

MICHEL
SEAN
JAMES
JEAN
Gonneville
Ferguson
Harley
Lesage

Marc Couroux
piano

Michel Gonneville

- ① Chute-Parachute (1989) 12:28
(Piano et bande / *Piano and tape*)

Sean Ferguson

- ② Marées 7:12
③ Envolée (1994-1995)* 7:04

James Harley

- ④ flung loose into the stars (1995)* 11:40

Jean Lesage

- ⑤ Fantasia Stravagante (1997)* 21:21

*Œuvres composées pour Marc Couroux / *Works written for Marc Couroux*

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by: Johanne Goyette*
12,13,14 avril 1999 / *April 12, 13, 14, 1999*, Chapelle historique du Bon-Pasteur
Montage numérique / *Digital mastering: Carl Talbot*, Studio l'Esplanade
Adjoint à la production / *Production assistants: Valérie Leclair, Jacques-André Houle*
Photo de la couverture / *Cover photograph: Lucy Boothroyd*
Conception graphique / *Graphic design: Diane Lagacé*

Cet enregistrement a été réalisé avec l'aide du Service de la musique du Conseil des Arts du Canada.
This recording was made possible thanks in part to the support of the Canada Council for the Arts, Music Section.

Toutes les œuvres sont éditées par les compositeurs / *All works published by the composers*
Les œuvres de James Harley et de Jean Lesage ont été rendues possibles grâce à de généreuses subventions du Conseil des arts et des lettres du Québec.
The works by James Harley and Jean Lesage were made possible by generous grants from the Conseil des arts et des lettres du Québec.
Remerciements / *Thanks: Guy Soucie, Chapelle historique du Bon-Pasteur*

Quatre visions bifurquées de la dernière frontière nord-américaine

par Marc Couroux

Le fait que nous possédons une Frontière (le territoire nordique)... influence le caractère canadien. Cela signifie que nous sommes une civilisation qui ne se conforme pas au reste de l'Amérique du Nord. Voici un endroit où le non-conformisme peut vivre et s'épanouir.

Wally MacLean (The Idea of North), 1967

Accepter notre réalité — le mythe de la complexité — c'est de vivre en déphasage avec la plupart des nations. C'est un acte de non-conformisme.

John Ralston Saul, 1997

«La culture», ils expliquaient, «vous n'en avez point».

«Où vous avez une cabane nous avons des palais. Où vous avez une hache nous avons des pianos à queue.

Pour tout cela nous ne vous blâmons pas.

Le Grand Art n'est pas gardé dans le congélateur. Vous devez méditerranéiser votre existence. Vous devez vous peupler davantage. Vos villes sont trop petites, trop éloignées.»

R. Murray Schafer, 1971

Depuis quelques années, j'ai réalisé jusqu'à quel point la culture nord-américaine demeure insaisissable, indescriptible, impossible à définir d'une manière monolithique. Non pas qu'il est difficile de discerner les éléments constitutifs d'une identité distincte de la tradition européenne, mais que tous ces détails ne forment pas un tout facilement abordable. J'ai reconnu dans l'important essai «Reflections on a Siamese Twin» de John Ralston Saul quelques intuitions parallèles. Bien que notre histoire soit documentée minutieusement, il existe très peu d'études subjectives traitant de la nature de «l'être canadien» et d'autre part, bien qu'on s'y mette à définir cette énigme, on n'arrive pas à le faire en 1000 mots ou moins. Manifestement privés d'un fort sentiment d'identité culturelle, nous ressentons souvent la tentation d'une définition par le négatif, par le rejet de ce qui nous convient pas. Toutefois, ce même gouffre culturel demeure une force

inestimable, quoique ambivalente : nous pouvons nous définir comme nous le voulons, en toute liberté, sans frontières apparentes, mais en revanche, une grande responsabilité sociale nous est exigée, que nous ne pouvons point refuser. En tant que musiciens canadiens, nous sommes souvent complaisants face au manque d'incidence que nos paroles et actions semblent entraîner, dépassant rarement le cas individuel, isolé dans un gouffre scellé hermétiquement. C'est une grande illusion. En réalité, notre musique survivra seulement dans l'optique où il y aura un effort collectif qui tissera de multiples liens entre notre musique et nos réalités quotidiennes en tant qu'êtres humains et canadiens, forgeant une communauté vivante qui réfléchit, questionne, réévalue, propose, spécule.

De cette nation résolument non-conformiste, on arrive quand même à isoler certaines intuitions d'une musique canadienne en pleine éclosion : l'idée du **processus comme sujet** de l'œuvre musicale (Harley, Ferguson et Gonneville), une temporalité canadienne imposée par les grandes distances; une grande attention à la **perception de l'auditeur**, qu'elle soit invoquée de manière psychoacoustique (Gonneville et Ferguson), symbolique (Lesage) ou transculturelle (Harley), une idée qui rejoint foncièrement l'aspect animiste de notre culture toujours en veille, dotant le

matériau de pouvoirs magiques; une fine **critique de la tradition européenne** par l'emploi subversif de leurs symboles (Gonneville et Lesage) ou un rejet de ceux-ci au profit d'un discours épuré, «grassroots» (Harley et Ferguson). Ces quatre compositeurs parlent tous d'une expression personnelle, mais toujours avec une grande soif de rejoindre l'universel, et ce sont peut-être là les deux plus importants prérequis pour la survie de la musique canadienne (et la survie, selon Margaret Atwood, est au centre de nos préoccupations...). Mais ce ne sont que des intuitions, déduites de l'étude de quelques compositeurs, loin de quelque prescription pour une musique future. Plutôt que de parler d'unité stylistique, la musique canadienne exige une définition encore plus élargie, turbulente, qui saurait tenir compte de la grandeur et de l'imprévisibilité de notre pays.

Ces quatre compositeurs ont su rêver tout haut, risquant des liens prégnants entre l'art et la culture canadienne qui, de par leur nature, révèlent pleinement la complexité et l'irréductibilité de l'expérience humaine et canadienne.

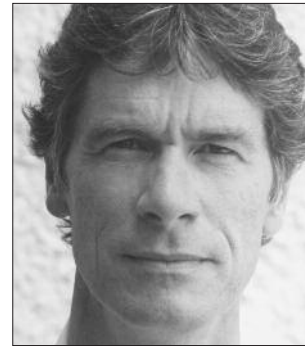
En tant que canadiens, nous avons un profond besoin d'exprimer notre subjectif, ce qui nous anime, ce qui anime notre musique. Nous nous devons tous de rêver un peu plus fort.

À la recherche d'Adonwe

Michel Gonneville, né en 1950 à Montréal, est un de ces extraordinaires créateurs nord-américains qui ont su, par leur grande ouverture d'esprit, intégrer tout un fil d'idées hétéroclites dans un syncrétisme on ne peut plus personnel, dépassant les dogmatismes pour enfin renouer avec un champ créateur beaucoup plus fertile et vaste qu'on aurait cru possible durant les années noires au Québec.

La démarche de Gonneville s'est toujours promenée sur une fine ligne dialectique. Enracinée dans la modernité européenne, post-Darmstadt, où le renouveau de langage faisait souvent table rase de toute association subjective qui aurait pu produire le déclin humain de la Deuxième Guerre, Gonneville y hérita une prédilection pour une musique hautement organisée, structurée à partir des plus petits éléments de base, formalisée sur tous les plans.

Paradoxalement, Gonneville filtra ces conceptions modernistes à travers les esthétiques de Henri Pousseur et de Karlheinz Stockhausen, piliers du modernisme qui, durant les années 1970 où Gonneville les côtoyait, renouvelaient déjà leur langage. Leur travail visait alors à réintégrer des éléments mélodiques, voire thématiques, au sein d'un langage harmonique admettant maintenant la consonance.



Gonneville assume pleinement sa sois-disant postmodernité et s'insère ainsi dans la mouvance qui s'est développée avec un élan particulier au Québec (Evangelista, Rea, Bouliane, Vivier, Lesage, Daoust... parmi tant d'autres), peut-être parce que les Québécois ont toujours manifesté deux attitudes paradoxales envers la tradition européenne : une méfiance pour le déterminisme historique que cette dernière prônait, ainsi qu'un amour à fleur de peau pour l'intensité et l'énergie pure que cette musique déchargeait. Cette grande ambivalence au noyau même d'une démarche artistique (presque collective en une ère d'atomisation artistique... assez curieux) a fait naître une grande quantité d'œuvres au langage hybridisé, syncrétique dont les origines reflètent fidèlement la notion du Global Village de Marshall McLuhan.

Le jeu compositionnel se situait maintenant à un autre niveau, celui de la «personnalisation du matériau» : il ne suffisait plus de simplement piller à travers les répertoires occidentaux et nonoccidentaux mais de développer une relation critique avec le matériau, de guider l'écoute en jouant avec la syntaxe, en confiant une autre logique inouïe au matériau qui l'éclaire d'une manière personnelle. C'est dans l'optique d'une réorientation du matériau soit par l'attitude qu'on adopte face à lui, ou par la forme qui l'incarne, que s'unifient les approches modernistes et postmodernistes, apolliniennes et dionysiaques, et c'est là où Gonneville est maître.

Chute-Parachute (1989), pour piano et bande, est une des premières œuvres du compositeur depuis sa «stabilité identitaire sur le plan du langage musical», où il limita son champ d'action et d'investigation... cultivant un jardin tout petit mais très riche! C'est d'abord l'aspect dionysiaque qui accroche : Gonneville arrive à faire éclater toute notion conventionnelle du piano en le combinant à une bande de sons synthétiques (faits avec un bon vieux DX7!), accordés selon le tempérament naturel (basé sur la série des harmoniques naturels), tandis que le piano est accordé au tempérament égal. Il en résulte une sensualité chatoyante et magique, produite des frottements entre les deux tempéraments.

En fait, Gonneville cherche depuis quelque temps à renouer dans son œuvre avec certains phénomènes de la perception, en particulier les notions de consonance et dissonance relatives. J'ai toujours cru que les Nord-Américains avaient une prédilection pour les qualités on ne peut plus directes, tangibles du son, car nous sommes heureusement dépourvus (jusqu'à un certain point) de ces associations historiques qui ont fait du son porteur d'un sens culturel plutôt lourd.

L'intérêt de Gonneville pour la microtonalité s'insère donc davantage dans la tradition américaine (Harry Partch avant tout, qui élabora une gamme de 43 tons à l'octave, permettant d'approximer le tempérament juste, basé fidèlement sur la série des harmoniques naturels), que chez les spectraux français (Murail et Grisey), résolument européens en leur prédilection pour une soi-disant «pureté» esthétique (quoique leur musique provient elle aussi de leur propre héritage culturelle, peu importe l'abstraction désirée!). Plutôt que de se servir de la série harmonique comme truc stylistique, Gonneville l'utilise pour revisiter une période de l'histoire (il y a 200 ans) où la notion d'accord (standardisée aujourd'hui au tempérament égal) faisait l'objet d'une science des plus effrénées et complexes!

J'aime m'encadrer assez strictement, je n'arrive pas, par tempérament, à me lancer dans de grands gestes de déversement musical dignes de l'image romantique du compositeur.

Toutefois, *Chute-Parachute* possède une forme culminante et hautement dynamique. Dans «L'Antichute», deuxième section de l'œuvre, Gonneville bâtit lentement une grande structure contrapuntique, dont les cellules rythmiques et mélodiques (devenant plus tard des véritables thèmes) apparaissent une par une, séparées par de longues plages d'accords microtonaux soutenus. Au fil des prochaines minutes, tous ces motifs finissent par se succéder rapidement, et on est en mesure d'enfin retrouver la progression harmonique qui était toujours en veille. On pourrait établir une analogie avec les «fractales», les images découlant de la théorie du chaos, dont on retrouve les mêmes détails à tous les niveaux d'agrandissement, à la fois infiniment complexes et facilement accessibles à l'œil. (D'ailleurs, j'ai toujours vu en Michel les traits des grands vulgarisateurs scientifiques, capables de jongler aisément avec de grandes abstractions mais en les humanisant à tout prix, gardant toujours l'émerveillement d'un enfant...)

La démarche de Michel Gonneville demeure une preuve vivante qu'un Nord-Américain qui assume pleinement son bagage culturel ne peut considérer son art en simples termes noirs et blancs, en une structure monolithique indivisible (et de toute façon, son magnifique sens de l'humour finirait par annihiler tout sentiment d'académisme).

Toutefois, à l'opposé de plusieurs postmodernes, Gonneville demeure anti-

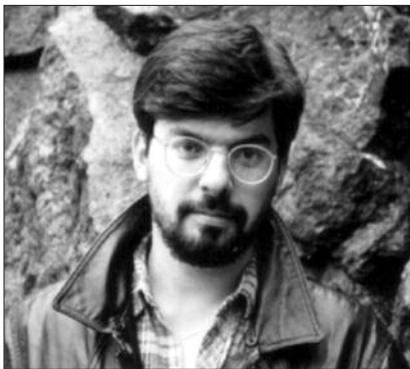
dogmatique, nullement intéressé à s'insérer dans un quelconque trajet idéologique prédéterminé et imperméable. Il reste un des rares qui ose définir sa démarche sans recours à une dialectique négative, la logique du «par opposition à», préférant «l'affirmation par choix». Ne croyant pas au départ à une progression historique déterministe de l'art (faisant souvent l'éloge de compositeurs marginaux, œuvrant à côté des sentiers privilégiés), Gonneville incarne ce qu'il y a de plus humanisant dans la démarche postmoderne : l'appréciation de l'autre pour ce qu'il peut apporter de personnel et le renouveau du besoin d'une nécessité collective, égarée au fil des excès et des abus de pouvoir. Il a horreur d'un «messianisme artistique», un héritage européen élevant l'artiste à un niveau inaccessible aux mortels ordinaires. Plutôt, Gonneville parle éloquentement de sa recherche d'Adonwe (titre de son concerto pour piano, composé en 1994), un mot iroquois désignant la «mélopée personnelle dont un jeune Indien aura la révélation au terme du séjour en solitaire qu'il aura à effectuer en forêt en guise d'épreuve initiatique». C'est une métaphore bien éloquent pour le travail conséquent d'un artiste canadien, renouant sans cesse avec l'esprit animiste qui demeure encore au centre créateur de notre pays, insufflant une vie nouvelle au matériau, lui donnant la capacité de voyager au-delà de ses propres limites.

Si tes paroles réfutent ta réalité physique, tu as de sérieux problèmes.

John Ralston Saul

Depuis une dizaine d'années, **Sean Ferguson** s'interroge et mène une réflexion approfondie sur la raison d'être du compositeur canadien. Ce dernier se trouve dans une situation précaire pour deux raisons. La première étant une conjoncture culturelle qui ne lui accorde, au premier abord, guère de place et dans le pire des cas qui l'ignore. La seconde, se caractérisant par le fait que le compositeur canadien est à la recherche d'une musique indigène et non d'une musique qui se contenterait de s'approprier des tendances européennes. Son œuvre *Son of Frankenstein* (1997), hybridisa le tract légendaire *Music in the Cold* de R. Murray Schafer au roman de Mary Shelley pour créer une mythologie dans laquelle Frankenstein personifie le compositeur canadien, délaissé et colonisé. Son créateur «force la terre de l'un pour nourrir de ses produits l'autre» : une traduction fidèle de l'implantation inorganique d'idéologies européennes au Canada.

Ferguson s'est fixé comme objectif de questionner l'existence même du compositeur de «musique de concert» dans un milieu qui n'apparaît pas particulièrement favorable. Héritier de Schafer dans la poursuite de la



réflexion sur l'identité musicale canadienne amorcée par ce dernier trente ans auparavant, Ferguson est sans doute aussi une contrepartie musicale de John Ralston Saul, philosophe canadien qui plaide pour une nation canadienne résolument complexe et qui défend l'idée d'un Canada culturellement très différent des pays d'Europe.

Ainsi, selon Ferguson, il ne peut y avoir une musique canadienne monolithique. Une telle conception serait une distorsion démagogique se voulant réalité uniforme, idéologie unicitaire à l'image de certains principes culturels européens. Cette idéologie, conçue dans une insécurité chronique face aux Européens, se bâtirait sur l'exclusion et la répression de ceux qui ne s'intègrent pas à cette réalité uniformisée et fictive.

Né en 1962 à Fort Vermilion, sur la frontière septentrionale de l'Alberta, Sean Ferguson fit l'expérience première d'un isolement presque total, vivant loin de toute civilisation urbaine. Comme le personnage au début de *Music in the Cold*, Ferguson a été formé et marqué par la brutalité de l'isolement canadien, le tourbillon des forces naturelles et l'inaccessibilité causée par les grandes distances. Ferguson apporte des précisions révélatrices sur la notion d'un espace spatio-temporel canadien unique en son genre :

«Au Canada, nous pouvons circuler en voiture pendant une journée entière sans jamais sortir du pays, ni même de la province, voyageant parmi des gens qui partagent une même culture et une même langue. En Europe, en parcourant la même distance, nous pourrions avoir déjeuné, diné et soupé dans trois pays différents, sans comprendre la langue d'aucun des habitants rencontrés. Donc pour nous, le processus de voyager devient beaucoup plus important qu'un simple changement d'environnement culturel.»

En somme, ce processus devient le sujet de l'œuvre de Ferguson, au détriment d'une destination finale hypothétique.

An Irishman is never drunk so long as he can hold on to one blade of grass and not fall off the face of the earth.

Proverbe irlandais

«En musique, si le lien entre le symbole culturel et l'auditeur ne se fait pas, il y a très peu de communication véritable. Ainsi, au

Canada, ce pays immense, une œuvre construite uniquement à partir de signaux culturels risque de rejoindre un public incroyablement restreint. Je crois que la sensibilité à notre culture et à nos traditions, absolument indispensable mais loin d'être suffisante en soi, doit mener tôt ou tard à une expression personnelle. Bien qu'habité par sa réalité culturelle, un individu est fait d'un canevas beaucoup plus complexe que celle-ci. Cet état de fait nous mène à l'idée beaucoup plus globale de la communication entre compositeur et auditeur, finalement libérée des jugements de valeur culturels et locaux inhérents à une société humaine.»

Ferguson a élaboré une conception de l'art qui s'écarte considérablement de certaines tendances esthétiques où le résultat sonore de l'œuvre est considéré en marge d'une conception abstraite et théorique de celle-ci. Selon lui, «l'auditeur est impliqué activement dans la création d'une œuvre musicale». Cette œuvre est construite, en quelque sorte sculptée dans l'esprit de l'auditeur et n'a aucune existence indépendante de celui-ci. «Ce ne sont pas les hauteurs et les durées qui constituent le véritable matériau compositionnel mais plutôt les facultés auditives et cognitives de l'auditeur. Les qualités *objectives* de l'œuvre sont étroitement liées aux qualités *subjectives* de la perception des auditeurs».

À l'instar de ce que le critique d'art Roald Nasgaard a noté quant à «l'habileté du Nordique à ré-établir le contact avec les

sources premières de l'expérience», Ferguson a dégagé les embryons d'une identité nordique à travers une série d'œuvres telles que *River Reflections* (1992), une musique *processuelle* dont la poésie tient à une exploration naissante de la perception de profondeur, ou *Marées-Envolée* (1994), traduisant avant qu'il n'en prenne connaissance de façon approfondie, certaines intuitions psychoacoustiques (l'analyse des relations entre les propriétés du son et la façon dont ces sons sont perçues). À la fin de *Marées*, le phénomène psychoacoustique des Shepard tones, dont l'effet est d'une musique infiniment ascendante, permet d'explorer une notion quasi inouïe d'indépendance entre les deux mains, réalisant un matériau en contrepoint avec lui-même à deux différents points sur la courbe mélodico-harmonique.

La musique de Ferguson demeure radicale par sa volonté d'explorer directement la perception de l'auditeur, participant actif dans le processus créatif, sans arguments dramatico-expressifs forcés. On retrouve cette même veine d'idées chez Glenn Gould, qui voulait abolir la perception acoustique unidimensionnelle du répertoire traditionnel par une vision beaucoup plus «réaliste» de l'œuvre en manipulant ses bandes après les séances d'enregistrement. La musique de John Rea dans les années 1980 explore à son tour les transpositions potentielles de l'illusion optique sur le plan sonore. J'oserais dire, exemples à l'appui, que cette fascination pour

la mécanique de la perception et le désir de l'utiliser comme matériau de base sont aussi des traits typiquement nord-américains.

«J'ai grandi dans un village de 600 personnes, au sein d'une communauté majoritairement autochtone, sans même avoir de liens avec le monde extérieur. Les différences culturelles entre moi et mon entourage étaient alors évidentes. Aujourd'hui, ces différences sont plus subtiles mais néanmoins tout aussi réelles. Depuis le temps où j'ai quitté mon village, j'ai réalisé que je n'ai jamais eu la chance de développer un sentiment très fort d'appartenance culturelle, peu importe où je me retrouve dans le monde. J'ai toujours eu le sentiment d'être un outsider.»

«Malgré les différences culturelles que je ressens et qui existent entre sociétés à travers le monde, je crois sincèrement qu'il est possible de communiquer au-delà de ces frontières. Je ne pourrais pas composer si je n'avais pas cette croyance.»

Sean Ferguson s'inscrit ainsi dans une lignée de Canadiens, à laquelle appartiennent le Groupe des Sept et les signataires du *Refus Global*; lignée d'artistes manifestement destinées à franchir les barrières culturelles pour atteindre un degré de communication beaucoup plus universel entre l'art et le public. «Je suis convaincu, disait Paul-Émile Borduas, qu'où je me reconnais dans mon être le plus intime, le plus particulier, millions d'autres pourront aussi se reconnaître.»

Le trajet non linéaire d'un Canadien errant



James Harley est un Canadien errant typique. Ses champs d'intérêt omnivores ne peuvent se résumer sous une rubrique esthétique étroite; la question d'un style unificateur potentiel ne se pose même pas. Harley est décentralisé et complexe, comme son pays. R. Murray Schafer appartient aussi à cette «tradition canadienne de l'errance», une esthétique qui refuse toute catégorisation sommaire. Chaque œuvre de Harley réside à l'intersection d'un réseau d'influences plutôt que d'évoluer à partir d'une idéologie centriste.

J'ai grandi à la campagne — et non la ville — dominant le Lac Kalamalka, «lac de multiples couleurs» (c'est très juste), avec une vue de la vallée aux montagnes couvertes de neige — les Pics des Monashees. Le Canada est un pays du terroir, des étendues vastes, du Nord, d'un sauvage parsemé d'infimes fenêtres de civilisation. Le sentiment que j'aimerais exprimer en musique est identique à celui que je ressens sur le sommet d'une montagne, baignant dans une infinité de montagnes, d'arbres, de lacs, de neige... un rapport avec l'émerveillement, le mystère, la sainteté.

Né en 1959 à Vernon en Colombie-Britannique, Harley bénéficie tout jeune d'une étroite symbiose avec le monde naturel, une relation qui déterminera une grande partie de son esthétique.

Le territoire (canadien) n'est jamais à l'arrière plan. Il est un personnage principal.

John Ralston Saul

Peut-être à force de refuser un engagement artistique avec le monde naturel canadien, faute d'un embarras tout à fait provincial, nous avons malheureusement sacrifié l'aspect le plus central de notre culture. L'œuvre de Harley exhibe au premier plan une sensibilité pour la dureté et la rugosité de la Nature canadienne. C'est une

vision qui n'a rien en commun avec un pastoralisme quelconque, encore moins avec le courant de néo-mysticisme de l'Europe de l'Est. Plutôt, Harley accepte que la complexité de la nature exige une interprétation artistique plus imaginative que la simple prolongation d'une contemplation placide surannée. Les récits de l'auteure américaine Annie Dillard, qui s'isole dans le nord-ouest américain, véhiculent aussi l'idée de la violence irréductible de la nature comme métaphore de la créativité. (Son roman, *The Living*, fut une inspiration critique pour *flung loose into the stars*.)

Harley s'orienta conséquemment vers la théorie du chaos, dont les principes dérivent d'une étude beaucoup plus globale des mécanismes naturels que ce qui était permis auparavant par l'hyperspécialisation. À partir de 1988, Harley développe *Chaotics*, un logiciel informatisé basé sur quelques idées fondamentales de cette théorie, en particulier les «attracteurs étranges», qu'il utilise pour générer des hauteurs et des rythmes.

La progression formelle des œuvres de Harley dénote un curieux parallèle avec le concept de *rhizome*, central à la pensée des philosophes français Gilles Deleuze et Félix Guattari, et qui prolonge l'esthétique naturelle : «À l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions... le rhizome n'est fait que de lignes. Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire... Le rhizome est

un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états.» Ces propos, que les philosophes associent à une démarche pragmatique typiquement américaine, rejoignent étonnamment l'expérience canadienne, telle qu'analysée par John Ralston Saul : «la complexité (canadienne)... requiert une recherche d'équilibre entre les éléments, sans éradication ou domination, mais une lutte pour développer et préserver l'équilibre».

Très tôt Harley fut sensibilisé à la tradition créatrice nord-américaine perpétuée par (entre autres) le pianiste Cecil Taylor, l'Art Ensemble of Chicago et Jimi Hendrix (en particulier sa fameuse version du «Star-Spangled Banner»). L'aura «décorporalisée» de ces musiciens, générée par l'hyperintensité de leur jeu physique mais se détachant paradoxalement de ce dernier, stimula Harley, déjà séduit par les récits de Carlos Castaneda et l'art de «voir» le monde dans toute sa réalité magique (et parfois violente), non obstruée par l'intellect. L'errant Glenn Gould était obsédé par ce même phénomène qu'il dénommait *l'extase*, provoquée par une brutalité de l'expérience et résultant en une suspension du temps et un «positionnement en dehors de soi».

Isolé dans la nature sauvage de Banff, je recevais quotidiennement par la poste les pages de *flung loose into the stars* (1995).

Je n'aurais pas pu imaginer un environnement plus approprié pour recevoir cette œuvre, une grandeur qui accomode toute sensation de déraison et de chaos.

flung loose into the stars fut au départ une recherche d'analogies notées à la pyrotechnique improvisée de Cecil Taylor, mais elle se développa loin de ces sentiers. Plutôt, dans son sens le plus large, l'œuvre est une représentation on ne peut plus fidèle d'une vie en périphérie de la civilisation, de l'inconnu (l'œuvre entame avec une citation de «Nacht» du *Pierrot Lunaire* de Schönberg, œuvre critique de celui qui souffrait énormément en l'absence tangible d'un système compositionnel réconfortant, s'affranchissant de la tonalité d'une manière irréversible).

Le contrepoint à huit voix, tout d'abord non-pianistique, n'est que prétexte à une séparation *extatique* entre le corps et le son, pour les recombiner à un plus haut plan. Ce qui résulte n'est rien de moins qu'une redéfinition de la relation toujours complexe entre l'abstraction et la physicalité. *flung loose into the stars* ne s'inscrit pas dans la conception foncièrement européenne du virtuose exhibant ses talents devant une foule. Glenn Gould lui aussi abandonna cette poursuite «héroïque» tôt dans sa carrière pour explorer l'isolement créatif, une lutte solitaire pour renouer avec «l'énorme possibilité créatrice que représente le côté physique du pays».

La sensibilité canadienne est celle du précipice, inconnu, imprévisible... le territoire et l'art sont la même chose. On ne peut séparer l'humain des éléments, il n'y a pas de domination possible.

John Ralston Saul

Harley ne souscrit pas à la hiérarchie habituelle entre compositeur et interprète, sachant que telle relation ne correspond plus à la réalité sociale dans laquelle l'art doit se manifester aujourd'hui (où elle sera appelée à disparaître aussitôt). Plutôt, le compositeur et l'interprète plongent ensemble, dans l'inconnu, ayant l'espoir de retrouver une certaine humanité perdue, qu'on ne retrouve guère de notre époque.

James Harley est un de ceux qui affrontent quotidiennement l'idée d'être canadien, un rôle qui demande beaucoup plus de courage et d'imagination qu'un simple cri de ralliement stylistique nationaliste. À l'aise au sein d'une pléthore de mythologies canadiennes, Harley vit au carrefour du *global village* de Marshall McLuhan, ce pionnier canadien qui croyait profondément «en l'homme et son potentiel de grandir et d'apprendre, d'explorer la profondeur de son être et de découvrir les mélodies secrètes qui orchestrent l'univers». James Harley défend au plus haut point la grande tradition créatrice canadienne, enracinée dans un monde naturel qui est métaphore pour l'irréductible complexité du Canada et, par prolongation, de l'humanité universelle.

De nos jours, l'art s'est complètement transformé en un jeu avec lequel l'homme se distrait. Pour vraiment se distinguer, l'artiste devra approfondir le jeu.

Francis Bacon

Jean Lesage est un compositeur subversif né en 1958 à Montréal, soit deux années avant la Révolution Tranquille. À brûle-pourpoint, sa musique semble découler naturellement de la Grande Tradition Européenne, le résultat d'un mimétisme on ne peut plus déferent. Méfions-nous. Toujours faut-il se rappeler d'une technique de découverte de soi que les Nord-Américains se sont dotés : la quête de notre nature à travers une dialectique négative, la définition *par rapport* à l'autre. Lesage prouve que cette démarche est aussi authentique que le degré zéro du modernisme.

C'est la gratuité de l'art, son insoumission aux déterminismes d'une époque qui lui donne sa force révolutionnaire, son pouvoir subversif.

Jean Lesage



La musique de Jean Lesage suscite une grande controverse dans le milieu musical qui n'a rien à avoir avec le choc de l'avant-garde. Les auditeurs européens restent mystifiés après l'écoute et la raison en est fort simple. Les caractéristiques superficielles du discours de Lesage — mélodie, harmonie, rhétorique — proviennent de la tradition, sont tout à fait à l'aise dans le canon de musique

classique occidentale. La musique semble posséder tous les signes constitutifs permettant à l'auditeur-méломane de comprendre immédiatement l'argument en question.

Cependant, la continuité formelle orthodoxe, qui donnerait un sens à tous les autres paramètres, est manifestement absente. Pour cette raison, la musique de Lesage est souvent sous-évaluée, classée boiteuse et inexpérimentée parmi les musiques traditionnelles, car les gestes impliquent un cheminement formel qui n'apparaîtra jamais. Tout semble déséquilibré, incomplet. Cette dislocation entre structure et contenu est au centre du projet subversif de Jean Lesage. L'éternel débat sur la capacité du contenu à se séparer du contenant revêt une réalité quasi mythique : c'est précisément sur la faille entre ces derniers que la musique de Lesage puise tout son poids sémantique.

La désignation de l'auditeur cible est particulièrement subversive. Lesage vise avant tout le méломane de musique classique, celui qui possède une connaissance suffisante du répertoire Traditionnel. Celui qui maintient un lien fervent avec le continent européen en s'abonnant à l'Orchestre symphonique de --- (choisissez-en un). Lesage bâtit une relation de confiance avec son auditeur tout en menant doucement une guerre souterraine contre sa perception culturelle.

Pour contextualiser son œuvre, Lesage se réfère à l'*Empfindsamkeit* (la sentimentalité),

une esthétique marginale du 18^e siècle proposée par C.P.E. Bach (entre autres), un mouvement d'irrationalisme qui s'opposait au rationalisme moderniste des «lumières» (Aufklärung). On y trouve «une représentation musicale d'impressions, sentiments et passions souvent contradictoires, de brusques variations de climats, une succession rapide d'idées musicales antagonistes».

Inspiré par le langage des rêves, Lesage rejoint une réalité beaucoup plus culturelle qu'on ne pourrait le croire. Freud divisait la psyché en trois parties : *id*, *ego* et *superego*. Ce dernier représente la conscience de l'humain gouvernant son comportement social, chargé de règlements. Dans le rêve, le *superego* est radicalement marginalisé, cédant toute la place à l'*id*, l'instinct primal indépendant de toute moralité, lui permettant de transgresser tous les codes interdits en temps éveillé.

L'œuvre pianistique *Fantasia Stravagante* (1997) marque un tournant important dans l'esthétique de Lesage. Plutôt que de procéder par juxtaposition externe d'éléments, Lesage opère une chirurgie à l'intérieur du matériau, travaillant sur le code génétique, faisant surgir des chimères — dans la mythologie grecque, *chimera* était un monstre construit de parties incongrues. Beaucoup plus qu'un simple «trans-stylisme», la *Fantasia* met en branle une véritable personnalisation des motifs, un anthropomorphisme cauchemardesque. Lesage croise les gènes de Guillaume de Machaut

avec Anton Webern, Claude Debussy avec Péroton, le *Lohengrin* de Wagner avec une valse décadente, engendrant des hybrides stylistiques nouveaux. À plusieurs reprises, *l'id* explose en une furie de notes, frôlant la folie utopique du regretté Michel-Georges Brégent (et son *id* rarement censuré). Ces passages, jusqu'à présent rares dans l'œuvre toujours astucieusement préméditée de Lesage, ont vu le jour à travers une série d'improvisations (s'échelonnant sur une année) sur un même matériau. Lesage agit en archéologue, tentant de découvrir une logique secrète, faisant l'expérience de l'influence corrosive du temps sur la perception d'un matériau.

L'absurdité du propos de Lesage, qui demande à l'interprète de revivre le geste spontané (comment *refaire* ce qui n'a jamais été fait?), après un processus de travail ardu, soulève de profondes questions philosophiques. C'est le postmoderne de Lesage à son plus efficace, englobant le meilleur des deux mondes, l'action et la réflexion simultanément, à la fois l'objet et le sujet. Jackson Pollack hybridisé à Jean Baudrillard. C'est une œuvre révolutionnaire par sa volonté de pousser l'interprète à revivre l'intensité des diverses périodes historiques à travers un langage actuel, réaffirmant ce qui a été banalisé par un langage tonal assimilé et répandu (et révolutionnaire au sens musical; le début beethovenien et à la toute fin, où *l'Étude Révolutionnaire* de Chopin apparaît en fantôme cathartique).

Je crois que le réalisme doit être continuellement réinventé... (c'est) le besoin de modifier la réalité, occasionnant des mensonges qui sont plus vrais que la vérité littéraire.

Francis Bacon

Mais pourquoi donc ces obsessions? Avec les rêves, avec un passé essentiellement européen qui ne nous correspond plus?

Dans le Québec des années 40-50, le *superego* assumait un poids grotesque, disproportionné, incarné par le spectre étouffant de Duplessis, un nationalisme religieux étroit (prônant le paradis rural du terroir) estompant les impulsions créatives jugées malsaines. Jean Lesage, l'homonyme important du compositeur, fut le Premier ministre québécois qui inaugura la Révolution Tranquille en 1960, une révolution culturelle qui guida le Québec vers une ère plus libérale, hors de l'influence cléricale. Toutefois, une fois le clergé évacué du pouvoir, il était impossible de passer immédiatement à la création d'une culture indigène, en raison d'un sous-développement des réflexes culturels. Dans ce gouffre impitoyable, les compositeurs québécois se sont ralliés aux maîtres européens (une vraie tradition semblait-il), pour combler le dessèchement apparent de leur propre histoire artistique.

Jean Lesage, le compositeur, a reçu une éducation traditionnelle propre au conservatoire, conservant les modèles européens, un nouvel Évangile pour remplacer

l'ancien. Toutefois, Lesage utilisa son éducation européenne à son avantage, en gardant une distance critique, se servant de signaux européens repérables, complètement assimilés, pour inciter une révolution contre leur sens symbolico-culturel. On est bien loin d'une obéissance à l'aveuglette. C'est plutôt une variation pervertie sur le thème omniprésent du Nord-Américain s'évaluant sans cesse dans l'image de *l'autre* européen.

Remarquons toutefois une atmosphère dans la musique de Lesage qui n'est pas loin de la tristesse, d'un certain regret, d'un mélodrame curieux (le spectre de Mahler n'est jamais loin). Une élégie pour un Québec défunt? Malgré la postmodernité avouée de Lesage, on frôle parfois, dangereusement même, une expression au premier degré sans distanciation (rappelons-nous que *l'Empfindsamkeit s'opposait* au rationalisme des modernes). Il est intrigant de constater la présence, œuvre après œuvre, d'un signal que Lesage affectionne, une oscillation plaintive entre deux notes, une «mélodicité» rituelle caractéristique de Claude Vivier. Lesage rend-il un hommage subconscient à l'orphelin qui a su dresser un miroir à la société québécoise, sans pourtant offrir de solutions pour son avenir? À travers sa grande sensibilité et fine intelligence, Jean Lesage annonce le début d'un nouveau regard qui, dorénavant, parlera plus éloquemment de nous que de l'autre.

Four Bifurcated Visions from the Last North-American Frontier

by Marc Couroux

There's a wonderful cliché, that a nation is great only as long as it has a frontier. We've got that frontier and this does something to the Canadian character, it means we've got a kind of civilization that does not conform to the rest of North America. Here is a place where non-conformism can live and flourish.

Wally MacLean (The Idea of North), 1967

To accept our reality—the myth of complexity—is to live out of step with most other nations. It is an act of non-conformity.

John Ralston Saul, 1997

'Culture', they explained, 'you have none'. Where you have a log house we have palaces. Where you have an axe we have grand pianos. Where you have a bog we have heated swimming pools. For this we do not blame you. Great art is not kept in a refrigerator. You need to mediterraneanize your existence. You also need people. Your cities are too small—too out of touch.'

R. Murray Schafer, 1971

In the last few years, I have realized the extent to which North-American culture is ineffable, indescribable, impossible to define in a monolithic manner. Not that it's difficult to discern constitutive elements of an identity distinct from European tradition, but that all these details don't amount to an easily graspable whole. I recognized in John Ralston Saul's important book "Reflections on a Siamese Twin" some parallel intuitions. Even though our culture is historically documented, there are very few subjective studies on the nature of the "Canadian being" and, moreover, one cannot define this enigma in 1000 words or less. Manifestly deprived of a strong feeling of cultural identity, we often resort to a negative self-definition, by rejecting that which does not correspond to us. However, this same cultural abyss remains a curious strength, albeit highly ambivalent: it grants us the freedom to define ourselves however we choose, without any visible

boundaries (we do have that amazing frontier, up North), but it also demands of us a great social responsibility that we cannot default on, if we expect our music to attain some degree of cultural relevance. As artists, we've never felt that we had a secure enough position in Canada to being making statements that extend beyond the individual, beyond the hermetically sealed void. This is the great illusion though. In reality, the only way this music will survive is through a concerted and communal effort to create links between the music and our day-to-day realities as human beings and as Canadians, creating a vibrant community that thinks, questions, reevaluates, proposes, speculates.

Out of this resolutely non-conformist nation, one can still isolate certain intuitions of a Canadian music in full bloom: the **idea of process as subject** of a musical work (Harley, Ferguson and Gonneville), a Canadian temporality induced by our great distances; a greater emphasis on the **perception of the listener**, be it invoked through psychoacoustics (Gonneville and Ferguson), symbolically (Lesage) or transculturally (Harley), an idea which reconnects with the animistic side of our culture, always latent, endowing the material with magical powers; a potent **critique of European tradition** by a subversive use of their symbols (Gonneville and Lesage) or a rejection of these as valid signifiers, replaced by a streamlined, grassroots discourse (Harley, Ferguson).

All four composers speak of a highly personal expression, but always with a great thirst to connect with the universal, and these are perhaps the two most important prerequisites for the survival of Canadian music (and survival, according to Margaret Atwood, is at the heart of our cultural preoccupations...). But these are only intuitions, gleaned from the study of only a few composers, far from any kind of proscriptive remedies for future music. Rather than speak of stylistic unity, Canadian music requires a much more enlarged, more turbulent definition, which would take into account the grandeur and unpredictability of our country.

These four composers have dared to allege, to dream aloud, to make the riskiest of statements linking art and Canadian culture, which by their very nature reveal more about the complexity and the irreducibility of human experience and Canadian experience, than most have done before them.

We, as Canadians, are in a deep need for a subjective expression of what makes us, and by extension the music, tick. We all need to dream a little louder.

Michel Gonneville, born in 1950 in Montréal, belongs to the extraordinary tradition of North-American creative musicians who, with their great open-mindedness, have been able to integrate a whole array of heterogeneous notions into a personal syncretism, beyond all dogmatisms, finally renewing with a vast and fertile creative field that one would have thought impossible during the dark years of Québec history.

Gonneville's method has always walked a fine dialectical line. Rooted in post-Darmstadtian, European modernism, where the tabula rasa of musical language attempted to evacuate all subjective associations which might have contributed to the decline of humanity in the Second World War, Gonneville inherited a predilection for a highly organized music, structured from the smallest constitutive elements upwards, formalized on every level.

Paradoxically though, Gonneville filtered these modernist conceptions through the respective aesthetics of Henri Pousseur and Karlheinz Stockhausen, pillars of modernism who, during the 70's when Gonneville studied with them, were already renewing their musical vocabulary. Their work sought to reintegrate melodic, even thematic elements, in the midst of a now often consonant harmonic language.

Gonneville fully engages with his so-called postmodernism and thus belongs to a particular current that developed in Québec with a palpable fervor (Evangelista, Rea, Bouliane, Vivier, Lesage, Daoust... among many others), perhaps because Québécois composers always maintained two paradoxical attitudes towards European tradition: a mistrust of the historical determinisms that it proclaimed, but also a strong attraction for the intensity and pure visceral energy that this music unleashed. This great ambivalence at the very core of an aesthetic project (almost a collective project, curiously enough, in an era of unrepentant atomization) gave birth to a great number of works of a hybridized, syncretic language, whose origins faithfully reflected Marshall McLuhan's idea of the Global Village.

The compositional game was now displaced to another level, to the "personalization of material": it was no longer enough to pillage through Western and non-Western traditions, but to develop a critical relationship with material, orienting listening by playing with syntax, by ascribing another logic to the material, enlightening it from a quintessentially personal angle. It's within this reorientation of material by the attitude one adopts towards it, or by its incarnation within subversive formal strategies, where the modern and the postmodern, the Apollonian and the Dionysian come together, a forum where Gonneville is master.

Chute-Parachute (1989), for piano and tape, is one of Gonneville's first works since his self-declared "identitary stability of musical language", where he narrowed his area of research, cultivating a small but very rich garden! It's the Dionysian aspect which immediately attracts: Gonneville manages to explode any conventional notion of the piano by combining it with a tape of synthesized sounds (made with a good old DX7!), in just intonation (based on the harmonic series), whereas the piano is tuned to equal (standard) temperament. The resulting friction between the two temperaments creates a magically shimmering world.

In fact, Gonneville has been seeking for some time in his work to reengage with certain perceptual phenomena, in particular the notions of relative consonance and dissonance. I've always believed that North-Americans have a predilection for the most direct, tangible qualities of sound, as we are thankfully spared (to a great extent) the historical associations which have made of sound the carrier of rather heavy cultural meaning.

Gonneville's interest for microtonality is thus situated more within the American tradition (Harry Partch above all, who invented a 43-tone-per-octave scale, allowing for a greater approximation of just intonation, accurately modeled on the harmonic series) than on the French spectral movement (Murail

and Grisey), resolutely European in their search for a so-called aesthetic purity (even though their music also comes out of their own cultural tradition, whatever their desired abstraction!). Rather than employing the harmonic series as a stylistic gimmick, Gonneville uses it to revisit a period of history (200 years ago) when the notion of tuning (today standardized in equal temperament) was the subject of a complex science!

I like to strictly confine myself... my temperament doesn't allow me to lunge myself into grand musical gestures, typical of the romantic image of the composer.

However, *Chute-Parachute* has a very dynamic and culminating form. In the "Antichute", second section of the piece, Gonneville slowly builds a large contrapuntal structure, of which the rhythmic and melodic cells (which eventually become veritable themes) appear one by one, separated by long strands of sustained microtonal chords. Over the next few minutes, all these motives succeed themselves rapidly and the harmonic progression, which was always latent, is finally revealed. One could establish an analogy with fractals, the characteristic images of chaos theory, where one finds the same degree of detail on every level of magnification, infinitely complex but immediately accessible to the eye. (I've always thought of Michel as a great scientific

popularizer, capable of juggling huge abstractions, but always within a human dimension, maintaining the wonderment of a child...)

Gonneville is the living proof that a North-American, fully conscious of his cultural baggage, embracing it readily, can never consider his art in black and white terms, within an indivisible monolithic structure (anyway, his magnificent sense of humor would always annihilate any threat of academicism).

However, unlike many postmoderns, Gonneville remains anti-dogmatic, not interested in inserting himself into any kind of predetermined and impermeable ideological trajectory. He remains one of the few who dare define their work without recourse to a negative dialectics, the logic of “as opposed to”, preferring an “affirmation by choice”. Profoundly mistrusting of any deterministic historical progression of art (often rushing to the defense of marginal composers, working away from the mainstream), Gonneville embodies that which is most humanizing in the postmodern ethic: the appreciation of the other for his personal contribution, and the renewal of the need for a collective necessity, lost among excesses and abuses of power. He vehemently opposes any kind of “artistic messianism”, a European legacy elevating the artist to a level inaccessible to ordinary mortals. Gonneville instead speaks eloquently of his search for “adonwe” (the title of his

1994 piano concerto), an Iroquois word meaning the “personal melopoeia that will be revealed to a young Indian during his initiatory solitary sojourn in the wild”. It’s a very apt metaphor for the consequent work of a Canadian artist, renewing time and time again with the animist spirit which still remains at the creative center of our country, breathing new life into material, giving it the capacity to travel way beyond its own limits.

The Ear of the Northerner

*If your language refutes your physical reality,
then your problems are serious.*

John Ralston Saul

For the last ten years, **Sean Ferguson** has been profoundly questioning the *raison d’être* of the Canadian composer, living more precariously than ever: living in a culture that has rendered him impotent and, worse, invisible, the Canadian composer has embarked on a search for an indigenous music, not content to appropriate European tendencies. His work *Son of Frankenstein* (1997) hybridized R. Murray Schafer’s legendary tract, *Music in the Cold*, with Mary Shelley’s novel, creating a mythology in which Frankenstein plays the role of the Canadian composer, abandoned and colonized. His creator forces “one soil to nourish the products of another”, an effective metaphor for the inorganic implantation of European ideologies in Canada.

Ferguson has given himself the task of even questioning the purpose of a “concert music” composer in a milieu that appears grossly unfavorable. A natural heir to Schafer, pursuing the reflection on Canadian musical identity he began thirty years earlier, Ferguson is also a musical counterpart to Canadian philosopher John Ralston Saul, defending the idea of a resolutely complex Canadian nation, culturally very different from Europe.

Thus, according to Ferguson, there cannot exist a monolithic Canadian music. Such a conception could only be a demagogic distortion of a uniform reality in the image of European cultural principles. This ideology, edified on a chronic insecurity in the presence of Europeans, would be built on the exclusion and repression of those who do not conform to this fictitious reality.

Born in 1962 in Fort Vermilion, on the northern border of Alberta, Sean Ferguson experienced firsthand an almost total isolation, living far from any urban civilization. Like the protagonist at the beginning of *Music in the Cold*, Ferguson was formed from an early age by a very brutal Canadian isolation and inaccessibility, a consequence of great distances, and the turbulence of natural forces. Ferguson speaks revealingly of the notion of a uniquely Canadian conception of space and time:

“In Canada, one can drive non-stop for an entire day without leaving the same country, or even the same province, always traveling among people who may share the same culture and language. In Europe, if one travels the same distance, one could easily have breakfast, lunch, and supper in three different countries, without understanding the language of any of the people one meets. So a trip for us is less about ending up in a completely different environment than it is about the actual process of travel itself.”

In other words, this “traveling process” has become the subject of Ferguson’s work, to the detriment of a hypothetical final destination.

An Irishman is never drunk so long as he can hold on to one blade of grass and not fall off the face of the earth.

Irish proverb

“In music, if the link between the cultural sign and the listener is not made, there is very little real communication. In Canada—this incredibly large, diverse country—a piece that relies exclusively on cultural signals for its meaning risks being understood by an extremely limited audience. I believe that a sensitivity to one’s culture and musical traditions, while extremely important, must give way sooner or later to a more individual form of expression. Although a person is clearly influenced in a very profound way by their cultural environment, there is much more to who we are than that. This realization leads to a more global ideal of communication between the composer and the listener, freed to a certain extent from the local cultural values inherent to a particular society.”

Ferguson has elaborated a conception of art considerably estranged from certain aesthetic tendencies marginalizing sound itself to the benefit of an abstract, theoretical concept of sound.

According to him, “the listener is actively involved in the creation of a musical work”. This work is constructed, sculpted in the listener’s mind and does not exist independently of him. “It’s not pitches and durations that are the real ‘compositional material’, but rather the perceptual and cognitive faculties of the listener. The *objective* qualities of a work are inextricably linked to the *subjective* qualities of the listener’s perceptions.”

Following what art critic Roald Nasgaard noted as to «the Northerner’s ability to reestablish contact with the primal sources of experience», Ferguson has isolated embryos of a Nordic identity in a series of works, including *River Reflections* (1992), a processual music, where the poetry emerges from a nascent exploration of depth perception, or *Marées-Envolée* (1994), translating before he had full knowledge of it, certain psychoacoustical intuitions (psychoacoustics = the investigation of relationships between the physical properties of sounds and the way these sounds are experienced). At the end of *Marées*, the psychoacoustical concept of Shepard tones, which create an effect of a continuously ascending music, allows him to explore a quasi-independence between the pianist’s two hands, pitting a material contrapuntally against itself on two different points on the harmonic-melodic curve.

Ferguson’s music remains radical through its will to directly explore the perception of the listener, an active participant in the creative process, without forced dramatic, expressive arguments. It reminds me of Glenn Gould, who wanted to create a much more “realistic” vision of a work, abolishing a one-dimensional perception of traditional repertoire through an active studio manipulation after the fact. John Rea’s music of the 1980’s also explored potential transpositions of optical illusion into the sonic realm. I wouldn’t hesitate to say, examples supporting, that this fascination with the mechanics of perception and the desire to employ it as fundamental material are typical North-American traits.

“I grew up in a town of 600 people, in the middle of an almost entirely native community, with very few links to the outside world. The cultural differences between me and the people around me was always obvious. Today, these differences are less obvious but nonetheless still real. In the time since I left the North, I realize that I’ve never really had the chance to develop a strong sense of cultural belonging, no matter where I find myself in the world. I’ve always had the feeling of being on the outside.”

“Despite these cultural differences that I feel, and those that exist between different societies around the world, I sincerely believe that it is possible to communicate musically across these boundaries. I couldn’t continue to compose if I didn’t hold this belief.”

Sean Ferguson belongs to a long line of Canadians, including the Group of Seven and the co-signers of the Refus Global, a tradition of artists destined to cross cultural barriers to instigate a much more universal communication between art and man. “I am convinced, wrote Paul-Émile Borduas, that where I can recognize myself in my most intimate self, the most particular, millions of others will also recognize themselves...”

The Non-linear Trajectory of an Errant Canadian

James Harley is a typically “errant (wandering) Canadian”. His omnivorous fields of interest cannot be summarized under a monolithic aesthetic heading; he is decentralized and complex, like his country. R. Murray Schafer also belongs to this “errant Canadian tradition”, an aesthetics which refuses any kind of summary categorization. Each work of Harley resides at the intersection of a network of influences rather than proliferating from a central ideology.

I grew up in the country—not the city—overlooking Kalamalka Lake, “lake of many colors” (and it truly is), with a view down the valley to snowcapped mountains—the Pinnacles in the Monashees. And Canada is a country of land, vast tracts, of the north, of wilderness, with small pockets of civilization... the “feeling” I would like to express in music is to a large extent the same one I experience when I am standing on the top of a mountain, looking out over endless mountains, trees, lakes, snow... something to do with awe, mystery, holiness.

Born in 1959 in Vernon, British Columbia, Harley experienced from a young age an intense symbiosis with the natural world, a relationship that would influence a large part of his aesthetic.

The place is never the background... it is a leading character.

John Ralston Saul

Perhaps by refusing to artistically engage with the Canadian natural world, out of an entirely provincial embarrassment, we’ve unfortunately sacrificed the most central aspect of our culture. In the foreground of Harley’s work is a sensitivity for the intransigence and rough-hewnness of Canadian Nature. Nevertheless, it is a vision that has nothing to do with a generic pastoralism, even less with currently fashionable neo-mystical trends. Rather, Harley accepts that the complexity of nature requires a more artistically imaginative interpretation than the simple extension of an Arcadian, placid contemplation. The tales of American author Annie Dillard, who isolated herself in Northwest Washington State, also explore the uncompromising violence of nature as metaphor for the creative process. (Her novel, *The Living*, was an important inspiration to *flung loose into the stars*.)

Harley consequently oriented himself towards chaos theory, which derives its principles from a much more global study of natural mechanisms than was previously allowed due to hyperspecialization. Since 1988, Harley has been developing *Chaotics*, software based on a few fundamental aspects of this theory, in particular the “strange attractors”, which he uses to generate pitch and rhythmic domains.

There is a striking parallel between Harley’s formal approach and the concept of *rhizome*, central to the work of French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari, which prolongs the “natural” aesthetic: “There are no points or positions in a rhizome, such as are found in a structure, a tree or a root. There are only lines... the rhizome is an acentered, nonhierarchical, nonsignifying system without a General and without an organizing memory or central automaton, defined solely by a circulation of states”. These ideas, which the philosophers associate with a typically pragmatic American approach, also surprisingly connect with the Canadian experience, as analyzed by John Ralston Saul: “[Canadian complexity involves]... a search for balance between different elements; not eradication or domination, but a struggle to develop and maintain equilibrium.”

Very early, Harley became acutely aware of the ebullient American Creative Music tradition perpetuated by, among countless others, pianist Cecil Taylor, the Art Ensemble of Chicago, and Jimi Hendrix (especially his famous rendition of “The Star Spangled Banner”). It is the unearthly “aura” of these performers, generated by the hyperintensity of their involvement in the performative act, but simultaneously detached from it, which stimulated Harley, already seduced by the tales of Carlos Castaneda and the art of “seeing” the world in all its magical (and

sometimes violent) reality, unobstructed by the intellect. Glenn Gould’s idea of “ecstasy” reflects a similar obsession with the creation of moments where time is suspended and the brutality of experience provokes a “standing-outside-oneself”.

I was isolated in the wilderness of Banff when the pages of *flung loose into the stars* (1995) were sent to me. I can’t think of a more appropriate environment in which to receive Harley’s music, a grandeur that easily accommodates any feeling of unreason or chaos.

A gauntlet was thrown down at the work’s conception to find a notated analogy to Cecil Taylor’s improvisational pyrotechnics, but it developed far from these roads. Rather, the work is a faithful representation of life on the edge of civilization, of the unknown (it begins by quoting “Nacht” from Schönberg’s *Pierrot Lunaire*, a critical work by the composer who suffered tremendously in the palpable absence of a comforting compositional system, heralding the definitive emancipation from tonality).

The 8-voice counterpoint, non-pianistic at the start, is only a pretext to an ecstatic separation between sound and body, recoupling them at a higher level. What results is nothing less than a redefinition of the always complex relationship between abstraction and physicality. *flung loose into the stars* doesn’t belong within the European conception of the virtuoso showing off his

wares to a disbelieving public. Glenn Gould also abandoned this “heroic” pursuit early in his career to explore a creative isolation, a solitary struggle to renew with the “enormous creative opportunity that the physical fact of this country represents”.

The Canadian sensibility is that of the edge, the unknown, the uncontrolled—place and art are the same thing... There is no separateness of men from the elements, no sense of a possible control.

John Ralston Saul

Harley doesn’t subscribe to the usual hierarchy between composer and performer, knowing that such a relationship no longer corresponds to the social reality in which art must take place today (or it will disappear soon thereafter). Rather, both composer and performer plunge together into the unknown, with the hope of rediscovering a certain lost humanity, which is seldom present in our era.

James Harley is one of those who face the continual question of “being Canadian”, a role that requires much more courage and imagination than a simple nationalistic (stylistic) rallying cry. At ease within a plethora of Canadian mythologies, Harley lives at the center of the Global Village, following in the footsteps of Marshall McLuhan, the Canadian pioneer who believed deeply in “man’s potential to grow and learn, to plumb the depths of his own being and to learn the secret songs that orchestrate the universe.”

James Harley defends on the highest level the great Canadian creative tradition, rooted in the natural world, a metaphor for the irreducible complexity of Canada and, by extension, of universal humanity.

Tales of Unsuspected Subversion

It’s going to become much more difficult for the artist, because he must really deepen the game to be any good at all.

Francis Bacon

Jean Lesage is a subversive composer born in 1958 in Montréal, two years after the Quiet Revolution. At first glance, his music seems to flow naturally from the Great European Tradition, the result of a deferent mimesis. Think again. It bears to keep in mind one of the methods of self-discovery North-Americans have given themselves: the quest for our own nature through negative dialectics, a definition *in light of* the other. Lesage confirms the notion that this approach can be as authentic and revelatory as the *degré zéro* of modernism.

It is the gratuitousness of art, its insubordination to the determinisms of an era that gives it its revolutionary force, its subversive power.

Jean Lesage

The music of Jean Lesage never fails to provoke controversy in the musical milieu, but one that has nothing to do with the shock value of the avant-garde. European listeners are mystified after listening to it and the reason is simple. The superficial characteristics of Lesage’s music—melody, harmony, gesture, rhetoric—come straight

out of the tradition, and fit comfortably within the Western musical canon. Both music and listener appear to be speaking the same language, allowing the latter to immediately understand the musical arguments in question.

However, an orthodox formal continuity, the one parameter that gives meaning to all the others, is manifestly absent. For this reason, Lesage’s music is often underrated, stigmatized as unaccomplished Traditional music, for the gestures imply a formal development that will never materialize. Everything seems torn asunder, unbalanced, incomplete. This dislocation between form and content is at the center of Jean Lesage’s subversive project. The eternal debate between whether or not content can be separated from form here takes on a mythical status: it is precisely on the fault line between form and content that the music of Lesage draws all its semantic power.

The designation of the target listener is particularly subversive. Lesage is aiming above all for the classical music aficionado, one who possesses a sufficient knowledge of Traditional repertoire. One who maintains a fervent link with the European continent, a subscriber to the --- Symphony Orchestra (pick one). Lesage, an effective confidence man, works with his listener while at the same time waging a subterranean war against his cultural perceptions.

To contextualize his work, Lesage refers us to *Empfindsamkeit* (sentimentality), a marginal 18th-century aesthetic proposed by C.P.E. Bach (among others), an irrational movement opposed to the modernist rationalism of the Enlightenment (Aufklärung). One finds therein a “musical representation of often contradictory impressions, feelings and passions, abrupt variations of climates, a rapid succession of antagonistic musical ideas”.

Inspired by the language of dreams, Lesage connects with a much deeper cultural reality than one would think. Freud divided the psyche into three parts: *id*, *ego* and *superego*. The latter represents the conscience of man governing his social conduct, loaded with rules and regulations. In dreams, the superego is radically marginalized, leaving room for the *id* to roam mercilessly, allowing the primal instinct, freed from morality, to transgress all the codes forbidden in waking life.

The piano piece *Fantasia Stravagante* (1997) marks a turning point in Lesage’s aesthetic. Rather than proceeding by an external juxtaposition of elements, Lesage performs surgery inside the material itself, altering its genetic code, creating chimeras—in Greek mythology, *chimera* was a fire-breathing she-monster compounded of incongruous parts. Much more than a simple “trans-stylism”, the *Fantasia* unleashes a personification of motives, a nightmarish anthropomorphism. Lesage crosses the genes

of Guillaume de Machaut with Anton Webern, Claude Debussy with Pérotin, Wagner’s *Lohengrin* with a decadent waltz in order to produce new stylistic hybrids. On many occasions, the *id* explodes into a fury of notes, verging on the utopian folly of the late Québec composer Michel-Georges Brégent (and his rarely censured *id*). These passages, heretofore unheard of in Lesage’s always coldly premeditated work, came about through a series of improvisations on a single material, stretched over a period of one year. Lesage acted as archeologist, attempting to discover a secret logic, assessing the corrosive influence of time on the perception of material.

The absurdity of Lesage’s premise, which asks the performer to relive the spontaneous gesture (how to *redo* that which has never been done?), raises profound philosophical questions. It’s the postmodern in Lesage at its most effective, embracing the best of both worlds, action and reflection, object and subject at once. Jackson Pollack spliced with Jean Baudrillard. It’s a revolutionary work by its sheer determination to push the performer to relive the intensities of many historical periods through a modern language, re-actualizing that which has been rendered banal and ineffectual by an assimilated and widespread tonal language (and revolutionary in a musical sense as well; the Beethovenian beginning and at the very end, where Chopin’s *Revolutionary Etude* appears as a cathartic specter).

I believe that realism has to be continuously reinvented.... the need to make changes in reality, which become lies that are truer than the literal truth.

Francis Bacon

But why these obsessions with dreams, and more importantly, with an essentially European past that no longer corresponds to us?

In the Québec of the 40s and 50s, the superego carried a disproportionate, grotesque weight, incarnated by the repressive specter of Duplessis, a narrow religious nationalism (advocating a rural paradise), snuffing out all creative impulses deemed unhealthy. The composer’s namesake, Jean Lesage, was the Québec prime minister who ushered in the Quiet Revolution in 1960, a cultural revolution by and large, which led Québec out of the Dark Ages and into a more liberal era, out of reach of clerical influence. However, once the clergy was evacuated from power, it was still impossible to proceed in creating an indigenous culture, due to underdeveloped cultural reflexes. In this unrepentant chasm, Québec composers turned to European masters (inheritors of a real tradition, it seemed) to nourish the apparent desert of their own artistic history.

Jean Lesage, the composer, received a Traditional conservatory education, preserving European models—a substitute for self-discovery, a new Gospel to replace the old.

However, Lesage used his “European” education to his advantage, maintaining a critical distance, using completely identifiable, assimilated European signals in a counter-revolution against their own symbolic and cultural meaning. We’re very far from blind obeisance. It is more like a perverted variation on the omnipresent theme of the North American always evaluating himself in the image of the European other.

There is however an atmosphere in the music of Lesage that is not far from sadness, regret, a curious melodrama (the specter of Mahler is never far away). An elegy for a dead Québec? Despite Lesage’s avowed postmodernity, one lurks often dangerously close to a direct expression, without the requisite distancing (*Empfindsamkeit* was indeed *opposed* to the moderns’ rationalism). It is intriguing to find, in work after work, a certain signal that Lesage favors, a plaintive oscillation between two notes, a ritual melodicism characteristic of Claude Vivier. Is Lesage paying a subconscious homage to the orphan who lifted a mirror to Québec society, without however offering any solutions to its continuation? Through his great sensibility and strong intelligence, Jean Lesage signals the beginning of a new outlook which, from now on, will speak more eloquently of us than of the other.

(all translations by Marc Couroux)

Le pianiste et compositeur Marc Couroux est l'un des interprètes canadiens les plus dévoués à la musique du XX^e siècle. Surnommé le «Glenn Gould de la musique contemporaine», Couroux remporta en 1998 le **Prix OPUS** pour la «Découverte de l'Année», attribué par le Conseil Québécois de la Musique, un prix qui confirma sa position préminente sur la scène canadienne de musique contemporaine.

En tant que compositeur, Couroux cherche à réinventer un rituel pour la musique de concert, remettant en question la présence physique de l'interprète à l'intérieur des frontières socio-politiques du concert, une notion qui n'est que rarement examinée. Couroux croit que c'est seulement dans la mesure où la création musicale sera intensément re-politisée, qu'elle regagnera une position essentielle au sein de la culture canadienne. En 1999, il composa et créa deux œuvres imposantes : **Quelques monuments de la Rue Ste-Catherine** et **American Dreaming**, une œuvre de 56 minutes dédiée à la mémoire de John Cassavetes, diffusée par la suite à l'émission Navire Night de Radio-Canada. En mai 2000, il créa le **contrepoint académique (sic)** au Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville et, en juin 2000, **The Wrong Technique** au Conservatoire

Royal à La Haye (Hollande). En octobre 2001, Couroux présentera une série de spectacles solo ayant pour titre **The Pursuit of American Character**, dans le cadre de l'ouverture du Centre for Contemporary Arts à Glasgow, en Écosse.

Couroux collabore régulièrement avec son épouse, l'actrice et dramaturge **Juliana Pivato**, composant la musique pour un spectacle intitulé **The Nudist Colonic**, présenté au Edmonton Fringe Festival en août 2000.

Né à Montréal en 1970, Marc Couroux sera l'élève du pianiste Louis-Philippe Pelletier à l'Université McGill de 1989 à 1994 et y obtiendra une maîtrise ès arts en 1994.

En 1996 on discernait à Marc Couroux le **Prix Flandres-Québec** à l'issue duquel il était invité par la communauté flamande à donner un récital au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles.

Ses interprétations d'*Evryali* de Iannis Xenakis, des *Études pour piano* de György Ligeti, qu'il a jouées en création nord-américaine à la Société de musique contemporaine du Québec en février 1996 et le *Concerto pour Piano* du même compositeur avec l'Orchestre symphonique de Québec en 1998 ont été particulièrement remarquées. En mars 1996 il a présenté un récital d'œuvres canadiennes et belges au festival Ars Musica à

Bruxelles. En 1998, il donna un récital-marathon dans le cadre de la *Semaine de musique québécoise pour le piano* à Montréal. En juillet 1998, il participa à un projet marquant le 200^e anniversaire de la mort de Casanova, avec musique de Claudio Ambrosini, présenté au Ludwigsburger Schlossfestspiele (Allemagne). En février 1999, il interpréta *Marées-Envolée* de Sean Ferguson à Paris durant le prestigieux Festival Présences de Radio-France.

Au cours des prochaines saisons, on pourra l'entendre dans des créations d'œuvres de Howard Bashaw, Denys Bouliane, Yves Daoust, Michel Gonneville, Yannick Plamondon, John Rea, André Ristic, Ana Sokolovic et Paul Steenhuisen. En automne 1999, il interpréta *Inside Passage*, un concerto pour piano de Sean Ferguson avec la SMCQ et en juin 2000 donna deux récitals à La Haye (Hollande), comprenant une création de Scott Godin, *Melting Architecture*, ainsi que le *Shiraz* de Claude Vivier avec le Nederlandse Opera et le Festival d'Hollande lors de la production *Rêves d'un Marco Polo*. En août 2000, il présenta le cycle *Après Tarkovsky* de Michael Oesterle au St. Norbert Arts Centre à Winnipeg, accompagné des films d'Andreï Tarkovsky.

En 1997, il fonde l'**Ensemble KORE** avec le compositeur Michael Oesterle, une nouvelle collectivité destinée à recréer une relation d'écoute vivante entre le compositeur et l'auditeur, produisant des événements

structurés autour d'un rituel radicalement repensé, décentrant l'auditeur de la vielle dialectique entre le proscenium et le public (qui persiste encore), remettant l'esprit créatif au centre du concert.

Marc Couroux était artiste-en-résidence aux universités de Princeton et de Rutgers au printemps 1996 grâce à une bourse du National Endowment for the Arts des États-Unis. Il était également artiste invité aux «Rencontres de Musique nouvelle du Domaine Forget» au nord de Québec à l'été 1996.

En plus de sa carrière de pianiste, Marc Couroux est également conférencier et essayiste. Il a publié une étude sur l'interprétation d'*Evryali* de Xenakis dans la revue Circuit de l'Université de Montréal, un article sur la musique de James Harley dans Musicworks et quatre articles sur les compositeurs Jean Lesage, Sean Ferguson, James Harley et Michael Oesterle dans Circuit. Il prépare actuellement un ouvrage sociomusicologique (CD-ROM) sur la musique canadienne et québécoise depuis 1980, qui paraîtra en début 2001.

Marc Couroux prépare actuellement trois disques de ses œuvres **American Dreaming**, le **contrepoint académique (sic)** et **The Wrong Technique**, ainsi qu'une version enregistrée de **The Nudist Colonic**.

<http://pages.infinet.net/kore/couroux.html>

Pianist Marc Couroux is one of Canada's leading interpreters of 20th-century music. Acclaimed as "the Glenn Gould of contemporary music", in 1998 Couroux won the **OPUS Award** for "Discovery of the Year", attributed by the Conseil Québécois de la Musique, an award which confirms his already preeminent presence on the Canadian new music scene.

As composer, Couroux is obsessed with the reinvention and renewal of modern concert ritual, challenging the received and seldom questioned notion of the performer's physical presence within the socio-political confines of the concert. He believes that the act of making music needs to be urgently repoliticized, so that it can once again assume a central position in Canadian culture. In 1999, he premiered two monumental new works: **Quelques monuments de la Rue Ste-Catherine** and **American Dreaming**, a 56-minute work dedicated to the memory of filmmaker John Cassavetes. The latter work was recorded and broadcast on Radio-Canada's "Navire Night". In May 2000, he premiered **le contrepoint académique (sic)** at the Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville and in June 2000, **The Wrong Technique** at the Royal Conservatory in The Hague (Holland). In October 2001, Couroux

will present a series of solo performances within a multimedia environment, entitled **The Pursuit of American Character**, as part of the opening of the Centre for Contemporary Arts in Glasgow, Scotland.

Couroux frequently collaborates with his wife, actress and playwright **Juliana Pivato**, writing music for her play entitled **The Nudist Colonic**, premiered at the Edmonton Fringe Festival in August 2000, with future performances in Montréal.

Marc Couroux was born in Montréal in 1970. From 1989 to 1994, he worked with Louis-Philippe Pelletier at McGill University in Montréal, where he obtained his Master's Degree in 1994.

In 1996, Marc Couroux was awarded the **Prix Québec-Flandres** which led to an invitation from the Flemish community to give a recital in Brussels in November 1996, as part of the Société Philharmonique series.

Couroux has been acclaimed for his remarkable renditions of *Evryali* by Iannis Xenakis, the *Études pour piano* by György Ligeti (giving the North-American premiere with the Société de Musique Contemporaine du Québec in 1996) and Ligeti's *Piano Concerto* with the Québec Symphony Orchestra in 1998.

In the last few years, Couroux has focused on the development and dissemination of new Canadian piano music. In 1996 he presented a recital of Canadian and Belgian works at the Ars Musica festival in Brussels. In 1998, he gave a marathon recital in Montréal during the *Semaine de Musique Québécoise pour le Piano*.

Marc Couroux was featured at the Présences Festival (Radio-France) in February 1999 in *Marées-Envolée* by Sean Ferguson. In upcoming seasons he will be premiering new works by Howard Bashaw, Denys Bouliane, Yves Daoust, Michel Gonneville, Yannick Plamondon, John Rea, André Ristic, Ana Sokolovic and Paul Steenhuisen. In 1999, he premiered Sean Ferguson's *Inside Passage* with the SMCQ ensemble. Couroux has also been instrumental in exposing Canadian audiences to iconoclastic European composers. In July 1998, Couroux took part in *Le Cahier Perdu de Casanova* by Claudio Ambrosini, presented at the Ludwigsburger Schlossfestspiele. In June 2000, Couroux took part in the prestigious Holland Festival, performing Claude Vivier's *Shiraz*, during the Nederlandse Opera's *Rêves d'un Marco Polo* Vivier retrospective. He also presented two recitals in The Hague (Holland), including a major new work by Scott Godin, *Melting Architecture*. In August 2000, Couroux presented Michael Oesterle's *Après Tarkovsky* at the St. Norbert Arts Center, accompanied by the films of Andrei Tarkovsky.

In 1997 Marc Couroux founded **Ensemble KORE** with composer Michael Oesterle in order to recreate a living relationship between the composer and the listener, producing semi-staged concerts where the notion of ritual is radically rethought, de-centering the listener from the antiquated proscenium-audience dialectic, effectively reinstalling the creative mind at the center of the concert.

Marc Couroux has been Artist-in-Residence at Princeton University in 1996 (through the National Endowment for the Arts), at the 1996 Domaine Forget Summer Course for New Music (in the north of Québec) and at the 1993-94 June in Buffalo Festivals.

Couroux is also developing an alternate career as music writer and lecturer, having published articles on *Evryali* by Xenakis in Circuit (Université de Montréal), on the music of James Harley in Musicworks and a series of four articles for Circuit on the music of Jean Lesage, Sean Ferguson, James Harley and Michael Oesterle. A booklength (CD-ROM) socio-musicological study of recent Canadian music is forthcoming in early 2001.

Marc Couroux is presently preparing recordings of **American Dreaming**, **le contrepoint académique (sic)** and **The Wrong Technique**, as well as a CD version of **The Nudist Colonic**.

<http://pages.infinit.net/kore/couroux.html>