

## La représentation des avant-gardes à la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal, 1961)

Johanne Rivest

Volume 19, Number 1, 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014605ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014605ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

### ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Rivest, J. (1998). La représentation des avant-gardes à la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal, 1961). *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 19(1), 50–68.  
<https://doi.org/10.7202/1014605ar>

### Article abstract

Les avant-gardes des années 50 et 60 ont été marquées par l'appropriation de la technologie à des fins créatives. Elles visaient également la démocratisation de l'art en favorisant la participation simultanée de plusieurs intervenants et de diverses formes artistiques, d'une part, et en désinvestissant le créateur du pouvoir décisionnel absolu, d'autre part. La Semaine internationale de musique actuelle, organisée par Pierre Mercure à Montréal en 1961, exemplifie ces aspects par le recours à la multidisciplinarité et à la musique électroacoustique, alors en plein essor. Elle accueillait donc certains des plus illustres représentants de l'avant-garde mondiale d'alors, en musique surtout, mais également en danse, en cinéma et en arts visuels, et ce, malgré les contraintes économiques de l'époque, qui ont pourtant eu un impact sur la provenance des œuvres.

---

# LA REPRÉSENTATION DES AVANT-GARDES À LA SEMAINE INTERNATIONALE DE MUSIQUE ACTUELLE (MONTRÉAL, 1961)

*Johanne Rivest*

---

## DESCRIPTION

La Semaine internationale de musique actuelle qui s'est tenue à Montréal du 3 au 8 août 1961 sous les auspices de la Société des Festivals de Montréal a été un événement marquant du Québec moderne. L'instigateur de ce festival, le compositeur Pierre Mercure, avait préparé une programmation tout axée sur la nouveauté et l'intégration des arts. Ainsi, les cinq concerts présentés à la Comédie canadienne offraient plus que de simples exécutions musicales. Ils étaient le lieu d'un déploiement artistique sans précédent au Québec, où des prestations de danse succédaient à des auditions d'œuvres électroacoustiques, mixtes ou instrumentales, ou encore à des projections de cinéma expérimental sur des musiques concrètes. Un accrochage de peintures postautomatistes par Jean McEwen et des sculptures lumineuses ou des jeux d'éclairage de Jean-Paul Mousseau complétaient le tableau de cette scène que Mercure désirait susceptible de déclencher, parmi l'auditoire, une appréhension plus immédiate de l'art contemporain.

Il nous a semblé que si l'espace total d'une salle de concert était transfiguré, et devenait une sorte de galerie de peinture et de sculpture d'aujourd'hui, de théâtre où les expériences équivalentes en arts dramatique et chorégraphique prêteraient leur concours, et où l'éclairage jouerait un rôle de toute première importance, qu'alors la salle de concert traditionnelle deviendrait un lieu nouveau où son, lumière, mouvement, couleur et formes permettraient au spectateur de mieux communiquer à l'art d'aujourd'hui<sup>1</sup>.

Les principes de base que Mercure avait décidé de promouvoir étaient, outre l'interpénétration des arts visuels, de la danse et de la musique, l'actualité et l'internationalité. Pour ce faire, il avait réuni des musiques de compositeurs provenant de l'Amérique du Nord et du Sud, de l'Europe et du Japon. Cet échange international allait permettre, selon lui, de mettre notre société au diapason, en faisant cohabiter, pendant une semaine, les œuvres les plus récentes des compositeurs perçus alors comme les plus actuels, y compris ceux d'ici<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Pierre Mercure, « Première réunion du comité de préparation de la Semaine Internationale 1961 de Musique Actuelle, jeudi 11 mai 1961 » (Fonds Pierre Mercure, Bibliothèque nationale du Québec à Montréal, 06-M, P90 [dorénavant FPM], 2-5.2).

<sup>2</sup> Ibid.

La lecture de la programmation (appendice 1) permet de voir que l'actualité, pour Mercure, était représentée par deux courants dominants de l'époque : les expérimentations technologiques des récents studios européens et nord-américains de musique électroacoustique, et les milieux new-yorkais de la danse et de la musique expérimentale. On sait que Mercure baignait lui-même dans les deux milieux : le premier à la faveur d'un séjour d'un an à Paris en 1957-58 auprès de Pierre Schaeffer, du Groupe de recherches musicales (GRM) et de la Radio-Télédiffusion française (RTF)<sup>3</sup>; et le second, par l'intermédiaire de ses nombreuses collaborations avec les danseuses et chorégraphes québécoises les plus au fait des tendances modernes et new-yorkaises, soit Françoise Sullivan, Jeanne Renaud et surtout Françoise Riopelle et sa compagnie de danse<sup>4</sup>, dont il était devenu directeur musical dès son retour de France en septembre 1958<sup>5</sup>. À la Semaine internationale de musique actuelle, la danse était représentée par les compagnies Merce Cunningham, James Waring, Alwin Nikolais, toutes trois des États-Unis, et Françoise Riopelle, du Canada.

La plupart des compositeurs invités avaient touché à l'électroacoustique, y compris ceux qui présentaient des œuvres instrumentales, dont Serge Garant, auteur de la première œuvre mixte canadienne, *Nucléogame* (1955). Des studios canadiens, la programmation comprenait des musiques d'István Anhalt<sup>6</sup>, de Maurice Blackburn pour des films tournés à l'Office national du film (ONF)<sup>7</sup>, du cinéaste Cioni Carpi<sup>8</sup> et de Mercure lui-même<sup>9</sup>. Les œuvres issues

<sup>3</sup>Ce séjour avait été rendu possible grâce à une bourse de la Société royale du Canada. Mercure confie que l'idée originale de la Semaine internationale de musique actuelle est née en 1959, suite à son entrée en contact avec le Centre de Recherches auditives et visuelles de la RTF, avec Schaeffer, Ferrari, Philippet et Xenakis, ainsi qu'avec le milieu de la musique et la danse actuelles de New York. Voir Mercure, « Première réunion du comité de préparation de la Semaine Internationale », *ibid.* Cette période de gestation est confirmée par le compositeur et critique Jean Vallerand dans son article « Une semaine de musique actuelle », *Le Devoir*, 29 juillet 1961, 10.

<sup>4</sup>Françoise Sullivan et Françoise Riopelle avaient assimilé les techniques de Martha Graham et de Mary Wigman. Jeanne Renaud avait fait des études chez Hanya Holm et Mary Anthony. Voir André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, édit., *Refus global et ses environs, 1948-1988* (Montréal : Bibliothèque nationale du Québec et l'Hexagone, 1988), 162-63.

<sup>5</sup>*Pierre Mercure, Compositeurs au Québec*, n° 9 (Montréal : Centre de musique canadienne, 1976), 5. Pierre Mercure et Françoise Riopelle, née L'Espérance, se sont épousés le 11 novembre 1964 (FPM, 5-8.60).

<sup>6</sup>*Electronic Composition no. 3*, 1961. Cette œuvre a été élaborée au Laboratoire de musique électroacoustique (ELMUS) du Conseil national de recherches à Ottawa, dont était responsable Hugh Le Caine et où Anhalt a travaillé au cours des étés 1959 à 1961. Anhalt a été le premier directeur du studio de l'Université McGill, dès sa fondation en 1964, jusqu'en 1971. Il avait organisé en 1959 un concert important de musique électroacoustique à Montréal, sans doute le premier du genre au Canada (musiques de Anhalt, de John Bowsher, de Le Caine et de Stockhausen). Voir Carl Morey, « Anhalt, István », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2<sup>e</sup> éd., édit. par Helmut Kallman et Gilles Potvin (Montréal : Fides, 1993), 1:77.

<sup>7</sup>Il s'agit de films de Norman McLaren (*Blinkity Blanck* [1955]) et de Louis Portugais (*Je* [1961]; ce dernier intègre la danse de Suzanne Rivest). Blackburn a été très actif à l'ONF, de 1942 à 1978. *Blinkity Blanck* a récolté 12 prix, dont la Palme d'or au Festival international de Cannes. La bande sonore y est directement gravée sur pellicule et, par conséquent, épouse étroitement le mouvement de l'image.

<sup>8</sup>Pour son film *Point et contrepoint* (1961, ONF).

<sup>9</sup>Bandes effectuées au studio de Radio-Canada, où Mercure était réalisateur, pour deux créations : *Incandescence* (1961), pour la chorégraphie de Françoise Riopelle, et *Structures métalliques II* (1961).

des studios américains étaient celles du chorégraphe Alwin Nikolais pour son ballet<sup>10</sup>, de Milton Babbitt<sup>11</sup>, de Yoko Ono<sup>12</sup> et trois créations de Richard Maxfield<sup>13</sup>, un pionnier des musiques mixtes et le premier professeur de techniques musicales électroacoustiques aux États-Unis. *Le Poème électronique* de Varèse, composé en Hollande (1957–58) pour le Pavillon Philips de l'Exposition internationale de Bruxelles en 1958, était également au programme.

Plusieurs radios européennes avaient gracieusement fourni des œuvres, dont la RTF (films, musiques concrètes, y compris lors d'une conférence de Philippe Carson qui portait sur le GRM et la RTF) avec des compositions de Pierre Schaeffer<sup>14</sup>, de Iannis Xenakis<sup>15</sup>, de Mireille Chamass<sup>16</sup>, de François-Bernard Mâche<sup>17</sup> et de Luc Ferrari<sup>18</sup>.

---

Cette dernière œuvre comportait une installation de sculptures métalliques suspendues d'Armand Vaillancourt, que celui-ci frappait pendant l'exécution.

<sup>10</sup>En création mondiale, sans titre, lors du dernier concert. Ce chorégraphe a présenté une autre pièce associant musique et danse au cours de sa conférence. On a donné huit conférences étalées sur quatre jours, à raison de deux par jour. La programmation des œuvres entendues lors de ces conférences n'a pu être établie complètement par les documents consultés (appendice 1.2).

<sup>11</sup>*Music for Synthesizer* (1961). Il s'agit de la première œuvre entièrement composée de sons synthétisés de Babbitt, qui dirigea, dès 1959, le Columbia-Princeton Electronic Music Center. Ce centre, le premier du genre aux États-Unis, fut inauguré en 1952. Otto Luening et Vladimir Ussachevsky y ont été très actifs.

<sup>12</sup>*A Grapefruit in the World of Park* (1961), composition mixte pour voix récitée et bande. Ono est d'origine japonaise, comme l'indiquait le programme, mais elle s'est installée aux États-Unis en 1953, d'abord pour y étudier au Sarah Lawrence College de New York, puis en s'intégrant aux cercles d'artistes conceptuels. Une série de concerts préparés par La Monte Young se sont tenus dans son loft de New York, entre décembre 1960 et juin 1961. Elle a, par la suite, collaboré à certaines manifestations Fluxus.

<sup>13</sup>*Piano Concert for David Tudor* (1961; bande et piano); *Steam* (1961; bande seule); et *Dromenon* (1961; bande et flûte, cor, piano, violon; pour la chorégraphie de James Waring). La nomenclature exacte de *Dromenon* est flûte, saxophone, piano, vibraphone, violon, contrebasse et bande; ainsi, les parties de vibraphone et de contrebasse ont été supprimées dans l'exécution montréalaise, et le saxophone a été remplacé par le cor. Dans les portions préenregistrées de *Dromenon*, Maxfield utilise un tempérament inégal. Voir Stephen Ruppenthal, « Maxfield, Richard », dans *The New Grove Dictionary of American Music*, édit. par H. Wiley Hitchcock (Londres : Macmillan Press, 1986), 3:195.

<sup>14</sup>Musique concrète pour le film de Briscot, *Les objets animés* (1960), et la célèbre *Étude aux objets* (1960). En 1958, Schaeffer a cofondé le GRM avec Ivo Malec, François-Bernard Mâche et Luc Ferrari. Puis, en 1960, il a institué le Service de recherche de la RTF, auquel s'est greffé le Groupe de Recherches sur l'Image, complémentaire au GRM. La fondation du GRM est en définitive une refonte du Groupe de Recherches de Musique Concrète (GRMC) de la RTF, officialisé en 1951. Ainsi, lorsque Mercure fait son stage, le GRM est dans l'effervescence des débuts du « solfège » de Schaeffer, qui se concrétisera en 1966 par le célèbre *Traité des objets musicaux*.

<sup>15</sup>*Analogique B* (1958–59; bande), joué en superposition à l'œuvre instrumentale *Analogique A* (1958; 9 cordes, préenregistrées sur bande). Ces œuvres superposées ont remplacé celle de Luigi Nono, qui n'a pu être présentée à cause d'une difficulté technique de transmission (voir note 25). La musique de Xenakis a également été entendue au cours de la conférence de Philippe Carson.

<sup>16</sup>Musique concrète pour le film de Patris, *La chute d'Icare* (1960).

<sup>17</sup>Musique concrète pour le film de Piotr Kamler, *Conte* (1960). D'autres œuvres de Mâche ont également été présentées au cours de la conférence de Philippe Carson.

<sup>18</sup>Les auditeurs ont pu entendre la musique de Ferrari lors de la conférence de Philippe Carson seulement.

Le studio du Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Cologne a offert sa contribution, à la fois par l'enregistrement d'œuvres instrumentales (celles de Mauricio Kagel<sup>19</sup>) et par des bandes originales (György Ligeti<sup>20</sup>, Kagel<sup>21</sup> et Karlheinz Stockhausen<sup>22</sup>). Kagel a également prononcé une conférence sur « les activités récentes du studio de Cologne », au cours de laquelle il a sûrement fait entendre d'autres œuvres électroacoustiques<sup>23</sup>.

La radio de Zagreb (Yougoslavie) avait soumis l'enregistrement d'une œuvre orchestrale (la seule de ce festival) de Milko Kelemen, *Skolion* (1959), tandis que la radio de Varsovie (Pologne) permettait d'entendre deux œuvres électroniques, soit *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* (*Étude sur un seul coup de cymbale*) (1959), de Włodzimierz Kotoński<sup>24</sup>, et *Psalmus* (1961), de Krzysztof Penderecki. Le studio de la RAI de Milan (Radio-télévision italienne) avait bien contribué en faisant parvenir des œuvres de Bruno Maderna et de Luigi Nono, mais aucune n'a pu être entendue, faute d'équipement de diffusion adéquat à la Comédie canadienne<sup>25</sup>.

Si l'on calcule le nombre d'œuvres diffusées sur support électronique, incluant les musiques de film, sur bande, mixtes, en direct et instrumentales préenregistrées, et qu'elles soient présentées ou non avec de la danse, on arrive à un total qui dépasse celui des œuvres strictement instrumentales ou instrumentales et vocales<sup>26</sup> (appendice 2.1). La majorité des œuvres instrumentales provenait paradoxalement de l'école new-yorkaise, celle qui a récolté le plus de commentaires réprobateurs des critiques, par le caractère expérimental et néo-dadaïste de sa production. Gravitant autour de John Cage, les compositeurs Earle Brown<sup>27</sup>,

<sup>19</sup>*Sonant* (1960; guitare, harpe, contrebasse et instruments à peaux), et *Anagrama* (1957–58; 4 voix solistes mixtes [S, A, Bar, B], chœur parlant, flûte, clarinette, clarinette basse, 3 percussions, célesta, 2 harpes, 2 pianos). *Anagrama* a été entendue lors de la première conférence de Kagel (5 août 1961), qui portait sur le « traitement des mots et de la voix ».

<sup>20</sup>*Artikulation* (1958).

<sup>21</sup>*Transición I* (1958–60).

<sup>22</sup>*Kontakte* (1959–60; œuvre mixte pour bande, piano et percussion). Dans l'exécution montréalaise, la partie de percussion avait été supprimée, mais le pianiste virtuose américain David Tudor jouait quelques instruments de percussion. Voir Gingras, « Le pianiste sous le piano et les danseurs-objets », *La Presse*, 8 août 1961, 15.

<sup>23</sup>Il s'agit de la deuxième conférence de Kagel (7 août 1961). La documentation consultée n'a fourni aucune précision au sujet des œuvres jouées.

<sup>24</sup>*L'Étude sur un seul coup de cymbale* est la première œuvre de musique concrète de Koto\_ski, qui a travaillé dans les studios des radios polonaises dès 1958 et a été le pionnier de l'expérimentation électronique à Varsovie. Selon Michel Chion, son *Etiuda* fut « presque le coup d'envoi de la musique électroacoustique dans les pays de l'Est ». Chion, *La musique électroacoustique*, « Que sais-je? », n° 1990 (Paris : Presses universitaires de France, 1982), 81.

<sup>25</sup>« La direction de la Semaine internationale de Musique actuelle a reçu d'Italie des bandes pouvant être jouées sur quatre pistes sonores seulement, alors que le système de la Comédie-Canadienne ne permet que l'utilisation de bandes à deux pistes. C'est pourquoi il a fallu remplacer le Bruno Maderna jeudi soir, et pour la même raison l'œuvre de Luigi Nono annoncée pour hier a dû être contremandée. » Gingras, « Deuxième concert de Musique actuelle et conversation avec John Cage », *La Presse*, 5 août 1961, 13. Voir aussi McLean, « One Narrow Aspect of Today's Music », *Montreal Star*, 12 août 1961, 10. Les œuvres programmées étaient *Serenata III*, de Maderna et *Omaggio a Emilio Vedova* de Nono.

<sup>26</sup>Si l'on excepte *Anagrama* de Mauricio Kagel, entendue lors d'une conférence, la seule de cette dernière catégorie est *Anerca* (1961, rév. 1963) de Serge Garant, dont des fragments ont été créés par la soprano Claire Grenon-Masella, sous la direction de Kagel, au premier concert.

<sup>27</sup>*Pentathis* (1957–58; 9 instruments solistes : flûte, clarinette basse, harpe, piano, 2 violons,

Morton Feldman<sup>28</sup>, Christian Wolff<sup>29</sup>, David Behrman<sup>30</sup>, de même que le Japonais Toshi Ichianagi<sup>31</sup>, ont dérangé quelques habitudes d'écoute. Le jeu directement dans les cordes du piano en a choqué plusieurs, sans compter le déploiement d'un outillage inhabituel dans l'œuvre mixte de Maxfield, *Piano Concert for David Tudor*. À la suite de l'audition de cette pièce, Pierre Mercure est venu annoncer « un entracte de dix minutes pour les fossiles, les hystériques et les autres »<sup>32</sup>. Les comptes rendus suivants rendent bien compte de la réaction de la critique.

L'apparition du compositeur japonais Toshi Ichianagi a été le clou du spectacle-concert de samedi soir. Après la « Pièce pour piano N° 7 » jouée vendredi soir par David Tudor, voici la « Pièce pour piano N° 8 » jouée par le compositeur lui-même, qui suivait scrupuleusement une partition aussi grande qu'une carte géographique, étendue sur le piano. L'œuvre est faite de sons extra ou antipianistiques séparés par des silences... À certains moments, l'auteur joue avec ses coudes, à d'autres moments, il va chercher les sons directement dans la caisse du piano. [...]

Pendant l'exécution des pièces pour piano [Feldman, Behrman, Ichianagi, Wolff], il y eut presque un début d'émeute. Des fanatiques interpelaient ceux qui riaient trop fort ou qui faisaient volontairement du bruit.

Un autre Américain, Christian Wolff, [...] a aussi écrit un duo pour piano à quatre mains qui fut joué samedi par MM. Tudor et Ichianagi. À certains moments, l'un pianotait et l'autre jouait (encore) dans la caisse du piano<sup>33</sup>.

Comme aux concerts précédents, ce sont les œuvres pour piano qui ont été le clou de la soirée. Mais tout ce que nous avons vu à date n'était rien en comparaison de ce que David Tudor a fait sur la scène hier soir.

Étendu de tout son long sous le piano — je répète : sous le piano, le pianiste, suivant scrupuleusement une feuille de musique, frappait le dessous de la caisse au moyen d'une énorme masse ou bien jouait avec les pédales. Cela produisait certains sons qui se mêlaient à ceux qui venaient des haut-parleurs<sup>34</sup>.

Le programme annonce : Concerto de piano par Richard Maxfield. Un jeune homme en habit, queue de morue et cravate blanche, se penche sous le couvercle de l'instrument, en gratouille les cordes [...], s'accroupit sous le piano, en frappe les solives de soutien avec divers marteaux, revient à la caisse d'harmonie et y laisse délicatement tomber de petits cailloux de couleurs,

---

violoncelle, trompette et trombone).

<sup>28</sup> *Durations I, IV, V* (1960–61; 7 instruments solistes : violon [I, IV, V], violoncelle [I, IV, V], flûte alto [I], cor [V], harpe [V], vibraphone [IV, V], piano/célesta [I, V]), et *Last Pieces* (1959; piano solo).

<sup>29</sup> *Duet I* (1960; piano à 4 mains), et *Duet II* (1961; cor et piano).

<sup>30</sup> *Ricercar for Piano* (1961). Né en Autriche, Behrman a grandi aux États-Unis. Après des études à Harvard en 1959, puis un stage auprès de Pousseur et Stockhausen, il participera en 1966 au Sonic Arts Union, une coopérative de compositeurs de musique électronique.

<sup>31</sup> *Music for Piano no. 7*, *Music for Piano no. 8* (1961). Toshi Ichianagi a vécu à New York de 1952 à 1961, où il a côtoyé Cage, qui l'a fortement influencé. C'est pourquoi, à l'instar de Yoko Ono, nous le faisons figurer aux côtés des États-Uniens.

<sup>32</sup> Cité par Gingras, « Le pianiste sous le piano », *La Presse*, 8 août 1961, 15.

<sup>33</sup> Gingras, « La Semaine internationale de Musique actuelle se poursuit dans l'ébahissement et les rires », *La Presse*, 7 août 1961, 10.

<sup>34</sup> Gingras, « Le pianiste sous le piano », *La Presse*, 8 août 1961, 15.

revient sous le piano et promène autour d'un solive une chaînette de chasse d'eau. Toutes ces opérations font très peu de bruit et prennent énormément de temps.

Ce type d'activité musicale définit assez exactement, je pense, l'école new-yorkaise de musique actuelle; on nous en a, en tous cas, présenté plusieurs exemplaires au cours du Festival international de musique actuelle [...]. Monsieur John Cage et ses disciples nous auront valu la plus vaste supercherie dont les Montréalais aient jamais été victimes dans le domaine artistique<sup>35</sup>.

L'œuvre de Cage occupe une catégorie à part dans cette production américaine, puisqu'elle a été diffusée en version électronique<sup>36</sup>. Il s'agit d'*Atlas eclipticalis* (1961–62) avec *Winter Music*<sup>37</sup>, que Cage a dirigée en création mondiale lors du premier concert, dans une version pour orchestre de chambre<sup>38</sup>. L'œuvre a été reprise le surlendemain pour la danse *Aeon* de la compagnie Merce Cunningham<sup>39</sup>.

## RÉCEPTION

On a reproché à la Semaine internationale de musique actuelle de n'avoir pas été représentative de tous les courants actuels, d'avoir négligé en particulier l'école française, principalement Messiaen et Boulez, en privilégiant Cage et ses émules américains ou même japonais. Selon Jean Vallerand, les absences s'expliquent par « l'étiquette nouveauté imposée au festival »<sup>40</sup>. Eric McLean avait même douté que le Festival ait été représentatif des pays qu'il couvrait, car très peu d'œuvres et surtout très peu de compositeurs de ces pays, à l'exception de l'Amérique du Nord, avaient été entendus. De plus, l'importance de la musique électronique, selon lui, était disproportionnée dans le cadre de cette Semaine<sup>41</sup>.

Mis à part le parti-pris technologique de l'avant-garde dont Mercure se portait défenseur, la forte participation des radios étrangères s'explique par le

<sup>35</sup>Vallerand, « Du bluff à la création authentique », *Le Devoir*, 9 août 1961, 7.

<sup>36</sup>La diffusion en version électronique s'explique du fait que tous les instruments, y compris le piano, étaient amplifiés au moyen de microphones de contact; un assistant au chef (Toshi Ichiyangi) manipulait le potentiomètre de chaque canal d'amplification selon une partition indéterminée, ce qui résultait en transformations acoustiques inusitées. Le timbalier Louis Charbonneau se souvient d'un son loufoque de sirène de bateau, provoqué par le son fortement amplifié d'une émission ultra douce de tuba (communication personnelle, 7 mars 1997).

<sup>37</sup>Cage a conçu certaines œuvres pouvant être superposées les unes aux autres. Ainsi, *Atlas eclipticalis* peut se combiner à *Winter Music*, une œuvre pour piano solo de 1957. Pour plus de détails sur l'œuvre, voir Johanne Rivest, « *Atlas Eclipticalis*, commande montréalaise », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX<sup>e</sup> siècle* 8, n° 2 (1997) : 61–69.

<sup>38</sup>En plus du piano, qui est l'instrument soliste de *Winter Music*, la nomenclature de l'œuvre polymorphe *Atlas eclipticalis* comprenait 17 instruments : flûte, 2 clarinettes, basson, cor, trompette, trombone, tuba, guitare, 4 cordes, timbale, vibraphone, percussion et harpe. Au moment de son achèvement, en janvier 1962, *Atlas eclipticalis* totalisera 86 parties instrumentales. Il s'agit de l'œuvre au plus grand effectif du catalogue de Cage à cette époque.

<sup>39</sup>Pour l'occasion, la troupe était constituée de neuf danseurs. *Atlas eclipticalis* avec *Winter Music* comprenait quelques instruments amplifiés, dont le piano, sous la direction de Cage.

<sup>40</sup>Vallerand, « Le Festival de musique actuelle », *Le Devoir*, 14 août 1961, 8.

<sup>41</sup>McLean, « One Narrow Aspect Of Today's Music », *The Montreal Star*, 12 août 1961, 10.

budget limité de la Société des Festivals de Montréal, qui n'avait octroyé à Mercure qu'un montant restreint pour l'organisation de la Semaine internationale de musique actuelle. Mercure désirait faire de cette Semaine un événement annuel de la Société des Festivals de Montréal, qui coordonnait déjà, depuis 1936, diverses activités culturelles pendant l'été. Ainsi, en août 1961, en plus de la Semaine internationale, les Festivals de Montréal chapeautaient des pièces de théâtre, un opéra (*L'heure espagnole* de Ravel), des concerts symphoniques, de la musique de chambre, des récitals, du jazz, une exposition de sculptures du Royaume-Uni et le festival international du film de Montréal. Le projet de tenir une Semaine de musique actuelle avait été sanctionné au début de mai 1961 seulement, avec les maigres restes du budget annuel des Festivals. Malgré une proposition détaillée de Pierre Mercure en 1962, il n'y a jamais eu d'autre édition de la Semaine de musique actuelle, faute de moyens financiers<sup>42</sup>. Les artistes invités en 1961, pour qui on a dû défrayer les coûts de séjour et de déplacement, se limitaient vraisemblablement aux États-Unis, les Brown, Feldman, Cage, Tudor, en incluant les deux Japonais venus de New York, Ichianagi et Ono, sans compter les trois troupes de danse, Nikolais, Waring et Cunningham. De l'Europe, les seuls déplacements probablement effectués étaient ceux de Kagel, en tant que chef, conférencier et compositeur<sup>43</sup>, et des représentants de la RTF, soit le conférencier Philippe Carson, l'ingénieur en chef Delanduc et le cinéaste Patris<sup>44</sup>.

Si l'on tient compte du désir de Mercure d'amener à Montréal les éléments les plus représentatifs des avant-gardes artistiques de l'époque, les accusations des critiques d'alors sont injustifiées. En effet, ceux-ci ont occulté les problèmes économiques de la Semaine dans leurs commentaires. En effet, cette difficulté financière a très certainement influencé la sélection des œuvres et des participants, puisqu'un document antérieur de la Société des Festivals de Montréal annonce les compositeurs Pierre Boulez, Luciano Berio, Henri Pousseur et La Monte Young<sup>45</sup>. D'ailleurs Mercure déplorait que le Canada, en regard des États-Unis et des pays européens, affichait un retard considérable sur le plan des connaissances techniques. Par « technique » il entendait ce qui se rapporte à l'électroacoustique, bien sûr, mais aussi aux techniques d'écriture, dodécaphoniques, entre autres<sup>46</sup>. Le premier studio canadien avait été

---

42 « There will not be another Week of Today's Music this summer, the Montreal Festivals having run out of money and audacity. » Lettre de Pierre Mercure à George Maciunas, 9 février 1962 (FPM, 1-10.4). Mercure avait prévu élargir l'équipe de production et inviter Boulez, Messiaen, Xenakis, Gilles Tremblay, de même que Cage, Brown, Ferrari, Anhalt, Ligeti, Stockhausen, Kagel, et en s'incluant lui-même. De plus, les objectifs de multidisciplinarité devaient être conservés.

43 FPM, 1-9.24.

44 FPM, 1-9.14.

45 FPM, 1-16.2. Une lettre de David Tudor à Pierre Mercure, datée du 6 juin 1961, spécifie que les œuvres de Stockhausen et Kagel exigent la présence du percussionniste Christoph Caskel et des instruments très particuliers qu'il utilise, en l'avertissant qu'il lui faudra défrayer les coûts de transport et de séjour (FPM, 1-8.28). L'œuvre prévue de Stockhausen était *Zyklus* (1959), et *Sonant* de Kagel devait être jouée instrumentalement (FPM, 1-16.3). Rappelons qu'aucun percussionniste n'a participé à l'exécution de *Kontakte* et que Kagel a fait entendre ses œuvres sur bande.

46 Voir l'article basé sur une entrevue de Pierre Mercure par Jocelyn Rondeau et Jean-Robert Sansregret, « Compositeur canadien : Pierre Mercure », *L'Estudiant* (Séminaire de Joliette), décembre

implanté en 1959 à l'Université de Toronto. Au Québec, le studio de l'Université McGill ne sera instauré qu'en 1964. Pour les oreilles éprises de nouveauté et d'inédit et que l'électronique fascinait par son potentiel fécond d'agencements des paramètres sonores, ce décevant constat incitait au changement. La Semaine internationale s'inscrivait donc dans cette optique de « rattrapage » culturel, indispensable à l'internationalisation des connaissances. L'ouverture au monde se caractérise par une incorporation de particularités idiomatiques étrangères, afin que, justement, elles ne soient plus étrangères, mais mondiales. Après la Deuxième Guerre mondiale et avec l'avènement du village global, les frontières culturelles ne pouvaient plus signifier le repli sur soi. Et l'avant-garde reliée à Cage avec son utilisation du hasard dans le processus de composition, de même que celle des studios de musique électroacoustique, étaient à l'époque les plus grandes perturbatrices des habitudes de composition, d'exécution et de réception. À un auditeur inquiet du futur de la musique lors du Forum public qui clôturait l'événement, Cage a offert cette interprétation de la situation :

Les directions principales, autres que celles qui ont prévalu à la Semaine internationale de musique actuelle, sont celles du néo-classicisme, dont le chef de file est Stravinsky, et de la musique dodécaphonique, et plus tard de la musique sérielle, avec Schoenberg et ensuite avec les partisans de Webern incluant, actuellement, Boulez et Stockhausen. La tendance que vous avez ici en est une autre, dont j'aime à penser qu'elle découle également de l'œuvre de Webern, mais qui n'est limitée ni par le retour du soi-disant « style classique » du passé, ni par le maintien du chromatisme propre au dodécaphonisme, ni par l'idée des séries [...]. L'idée de base de cette autre musique est que, de tous les aspects du son qui existent dans un champ, et quel que soit le point dans le champ qu'occupe l'aspect ou le paramètre, ce point est central, à ce moment, dans le champ. Ainsi, lorsqu'il ne s'agit plus d'une situation de déplacement sur une échelle de degrés, qu'elle soit classique ou dodécaphonique [...], les déplacements peuvent s'effectuer — comme Debussy l'a prophétisé — de n'importe quoi vers n'importe quoi. Et ceci est une image qui comporte une correspondance directe à plusieurs de nos expériences quotidiennes, à savoir notre capacité de voyager en avion, de télégraphier, de téléphoner, de prendre un repas dans un pays éloigné, etc. [...] Du point de vue d'un champ, et d'événements devenant centraux dans ce champ, il n'y a pas la dictature d'un seul individu ou d'un ensemble [...] Dans cette situation d'un champ et de sons pouvant survenir à n'importe quel moment dans celui-ci, et se déplacer ou non vers n'importe quel autre point (par ne pas se déplacer, je veux dire suivi d'un silence), il n'y a rien d'un point de vue individuel, il y a quelque chose de plutôt frappant comme notre conscience de l'opération de la nature. Par conséquent, je pense que c'est rempli de possibilités<sup>47</sup>.

---

1960 (FPM, 3-16.1).

<sup>47</sup> « [The] principle directions other than predominant ones at *Semaine internationale de musique actuelle* are direction of neo-classicism which was headed by Stravinsky and the direction of 12-tone music and later serial music, which was head by Schoenberg then by followers of Webern, including, at the present now, Boulez and Stockhausen. The direction which you have here is another one, which

Dans les conditions budgétaires limitées des Festivals de Montréal, alliées à la volonté de refléter l'état actuel des avant-gardes, il n'est donc pas étonnant que la majorité des œuvres instrumentales soient parvenues des États-Unis<sup>48</sup> et qu'une très forte proportion ait été diffusée sur support magnétique, en provenance des centres de recherches électroniques. En fait, ces studios ont guidé le choix des pays étrangers représentés — États-Unis (incluant deux Japonais), France, Allemagne (incluant un Argentin et un Autrichien), Pologne, Yougoslavie —, en tenant compte des œuvres instrumentales diffusées à partir d'un enregistrement préalable (*Skolion* de Kelemen; *Sonant et Anagrama* de Kagel). En plus de réussir à dénicher des haut-parleurs gratuitement, Mercure avait obtenu la gracieuse collaboration de l'Université McGill, qui avait prêté ses salles Redpath et Moïse (cette dernière pour la présentation chorégraphique d'Alwin Nikolais seulement, lors de la quatrième conférence). À la salle de la Comédie canadienne, où avaient lieu les concerts, les outils étaient cependant limités et certaines œuvres, dont le *Poème électronique* de Varèse, conçu pour plus de 400 haut-parleurs au pavillon Philips, avaient souffert d'une simple transmission en stéréophonie dans une salle qui n'était de surcroît pas conçue pour les auditions dans l'obscurité<sup>49</sup>. N'oublions pas qu'à Montréal, en 1961, la Place des Arts est encore une virtualité qui se concrétisera deux ans plus tard, suivi en 1965 du Musée d'art contemporain.

### CONTEXTE ARTISTIQUE

Les années 60 marquent un point tournant dans l'histoire de la modernité au Québec. D'abord sur le plan politique, avec le décès du conservateur Maurice Duplessis en 1959 et l'élection du gouvernement libéral de Jean Lesage en 1960, qui restera en place jusqu'en 1966, puis, en 1961, avec la création du ministère des Affaires culturelles du Québec. Enfin, en 1967, l'Exposition universelle Terre des Hommes rassemble les forces créatrices du Québec et génère beaucoup d'activités. Ces années de grandes réalisations avaient été précédées par deux décennies déjà en mouvement culturellement, où des

---

I like to think follows also from the work of Webern, but which is not bound up, either, with the return to so-called "classic style" of the past, nor is it bound up, either, with a maintenance of chromaticism of the 12-tone, nor with the idea of the series [...]. The basic idea, in this other music, is that, of all the aspects of the sound, existing in a field, and at whatever point in the field the aspect as they say parameter takes place, that point is central, at that instant, to the field. Therefore, when there's no longer in situation of moving on a steps of degrees, whether classical or 12-tone [...] one can move — as Debussy prophetized — from anything to anything. And this is an image which bears a direct correspondence to much of our daily experience, namely our ability to fly, our ability to telegraph, our ability to telephone, our ability to have lunch in a foreign country, etc. [...] In this point of view of a field and of events being central to a field, there is not the dictatorship of a single individual's point of view, nor of a social point of view [...] In this other situation of a field and of sounds being able to occur at any point in it, and move or not move to any other point in it (by not move I mean to be followed by silence), there is nothing of an individual point of view, there is something rather strikingly like our awareness of the operation of nature. Therefore I think it is pregnant with possibility. » Transcription effectuée d'après une bande originale d'un extrait du Forum (FPM, 6/90); traduction de l'auteure.

<sup>48</sup> Mercure, « Projet pour 1962 à la Société des Festivals de Montréal » (FPM, 2-5.5).

<sup>49</sup> Selon Gingras, « La semaine internationale de Musique actuelle s'ouvre sur des horizons illimités », *La Presse*, 4 août 1961, 12.

institutions fédérales telles l'Office national du film, la Société Radio-Canada et le Conseil des Arts du Canada ont été créées. De 1945 à 1960, on observe au Québec une montée du modernisme, alors que les artistes et intellectuels québécois s'ouvrent de plus en plus aux grands courants internationaux, rejettent les valeurs traditionnelles et le clergé, notamment par la publication du manifeste *Refus global* de Paul-Émile Borduas. C'est une période énergique où plusieurs troupes de théâtres sont fondées (Théâtre du Nouveau-Monde, Rideau-Vert, Quat'sous), où la télévision d'État, instituée en 1952, offre un débouché autre que l'enseignement à plusieurs comédiens, musiciens, danseurs, cinéastes et artistes visuels. À propos de cette période, le poète et graveur Roland Giguère relate :

Je me souviens des années cinquante comme d'un moment d'effervescence extraordinaire, il y avait quelque chose de clandestin dans ces activités que menaient alors quelques groupes isolés. C'était, on le sait, la Grande Noirceur. Nous étions un peu comme des taupes qui creusions un tunnel vers la lumière...<sup>50</sup>

Des compositeurs formés en France chez Olivier Messiaen ou Nadia Boulanger reviennent au pays avec le désir d'affirmer davantage la présence de la musique contemporaine étrangère et canadienne dans les salles de concert. Sur le plan national, la Ligue canadienne des compositeurs est instaurée dès 1951 pour promouvoir la musique d'ici. Elle parraine la Société de musique canadienne qui, entre 1954 et 1969, produit une quinzaine de concerts de musique strictement canadienne avec diverses sociétés, dont l'Orchestre symphonique de Montréal. Au Québec, Serge Garant, François Morel et Gilles Tremblay organisent en 1954 un concert de leurs œuvres et de celles de Boulez, de Messiaen et de Webern. De 1956 à 1958, le groupe Musique de notre temps, formé de Garant, de Jeanne Landry et d'Otto Joachim, rend possible des auditions de musique contemporaine nationale et internationale (incluant la Seconde École viennoise). Ainsi, la Révolution tranquille propre aux années 60 confirmera et accentuera une lame de fond déjà en mouvement.

La Semaine internationale de musique actuelle était la seconde manifestation du genre au Canada. Du 7 au 14 août 1960, le Festival de Stratford en Ontario, dirigé par Louis Applebaum, avait accueilli une Conférence internationale des compositeurs. Ce forum d'envergure avait réuni des participants de 20 pays et permis d'entendre 5 concerts de musique canadienne et internationale. Des conférences et tables rondes avaient également été organisées et portaient sur des sujets d'actualité pour l'époque, comme la musique sérielle et l'électroacoustique, entre autres<sup>51</sup>. L'événement était coparrainé par de

---

<sup>50</sup>Roland Giguère, propos recueillis par France Théorêt et Jan Stafford, « À propos de... », *La Barre du jour*, n<sup>os</sup> 11-13 (1968) : 164-65, dans André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise* (Montréal : L'Étincelle, 1977), 183. Roland Giguère était le directeur des Éditions Erta où ont été publiés entre autres les poèmes de Gabriel Charpentier pour l'œuvre *Cantate pour une joie* (1955) de Mercure.

<sup>51</sup>On trouvera des transcriptions de conférences et tables rondes dans *The Modern Composer and His World: A Report from the International Conference of Composers, Held at the Stratford Festival, Stratford, Ontario, Canada, August 1960*, édit. par John Beckwith et Udo Kasemets (Toronto : Ligue

nombreuses organisations<sup>52</sup>, ce qui permet de conclure que les moyens financiers en étaient incomparablement plus importants que la Semaine internationale de musique actuelle de Pierre Mercure, soutenue par un seul organisme, et encore, avec les restes...

Cependant, il semble que la Semaine de Montréal contenait plus d'éléments de confrontation et de nouveauté que la plupart des conférences internationales, en raison des compositeurs choisis. En fait, malgré les réserves de McLean et de Vallerand sur la représentation internationale et véritablement actuelle, quelques critiques ont été davantage bienveillants qu'hostiles.

Les Festivals de Montréal ont tout lieu de se féliciter de la remarquable initiative dont a fait preuve le Directeur de la Semaine internationale de musique actuelle, M. Pierre Mercure. Bien que les œuvres présentées aux cinq concerts ne représentaient qu'une partie des tendances actuelles (aucune œuvre de Boulez, de Henri Pousseur ou de Luigi Nono) la substance musicale était suffisamment variée pour donner un aperçu adéquat des recherches que font les compositeurs d'avant-garde<sup>53</sup>.

Les compositeurs québécois ne pouvaient que se réjouir d'une telle effervescence dans leur province. Ceux qui avaient voyagé trouvaient que la Semaine internationale reflétait le bouillonnement particulièrement caractéristique des studios européens de musique électroacoustique et surtout de l'avant-garde new-yorkaise. Elle ne faisait en quelque sorte que remettre les pendules à l'heure. Vingt-cinq ans plus tard, Serge Garant fera le constat suivant :

Plus que des œuvres, Mercure avait fait découvrir ce que la musique pouvait avoir de concret, de vivant; il l'avait sortie, pour quelques jours, du musée aux chefs-d'œuvre où on la cantonnait habituellement. [...] Le radicalisme [des œuvres] nous plongeait dans une modernité que l'Europe acceptait encore assez mal, et nous obligeait à nous définir à *une esthétique où la beauté elle-même était accidentelle*. Enfin, et cela aussi était important, cette modernité était américaine : elle était donc la nôtre aussi, même si presque tous avions été formés en Europe. Cette dualité finirait peut-être par donner à la musique d'ici des accents nouveaux. Mais nous n'en étions pas encore là<sup>54</sup>.

Ainsi, les avant-gardes artistiques auxquelles Mercure a introduit le public montréalais étaient, d'une part, celles qui privilégiaient la fusion des arts.

---

canadienne des compositeurs et University of Toronto Press, 1961).

<sup>52</sup>Mentionnons la Ligue canadienne des compositeurs (LCC), la Société Radio-Canada (SRC), le Conseil des Arts du Canada (CAC), le Festival de Stratford, l'Association des compositeurs, auteurs et éditeurs du Canada Ltée (CAPAC), Broadcast Music Inc. (BMI), l'American Society of Composers, Authors, Publishers (ASCAP), l'American Federation of Musicians of the United States and Canada (AF of M) et le Conseil international de la musique.

<sup>53</sup>Clermont Pépin, « Montreal [sic] : La Semaine international [sic] de musique actuelle », *The Canadian Music Journal* 6, n<sup>o</sup> 1 (automne 1961) : 29.

<sup>54</sup>Serge Garant, « Le revendicateur » (discours prononcé devant les membres de l'Académie de la Société royale du Canada, 11 avril 1986), dans Marie-Thérèse Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec* (Montréal : Louise Courteau éditrice, 1986), 89 (italiques ajoutées). N'oublions pas qu'Anerca de Garant employait certains éléments aléatoires (ibid., 184).

Chacun des concerts présentait des éléments multimédias, soit par des projections lumineuses pendant la diffusion de certaines œuvres électroacoustiques ou instrumentales, soit par des films incorporant de la musique concrète. On voyait aussi la danse mêlée aux formes précédentes, sans oublier les performances spectaculaires des musiciens employant des techniques inusitées. D'autre part, des œuvres apprivoisaient la technologie comme médium de création artistique. Francine Couture fait état de pratiques artistiques qui questionnent le cloisonnement des sphères culturelles (beaux-arts versus culture de masse) et qui utilisent la technologie pour abolir cette frontière. Les œuvres qui intègrent la participation collective font écho aux mouvements de contestation sociale et transforment du coup le rapport entre l'art et la société. Cela constitue, pour Couture, « le dernier chapitre de l'avant-garde »<sup>55</sup>.

La composition de musique sur bande magnétique s'imposait alors comme novatrice, par des procédures spécifiques où le compositeur façonnait la matière musicale directement, sans notation préalable, de façon analogue à l'artiste visuel qui inscrit dans l'espace, à la faveur d'une gestualité exercée, un objet pictural formé par touches successives.

Dans ce contexte de démocratisation propre aux années 60, la multidisciplinarité s'impose comme une issue à la suprématie d'une forme d'art au service d'une autre. Elles coexistent plutôt dans leur propre spécificité, sans pour autant se faire mutuellement écran. John Cage parlait d'« interpénétration » et de « non-obstruction »<sup>56</sup> et les danses de Cunningham se déroulaient simultanément, mais indépendamment du contexte sonore. Avec le *Black Mountain Piece* de 1952, plus tard identifié en tant que premier happening, Cage avait imaginé une structure temporelle où s'inséraient diverses activités artistiques simultanées : lecture de texte et de poésie, danse, musique, radio, disques, accrochage de tableaux, projections de diapositives. Disant s'être inspiré d'Antonin Artaud, Cage avait fait évoluer les participants dans diverses zones de la salle, les spectateurs étant placés en cercle.

Quelques années plus tard, New York inaugure les véritables happenings, avec Allan Kaprow en tête et plusieurs artistes issus de diverses sphères. Les manifestations de Fluxus viendront ensuite, vers 1962, et, par l'entremise de George Maciunas, se produiront sur les scènes autant européennes qu'américaines, et regrouperont plusieurs artistes de toutes provenances. Pierre Mercure était le seul Québécois à participer à l'une de ces manifestations, en 1962 à Wiesbaden en Allemagne, avec l'œuvre électronique *Structures métalliques III*<sup>57</sup>.

Au Québec, la multidisciplinarité faisait déjà partie de la structure même du noyau des automatistes où l'on compte, parmi les signataires du *Refus global* de Borduas, des artistes visuels en grand nombre (Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mous-

---

<sup>55</sup>Francine Couture, « Le modèle des avant-gardes historiques européennes », dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, édit. par Francine Couture (Montréal : VLB Éditeur, 1993-), vol. 1, *La reconnaissance de la modernité* (1993), 175-76.

<sup>56</sup>John Cage, *Silence* (Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1961), 38.

<sup>57</sup>Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, 16 septembre 1962.

seau, Maurice Perron, Louise Renaud et Jean-Paul Riopelle), mais aussi des écrivains (Bruno Cormier, Claude Gauvreau et Thérèse Renaud) et des chorégraphes (Françoise Riopelle et Françoise Sullivan). Les spectacles de danse de Françoise Sullivan, de Jeanne Renaud et de Françoise Riopelle amalgamaient décors, costumes, éclairages et musique originale, dont Mercure était souvent l'auteur<sup>58</sup>. La télévision d'État, inaugurée en 1952, allait permettre, surtout durant les 15 premières années de son existence, des productions audacieuses dans le cadre de l'émission de Pierre Mercure, *L'heure du concert* (1954–66). Plusieurs spectacles d'envergure y seront montés, dont de nombreux concerts, ballets et opéras contemporains<sup>59</sup>. La Semaine internationale de musique actuelle poursuivait donc une optique déjà défendue dans ces multiples activités : prouver que la musique d'aujourd'hui subit une évolution semblable à celle de la peinture abstraite, de la sculpture, de la danse, du théâtre<sup>60</sup> et du cinéma expérimental — et pour ce faire la présenter en connexion avec ces arts mêmes. La Semaine internationale visait de plus à faire fi des frontières. Le thème principal devenait ainsi « l'Actualité sur un plan international »<sup>61</sup>. Pour Mercure, « musique actuelle » signifiait littéralement : « musique qui s'écrit actuellement »<sup>62</sup>, en visant peut-être, comme me l'affirmait John Beckwith, le « futur »<sup>63</sup>.

Né en 1927<sup>64</sup>, Mercure avait fréquenté les automatistes alors qu'il était encore étudiant. S'il n'a pas signé le manifeste de Paul-Émile Borduas, *Refus global*<sup>65</sup>, il a néanmoins été un proche collaborateur de plusieurs des signataires, dont Jean-Paul Riopelle, Jean-Paul Mousseau, Françoise Sullivan et surtout Françoise Riopelle<sup>66</sup>. Le grand cri en faveur de la liberté des automatistes l'a fortement inspiré dans son désir d'explorer de nouveaux horizons, d'étendre les frontières de la connaissance, de briser les carcans de la tradition et de passer à l'action. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à comparer certains

---

<sup>58</sup>*Dualité*, de Sullivan, sur une version du *Kaléidoscope* de Mercure (3 avril 1948); *La femme archaïque*, sur *Pantomime* de Mercure, et *Lucrèce Borgia*, de Sullivan (8–9 mai 1949, spectacle de danse et théâtre *Les deux arts*, costumes de Mousseau); *Emprise*, de Renaud (1950). À partir de 1961, plusieurs œuvres de Mercure ont été chorégraphiées par Françoise Riopelle : *Incandescence* (1961), *Improvisation* (1961), *Répercussions* (1961), *Manipulations* (1963) et *Surimpressions* (1964). Voir *Pierre Mercure*, Compositeurs au Québec, n° 9; et Bourassa et Lapointe, édit., *Refus global et ses environs*, 163–64.

<sup>59</sup>Par exemple, *Œdipe rex* de Stravinsky en 1956; *Wozzeck* de Berg en 1957; le New York City Ballet dans *Apollon*, *Orphée* et *Agon* de Stravinsky; et la compagnie Alwin Nikolais en 1960.

<sup>60</sup>Les chorégraphies d'Alwin Nikolais prenaient une forme théâtrale multimédia, où les danseurs créaient des motifs abstraits de formes, de couleurs et de lumières grâce à des éclairages très particuliers. D'ailleurs, le nom de sa compagnie de danse est devenu, par la suite, Alwin Nikolais Dance Theater.

<sup>61</sup>Mercure, « Projet de petit lexique à l'intention de l'amateur de musique actuelle » (FPM, 2-2.3).

<sup>62</sup>Ibid. Ce lexique inachevé rappelle les « Commentaires sur des mots courants » de Borduas; voir Bourassa et Lapointe, édit., *Refus global et autres écrits*, 165–75.

<sup>63</sup>Communication personnelle, 12 juin 1997.

<sup>64</sup>Mercure est né le 21 janvier et non le 21 février, comme ses biographes l'ont erronément répandu (FPM, 2-17.1 et 5-8.27).

<sup>65</sup>En 1949–50, Mercure sera boursier du Gouvernement du Québec, ce qui lui permettra d'effectuer un premier séjour d'études en France. Il est possible que Mercure, alors âgé de 21 ans, ait préféré s'abstenir de signer un manifeste aussi incendiaire pour éviter de compromettre son avenir.

<sup>66</sup>Selon Gabriel Charpentier, Mercure fréquentait de plus Borduas et Marcelle Ferron. Voir Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, 207.

mots de Borduas à ceux de Mercure. Dans *Refus global*, Borduas écrit : « Au refus global nous opposons la responsabilité entière. [...] Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le futur<sup>67</sup>. » Lorsqu'un intervieweur demande à Mercure si l'artiste doit produire pour lui-même ou pour les autres, il répond : « Ni pour lui, ni pour d'autres, mais DE lui. Il doit d'abord ne pas avoir peur de se mettre dans un état où il est lui-même, et à ce moment, de par son degré de vibration, l'œuvre sortira de lui<sup>68</sup>. »

Partir de soi, cela équivaut à l'inconscient qui jaillit sur la toile et dont les conséquences sont tout à fait acceptables chez les automatistes. On sait que Mercure prisait l'improvisation dans son corps à corps avec le matériau électronique.

Affirmer ma vibration personnelle en termes sonores : voilà comment je définis ma recherche. Je n'attends pas, pour écrire, une inspiration intérieure personnelle et égoïste. *Je veux une œuvre dynamique et ascendante*. Quelque chose de positif, quelque chose qui s'affirme. Cela n'a rien d'intellectuel. C'est au contraire vibrant, sensible, lyrique. Il s'agit pour moi d'automatisme en musique. J'entends des sons; pas une mélodie mais plutôt une direction, une vibration, une coloration que j'essaie d'écrire en me servant de procédés qui doivent paraître barbares [*sic*] au profane<sup>69</sup>.

Ainsi, bien qu'il se soit ouvertement opposé à ce courant<sup>70</sup>, force nous est de constater que certaines caractéristiques de l'automatisme l'ont façonné, peut-être à son insu.

## RETOMBÉES

Suite au refus de la Société des Festivals de Montréal de cautionner une deuxième Semaine de musique actuelle, Pierre Mercure continue pourtant à réaliser d'importants événements, par un souci de démocratisation et toujours dans une optique de multidisciplinarité. Pour *L'heure du concert*, son émission télévisuelle, il fait venir successivement à Montréal, de 1963 à 1965, Boulez (1963), Stockhausen (1964), Earle Brown et Bruno Maderna (1965). Puis un important projet qu'il ébauche sera réalisé après sa mort, survenue en janvier 1966, c'est-à-dire la Société de musique contemporaine du Québec. Wilfrid Pelletier étant directeur du Service de la musique au ministère des Affaires culturelles du Québec, Mercure lui soumet diverses propositions de concerts de musique contemporaine ou établit pour lui des relevés de partitions pour ensemble de chambre, en vue de former une société de concert affectée à la

<sup>67</sup>Borduas, *Refus global et autres écrits*, 73.

<sup>68</sup>Mercure, « On a tout à gagner à avoir de l'audace... », interview de Daniel Saint-Aubin, *Le Quartier Latin*, 8 janvier 1965, 3.

<sup>69</sup>Mercure, dans Raoul Duguay, *Musiques du Kébèk* (Montréal : Éditions du Jour, 1971), 123 (les italiques sont de Mercure).

<sup>70</sup>Dans sa lettre au *Petit Journal*, intégrée à l'article de Pierre Saint-Germain, « Le livret de M. Gauvreau n'a pas satisfait M. Mercure », 11 décembre 1949, 48, suite à l'éclaboussure du projet de l'opéra automatiste sur un texte de Claude Gauvreau, *Le vampire et la nymphomane*. Les circonstances de son retrait de ce projet sont admirablement décrites dans Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, 207-10.

musique contemporaine<sup>71</sup>. Après la mort de Mercure, Pelletier fera appel à Jean Papineau-Couture, à Maryvonne Kendergi et à Hugh Davidson ainsi qu'à Serge Garant à titre de directeur artistique. Le premier concert de la Société de musique contemporaine du Québec sera présenté en décembre 1966.

En définitive, la Semaine internationale de musique actuelle, malgré ses revers, est passée à l'histoire. Marcel Saint-Pierre lui attribue même le rôle d'« ancêtre de cette tendance multidisciplinaire »<sup>72</sup> propre aux années 60 et 70 au Québec. Ainsi, dès 1964, le peintre Serge Lemoyne et le groupe de La Semaine « A » organisent des happenings de sculpture, de peinture, de chanson et de poésie, suivis des groupes de l'Horloge et du Nouvel Âge. L'improvisation collective propre à ces groupes vise à contrer la nature élitiste de l'art et l'idéologie du créateur démiurge. Ce souci de démocratisation était bien sûr inhérent au travail de l'organisateur de la Semaine internationale de musique actuelle. Faire d'une série de concerts un lieu de happenings multidisciplinaires était assurément une formule très loin des sentiers battus de la médiocrité bourgeoise de l'époque. En définitive, cette Semaine internationale s'est avérée un catalyseur d'un mouvement socio-culturel qui déborde le simple domaine de la musique. Prenant place dans un contexte exceptionnel de vitalité politique, la Semaine internationale de musique actuelle n'est pas qu'un événement isolé, bien qu'elle n'ait pu se reproduire annuellement. Elle est le symbole de l'ouverture au monde, de l'égalité entre les arts et les nations, de l'abandon du complexe séculaire d'infériorité du Canada français en regard des peuples colonisateurs. Que sa réussite n'ait pas été totale, surtout pour les critiques de l'époque, prouve simplement que cette recherche d'égalité et d'ouverture est un absolu que les contraintes matérielles, techniques ou monétaires corrompent.

### Appendice 1 : Programmation de la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal, 1961)

Le programme des concerts donnés au cours de la Semaine internationale de musique actuelle a été établi en tenant compte des rectifications apportées par les journaux de l'époque à la programmation officielle de la Société des Festivals de Montréal. L'orthographe des noms et des titres d'œuvres, de même que les dates de composition ont été vérifiées et dans certains cas corrigées. Tous les concerts ont eu lieu à la salle de la Comédie canadienne. Les astérisques indiquent les créations mondiales, qui s'élèvent à neuf, lorsqu'on soustrait *Aeon*, qui n'est que la reprise chorégraphiée par Cunningham d'*Atlas eclipticalis avec Winter Music*. Le pays indiqué après les années de naissance et de mort est le pays d'origine ou, le cas échéant, le pays d'adoption en 1961. Il n'a pas été possible de déterminer les prénoms et les années de naissance des cinéastes Patris et Briscot ainsi que l'année de naissance de Mireille Chamass.

<sup>71</sup>FPM, 1-18.2 et 1.1.24.

<sup>72</sup>Marcel Saint-Pierre, « Les arts en spectacle », dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, édit. par Francine Couture (Montréal : VLB Éditeur, 1993-), vol. 2, *L'éclatement du modernisme* (1997), 26.

### 1.1. Programme des concerts

#### 1<sup>er</sup> concert : jeudi 3 août 1961

Earle Brown (né en 1926; États-Unis), *Pentathis* (1957–58)

Morton Feldman (1926–87; États-Unis), *Durations I, IV, V* (1960–61)

Serge Garant (1928–86; Canada), fragments d'*Anerca* (1961, rév. 1963)\*

Edgard Varèse (1883–1965; États-Unis), *Poème électronique* (1957–58)

Mauricio Kagel (né en 1931; Argentine), *Sonant* (1960)

John Cage (1912–92; États-Unis), *Atlas eclipticalis* (1961–62)\* (avec *Winter Music*)

#### 2<sup>e</sup> concert : vendredi 4 août 1961

Maurice Blackburn (1914–88; Canada)/Norman McLaren (1914–87; Canada), *Blinkity Blanck* (1955)

György Ligeti (né en 1923; Autriche), *Artikulation* (1958)

Maurice Blackburn (1914–88; Canada)/Louis Portugais (né en 1932; Canada), *Je* (1961)

Iannis Xenakis (né en 1922; France), *Analogique A* (1958) et *Analogique B* (1958–59)

Toshi Ichiyangi (né en 1933; Japon), *Music for Piano no. 7* (1961)

Christian Wolff (né en 1934; États-Unis), *Duet II* (1961)

Richard Maxfield (1927–69; États-Unis)/James Waring (1922–75; États-Unis), *Dromenon* (1961)\*

#### 3<sup>e</sup> concert : samedi 5 août 1961

Pierre Schaeffer (1910–95; France)/Briscot (France), *Les objets animés* (1960)

Mauricio Kagel (né en 1931; Argentine), *Transición I* (1958–60)

Cioni Carpi (né en 1923; Canada), *Point et contrepoint* (1961)

Milko Kelemen (né en 1924; Yougoslavie), *Skolion* (1959)

Morton Feldman (1926–87; États-Unis), *Last Pieces* (1959)

David Behrman (né en 1937; États-Unis), *Ricercar for Piano* (1961)

Toshi Ichiyangi (né en 1933; Japon), *Music for Piano no. 8* (1961)

Christian Wolff (né en 1934; États-Unis), *Duet I* (1960)

John Cage (1912–92; États-Unis)/Merce Cunningham (né en 1919; États-Unis), *Aeon* (1961)\*

#### 4<sup>e</sup> concert : dimanche 6 août 1961

Mireille Chamass/Patris (France), *La chute d'Icare* (1960)

István Anhalt (né en 1919; Canada), *Electronic Composition no. 3* (1961)

Pierre Mercure (1927–66; Canada)/Armand Vaillancourt (né en 1929; Canada), *Structures métalliques II* (1961)\*

Richard Maxfield (1927–69; États-Unis), *Steam* (1961)\*

Yoko Ono (née en 1933; Japon), *A Grapefruit in the World of Park* (1961)\*

Włodzimierz Kotoński (né en 1925; Pologne), *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* (1959)

Krzysztof Penderecki (né en 1933; Pologne), *Psalmus* (1961)

Pierre Mercure (1927–66; Canada)/Françoise Riopelle (née en 1925; Canada), *Incandescence* (1961)\*

#### 5<sup>e</sup> concert : lundi 7 août 1961

François-Bernard Mâche (né en 1935; France)/Piotr Kamler (né en 1936; Pologne), *Conte* (1960)

Pierre Schaeffer (1910–95; France), *Étude aux objets* (1960)

Richard Maxfield (1927–69; États-Unis), *Piano Concert for David Tudor* (1961)\*

Milton Babbitt (né en 1916; États-Unis), *Music for Synthesizer* (1961)

Karlheinz Stockhausen (né en 1928; Allemagne), *Kontakte* (1959–60)

Alwin Nikolais (1912–93; États-Unis), *Ballet sans titre* (1961)\*

## 1.2. Programme des conférences (toutes données à l'Université McGill)

### 1<sup>re</sup> conférence : vendredi 4 août 1961, 10 h 30, salle Redpath

« Hommage à Varèse », avec Serge Garant, Fernand Ouellette, Earle Brown, Morton Feldman (et peut-être quelques autres)

### 2<sup>e</sup> conférence : vendredi 4 août 1961, 14 h 30, salle Redpath

« Where are we going? And what are we doing? », par John Cage

### 3<sup>e</sup> conférence : samedi 5 août 1961, 10 h 30, salle Redpath

« Traitement des mots et de la voix », par Mauricio Kagel

### 4<sup>e</sup> conférence : samedi 5 août 1961, 14 h 30, salle Moyses

« Man and Space », par Alwin Nikolais et sa troupe de danse

### 5<sup>e</sup> conférence : lundi 7 août 1961, 10 h 30, salle Redpath

« Les activités récentes du studio de Cologne », par Mauricio Kagel

### 6<sup>e</sup> conférence : lundi 7 août 1961, 14 h 30, salle Redpath

« Retour aux sources (studio de Paris) », par Philippe Carson

### 7<sup>e</sup> conférence : mardi 8 août 1961, 10 h 30, salle Redpath

« Where are we going? And what are we doing? », par John Cage

### 8<sup>e</sup> conférence : mardi 8 août 1961, 14 h 30, salle Redpath

Forum public bilingue, modéré par István Anhalt

## Appendice 2 : Support des œuvres présentées lors de la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal, 1961)

### 2.1. Support des œuvres présentées aux concerts, par catégorie

#### A. Support électronique (26 œuvres)

##### Film (6)

##### Canada

Maurice Blackburn/Norman McLaren, *Blinkity Blanck*

Maurice Blackburn/Louis Portugais, *Je*

Cioni Carpi, *Point et contrepoint*

##### France

Mireille Chamass/Patris, *La chute d'Icare*

François-Bernard Mâche/Piotr Kamler, *Conte*

Pierre Schaeffer/Brisicot, *Les objets animés*

##### Bande (12)

##### États-Unis (4)

Milton Babbitt, *Music for Synthesizer*

Richard Maxfield, *Steam*

Alwin Nikolais, *Ballet sans titre*

Edgard Varèse, *Poème électronique*

##### Canada (2)

István Anhalt, *Electronic Composition no. 3*

Pierre Mercure, *Incandescence* (danse de Riopelle)

**WDR (Cologne) (2)**

György Ligeti, *Artikulation*  
Mauricio Kagel, *Transición I*

**RTF (Paris) (2)**

Pierre Schaeffer, *Étude aux objets*  
Iannis Xenakis, *Analogique A* (cordes enregistrées) et *Analogique B*

**Radio de Varsovie (2)**

Włodzimierz Kotoński, *Etiuda na jedno uderzenie w talerz*  
Krzysztof Penderecki, *Psalmus*

**Mixte (5)****États-Unis (2)**

Richard Maxfield, *Dromenon* (flûte, cor, piano, violon et bande [danse de Waring])  
Richard Maxfield, *Piano Concert for David Tudor* (piano et bande)

**Allemagne (1)**

Karlheinz Stockhausen, *Kontakte* (piano/percussion et bande)

**Japon (1)**

Yoko Ono, *A Grapefruit in the World of Park* (voix et bande)

**Canada (1)**

Pierre Mercure, *Structures métalliques II* (sculptures métalliques d'Armand Vaillancourt et bande)

**Électronique en direct (1)****États-Unis (1)**

John Cage, *Atlas eclipticalis* avec *Winter Music* (piano et ensemble de chambre, version électronique) = *Aeon* (danse de Cunningham)

**Enregistrement d'œuvres instrumentales (2)****WDR (1)**

Mauricio Kagel, *Sonant* (ensemble de chambre)

**Radio de Zagreb (1)**

Milko Kelemen, *Skolion* (orchestre)

**B. Œuvres instrumentales (9 œuvres)****États-Unis (6)**

David Behrman, *Ricercar for Piano* (piano)  
Earle Brown, *Pentathis* (9 instruments solistes)  
Morton Feldman, *Durations I, IV, V* (7 instruments solistes)  
Morton Feldman, *Last Pieces* (piano)  
Christian Wolff, *Duet I* (piano à 4 mains)  
Christian Wolff, *Duet II* (cor et piano)

**Japon (2)**

Toshi Ichianagi, *Music for Piano no. 7* (piano)  
Toshi Ichianagi, *Music for Piano no. 8* (piano)

**Canada (1)**

Serge Garant, *Anerca* (soprano et ensemble de chambre)

Total des œuvres présentées aux concerts : 35, dont 26 œuvres nécessitant un support électronique (74,3 %) et 9 œuvres purement instrumentales (25,7 %). Si on classe

ensemble toutes les œuvres instrumentales, préenregistrées ou non, les œuvres électroacoustiques s'élèvent à 24 (68,6 %) et instrumentales à 11 (31,4 %).

## 2.2. Support des œuvres présentées aux conférences, par catégorie

### Support électronique (8 œuvres ou plus)

#### Bande (5 ou plus)

Mauricio Kagel, « Les activités récentes du studio de Cologne », œuvre(s) non identifiée(s)

Iannis Xenakis, François-Bernard Mâche et Luc Ferrari, conférence de Philippe Carson « Retour aux sources », studio de Paris, œuvres non identifiées

Alwin Nikolais, « Man and Space », danse et musique de Nikolais

#### Mixte (1)

John Cage, « Where are we going? And what are we doing? », voix et bande

### Enregistrement d'œuvres instrumentales (2 ou plus)

Mauricio Kagel, « Traitement des mots et de la voix », *Anagrama* (voix, chœur et ensemble de chambre)

Edgard Varèse, « Hommage à Varèse », œuvre(s) non identifiée(s)

Total des œuvres présentées lors de conférences : nombre indéterminé (8 ou plus), nécessitant toutes un support électronique.

## Résumé

Les avant-gardes des années 50 et 60 ont été marquées par l'appropriation de la technologie à des fins créatives. Elles visaient également la démocratisation de l'art en favorisant la participation simultanée de plusieurs intervenants et de diverses formes artistiques, d'une part, et en désinvestissant le créateur du pouvoir décisionnel absolu, d'autre part. La Semaine internationale de musique actuelle, organisée par Pierre Mercure à Montréal en 1961, exemplifie ces aspects par le recours à la multidisciplinarité et à la musique électroacoustique, alors en plein essor. Elle accueillait donc certains des plus illustres représentants de l'avant-garde mondiale d'alors, en musique surtout, mais également en danse, en cinéma et en arts visuels, et ce, malgré les contraintes économiques de l'époque, qui ont pourtant eu un impact sur la provenance des œuvres.