

# Éblouissement

## L'oeuvre du compositeur Gilles Tremblay

Robert Richard

Volume 51, Number 1 (283), February 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34713ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richard, R. (2009). Éblouissement : l'oeuvre du compositeur Gilles Tremblay. *Liberté*, 51(1), 40–51.

## **Éblouissement. L'œuvre du compositeur Gilles Tremblay<sup>1</sup>**

**Robert Richard**

*À ma fille, Alexandra*

Pour Gabriel Fauré, le rôle de la musique, sa fonction, est de « nous élever le plus haut possible au-dessus de ce qui est ». À cet énoncé, qui fleure un léger parfum de manifeste, mais n'insistons pas, le compositeur français ajoute ceci de très beau, et en même temps de très mystérieux : « Je porte en moi un certain désir des choses inexistantes. » On note au passage le jeu — la dialectique, diraient les philosophes — entre « ce qui existe » et « ce qui n'existe pas », entre « ce qui est » et ce qui, étant au-dessus de ce qui est, aurait plus de prix, tout en étant (mais c'est là un paradoxe) dépourvu d'existence. Ces deux fragments sont précieux pour ce qu'ils nous disent de Fauré le compositeur, spécifiquement à quelle enseigne il loge : celle des existences faibles, mais qui n'en sont pas moins constituantes, c'est-à-dire donneuses de sens. Si je débute avec ces propos de Fauré, c'est que, le hasard faisant bien les choses, ils ont aussi le mérite de fournir quelques clés à celui qui veut réfléchir sur l'œuvre du compositeur québécois Gilles Tremblay. Ces

1. Né en 1932, à Arvida (aujourd'hui Jonquière), Gilles Tremblay est un des pères de la musique contemporaine au Québec. Dans les années 1950, il a étudié avec Olivier Messiaen à Paris. Tremblay a composé des œuvres pour grands orchestres, pour ensembles de musique de chambre et pour solistes, notamment *Oralléluiants* (1975), *Fleuves* (1976), *Compostelle I* (1978), *Envoi* (1983), *Les vêpres de la Vierge* (1986). Gilles Tremblay a reçu de nombreux prix, dont le prix de composition musicale de la Fondation Simone et Cino del Duca, décerné en 2007 par l'Académie des Beaux-Arts à Paris, pour l'ensemble de son œuvre. En 2009-2010, la « Série hommage » de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) sera consacrée à Gilles Tremblay.

propos nous permettent d'entrouvrir une porte — peut-être même plus que cela. Pour user de l'expression du philosophe Theodor Adorno, ces deux citations, si courtes et si cryptiques soient-elles, livrent, à qui veut bien les méditer, quelque chose du « contenu de vérité » (*Wahrheitsgehalt*) de l'œuvre du Québécois. C'est le but de cet écrit que de dire où loge Gilles Tremblay, et donc de dire la *spécificité* de sa démarche de compositeur. Par où et comment n'est-il pas Serge Garant, ni Claude Vivier, ni François Morel, ni Karlheinz Stockhausen, ni Giuseppe Tartini, ni Jean-Baptiste Pergolèse? Par où et comment est-il celui qu'il est? Voilà ce à quoi cet article espère pouvoir répondre ou tout au moins apporter des éléments de réponse.

### **Habiter la musique**

D'emblée, pour ce type d'exercice, se pose une difficile question : comment écrire sur la musique? La musique n'est-elle pas, paradoxalement, le plus muet de tous les arts? Impossible de dire ce que dit ou ce que cherche à dire la musique, pour la simple raison que la musique n'a strictement rien à dire. Une œuvre peut nous émouvoir, ce qui ne l'empêche pas d'être fondamentalement dépourvue de tout contenu discursif. Si l'on finit par se convaincre que la *Neuvième symphonie*, œuvre purement instrumentale, de Gustav Mahler « parle » de l'amour, c'est qu'on accepte de jouer le jeu du compositeur qui a précisé, dans des commentaires, et donc en utilisant le langage, en y allant de mots qui ont pour fonction de signifier, de décrire, de *dire*, que tel avait été son projet, son propos, son but. Mais, sans ces béquilles, c'est-à-dire sans les confidences du compositeur, et donc à la seule écoute de la symphonie de l'Autrichien — les sons, les silences, les mélodies, les harmonies, les dissonances, les modulations, les suspensions, etc. —, comment aurions-nous pu jamais deviner que le sujet, le sujet *réel*, en était l'état amoureux? Que faire, donc, devant le silence, devant le mutisme obstiné, de la musique? On peut toujours opter pour des analyses scolaires sur des enchaînements d'accords. Malgré tout l'intérêt que celles-ci peuvent comporter — ce genre d'analyse savante ou scientifique a aussi sa place —, comment ne pas se

retrouver, au final, avec le sentiment que l'essentiel n'est tout simplement pas là, qu'il nous a échappé ? Comme le dit si bien le philosophe Maurice Merleau-Ponty : « La science manipule les choses et renonce à les habiter<sup>2</sup>. » La question devient alors celle de savoir comment *habiter* la musique et, dans le cas qui nous occupe : comment *habiter* l'œuvre de Gilles Tremblay ? Y a-t-il des méthodes, c'est-à-dire des procédés d'analyse, ayant fait leurs preuves ? On est bien obligé de répondre qu'il n'y en a pas : il existe des méthodes pour *manipuler* une œuvre, mais non pour l'*habiter*. Compter sur une méthode déjà toute constituée — édiflée abstraitement, comme un prêt-à-porter, sans rapport avec l'œuvre qui est là devant soi —, c'est se ranger du côté de la pensée opératoire, qui n'est en fin de compte qu'une « technique de prise<sup>3</sup> », pour emprunter l'expression de Merleau-Ponty. Or, l'œuvre d'un compositeur, quel qu'il soit, n'est pas une proie à prendre.

La musique est comme ces avions qui, parce qu'ils volent si près du sol, échappent au radar. D'une certaine manière, c'est déjà ce que disait Merleau-Ponty, qui, toute sa vie, avait préféré réfléchir sur la peinture, en particulier l'œuvre de Paul Cézanne : « La musique [...] est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons<sup>4</sup>. » Cette affirmation de Merleau-Ponty n'a bien sûr rien d'une prescription : elle se veut simple constatation. Et pourtant, comment ne pas y entendre quelque chose comme un interdit, pouvant rappeler, même si ce n'est que de manière oblique, l'interdit qui avait frappé l'arbre de vie ? Ainsi serait-il défendu de manger de cette pomme qu'est la musique. C'est ce qui pourrait expliquer l'étonnement d'un Michel Serres devant « l'absence remarquable de textes sur la musique<sup>5</sup> ». L'impression serait donc que les penseurs, philosophes et écrivains

2. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Folio/essais, 1964, p. 9.

3. *Ibid.*, p. 10. Merleau-Ponty utilise finalement ces deux expressions pour désigner la science, dont le philosophe dit qu'elle « manipule » : « pensée opératoire » et « technique de prise ».

4. *Ibid.*, p. 14. En plus de réfléchir sur la peinture, Merleau-Ponty a beaucoup écrit sur la littérature, dont l'œuvre de Marcel Proust.

5. Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann, 1975, p. 154. L'œuvre

auraient accepté tacitement, à travers les âges, de respecter l'interdit. Cependant, il serait « permis », c'est-à-dire plus facile, d'écrire *autour* de la musique plutôt que *sur* la musique. D'où, comme le note Michel Serres, « la masse documentaire sur la technicité, la facture ou l'histoire » de la musique. Mais, *sur* la musique comme telle, il y aurait finalement peu de réflexions, peu d'écrits, peu de textes ou de traités conséquents : « [...] trois lignes chez Platon et chez Leibniz, quelques pages chez Rousseau, chez Hegel, chez Novalis, chez Schopenhauer, chez Nietzsche<sup>6</sup>. » Écrire *sur* la musique serait l'équivalent de fixer le soleil, ces opérations étant, toutes deux, de l'ordre de l'impossible et de l'intolérable. On le sait : la lumière du soleil brûle le fond de l'œil qui insiste trop, c'est-à-dire l'œil qui veut scruter, qui veut déchiffrer. Le mot *profanation* vient à l'esprit, en ce sens qu'il y aurait là comme une interdiction de profaner la musique. Ce qui nous conduit à reprendre la question : que faire ? Comment s'en sortir ? On peut toujours répondre, comme j'avais commencé à le faire dans l'esprit de Merleau-Ponty, qu'il faut chercher à *habiter* la musique. Mais cette approche est loin d'être évidente. Il s'agirait peut-être d'habiter la musique comme on habite (dans) la lumière — cela, au sens où le croyant peut dire qu'il habite *en* Dieu.

La musique est le plus mutique de tous les arts, ai-je dit. Et pourtant, après avoir entendu une grande œuvre, que ce soit le *Magnificat* de Bach, la *Messe en ut mineur K.427* de Mozart ou *La mer* de Debussy, quel est l'auditeur sérieux qui n'a pas eu le sentiment, tout naïf si l'on veut, qu'il n'y avait plus rien à dire, plus rien à ajouter, parce que, finalement, tout avait été dit ? Mais alors quel est donc cet art — la musique — qui dit tout, tout en ne disant rien ?

### **Jaillissement**

J'ai commencé avec deux courtes citations de Gabriel Fauré, où se lit un jeu subtil entre ce qui est et ce qui n'est pas. Ce n'est pourtant pas le nom de ce compositeur qui, en temps normal, nous viendrait tout spontanément à l'esprit, au moment d'aborder l'œuvre de

d'Adorno vient démentir quelque peu l'affirmation péremptoire de Michel Serres. Il n'en demeure pas moins que nous donnons raison à Serres sur cette question.

6. *Ibid.*, p. 154.

Gilles Tremblay. D'autres noms se présenteraient bien avant celui de Fauré. Ce n'est pas que les démarches de Fauré et de Tremblay soient incompatibles, au contraire. Il y a, chez l'un comme chez l'autre, une même élégance, une même délicatesse, une même subtilité, dans l'art de la composition. J'allais ajouter : une même disposition à entretenir, c'est-à-dire à nourrir et à préserver, enfin à *protéger*, un espace intérieur. Mais cela est moins sûr. Contrairement à l'intériorité tout en finesses contenues d'un Fauré — avec Fauré, on ne quitte jamais le registre de l'intimité —, l'intériorité chez Tremblay se présente sous la forme d'un surgissement. Il en va comme de ces joies qu'on ne peut contenir. Avec Tremblay, on est, d'emblée, dans la jubilation, l'intérieur étant toujours déjà débordement, toujours déjà jaillissement vers l'extérieur. Cet esprit est perceptible dans les deux courtes pièces pour piano solo du jeune Tremblay : *Phases* et *Réseaux*. Ces pièces sont comme des oraisons jaculatoires, c'est-à-dire des prières courtes et ferventes.

Ce qui est remarquable, c'est que ces deux pièces, écrites à Paris en 1956 et 1958 respectivement et qui ne font que quelques minutes chacune, annoncent à peu près tout ce qui est à venir, dans l'œuvre de Gilles Tremblay, en ce sens qu'elles contiennent déjà l'expérience immédiate du sonore, le « il y a » explosif, caractéristique de l'ensemble de la production du compositeur. *Il y a son ! Il y a sonorité !* C'est en ce sens que l'intériorité de Tremblay est une intériorité qui déferle, qui vient vers nous, à la manière d'un témoignage. Il y a déjà ici quelque chose des Évangiles, au sens étymologique de la *bonne nouvelle* à répandre. *Il y a son ! Il y a sonorité !* « Allez dans le monde entier, proclamez l'Évangile à toute la création », peut-on lire chez saint Marc (Mc 16,15). Comme s'il y avait urgence — une nécessité vivement ressentie — à fournir des marques extérieures. Comme le dit l'expression : *c'est plus fort que moi*. Parce qu'il y a son et parce que je le sais, que j'en suis convaincu, que j'en suis pénétré, que cela agit en moi à la manière d'un « trop-plein » — cela déborde —, il me faut prendre la route, il me faut aller par monts et par vaux, pour témoigner, c'est-à-dire pour clamer et proclamer.

## Illumination

On peut tenter de saisir l'œuvre de Tremblay sous l'angle des nombreuses affinités qu'elle semble présenter avec la thématique de la *phainesthai* grecque, que l'on peut définir comme étant « l'apparaître dans sa brillance, dans sa fulgurance ». On aura reconnu, ici, l'inflexion, en fait la préoccupation de base, de la phénoménologie : il s'agit de saisir le monde dans l'instant même où il m'apparaît, où il devient un phénomène *pour moi* — c'est-à-dire quelque chose qui surgit, qui se manifeste, à *ma* conscience. La plupart du temps, quand j'ouvre les yeux sur le monde et que je regarde les objets autour de moi — cette pomme, cet arbre, ce crayon —, je les regarde tout bonnement, je les vois, mais sans plus. Cette situation banale de jeter les yeux sur le monde ne suscite finalement que très peu d'étonnement de ma part. C'est ce qu'Edmund Husserl appelle « l'attitude naturelle » : je regarde les objets, comment dire ? un peu *mollement*, question d'être suffisamment renseigné sur ce qui m'entoure pour pouvoir vaquer à mes occupations au quotidien. Mais le phénoménologue est celui qui parvient à dépasser cette « attitude naturelle » (il la met « entre parenthèses », comme aime dire Husserl), pour *s'étonner* de ce que le monde — le monde *apparaissant* — soit là, autour de lui. Ainsi la phénoménologie moderne nous invite-t-elle — dans le sillon de la *phainesthai* grecque, si l'on veut — à faire un arrêt sur image, précisément sur ce moment évasif, insaisissable, où il y a contact entre moi et le monde, et cela, *avant* (il faut le préciser) que se mettent de la partie des considérations de type théorique — ou encore de type tout banal, par exemple le ronron, « le mode d'être quotidien du "on"<sup>7</sup> ». De telles considérations ne peuvent qu'embrouiller le caractère *neuf* de ce contact. On doit donc chercher à demeurer pour ainsi dire au plus près de l'exclamatif : *il y a cet arbre ! il y a cette pomme ! il y a ce crayon !* C'est ainsi que le phénoménologue Merleau-Ponty parle du « jaillissement immotivé du monde<sup>8</sup> », le qualificatif « immotivé » appelant

7. Martin Heidegger, *L'être et le temps*, Paris, Gallimard, 1964 [1927], p. 206. Le « on » dont il est question, c'est le pronom impersonnel : « on dit ceci », « on croit cela », etc.

8. Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. VIII.

le fait que, dans l'approche phénoménologique, le monde doit être accueilli « sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales<sup>9</sup> ». Il s'agit de s'ouvrir au monde, dans une sorte de disponibilité originelle.

Mais pourquoi donc se mêler de *phainesthai* grecque et de phénoménologie pour parler de Tremblay ? Quel éclairage peut-on espérer en tirer ? En deux mots : un éclairage relatif à la position ou à l'attitude — sera-t-elle naturelle ou phénoménologique ? — à laquelle nous invite l'œuvre de Tremblay. Cette œuvre — et l'on aura deviné la réponse — nous installe en plein dans la position *phénoménologique*, cette position étant justement celle d'une disponibilité ou d'une réceptivité originelle face à l'instant de *donation* (pour user de ce mot fétiche des phénoménologues) : le monde se donne à moi, et c'est à cela que je m'en tiens, c'est à cela et à cela seul que je suis attentif, et non aux différentes théories et spéculations cognitives. « Mais finissons-en avec les théories absurdes ! » avait lancé un Husserl exaspéré, avant d'ajouter : « [...] tout ce qui s'offre à nous dans "l'intuition" de façon originelle (dans sa réalité corporelle pour ainsi dire) doit être simplement reçu pour ce qu'il se donne<sup>10</sup>. » Or, ce contact avec le monde, Tremblay semble le vouloir *si* étroit, dans le sens de *si* originel, que l'on se retrouve, du moins quand on choisit d'habiter l'univers musical du Québécois, dans l'impossibilité ou dans l'incapacité, l'impéritie, de différencier des événements sensoriels que, dans d'autres circonstances, on n'aurait aucun mal à distinguer. Je pense ici au son et à la lumière. En effet, nous sommes tous doués d'une faculté de discernement nous permettant de déterminer spontanément si ce que nous percevons est un son ou un jet lumineux — à moins, bien sûr, de souffrir d'une

9. *Ibid.*, p. 1.

10. Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, p. 78. Le mot *intuition* tel qu'il est employé par Husserl n'a pas du tout le sens d'un vague pressentiment. Au contraire, il s'agit d'une connaissance immédiate d'un objet, sans l'aide de raisonnements. Quand je fixe une pomme qui est là, devant moi, j'en ai une intuition complète. Je n'ai besoin d'aucun raisonnement, d'aucune explication causale pour me convaincre que, ce que je vois là, c'est une certaine forme ayant des nuances de rouge et un peu de vert (selon l'état de mûrissement de la pomme en question).

affection quelconque, comme c'est le cas de ces personnes atteintes de synopsie, un trouble de la perception où le « malade » entend un son comme si le son en question était d'une couleur déterminée. On a toutefois pu voir un Scriabine s'intéresser, en tant que compositeur (il ne souffrait pas de synopsie), au mélange des sons et des couleurs, sans oublier un Beethoven, pour qui la tonalité de *si bémol mineur* évoquait, nous dit-on, la couleur noire.

Ce qu'il faut préciser, c'est que, chez Tremblay, l'interpénétration son/lumière renvoie à quelque chose de plus profond, de plus essentiel, qui serait — et j'abats mes cartes tout de suite — l'*énergie* comme telle de la création, c'est-à-dire la *force* du surgissement, la *fulgurance* propre à l'apparaître, à la *phainesthai* en tant que telle. Toutefois, cette fusion son/lumière, chez Tremblay — et je donnerai des exemples dans un moment —, n'a rien à voir avec le jeu baudelairien des correspondances, ce qui est le cas chez Scriabine. Chez Baudelaire et chez Scriabine, ce qui est visé, c'est le délayage des sons et des couleurs : on veut le mixage, la mise en équivalence, des différentes sensations, on veut qu'elles se répondent<sup>11</sup>, le tout dans un dessein purement esthétique. Chez Tremblay, le but poursuivi n'est pas tout à fait le même : il en va moins d'une esthétique que d'une éthique. En ce sens, la préoccupation de Tremblay serait moins baudelairienne qu'augustinienne. J'évoque saint Augustin, mais j'aurais pu commencer par citer saint Jean : « Le Verbe était la lumière véritable » (Jn 1,9), signifiant ainsi l'identité parfaite entre Verbe et lumière (la lumière *est* Verbe, et le Verbe *est* lumière). Par ailleurs, saint Jean avait déjà affirmé, quelques versets en amont, que le « Verbe était Dieu » (Jn 1,1). Si bien qu'on se retrouve, déjà, dans l'Évangile de saint Jean, avec un cumul de synonymes : Dieu, Verbe, lumière.

Saint Augustin va se saisir de cette synonymie pour l'approfondir, surtout en ce qu'elle a trait à la création du monde. Quand Dieu proclame « *fiat lux* » (qui est le moment du Verbe), il y a tout à la fois, c'est-à-dire simultanément, Verbe, lumière et monde *apparaissant*.

11. « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les fleurs du mal* [1861] dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 11.

C'est de cette façon, mais j'y reviendrai sous peu, que, chez Tremblay, la musique — et donc des sons — se présente comme étant immédiatement lumière. Dans un article<sup>12</sup> fort intéressant, David Chidester va un peu plus loin, la lumière, chez Augustin, n'étant pas que simple éclairage, mais *illumination*, c'est-à-dire une inspiration au sens d'un éblouissement soudain qui se fait dans l'esprit de l'homme. Chidester ne parle pas de Tremblay, son article étant entièrement consacré aux textes de saint Augustin, en particulier aux considérations de l'évêque d'Hippone sur la pédagogie, soit l'apprentissage et l'enseignement. Pour saint Augustin, nous dit Chidester, le principe actif Verbe/lumière, qui était présent au moment de la création du monde, est également présent chaque fois qu'il y a apprentissage véritable. Chaque fois que je saisis ou que je parviens à comprendre quelque chose, le « *fiat lux* » du commencement du monde serait à l'œuvre en moi *comme* il l'avait été au tout début des temps. L'apprentissage *vrai* — et l'on s'entend qu'il n'en va pas ici de la vulgaire mémorisation d'informations et de faits — est de l'ordre de l'illumination. C'est en ce sens que l'œuvre de Tremblay est illumination, qu'elle est — enfin, qu'elle se veut — *illuminante*.

Allons-y de quelques exemples dans l'œuvre de Tremblay. Dans la partition de *Phases*, le pianiste doit jouer un accord *sforzando* dans l'aigu. L'accord doit *surprendre*, d'où la note de bas de page qui l'accompagne et dont la fonction est de préciser l'intensité, enfin la soudaineté, de l'attaque : « Brutal comme le soleil dans les yeux<sup>13</sup>. » Ainsi l'accord devra-t-il être *aveuglant*, le son devra *éblouir*, au même titre qu'un éclat de lumière. Pas étonnant, par ailleurs, que Tremblay affectionne le mot *éblouissement*, dont il fait un usage, je ne dirais pas fréquent (ce n'est pas le cas), mais judicieux et de ce fait significatif, dans des entretiens qu'il a pu donner ou dans des textes qu'il a publiés. Or, qu'un musicien trouve important, peut-être même vital, d'exprimer une réalité sonore en des termes rappelant une illumination puissante, voilà qui ne doit

12. Pour la fusion son/lumière chez saint Augustin, voir l'excellent article de David Chidester « The Symbolism of Learning in St. Augustine », *The Harvard Theological Review*, vol. 26, n° 1 (janvier 1983), p. 73-90.

13. Gilles Tremblay, *Pièces pour piano : 1. Phases, II. Réseaux*, Toronto, Clark & Cruickshank (Berandol Music Ltd.), 1974, p. 2.

pas nous laisser indifférents. Le sens que cela peut avoir ne doit pas nous échapper. On ne peut pas se contenter de mettre la chose sur le compte d'un tic de langage, évitant ainsi de poser les questions qui s'imposent. Car il y a ici quelque chose qui cherche à s'exprimer, un sens qui cherche à se faire jour, à émerger. Dans une psychanalyse, c'est souvent un mot — qui, parce qu'il ne semble pas tout à fait à sa place au sein d'une phrase, se trouve en fait porteur d'un sens, pour ne pas dire porteur d'une vérité — qui nous incite à viser et à *comprendre plus haut*, par-delà le sens, souvent assez pédestre, proposé par la phrase comme telle. Il en est de même avec l'œuvre de Gilles Tremblay, où quantité de petites choses — une note de bas de page qui demande qu'un accord soit *aveuglant*, etc. — nous invitent à la vigilance pour ne pas manquer le sens qui cherche à affleurer.

Ce n'est pas que Tremblay soit en train de faire des confidences à la Mahler : « Cette œuvre parmi mes œuvres cherche à exprimer telle ou telle thématique, tel ou tel sentiment (l'amour, la guerre, etc.). » Prenons l'exemple de la *Huitième symphonie*, dite Stalingrad, que Dmitri Chostakovitch a composée en 1943, époque particulièrement noire, particulièrement tragique de la Seconde Guerre mondiale pour le peuple russe. Il s'agit d'une œuvre purement instrumentale (comme la *Neuvième* de Mahler). Il n'y a donc pas de texte chanté pouvant orienter l'écoute, privilégiant, cautionnant, tel sens au lieu de tel autre. Et pourtant, les commentateurs de l'œuvre de Chostakovitch n'ont pas hésité à parler, dans le cas de cette symphonie, d'un cri de protestation contre la guerre et contre le totalitarisme — comme si la présence, *notre* présence, à l'œuvre, à sa substance sonore, ne suffisait pas.

Pour Mahler, comme pour les commentateurs de la symphonie de Chostakovitch, l'œuvre est un signe servant — c'est le cas de tout signe — à signifier *autre* chose : une symphonie peut ainsi évoquer l'état amoureux ou signifier une prise de position contre la répression politique. L'erreur ici est de confondre langage humain et musique, ce qui revient à confondre le langage humain (dont la tâche est de signifier dans le temps des hommes) et le Verbe (qui ne signifie pas puisqu'il *est*, et ce, dans un temps qui n'est pas celui des hommes). Ainsi, chez Tremblay, la musique n'est-elle pas un

signe utile pour évoquer *autre* chose. Plutôt, l'œuvre de Tremblay est Verbe en tant que pure puissance illuminante. On ne doit pas écouter la musique, surtout celle de Tremblay, comme on écoute une information (la musique n'a rien à dire), mais plutôt en se laissant envahir, en se laissant habiter, par la puissance même de l'apparaître — ce qui, justement, constitue l'attitude ou la position phénoménologique.

À quoi tout cela rime-t-il? J'ai suggéré que ce qui se passe dans l'œuvre de Tremblay relève beaucoup plus d'une éthique que d'une esthétique. Et, de fait, c'est comme si l'œuvre de Tremblay voulait nous mettre dans un rapport de proximité si intense avec le moment de l'*apparaître* qu'il nous est quasiment impossible d'être présent à autre chose qu'à l'*énergie* pure de cet apparaître. Cette périlleuse et brûlante proximité avec le moment de (la) création a pour conséquence de nous laisser dans un état — psychologique ou moral — peu propice au départage des sons et des couleurs. Impossibilité donc de dire si c'est la vue ou l'ouïe qui a été sollicitée. De sorte que — et c'est la clé —, la seule chose que nous sommes en mesure ou en état d'éprouver, c'est le *choc de l'apparaître*, c'est-à-dire la sensation pure de se retrouver devant — voire *dans* ou *avec* — la puissance comme telle de la Création. C'est cela, la disponibilité originelle à la Création. Et c'est précisément cela qui constitue le moment d'éveil, le moment de l'*illumination*. On dit de saint Augustin qu'il est le philosophe de l'illumination divine. On peut dire la même chose de Tremblay, à savoir qu'il est un compositeur de l'illumination divine. L'œuvre de Tremblay nous éveille à ce qui, dans la musique — dans *toute* musique —, rend présent à Dieu. La musique est l'art par lequel je me saisis comme étant *avec* Dieu, comme vivant *en* Dieu.

*La musique illumine, au même titre que le Verbe.* Elle permet d'accéder à un « je sais », à une certitude, à laquelle même un Descartes, celui du discours de la réflexivité, n'aurait pu aspirer. Un argument, un énoncé, un raisonnement — du type « je pense donc je suis », avec son *retour sur soi* (qui est justement sa fibre réflexive) — peuvent éventuellement me convaincre de ceci ou de cela. Une philosophie, une idéologie, une théorie, un traité peuvent

toujours obtenir mon adhésion pendant un certain temps, et même parfois de façon définitive. *Mais seul l'art illumine.*

L'œuvre de Gilles Tremblay est présence au Verbe, à la *puissance* du Verbe — à sa puissance *illuminante*. Ce qui, soit dit en passant, est le cas de toute musique *vraie*, incluant les œuvres symphoniques d'un Mahler et d'un Chostakovitch, du moins quand on a le courage, je dirais même l'audace, de se livrer — en fait, de s'abandonner — à une écoute phénoménologique.

*À suivre...*