

Musiques en Cage Musics in the Cage

Jean Piché

Volume 8, numéro 2, 1997

Québecage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902202ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902202ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Piché, J. (1997). Musiques en Cage. *Circuit*, 8(2), 25–32.
<https://doi.org/10.7202/902202ar>

Résumé de l'article

Insistant sur la rupture créée par Cage aux États-Unis avec la musique d'inspiration européenne, Jean Piché analyse quelques exemples de l'influence de Cage sur la musique du Québec : celle des actualistes et la sienne, et le festival Montréal Musiques Actuelles qu'il a organisé. Il plaide pour l'importance et l'intérêt d'un modernisme spécifiquement nord-américain.

Musiques en Cage

Jean Piché

Je ne peux savoir
si j'entends ce que je crois entendre. Laisser
la structure des choses et des sons être,
est une discipline parfois difficile, sans confins.
Et pourtant,
lorsque Cela semble le plus évident,
on se surprend à Apprécier le non-entendu, et
dans les agrégations de silences et de sons
la marche inexorable de l'idée.

Récitation-performance de « Writing through Finnegans Wake » à Vancouver, 1979⁽¹⁾. Table nappée de rouge, éclairage tamisé, microphone, et cet homme menu et discret, sans presse et sans peur, chantonne un monologue d'un livre usé, écorné. Salle comble dans une chapelle intime. La voix est à la fois fragile et riieuse. Pourtant, le temps, cette denrée si centrale dans l'œuvre, s'étire, s'étiole, et l'ennui s'installe confortablement entre les repositionnements discrets sur les chaises craquantes. À la centième minute, le tout est devenu un tableau statique, un rituel où l'extase se définit entre l'exaspération et l'abandon. Silences ponctués d'envois monochromes de la voix, synapses de l'auditoire palpables. On croit entendre les arguments internes de tous et chacun : Que signifie cet abus ? Pourquoi suis-je ici ? Qu'est-ce que j'entends, au juste ? Finira-t-il ? Sommes-nous prisonniers ? L'outrage aux attentes musicales est complet. Une dernière strophe... et le livre se referme. « Thank you. » L'homme est immuable et lentement relève la tête. « If you wish, I will now answer a few questions. » La soupape de relâchement s'est enfin ouverte et un soupir discret s'échappe de toutes les bouches. Personne n'est sorti en cours de performance.

Les questions sont polies. Certaines sont pertinentes. À chacune, Cage répond de façon humoristique, charmante et parfois provocante. L'auditoire est ravi. Tout finalement s'explique. La voie de l'expérience ne passe pas toujours par les sentiers battus. Cette révélation n'est pas nouvelle, bien sûr, mais sa démonstration par la bouche de l'oracle lui-même n'en est que plus

(1) Vancouver New Music Society, Vancouver East Cultural Center, mars 1979. Cage a effectué cinq versions successives de ces « Writing through Finnegans Wake ». Il s'agit probablement ici de « Writing for the Second Time through Finnegans Wake » qui date de 1977. Cette version fut publiée intégralement dans Cage (1979), pp. 133-176. Elle sert de basse continue au *Hörspiel* intitulé *Roaratorio* de 1979. Les première et troisième versions n'ont jamais été publiées. Les quatrième et cinquième se retrouvent respectivement dans Cage (1983), pp. 1-49 et pp. 173-187. La cinquième porte le titre de *Muoyce*. Cette note et les trois suivantes sont de la rédaction.

convaincante. Une singulière force de la nature venait d'exposer une vérité « vivante » de la nature humaine par la voie, inattendue, de l'ennui sans borne.

Un autre refus global. Côte ouest, 1974-1985

J'ai vécu onze ans sur la côte ouest canadienne. M'y étant rendu pour poursuivre des études avec R. Murray Schafer, fondateur d'un important mouvement sur l'écologie sonore, j'ai trouvé à Vancouver un climat intellectuel libre et fertile. Je m'y suis fait rapidement. Un terrain où toutes les idées, aussi radicales qu'elles soient, pouvaient porter le germe de leur réalisation, même si la réaction critique à celles-ci, comme dans plusieurs milieux périphériques, pouvait facilement sombrer dans l'indifférence. Il y avait loin des Pays-Bas, d'où je débarquais, au Pacifique. Une soirée-discussion dans un café d'Amsterdam sur les tenants marxistes de la musique post-sérielle s'était dissoute sans gêne dans la contemplation zen d'un coucher de soleil sur l'Orient.

Un pays tourné vers le Pacifique, certes, mais aussi vers le sud. Après Koenig, Stockhausen et Boulez, c'était la redécouverte des « gamelaneries » de Lou Harrison, des méditations de Pauline Oliveros, des monologues-savon de Robert Ashley et des derviches de Terry Riley. Relectures du périodique *Source* qui avait fait les belles heures de l'expérimentalisme américain des années 1960. Et pourtant, si la pratique musicale de la côte ouest américaine exhibe des tendances hédonistes et, selon le cas, dadaïstes, le fil conducteur de cette pratique demeure John Cage, new-yorkais d'adoption, implacable bruitiste et racine première du bris complet avec une conception eurocentrique du moderne musical.

Car il s'agit bien d'un bris. Sans débattre la rupture historique entre Cage et, entre autres, Pierre Boulez, il faut accepter que Cage résistait très mal aux carcans imposés à la structure musicale par la pensée européenne post-sérielle. Comment pouvait-on rendre compte dans un tel corset de toutes les possibilités sonores ouvertes, à la fois, par les nouvelles technologies et le « vide » philosophique et prégnant des pensées orientales ?

Cage donnait la permission. Pied de nez à la culture européenne ? Partiellement, sans doute, mais aussi pied de nez par procuration à la musique académique et institutionnelle américaine. En ce sens, Cage devenait pour les compositeurs nord-américains la manifestation d'un refus global au rationalisme musical européen. Ce refus s'inscrit, bien sûr, dans la foulée d'une tradition

américaine farouchement individualiste, partant de Charles Ives et passant par Henry Cowell, mais la force de l'argumentation de Cage ouvrait les portes non pas à **une** nouvelle pratique musicale, mais à **plusieurs** pratiques musicales, de l'improvisation à l'art de la performance, du minimalisme à l'aléatoire.

En 1976, cette explosion des pratiques était encore jeune. Les solos de guitare électrique de Paul Dresher, les envois anarchiques de John Zorn, les vocalises de David Moss, les performances de Laurie Anderson... Toute une génération de créateurs post-cagiens qui ignore l'Europe et que l'Europe ignore. Les exceptions sont nombreuses, certes. Alvin Curran et Frederic Rzewski ont fait des débuts de carrière en Italie mais, toujours, l'expression du mouvement américain alternatif en Europe s'est fait parallèlement à celles des monolithes de la musique post-sérielle institutionnelle et même de la musique concrète. Les musiques sont différentes et, constatation primordiale, elles se présentent publiquement dans un contexte inattendu. La boîte de jazz, la galerie d'art, le parc municipal sont autant de lieux de prédilection du musical aventurier. Le public est différent, les lieux sont différents et la résonance des événements est enfin libérée du concert traditionnel.

Aux prises avec la solitude libératrice des plages du Pacifique, j'ai embrassé cette façon de dire, faire et entendre la musique. Mais j'ai pu constater, à cette époque et avant les beaux jours de la musique actuelle québécoise, une incompréhension presque complète des collègues de l'est du Canada. Les Raymond Gervais, Patrick Darby et Robert Léonard ouvraient bien sûr plusieurs portes vers l'expérimentalisme américain, mais les pratiques établies restaient résolument tournées vers l'Europe.

Ottawa, 1985-1988

Depuis les hautes vitrines du Conseil des Arts du Canada, j'ai placé ma carrière de compositeur en suspens pendant quelques années. J'ai eu le privilège, pour le bénéfice de la couronne, de jauger dans toutes les directions le monde musical canadien et nord-américain.

Cet interlude officiel, ouvrant plusieurs portes auparavant fermées, m'aura permis de constater la profondeur parfois abyssale du clivage entre les diverses pratiques musicales continentales et de placer plusieurs éléments manquants du casse-tête. Presque toutes les sociétés de concert officielles et traditionnelles de musique contemporaine, au Québec et au Canada, semblaient axées sur la musique européenne ou, à tout le moins, de souche européenne. Mais, comme aux États-Unis, commençait à pousser cette branche de la musique

alternative, d'une esthétique éclatée, divorcée des tours d'ivoires et issue d'une vision libre de l'expression musicale. Les aventures du Western Front à Vancouver, du Canadian Creative Music Collective (CCMC⁽²⁾) ou de l'Evergreen Club à Toronto et de cet obscur festival à Victoriaville promettaient une nouvelle génération d'action musicale. Et presque toutes ces nouvelles manifestations rassemblaient des créateurs pouvant réclamer une association d'esprit et de corps avec le mouvement post-cagien aux États-Unis.

J'avais alors trouvé choquant le manque de connexions et de respect mutuel entre les post-cagiens, certes encore aux prises avec les incertitudes du nouveau-né, et le monde prétendument plus raffiné de la musique institutionnelle. D'un océan à l'autre, j'ai pu prendre part à d'innombrables discussions où les tenants de la musique sérieuse traditionnelle, défendant des valeurs de production sûres et bien assises, dénigraient ces nouveaux horizons et refusaient toute association à un mouvement contestant aussi fondamentalement ces valeurs. Et pourtant... les fonds publics se devaient-ils de reconnaître, sans se faire juges, l'intensité des nouvelles pratiques ?

(2) Collectif musical torontois fondé au début des années soixante-dix et toujours actif. L'un de ses membres est l'artiste Michael Snow.

Montréal Musiques Actuelles, 1990

Onze journées de concerts. Plus de soixante-dix événements. C'était le festival New Music America, en novembre 1990⁽³⁾. Cage n'y était pas mais son ombre flottait délibérément partout. Confirmant l'éclosion et la rude bonne santé de la musique actuelle au Québec, ce festival voulait marquer l'« américitude » du Québec musical et lui accorder un droit de cité officiel, avec la bénédiction de l'académie et des pouvoirs culturels en hauts lieux. J'ai tenté d'y rassembler et d'y faire cohabiter toutes les pratiques alternatives et établies. Pari difficile car, à l'instar de Cage, cet événement aura dérangé et, à ma déception je l'avoue, n'aura que cimenté les divisions artificielles entre les musiques « incultes » et les musiques « savantes ». Tous ont bien eu droit de cité. Tous y ont exprimé leur opinion, comme en témoigne la généreuse couverture accordée à l'événement dans les pages de CIRCUIT⁽⁴⁾. Montréal Musiques Actuelles était donc un événement politique autant que culturel.

Les lignes directrices de ce festival étaient volontairement éclatées et voulaient témoigner des directions multiples de la création musicale au Québec. Si Cage n'y figurait pas personnellement, son influence était certes partout dans le travail des praticiens de la musique actuelle québécoise, Jean Derome, Pierre-André Arcand, Martin Tétreault et les autres. L'improvisation, telle qu'issue de la scène new-yorkaise des années 1980, y occupait une place privilégiée, à

(3) Jean Piché en était le directeur général et artistique. Montréal Musiques Actuelles / New Music America s'est tenu à Montréal du 1^{er} au 11 novembre 1990.

(4) Voir *CIRCUIT*, « Montréal Musiques Actuelles », vol. I, n° 2.

la fois parce que c'était là la mission du festival et par choix volontairement controversé. À l'instar du monologue de John Cage dans cette chapelle à Vancouver, j'ai voulu remettre en cause les attentes toujours prévisibles d'un public fatigué.

La réaction parfois dure à ce festival fut pour moi un indicateur juste de la pensée musicale québécoise, si, bien entendu, une telle notion existe. Elle aura mis en évidence cette dualité constante de l'âme francophone, une spécificité nord-américaine et un mimétisme pro-européen. Avec le temps, je réalise qu'il était et qu'il reste difficile de faire coexister les deux mondes de la musique institutionnelle et de la musique vernaculaire, un snobisme démodé venant parfois brouiller les efforts de légitimation d'une nouvelle façon de faire et d'entendre la musique.

Cette exacte opposition se retrouve dans les échanges Cage-Boulez, l'un aventurier, abattant les interdits et les tabous, l'autre « mercurial », droit et convaincu de la souveraineté complète du compositeur sur le geste musical. Puisque c'est bien là que se jouent la différence et l'opposition de ces deux visions. Austérité/plaisir, fermeture/ouverture, le beau étudié/le beau échevelé. Le jardin est certes assez grand pour y cultiver ces deux plates-bandes. Mais il restait encore à déterminer pourquoi au juste l'une avait droit à des soins plus attentifs du jardinier que l'autre. Sans moyens et avec difficulté, la musique actuelle s'était taillé une place ; il fallait bien le reconnaître.

Cage et le Québec ?

Pour moi, la place de Cage au Québec se définit en deux temps. Chez les aînés de la génération de Serge Garant, Gilles Tremblay et André Prévost, Cage aura été l'objet d'une curiosité certaine mais circonspecte. Les compositeurs québécois de l'après-guerre auront pour la plupart remis leur sort entre les mains du structuralisme européen. Le Cage libérateur restera inconnu. Le regretté Pierre Mercure, qui avait organisé l'importante Semaine internationale de musique actuelle à Montréal en 1961, où Cage fait figure de preuve, était sans doute une exception mais ses intérêts auront donné peu de suites.

Il faudra attendre la génération post-cagienne pour trouver ici des racines communes à la musique américaine. Cette influence passe par Cage, mais de façon interposée. Puisque le mouvement post-cagien est lui-même un hybride issu d'un accouplement entre les pratiques du jazz d'avant-garde et les musiques « théoriques ». Il ne surprend pas que les premiers gestes cagiens au Québec aient été posés vers le milieu des années soixante dans un contexte soit

contre-culturel ou extra-musical. Les prestations excessives de l'Infonie ou les événements/happenings du sculpteur Armand Vaillancourt en témoignent. Plus tard, le mouvement musical américain, avec la venue en force des minimalistes et l'explosion rageuse d'improvisateurs new-yorkais comme Zorn, Sharp et Anderson, s'est finalement affirmé ici par le biais du travail des artisans de la musique actuelle. La musique actuelle revêt une attitude politique différente, une approche rébarbative peut-être, une musique coupée dans le brut et, surtout, une ouverture inclusive sur le monde sonore, incluant tout matériau susceptible de contribuer à une expression vivante et vitale d'un modernisme spécifiquement nord-américain.

Post-post-Cage

Personnellement, je crois que John Cage est le compositeur le plus influent du XX^e siècle. Né au nouveau monde et par le nouveau monde, Cage n'a pas démarqué de nouveau style, n'a pas décrit de recettes sur le comment-faire et le comment-entendre. Certains diront même qu'il n'a pas écrit de musique. Cage a simplement ouvert tout grand le possible musical.

Comme compositeur, on retrouve dans ma création deux grands axes d'influence directement attribuables aux travaux de Cage. Dans ce que j'appelle ma période « Pacifique », cela s'est traduit par une série d'œuvres⁽⁵⁾ refusant de s'interdire l'utilisation d'un langage harmonique ou homorythmique, mais explorant une conception différente du temps musical en tirant parti des technologies musicales nouvelles de l'époque. Après mon retour à Montréal, en 1988, j'ai entrepris l'élaboration d'un cycle important de compositions où le hasard joue un rôle décisif dans les structures et le matériau, par le biais du contrôle informatisé⁽⁶⁾.

Mon optique a changé et évolué depuis, il va sans dire, mais Cage restera toujours pour moi un repère guidant ma pensée de façon imprévisible et farouchement libre de toutes contraintes, qu'elles soient esthétiques, politiques ou socioculturelles.

(5) *Ange* (1979), *Rouge* (1980) et *La mer à l'aube* (1976), gravées sur « Heliograms », Melbourne, 1980.

(6) *Musiques virtuelles I-VII*, 1990-1994.

CAGE, J. (1979), *Empty Words, Writings '73-'78*, Middletown, Wesleyan University Press.

CAGE, J. (1983), *X, Writings '79-'82*, Middletown, Wesleyan University Press.

CIRCUIT, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle, « Montréal Musiques Actuelles », vol. 1, n° 2, 1990.

