

***Atlas Eclipticalis*, commande montréalaise** ***Atlas Eclipticalis*, commission from Montreal**

Johanne Rivest

Volume 8, Number 2, 1997

Québecage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902207ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902207ar>

[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

Rivest, J. (1997). *Atlas Eclipticalis*, commande montréalaise. *Circuit*, 8(2), 61–70.
<https://doi.org/10.7202/902207ar>

Article abstract

The author writes about the circumstances around which the work was composed and performed for the first time in Montreal. She analyses various details and reports upon the numerous recollections that musicians had of this event.

Atlas Eclipticalis, commande montréalaise

Johanne Rivest

Tout laisser tomber et partir n'est pas aussi facile que cela pourrait le sembler. On s'aperçoit qu'on a oublié de fouiller ses poches ; et si on a négligé d'emporter une certaine chose, elle adhère à nous sans qu'on s'en aperçoive. À ce propos, quelqu'un pourrait dire : « Bon, laissez-la, puisque tout convient et qu'il n'est pas question de valeur, etc. » Il y a pourtant une difficulté : ce n'est le cas que si l'on est parvenu à tout abandonner. [...] Mais elle peut être évacuée. Me voici. Mon œuvre est autre chose. (John Cage, 1961, pp. 226-227)

Ces paroles, John Cage les prononçait à Montréal le 8 août 1961, dans le cadre de la Semaine internationale de musique actuelle dirigée par Pierre Mercure, sous les auspices de la Société des Festivals de Montréal⁽¹⁾. Sa conférence, écrite en 1960, s'intitulait « Where are we going ? And what are we doing ? » et consistait en quatre textes distincts énoncés simultanément. Cage en récitait l'un d'eux *live* en superposition aux trois autres, qu'il avait tous enregistrés au préalable⁽²⁾. Ces « conférences » n'ont rien de didactique, on s'en doute. Il s'y trouve certaines récurrences thématiques, surtout autour des notions suggérées par le titre, « où aller » et « quoi faire ». La conférence a été élaborée pour des étudiants de New York qui se posaient eux-mêmes ces questions. Cage en a fait le sujet de ses textes, par une sorte de pragmatisme qui n'admet pas le symbolisme.

Tout laisser tomber, pour ensuite partir de « rien », telle est l'utopie que Cage développe dans plusieurs textes et œuvres des années cinquante et soixante, en particulier. Et c'est dans ce contexte que s'inscrit *Atlas Eclipticalis*, œuvre orchestrale commandée par la Société des Festivals de Montréal, à l'instigation de Pierre Mercure, et créée le 3 août 1961 sous la direction de John Cage lors de la Semaine internationale de musique actuelle⁽³⁾, en version électronique et pour orchestre de chambre⁽⁴⁾, et superposée à *Winter Music*⁽⁵⁾.

Pour cet événement d'envergure internationale, Pierre Mercure s'était donné l'objectif de présenter des musiques tout à fait récentes, avec une certaine prédilection pour le médium électronique, le plus souvent des créations mondiales

(1) Fondés en 1939 par M. et Mme Louis-Athanase David, les Festivals de Montréal calquaient leurs festivités annuelles sur la tradition des grands festivals européens. La Société a cessé ses activités en 1965.

(2) La corporation C. F. Peters de New York détient les bandes de ces quatre conférences. Le texte fut publié intégralement dans Cage (1961), pp. 194-259. Les quatre conférences s'y trouvent alignées l'une en dessous de l'autre, chacune avec un caractère typographique distinctif. Ce « contrepoint » à quatre voix se trouve disposé en autant de colonnes verticales, avec des espacements pour suggérer des silences.

(3) La Semaine internationale de musique actuelle s'est tenue du 3 au 8 août 1961 à la salle de la Comédie canadienne. Après avoir en quelque sorte ouvert l'événement (cette imposante œuvre de Cage figurait en effet au premier concert de la Semaine internationale), *Atlas Eclipticalis* sera rejouée deux jours plus tard, le 5 août 1961, toujours dans le même cadre, mais cette fois en conjonction à une chorégraphie de Merce Cunningham, *Aeon*. Ce dernier titre prévaut dans le programme du 5 août, ce qui explique pourquoi certains observateurs ont cru erronément qu'*Aeon* était une œuvre de Cage, absente de son catalogue.

(4) Chacun des 17 instruments d'orchestre (4 cordes, flûte, 2 clarinettes, basson, cor, trompette, trombone, tuba, guitare, timbale, vibraphone, percussion et harpe)

ou, à tout le moins, nord-américaines ou canadiennes. Il désirait également démontrer l'état de la collaboration entre différents arts, tels la musique, la poésie, la danse, le film et les arts plastiques. En plus de la compagnie de danse de Merce Cunningham, cette Semaine offrait des chorégraphies de la compagnie d'Alwin Nikolais, de celle de Françoise Riopelle (avec *Incan-descence* pour bande de Pierre Mercure) et de James Waring (sur une musique de Richard Maxfield). De plus, des lanternes et sculptures lumineuses de Jean-Paul Mousseau et des tableaux de Jean McEwen ornaient la scène de plusieurs représentations, dont celle de John Cage.

était muni de microphones de contact reliés à des amplificateurs et enceintes acoustiques. L'assistant, Toshi Ichinyanagi, contrôlait le timbre (*tone control*) et les différentes amplitudes des instruments selon une partition confectionnée à partir de la notation graphique indéterminée de *Cartridge Music* (pièce de 1960 pour sons amplifiés, habituellement par l'intermédiaire de 1 à 20 cartouches ou cellules magnétiques et microphones de contact).

John Cage et l'orchestre

Dear Pierre,

I've just finished the fourth Cello part of Atlas Eclipticalis and dedicated it to you. I am very grateful to you for many things – for having started me out on this piece for orchestra which I should never have done unless invited⁽⁶⁾.

Avant *Atlas Eclipticalis*, John Cage n'avait eu que peu d'occasions de composer pour orchestre. À part le ballet *The Seasons* de 1947 (41 instruments), qui existe également en version pour piano seul, Cage n'avait véritablement abordé que des ensembles de chambre. Ainsi, le *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* de 1951 comporte 22 instruments en plus du piano ; le *Concert for Piano and Orchestra*, écrit entre 1957 et 1958, comprend 13 partitions instrumentales, puis une pour le piano et une autre pour le chef. Les sections instrumentales du *Concert for Piano and Orchestra* peuvent être toutefois augmentées, ce qui fait que l'œuvre peut également prendre des allures de « symphonie⁽⁷⁾ ». Au moment de créer *Atlas Eclipticalis* à Montréal, quelques parties de l'œuvre étaient encore incomplètes. C'est l'une des raisons pour lesquelles Cage opta alors pour une version de chambre, l'autre étant le nombre d'instrumentistes ainsi que de microphones de contact, d'amplificateurs et d'enceintes acoustiques disponibles. Cage n'achèvera *Atlas Eclipticalis* qu'en janvier 1962⁽⁸⁾. Elle totalisera alors 86 parties instrumentales⁽⁹⁾ et un canevas pour le chef.

Après avoir essuyé plusieurs désillusions, surtout avec le *Concert for Piano and Orchestra* et *Atlas Eclipticalis*, concernant l'absence de sérieux et d'engagement personnel d'une majorité de musiciens d'orchestre, habitués alors à des notations plus déterminées⁽¹⁰⁾, Cage ne revient à l'écriture orchestrale que dix années plus tard, soit avec *Cheap Imitation* en 1972, une adaptation pour

(5) La pièce *Winter Music* (1957) peut être exécutée indifféremment par un ou plusieurs pianistes (jusqu'à 20). Sa superposition à *Atlas Eclipticalis* transforme cette pièce orchestrale en une sorte de concerto pour piano, quoique la partie de piano ne domine pas celle des autres instrumentistes. Lors de cette création d'*Atlas Eclipticalis* avec *Winter Music*, le piano du soliste David Tudor était également amplifié par des microphones de contact.

(6) Extrait d'une lettre manuscrite de John Cage à Pierre Mercure, datée du 30 août 1961, écrite en Caroline du Sud. Cette lettre se retrouve dans le Fonds Pierre Mercure à la Bibliothèque nationale du Québec, N° 06-M, P90/1-9.8. Elle est également reproduite en facsimilé dans le fascicule *Pierre Mercure* de Bernier *et al.* (1976), p. 24.

(7) « To be performed in whole or part, any duration, any number of the above performers, as a solo, chamber ensemble, symphony, concert for piano and orchestra, aria, etc. » John Cage dans le catalogue de ses œuvres édité par Robert Dunn (1962), p. 31. La partie de piano offre une variété de 84 notations différentes et son graphisme innovateur est d'une grande beauté. Voir la thèse de Rivest (1996).

(8) Il en avait commencé la composition en juin 1961.

un effectif variable (entre 24 et 95 instrumentistes) d'une version antérieure pour piano seul (1969). Puisque *Cheap Imitation* procède de la rythmique du *Socrate* de Satie, la notation utilise un mode plus traditionnel que les œuvres indéterminées des décennies précédentes. Suivront plusieurs pièces orchestrales, dont *Renga with Apartment House 1776* (1976), pour commémorer le bicentenaire de l'Indépendance des États-Unis. D'autres œuvres amalgameront quelques ensembles orchestraux, comme *Thirty Pieces for Five Orchestras* (1981), *Dance/4 Orchestras* (1982) et *Etcetera 2/4 Orchestras* (1986). Les *number pieces*, dont le titre décrit toujours le nombre d'instrumentistes, comportent certaines œuvres à très grand effectif, comme *101* (1988), *103* (1991) ou *108* (1991). D'autres pièces de cette catégorie s'adressent à des ensembles de chambre, telle *Twenty-Three* (1988) ou à des orchestres à cordes, comme ce titre homographe *Twenty-Three* (1989). D'autres encore sont écrites pour des formations plus habituelles, dont *Eighty*, *Fifty-Eight*, *Seventy-Four* et *Sixty-Eight*, toutes de 1992.

(9) Il s'agit de 45 cordes (12, 12, 9, 9, 3), 26 vents (3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 5 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 3 tubas), 3 timbales, 9 percussions et 3 harpes.

(10) « Je dois trouver une façon de laisser les gens libres sans qu'ils deviennent bêtes, afin que leur liberté les rende nobles. Comment vais-je y arriver ? C'est la question. » Cage (1958), p. 136.

(11) L'enregistrement le plus intéressant à signaler est celui où Cage dirige lui-même, le 11 décembre 1983, The New Performance Group, un ensemble de chambre du Cornish Institute à Seattle, dans une exécution *live* sans amplification qui dure 2 h 40 (coffret de 4 disques 33 1/3, Mode 3/6, 1985).

Particularités d'*Atlas Eclipticalis*

À l'audition, *Atlas Eclipticalis* a un aspect pointilliste plus ou moins dense où se juxtaposent ou s'imbriquent des sons tantôt très forts, tantôt très doux, avec de longs silences, sans que ne se forment de mélodies, ni de hauteurs, ni de timbres⁽¹¹⁾. L'effectif instrumental est variable, car l'œuvre peut être jouée intégralement ou en formation réduite⁽¹²⁾, selon les instruments disponibles. La question temporelle est de première importance, puisque le temps n'est plus noté par une métrique attribuée aux notes, mais par des correspondances au chronomètre à des points proportionnels dans la partition – chaque système étant associé à une minute⁽¹³⁾. Le rôle du chef d'orchestre, alors, est de coordonner cette dimension temporelle par les mouvements giratoires de ses bras qui imitent les aiguilles d'un cadran d'horloge. Cependant, sa vitesse gestuelle doit au moins doubler celle des secondes, rendant la durée de l'exécution à tout le moins deux fois plus longue qu'elle n'y paraît. Le temps est donc relatif, bien qu'il se rapporte à l'espace horizontal de la notation.

Les partitions des instrumentistes comportent toutes quatre pages et sont numérotées de façon continue suivant l'ordre régulier des sections, soit cordes, bois, cuivres, timbales, percussions et harpes. Les dernières pages, conçues spécifiquement pour le chef, résument l'ensemble des possibilités instrumentales. Pour toutes les parties de cette vaste partition, il y a cinq systèmes par page, chacun d'eux se déroulant sur une minute. Les systèmes se présentent sous forme de segments d'une seule portée dont les lignes sont disposées comme les cinq

(12) « Instrumental parts (86) to be played in whole or part, any duration, in any ensemble, chamber or orchestral [...] ; with or without *Winter Music...* » Cage dans Dunn (1962), p. 30.

(13) Cinq flèches équidistantes par système illustrent les quarts de tour de la course d'une aiguille de cadran marquant les secondes, la première et la dernière exprimant la position zéro.

(14) « The lines of the conventional staff are not equidistant. Equal space is given each chromatic tone. Therefore the lines that define a major third are farther apart than those defining a minor third. » John Cage, notes manuscrites, Fonds d'archives de la New York Public Library, N°JPB 95-3, chemise 321.

(15) Identifiées par les lettres A à T dans la partie du chef, dont les pages (345-349) réunissent l'ensemble des constellations (ou *events*) par ordre d'apparition. Le chef est invité à colorer les cercles identifiant les constellations utilisées dans la version qu'il dirige, de sorte qu'il puisse suivre le déroulement séquentiel des

touches noires d'un clavier⁽¹⁴⁾ et où se greffent de une à dix notes dans des figurations qui rappellent les constellations astronomiques. Il faut mentionner que l'œuvre emprunte son titre à un atlas d'astronomie (Becvar, 1974) que Cage découvrit à la bibliothèque de l'observatoire de la Wesleyan University, lorsqu'il y était compositeur en résidence pendant l'année scolaire 1960-1961. Il s'agit de la cartographie des étoiles formant la grande circonférence autour du soleil. Cage y superpose des feuilles transparentes et calque vingt constellations⁽¹⁵⁾. Il délimite ensuite, par le biais du *I Ching*⁽¹⁶⁾ le nombre d'apparitions de chacune au cours du déroulement de l'œuvre (1-64) et par quel(s) instrument(s) (1-86) elle sera représentée. Cela suppose qu'il ait numéroté les instruments à l'avance, donc qu'il en ait arrêté la nomenclature avant d'élaborer la composition. Une constellation donnée n'aura pas toujours la même configuration selon les notes qui la constituent. Ainsi, la partition de la troisième clarinette n'a que deux constellations, L et M, mais la simple observation de la notation ne nous permet pas de les distinguer l'une de l'autre (cf. figure 1). C'est que le hasard du *I Ching* intervient de nouveau dans la sélection des notes de ce que Cage appelle un *event* – ou ensemble distinct de notes – en réglant leur nombre (qui varie de un à dix) et peut-être leur emplacement.

Il peut sembler étrange que Cage se soit servi de cartes stellaires pour inscrire des notes sur ses partitions (la première version de *Music for Carillon No. 4*, en avril 1961, en est le prototype⁽¹⁷⁾). À partir de *Music for Carillon No. 1* (1952) et de *Music for Piano* (1952-1956), Cage avait expérimenté une nouvelle méthode de composition qui relevait du hasard mais qui prenait moins de temps à réaliser que celle dont toutes les particularités paramétriques provenaient de nombres issus de longues séances de tirage au sort. *Music for Changes* (1951), sa première œuvre entièrement basée sur les résultats du *I Ching*, lui avait pris neuf mois à élaborer. Recevant de plus en plus de commandes, il a cherché à mettre au point une méthode donnant des résultats tout aussi contingents, mais qui puisse être réalisée plus rapidement. Cette nouvelle approche est basée sur l'observation des imperfections fortuites du papier sur lequel Cage compose, ou encore sur la superposition d'une feuille transparente à un matériau contenant déjà des marques. (On peut se permettre de rapprocher cette technique de la cueillette des champignons.) La sélection de ces imperfections ou marques, ou encore astres de constellations, se faisait par les délimitations quantitatives du *I Ching* (là s'arrête l'analogie avec les champignons). De plus, les portées étant superposées après coup au noircissement des marques sur papier transparent, les notes sans hampes ainsi formées peuvent se trouver dans différentes zones de la « portée ». Lorsque ces points se retrouvent à des positions conventionnelles, sur des lignes ou dans des interlignes, ils peuvent être précédés de signes d'altération. Si l'aléa de leur transcription les positionne dans des endroits intermédiaires, les instrumentistes devront illustrer cette notation par l'emploi de micro-intervalles. La visualisation de

événements et des instrumentistes qui y prennent part. La facture de l'œuvre offrira une densité plus ou moins importante d'événements musicaux selon le nombre d'instruments et la vitesse de déroulement temporel.

(16) Le *I Ching*, le livre des transformations (en anglais sous-titré *The Book of Changes*), contient 64 possibilités de réponses ou hexagrammes à une question posée par quiconque le consulte. Ces réponses sont des textes empreints de l'antique sagesse chinoise sur le comportement humain. Cage n'utilisait pas son contenu symbolique, mais les possibilités mathématiques qui le constituent. Ce potentiel particulier est admirablement décrit dans Kasemets (1995), pp. 14-18.

(17) Après *Atlas Eclipticalis*, Cage récidivera dans *Etudes Australes* (1974-1975), *Etudes Boreales* (1982) et *Freeman Etudes* (1980/1990).

(18) Il est paradoxal que l'amplification électronique, qui est gérée selon un mode aléatoire, modifie cet ordre des choses. En parlant de *Cartridge Music*, c'est ce que Cage nommait « actions which are indeterminate of themselves » (Dunn, 1962, p. 34). Le timbalier Louis Charbonneau, qui a exécuté *Atlas Eclipticalis* en 1961, se souvient d'ailleurs d'un son de tuba qui avait été produit très doucement mais dont l'amplification avait résulté en un son grotesque de sirène de bateau qui avait provoqué l'hilarité générale (communication personnelle, 7 mars 1997).

(19) Par exemple, « Monsieur John Cage et ses disciples nous auront valu la plus vaste supercherie dont les Montréalais aient jamais été victimes dans le domaine artistique », remarque de clôture du festival par Jean Vallerand (1961). Par contre, Clermont Pépin, un ami de Mercure, défendait Cage en ces termes : « Dans l'*Atlas Eclipticalis* de John Cage, il y a dix-sept instruments [...] sur lesquels sont placés des micros qui amplifient, déforment ou prolongent à volonté les sons individuels [...]. Le résultat sonore est extrêmement intéressant. Il va

Figure 1 : *Atlas Eclipticalis* (troisième clarinette)

CLARINET 3

The musical score for Clarinet 3 consists of five systems of notation. Each system includes a five-line staff with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The time signatures are 8/2, 3/7, and 2/4. Performance directions are indicated by arrows: up (↑), down (↓), left (←), and right (→). The score is written in a style that suggests a specific performance technique, possibly related to the 'Atlas Eclipticalis' concept.

l'espace vertical, comme celle de l'espace horizontal pour la dimension temporelle, a donc un impact sur la coordination des hauteurs par les interprètes.

Cet aspect « littéral » de la partition, John Cage a cherché à le susciter depuis *Music of Changes* où une figure de note, la noire, occupe physiquement 2,5 cm. En outre, dans ses notations graphiques servant de patron à la confection d'œuvres pour bandes, notamment *Imaginary Landscape No. 5* (1952) et *Williams Mix* (1952), l'espace graphique simule le déroulement temporel. Le montage par séquences temporelles des cinéastes lui a inspiré cette technique de notation. Le temps réel, « chronométrable », prenait ainsi plus d'importance que le temps noté de façon symbolique par la métrique traditionnelle. Mais ce temps concrétisé, Cage a voulu l'abstraire en l'offrant telle une structure à modifier, un paramètre à élargir ou à rapetisser selon les besoins de l'exécution. Dans *Atlas Eclipticalis*, les musiciens sont libres de jouer entre un minimum et un maximum d'activités. En d'autres termes, ils peuvent éliminer des pages ou des séquences de notation, sans que l'allure générale de la pièce soit changée, c'est-à-dire sans que cela signifie d'aller plus vite ou plus lentement. Le tempo adopté, grâce à une gestuelle qui imite la course des secondes à une vitesse ralentie, n'affecte le temps chronométré de l'œuvre que si elle est jouée intégralement. Tempo et durée sont chez Cage deux phénomènes indépendants, puisqu'il y a possibilité de retrancher des éléments du matériau proposé.

De cette façon, Cage engage l'interprète à plus de liberté et de responsabilité. Car cette partition, dont on pourrait penser qu'elle permet le n'importe quoi, est finalement remplie de restrictions et de difficultés d'exécution. Par exemple, les notes, de trois grosseurs signifiant autant de paliers de nuances⁽¹⁸⁾, sont disposées magnifiquement en élégantes arabesques. Or, aucun ordre d'exécution n'est suggéré ni ne doit avoir préséance. La lecture n'a pas à privilégier un sens, par exemple de gauche à droite ou de haut en bas. De plus, des silences doivent intervenir entre chacune de ces notes, bien que certaines d'entre elles puissent résonner librement et que des chevauchements ou inter-pénétrations, envisagées et même souhaitées par le compositeur, puissent en résulter. Dans certains cas, deux nombres surmontent les constellations pour signifier respectivement quels sons doivent être brefs ou longs, sans pourtant spécifier de quelles notes précises il s'agit. À d'autres moments, un point d'orgue implique que tous les sons de la constellation affectée seront prolongés, selon la durée moyenne d'une expiration ou d'un coup d'archet. Enfin, certaines constellations ne sont surmontées ni de nombres, ni de points d'orgues ; les notes s'exécutent alors brièvement. Pour compliquer les choses, il y a quelquefois des lignes qui traversent les notes d'une constellation donnée. Cela signifie que ces sons doivent être répétés et qu'ils doivent être courts s'ils surviennent après des sons longs, ou longs dans le cas contraire. Au surplus, toutes ces particularités doivent être effectuées dans le laps temporel prescrit par les illustrations du cadran.

sans dire que l'œuvre, si répétée, prend un aspect nouveau, puisqu'elle n'existe qu'en fonction de la spontanéité et de l'invention de chaque instrumentiste. » Pépin (1961), p. 30.

(20) Selon Gabriel Charpentier, membre organisateur de la Semaine internationale de musique actuelle, Jean Gascon avait fait un esclandre et tenté de soulever le public contre ce qui lui semblait une injure au bon goût. Il n'y avait cependant pas lieu de parler de scandale. (Communication personnelle de Gabriel Charpentier, 9 avril 1997.)

(21) Les instrumentistes provenaient du Canada (1) et des États-Unis (2) : Matthew Raimondi, violon (2), Otto Joachim, alto (1), Walter Joachim, violoncelle (1), Nathalie C. Feldman, contrebasse (1), Philip Dunnigan, flûte (2), Rafael Masella et Jean Lafontaine, clarinettes (1), Rodolfo Masella, basson (1), Howard Hillyer, cor (2), Marcel Lévêque, trompette (1), Joseph Zuskin, trombone (1), Robert Ryker, tuba (1), Antonio Romandini, guitare (1), Louis Charbonneau, timbales (1), Yvan Landry, vibraphone (1), Guy Lachapelle, percussion (1) et Marie Losch, harpe. Le soliste était l'Américain David Tudor (1926-1996), considéré comme l'un des pianistes les plus importants de sa génération pour la musique contemporaine. Il était de surcroît très proche collaborateur et ami personnel de John Cage, qui dirigeait l'ensemble.

(22) Communication personnelle de Louis Charbonneau (7 mars 1997).

(23) *Ibid.*

(24) Communication personnelle de Rafael Masella (8 avril 1997). Le principal concerné, le percussionniste Guy Lachapelle, ne se souvient pourtant pas d'avoir accompli ce geste (communication personnelle, 11 avril 1997). Il est possible que M. Masella ait confondu dans son souvenir la performance d'Armand Vaillancourt dans *Structures métalliques 2* de Pierre Mercure qui avait eu lieu trois jours plus tard au cours de la Semaine internationale de musique actuelle. Le sculpteur heurtait alors

Exécutions montréalaises d'*Atlas Eclipticalis*

Lors de la création mondiale à Montréal en 1961, la critique fut acerbe⁽¹⁹⁾. Toutefois, le public était très animé et réagissait en conséquence⁽²⁰⁾. Mais on peut se demander ce que les musiciens⁽²¹⁾ réussissaient à faire de cette musique. Le timbalier montréalais Louis Charbonneau, qui a participé à cette création, avouait que « c'était très difficile pour les musiciens, par manque d'habitude d'improviser. C'était bizarre de jouer cela. Pour les musiciens comme pour le public, cette musique était farfelue⁽²²⁾ ». Cage avait répété avec les musiciens la veille et la journée même du concert. Les musiciens n'avaient donc pas tellement travaillé leurs parties respectives et jouaient « selon l'inspiration du moment⁽²³⁾ ». Le clarinettiste Rafael Masella se rappelle le geste totalement saugrenu d'un percussionniste s'élançant en travers de la scène, après avoir coiffé une espèce de casque de viking, pour aller frapper une cloche⁽²⁴⁾... Et cela avec la prétention que la partition incitait à ce genre d'action. On comprend les déceptions de John Cage face à l'incompréhension des musiciens⁽²⁵⁾.

En 1971, Serge Garant décide de présenter l'œuvre au public de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). Il en discute avec Bruce Mather et Alcides Lanza⁽²⁶⁾. Puis Garant décide d'utiliser l'instrumentation d'une autre œuvre au programme, *Akrata* de Iannis Xenakis⁽²⁷⁾. Il y superpose une version pour trois pianos de *Winter Music*, jouée par Gilles Tremblay, Bruce Mather et lui-même. C'est le percussionniste Guy Lachapelle qui fait office de chef d'orchestre⁽²⁸⁾. En 1971, le public montréalais avait été exposé à d'autres musiques expérimentales et le choc fut bien moindre qu'en 1961⁽²⁹⁾. Cependant, il n'est pas sûr que les instrumentistes de la SMCQ jouant *Atlas Eclipticalis* aient été tellement mieux préparés. Gilles Tremblay se souvient que l'exécution de l'œuvre fut décevante⁽³⁰⁾ et Lorraine Vaillancourt avait recueilli une confidence de Serge Garant qui laissait entendre que les règles étaient vite transgressées⁽³¹⁾. Lorsque cette dernière monta *Atlas Eclipticalis* à l'Atelier-laboratoire de la Faculté de musique de l'Université de Montréal en 1973⁽³²⁾, elle travailla longuement avec les musiciens⁽³³⁾, amenant chacun à exploiter davantage le matériau proposé.

diverses plaques de métal suspendues au-dessus de la scène à l'aide d'outils variés ou de sa tête casquée, provoquant des résonances qui se superposaient librement à une musique concrète de Mercure.

(25) Dans les directives de la partition, datées du 21 juillet 1961, Cage avait pourtant pris la peine de mettre en garde les percussionnistes contre les bruits anecdotiques ou suggestifs : « Avoid noise-makers suggestive of specific things, beings or events. »

(26) Ce dernier avait dirigé *Atlas Eclipticalis* de nombreuses fois, entre autres à Madrid, Stockholm, New York et en Amérique du Sud. Communication personnelle d'Alcides Lanza (8 avril 1997).

(27) Il s'agit de 16 instruments à vent : piccolo, hautbois, 3 clarinettes (si bémol, mi bémol et basse), basson, 2 contrebassons, 2 cors, 3 trompettes, 2 trombones ténor et tuba.

(28) Communication personnelle de Guy Lachapelle (11 avril 1997).

(29) Selon Gilles Tremblay, le public n'a pas réagi. Communication personnelle (7 avril 1997).

(30) Celui-ci affirme qu'« il faut jouer Cage avec grand professionnalisme ». Qu'il suffit de « deux ou trois musiciens pas sérieux pour tout gâcher. Il ne s'agit pas de réécrire Cage, mais de le préparer en profondeur ». Communication personnelle (7 avril 1997).

Manifeste de l'absence

Atlas Eclipticalis est certes une œuvre imposante, écrite à une période effervescente de la vie de John Cage. Poursuivant la direction amorcée par le

Concert for Piano and Orchestra, elle tente de renverser les habitudes liées aux contraintes d'instrumentation fixe et de temporalité stricte. Le chef n'est qu'une commodité, une sorte d'horloge géante ralentie pour les besoins de la cause. Cage souhaite en fait abolir sa présence, ce qui se produira dans certaines exécutions ultérieures⁽³⁴⁾. Les instrumentistes ne sont plus idéalement soumis à la « dictature » d'un seul personnage, ils sont confrontés à la réalité inexorable du temps qui passe... Leurs parties ne s'organisent plus selon des schémas rythmiques préétablis, mais selon des laps temporels observables. La schématisation de la partition vise une plus grande proximité entre le geste sonore et le phénomène le plus lié à la vie, le temps. L'exécution prend place de la même manière que n'importe quelle activité courante, en relation directe avec cette marche du temps. Ce n'est pas pour rien que Cage associera ultérieurement *Atlas Eclipticalis* à deux œuvres totalement indéterminées, mais qui visent à magnifier des sons de l'environnement, *0'00"*, *4'33"* (No. 2) (1962⁽³⁵⁾) et *Variations IV* (1963⁽³⁶⁾). En ce sens, *Atlas Eclipticalis* est un éloge à la vie qui se manifeste tant dans l'espace terrestre que sidéral. Partir de « rien », c'est-à-dire de rien de ce qui rappelle nos habitudes, acquis ou autres artifices. Cette amnésie génère à son tour la totalité de l'univers à son état premier, chaotique.

Atlas Eclipticalis exemplifie la perte. Elle est le processus de l'abandon des valeurs. Elle oublie les mélodies, les références mnémoniques. Elle vandalise en douce nos tiroirs secrets. Que devient-on après avoir tout perdu ? Peut-être un peu plus soi-même. C'est le risque que Cage nous propose.

(31) Communication personnelle de Lorraine Vaillancourt (8 avril 1997).

(32) Lorraine Vaillancourt fut nommée directrice musicale de l'Atelier-laboratoire en mars 1972. Cet ensemble, formé d'un noyau de membres, recrutait des interprètes de la faculté selon les effectifs nécessaires aux œuvres sélectionnées. Mis sur pied par Robert Léonard en 1968, l'Atelier-laboratoire a cessé ses activités en 1976.

(33) Six musiciens-membres de l'Atelier-laboratoire ont pris part à cette courte version de chambre, jouée en hommage au 500^e anniversaire de la naissance de Copernic en 1973. L'ensemble se composait d'une voix, une clarinette, deux pianos et deux instruments de percussion. Une autre représentation de l'œuvre a eu lieu quelques années plus tard à l'Atelier-laboratoire, cette fois avec deux chanteurs donnant *Aria* simultanément (communication personnelle de Robert Léonard, 26 février 1997).

(34) Un ensemble de sept instrumentistes présenta l'œuvre pour la première fois sans chef le 14 février 1962 à l'Université Harvard de Cambridge. (Dunn, 1962, p. 30)

BECVAR, A. (1974), *Atlas Eclipticalis 1950.0*, Prague, Publishing House of the Czechoslovak Academy of Sciences, 2^e éd.

BERNIER, F., CHARPENTIER, G., LEFEBVRE, D., RICHER, L. (1976), *Pierre Mercure*, Centre de musique canadienne au Québec, collection « Compositeurs au Québec », Montréal.

CAGE, J. (1958), « How to Pass, Kick, Fall, and Run », dans Cage (1967), p. 136.

CAGE, J. (1961), *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press.

CAGE, J. (1961-1962), *Atlas Eclipticalis*, New York, Henmar Press.

CAGE, J. (1962), *0'00"*, *4'33"* (No. 2), New York, Henmar Press.

CAGE, J. (1963), *Variations IV*, New York, Henmar Press.

(35) « This is *4'33"* (No. 2) and also part three of a work of which *Atlas Eclipticalis* is part one. » (Cage, 1962.) Dans cette pièce solo, il s'agit d'accomplir une activité quelconque et d'en amplifier au maximum les sonorités, sans rétroaction (*feedback*).

(36) « *Variations IV* : Second of a group of three works of which *Atlas Eclipticalis* is the first and *0'00"* is the third. For any number of players, any sounds or combinations of sounds produced by any means, with or without other activities. » (John Cage, 1963.)

CAGE, J. (1967), *A Year from Monday, New Lectures and Writings by John Cage*, Middletown, Wesleyan University Press.

DUNN, R. (1962), *John Cage*, New York, C. F. Peters.

KASEMETS, U. (1995), « I Ching Music, John Cage and I Ching », *Musicworks*, n° 62, été, pp. 14-18.

PÉPIN, C. (1961), « Montréal : la semaine internationale de musique actuelle », *The Canadian Music Journal*, automne, pp. 29-31.

RIVEST, J. (1996), *Le Concert for Piano and Orchestra de John Cage ou les limites de l'indétermination*, Université de Montréal, thèse de doctorat, 2 tomes.

VALLERAND, J. (1961), « Du bluff à la création authentique », *Le Devoir*, 9 août.

