de dépenser le temps, des façons d'organiser l'espace musical, à ce moment, il y a une forme. C'est ça, la forme! Ce n'est pas de faire un premier thème, puis ensuite un deuxième thème, puis de le développer, ce n'est pas la forme, ça, c'est un cadre, c'est un plan. C'est un schéma.

J-M.B. : ... Si vous voulez, un cadre. Je serai d'accord si vous dites un cadre, Jean.

P.M. : Est-ce que l'on pourrait dire que c'est une structure et dans le temps et dans l'espace et dans le sentiment?

J.V. : Oui. Et qui doit être perceptible à un certain niveau ou de la conscience ou de l'inconscience, que l'on subit ou que l'on découvre. Mais enfin, il faut qu'on ressente quelque chose.

J-M.B. : Mais moi, je crois quand même qu'il doit y avoir – je vais me servir du terme «cadre» plutôt que de forme –, il y a tout de même un cadre dans lequel toutes ces choses doivent évoluer. Autrement, vous n'avez ni de

10. En neurologie, on considère que trois systèmes nerveux travaillent de concert pour réguler l'ensemble des influx nerveux du corps humain. Le grand sympathique est l'un d'eux. Il commande la vie organique et végétative (d'après le Larousse, 1945 et le Robert, 1995).

point de départ ni de point d'arrivée, ce que disait Eric tout à l'heure. [...] Certains préludes de Debussy – je recule, n'est-ce pas? Et non; –, certains préludes de Debussy n'ont pas ce que l'on appelle une forme...

J.V. : Ils n'ont pas de cadre!

J.-M.B. : ... Ce que l'on a convenu d'appeler une forme, n'est-ce pas? Et cependant, ce sont tout de même des œuvres qui se tiennent.

J.V. : La forme, ce n'est pas une boîte carrée, ou triangulaire, ou octogonale dans laquelle, comme disait Varèse, on pousse de force un matériau musical. Le créateur organise des matériaux [musicaux] et la forme surgit de l'organisation de ces matériaux. La forme est un a posteriori, ce n'est pas un a priori.

J.-M.B. : Vous avez raison.

P.M. : [Un des] aspects tout à fait nouveau qui va être assez bien démontré par les œuvres entendues ce soir, [...] c'est l'apport de l'interprète dans la musique qui s'écrit maintenant et ça, universellement, en opposition [...] à une évolution de la musique électronique qui [...] est très fixée sur bande, mais où le compositeur était son interprète. La musique actuelle demande à l'interprète de plus en plus de participation, pas vraiment à ce qui est la création, mais à ce qui est l'existence de l'objet musical – si on peut parler d'objet musical – comme on peut parler d'un tableau [comme] d'un objet pictural ou d'un poème [comme] d'un objet verbal. Dans une œuvre comme nous allons entendre tout à l'heure, dans ce duo de Christian Wolff, par exemple, [...] deux interprètes ont une série d'événements possibles à faire¹¹, mais voutus, choisis par un compositeur. Ils ne peuvent faire que ce qui a été choisi par le compositeur. Ils peuvent le faire

11. Possiblement le *Duo n° 1* (1961) interprété par David Tudor et Toshi Ichihyanagi lors du concert du samedi 5 août (voir note 5).

dans un ordre dans le temps et dans l'espace, différents chaque fois.

J.-M.B. : Là, ils ont un cadre, c'est ça que vous voulez dire, Pierre. Ils ont un cadre dans lequel ils peuvent évoluer avec assez de liberté. Ça devient presque une improvisation [...] sur un thème donné. L'improvisation vous laisse libre, n'est-ce pas? Là, vous avez un cadre dans lequel vous pouvez évoluer. Vous vouliez dire quelque chose, Jean?

J.V. : Oui, je voulais dire que, dans le sens où Mercure vient de parler, on aboutit à des œuvres dans lesquelles le compositeur renonce à une certaine part de son intégrité, de son autonomie. Il cède à l'interprète la liberté d'organiser selon... selon, je ne sais pas... des...

M.K. : ... l'inspiration du moment...

J.V. : ... je n'ose pas dire l'inspiration du moment; des matériaux choisis par le compositeur. C'est la porte ouverte au romantisme!

M.K. : La seule différence, si je peux me permettre monsieur Beudet, [...] c'est que l'improvisation, c'est une chose non écrite et non structurée, n'est-ce pas? Tandis que...

J.-M.B. : Pas toujours¹²!

M.K. : Ah bon! Tandis que dans la musique de hasard dirigé, le compositeur propose des événements ou des éléments en laissant à l'interprète le choix d'alternance ou de succession de ces événements.

12. Jean-Marie Beudet fait ici allusion à la pratique classique de l'improvisation, c'est-à-dire à celle des musiques baroques où l'on improvise à partir d'une basse continue ou encore à celle – plus ouverte du point de vue harmonique, stylistique et formelle – des organistes dont la formation inclut ce type de pratique. Peut-être évoquait-il aussi la musique jazz dans laquelle les matériaux donnés à l'interprète sont constitués d'une mélodie et d'une série d'accords à partir desquels le musicien ajoute des mélodies et/ou harmonies complémentaires (accords substitués, « riffs », etc.).

J-M.B. : Des choix d'interprétation même!

M.K. : C'est en cela que Pierre Mercure dit que l'interprète est appelé à [participer à] l'existence de l'œuvre, au-delà de l'exécution.

J-M.B. : Dans ce sens-là, il a parfaitement raison.

P.M. : Il est appelé à participer à l'existence de l'œuvre. Mais je ne pense pas que le compositeur qui accepte cette discipline – parce que c'est une discipline, quand même, qui a ses exigences, [le] hasard dirigé – [...] ne renonce à rien d'important. C'est qu'il trouve qu'un certain aspect, cet aspect de structure formelle des siècles derniers, il l'abandonne avec plaisir et avec joie, en vertu d'autres beautés sonores qu'il peut découvrir par le fait même. Je ne pense pas qu'il n'abandonne rien.

M.K. : En somme, ce n'est pas de l'anarchie... J'espère, tout au moins!

J-M.B. : Eric?

E.M. : L'anarchie, ça ne me fait pas peur, si c'est une anarchie intéressante.

J-M.B. : Alors, pour en revenir à *Incandescence*, qui était le point de départ de la discussion... Jean Vallerand, vous vouliez exprimer quelque chose?

J.V. : Bien, je voulais dire que, dans cette œuvre, personnellement, j'entends des matériaux sonores qui sont intéressants, qui sont valables en soi. Du point de vue du plaisir de l'oreille, donc, ça me satisfait. Et il y a également ce qui, selon moi – j'ai peut-être tort – est la chose essentielle en musique : le sentiment! J'ai le sentiment, là – et plus que le sentiment, la sensation –, d'accomplir un voyage dans le temps et dans l'espace musicaux. Comme disait Eric tantôt : de partir d'un endroit et d'aller à un autre, de partir d'une donnée de conscience et d'aboutir à une autre donnée de conscience. À partir de ce moment, c'est valable.

J-M.B. : Quelle route suivez-vous, Jean?

J.V. : Celle de l'œuvre!

J-M.B. : Celle de l'œuvre ou la vôtre?

J.V. : Celle de l'œuvre!

J-M.B. : Ou celle que vous inspire l'œuvre, non?

J.V. : Pas du tout. J'ai passé le stade de chercher des images dans la musique.

J-M.B. : Je comprends. Je sais qu'on n'aime pas le terme « inspiration », le mot « inspiration ». Mais cependant, il existe. L'inspiration existe même dans ces choses. Il y a des choses qui sont très voulues, mais il y en a d'autres qui sont...

[...] ¹³

E.M. : Monsieur Mercure, pourriez-vous me dire si vous avez écrit la musique avant la création du ballet ou après? Ou ensemble? Je ne sais pas.

M.K. : Voilà, c'est la question à laquelle je voulais venir.

P.M. : Il y avait un certain point de départ au ballet [en ceci que] ça devait être très horizontal au point de vue décors, costumes et au point de vue sonore. Il y avait une question d'horizontalité au départ. Mais ceci fait, je suis allé dans un studio et j'ai enregistré à peu près tous les sons qui pouvaient me passer par la tête, et à ce moment, par le cœur aussi. Des sons qui me plaisent, des sons que j'aimais. Il devait [sûrement y avoir] une relation entre les sons que je faisais l'un après l'autre, même s'ils étaient très divers les uns [des] autres. J'ai fait un choix...

E.M. : Puisque c'est de la musique concrète, peut-être est-ce que vous pourriez identifier quelques sources de sons dont vous vous êtes servi?

13. Nous avons élagué ici une remarque de Maryvonne Kendergi mentionnant qu'elle n'avait pas bien entendu l'œuvre diffusée en salle. Cette observation a généré un bref échange autour de l'idée convenue qu'on ne doit pas entendre une bonne musique de ballet ou de film. Quoique intéressante, cette digression ne présentait qu'un intérêt mineur par rapport à l'ensemble de cette discussion.

P.M. : Il y avait des sons frottés à l'intérieur du piano. Il y avait des tourniquets métalliques. Il y avait des sifflements, des frappements de doigts sur divers objets, des grattements d'ongles sur des timbales, des cymbales... Enfin, toutes les sources sonores possibles avec les instruments [disponibles] en studio.

E.M. : Et la bande est une mutation de tout ça?

P.M. : Il y a un gros travail technique en ce sens qu'il y avait, au début de ce ballet, beaucoup de vibrations, de résonances de vibraphones et de cloches dont l'attaque a été coupée. Alors tout ça, c'est une espèce de montage de vibrations qui peut ressembler à de la musique électronique, mais qui n'en est pas.

Il y a eu un montage sur quatre pistes et il y a eu un mixage de ces quatre pistes, que j'ai fait moi-même, au point de vue volume. J'éliminais certains sons. Il y a un peu... une part de hasard, donc; dirigé, parce qu'une partition avait été faite à la seconde. Il y a un peu de hasard dirigé. Et il y a un peu aussi de participation, du point de vue exécutant, du compositeur.

E.M. : Alors, à part l'idée générale, l'atmosphère du ballet dont vous avez [parlé] avant, vous avez écrit la musique...

P.M. : ...pour la valeur uniquement sonore, ensuite j'ai choisi de ce matériel sonore ce qui pouvait accommoder le point de départ qui était un point de départ d'horizontalité.

[Un temps]

J.M.B. : [murmuré] Bon, maintenant, on va prétendre que l'on a entendu le [Wolff]...

[Le ruban se termine sur ces mots.]

En guise de conclusion

Deux émissions radiophoniques furent réalisées autour de la SIMA. La plupart des propos transcrits dans ce Document proviennent de celle qui fut diffusée le 13 décembre 1961. Une émission antérieure, diffusée le 23 août, proposait des œuvres captées lors du concert

du 3 août, ainsi que l'écoute de commentaires recueillis par Maryvonne Kendergi auprès de divers interlocuteurs. Le commentaire suivant de Jean-Marie Beaudet, qui fut vraisemblablement transmis lors de cette première émission, traduit bien tous les questionnements que cette semaine avait générés auprès des musiciens.

Le simple observateur, se plaçant le plus objectivement possible devant cette musique, et se refusant à être catégoriquement POUR ou CONTRE elle, avait hier soir l'impression de servir d'expérience, pour ne pas dire, de cobaye. À certains moments, on ressentait ces émotions qui durent être celles des Parisiens de 1913 auxquels Stravinsky lançait son *Sacre du printemps* en plein visage. Est-ce là la musique de demain, est-ce celle d'aujourd'hui, sommes-nous en face de chefs-d'œuvre? Ce sont là des questions auxquelles seul le temps répondra. Mais il ne fait aucun doute qu'il y a là une recherche évidente, une recherche très profonde, parfois même géniale, et même une recherche de beauté plus qu'une recherche d'effet¹⁴.

BIBLIOGRAPHIE

BEAUDET, Jean (1961), [Commentaire sur des œuvres entendues lors de la SIMA], note dactylographiée et vraisemblablement utilisée dans le cadre de l'émission « Festival d'été », diffusée le 23 août 1961, à la radio de Radio-Canada, Montréal.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1986), *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau.

MERCURE, Pierre (1961), programme de la première Semaine internationale de musique actuelle de Montréal.

PÉPIN, Clermont (1961), « Montréal : La semaine internationale de musique actuelle », *The Canadian Music Journal*, p. 31, cité in Anne Robineau et Marcel Fournier (dir.) (2006), *Musique, enjeux sociaux et défis méthodologiques. Perspectives comparées Québec, France, Cuba*, Paris, L'Harmattan, p.190.

PLOUFFE, Hélène, « Beaudet, Jean-Marie », *L'Encyclopédie de la musique au Canada*, www.thecanadianencyclopedia.com, consulté le 1^{er} décembre 2010.

14. Beaudet, 1961.