

Introduction à la pensée esthétique de Gilles Tremblay à travers ses écrits

An Introduction to the Aesthetic Thought of Gilles Tremblay as Seen in his Writings

Marie-Thérèse Lefebvre

Volume 12, Number 1-2, June 2011

Musique de Gilles Tremblay / Opéra et pédagogie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054198ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054198ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, M.-T. (2011). Introduction à la pensée esthétique de Gilles Tremblay à travers ses écrits. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 12(1-2), 31–43. <https://doi.org/10.7202/1054198ar>

Article abstract

Tremblay's artistic personality revolves around a single axis of spirituality and sacredness, which also defines his conception of nature and consequently, of forms, sound, and silence in his musical works. These works and the composer's written discourse are combined in the unique and central figure of an artist of faith who conceives of the act of composing as an extension of divine Creation. This study is an attempt to better understand Tremblay's aesthetic and spiritual process through an analysis of his published writings on spirituality and nature.

Introduction

Étudier le discours qui accompagne le geste de composer est une voie qui permet d'entrer dans le processus de création et de tracer des points de repère lors de l'audition d'une œuvre. Et même si la sémiologie a bien établi l'existence d'une certaine étanchéité entre l'intention du créateur et le sens de l'œuvre perçue par l'auditeur (Nattiez 1985), ce discours qu'entretient le compositeur au fil de sa production est peut-être une manière pour lui de chercher à contrôler les dérapages possibles sur l'interprétation de ses intentions¹. Mais encore faut-il y avoir accès. D'où l'intérêt, depuis quelques décennies, pour la publication d'anthologies de ces textes. Au Québec, Gilles Tremblay est l'un de ceux qui, avec Serge Garant peut-être, mais pour des raisons fort différentes, s'est le plus investi dans cette démarche réflexive (Lefebvre 1986; Gougeon 1996). Longtemps identifié par les critiques comme « disciple » d'Olivier Messiaen, il a cherché, par ses écrits, à se distancier esthétiquement de son maître, tant sur le sens de son engagement religieux que sur celui de ses références à la nature, deux éléments essentiels de la pensée musicale de Tremblay.

Les recherches sur l'esthétique, sur les œuvres de Gilles Tremblay et, d'une manière plus globale, les études visant à contextualiser son insertion dans l'histoire culturelle du Québec demeurent encore trop peu nombreuses, probablement parce que l'inventaire des sources documentaires est incomplet. Nous pensons plus particulièrement ici aux documents conservés dans ses propres archives: réflexions, notes de cours, notes de voyage, esquisses et autres documents préparatoires à la réalisation de ses œuvres, puis, surtout, la correspondance qui, si on s'en tient aux lettres reçues, laisse entrevoir un travail de longue haleine pour répertorier celle qu'il a adressée à de nombreux amis et collègues.

Pour ce qui est de la documentation accessible, nous avons publié en 1994, 1995 et 2010 quelques textes, chronologies et inventaires dans la revue *Circuit* (voir références). Par ailleurs, plusieurs réflexions proviennent d'entretiens radiophoniques, souvent plus difficiles à consulter. Afin d'en faciliter l'accessibilité, nous avons procédé à la transcription de la plupart des grandes entrevues qu'a données

Introduction à la pensée esthétique de Gilles Tremblay à travers ses écrits

Marie-Thérèse Lefebvre
(Université de Montréal)

Tremblay à Radio-Canada au cours de sa carrière².

Afin de mieux comprendre le cheminement esthétique et spirituel, ainsi que la cohérence du discours du compositeur, nous avons procédé à un classement thématique et chronologique des quelque 400 pages de réflexions. Sont exclus de cette présente recherche les notes de cours et de programmes, les analyses d'œuvres de divers compositeurs et les hommages à quelques créateurs contemporains. Nous nous en tiendrons donc ici uniquement à l'étude d'extraits de documents publiés ou diffusés en ondes. Le lecteur trouvera dans un autre article (Lefebvre 2010b) une réflexion qui se pose en amont de ces textes afin de comprendre les fondements de la pensée esthétique de Tremblay: dans ce cas, nous nous sommes appuyés uniquement sur la correspondance inédite et sur les rencontres décisives qui ont marqué cette pensée.

De l'analyse des textes de Tremblay se dégage une personnalité artistique qui se définit d'abord comme un homme de foi. C'est sur cette prémisse et autour de cet axe que nous situons trois principaux thèmes de ses réflexions: la spiritualité/le sacré, sa conception de la nature (et par ricochet sa conception de la forme, du son et du silence) et son engagement citoyen dans son temps et son milieu. L'œuvre musicale et le discours s'imbriquent de manière cohérente dans une seule et unique figure centrale: Gilles Tremblay est un artiste croyant qui conçoit l'acte de composition comme un prolongement de la Création. Rares sont les œuvres qui ne font référence aux textes sacrés ou qui ne manifestent une inten-

¹ Les réticences des compositeurs devant les analyses proposées par les musicologues sont bien connues, comme en font foi celles de Gilles Tremblay exprimées à la suite de sa participation au premier congrès européen d'analyse musicale tenu à Colmar en octobre 1989: « Deux cents analystes venant d'horizons diversifiés est, je pense, une première historique valant en soi le voyage. Il faut bien sûr s'attendre au meilleur comme au pire en de telles occasions. Le meilleur étant associé aux musiciens [...]; le pire, aux musicologues enfermés dans l'esprit de système, forçant la musique dans des théories qui en soit peuvent relever d'un jeu fort intéressant mais complètement décrochées de la réalité musicale infiniment riche et complexe dans sa globalité. Je pense en particulier à l'approche réductrice et illisible de certains théoriciens que je préfère ne pas nommer ». Rapport sur le premier Congrès européen d'analyse musicale, début novembre 1989. Inédit. Archives du compositeur.

² À l'exception des entrevues qui ont eu lieu

tion religieuse. Nous analyserons ici le discours qui permet de mieux comprendre l'ensemble de sa production en abordant deux des trois thèmes mentionnés ci-haut: la spiritualité et la nature³.

1. La spiritualité/le sacré

Avant d'analyser l'importance du sacré chez Tremblay, il nous semble important de préciser d'abord son rapport à l'Église catholique en tant qu'institution. Conscient des problèmes que cette dernière vit depuis quelques années, il n'hésite pas à poser un regard critique sur les hommes qui la dirigent tout en rappelant le lien symbolique et transcendant qu'elle représente en tant que dépositaire de la parole sacrée.

C'est au théologien Henri de Lubac, auteur de *Méditation sur l'Église* (1953), que Gilles Tremblay est redevable de sa réflexion sur l'institution qui représente les catholiques. Le compositeur découvre cet auteur durant son séjour à Paris, entre 1954 et 1960. Il le mentionne en 1961 comme l'un des livres importants de sa bibliothèque (Tremblay 1961), et y revient en 2002 lorsque Jean-Philippe Trottier lui pose cette question: « Vous êtes catholique, ce qui veut dire universel. Pensez-vous que le Québec puisse revisiter ces valeurs dans le sens de la convergence? » Gilles Tremblay de répondre:

J'ai redécouvert ma propre religion par l'éloignement de mon milieu. Je ne suis toutefois pas de ceux qui croient qu'il n'y a rien eu avant la Révolution tranquille. Au terme catholique est associée une tonne de préjugés d'il y a cinquante ans, pas encore éradiqués. J'ai découvert l'Église, blessée actuellement par des scandales, par le biais de Henri de Lubac. Il compare l'Église à une mère qui a transmis une parole à travers les siècles. L'essentiel n'est pas dans les perversions qui s'y sont infiltrées, mais plutôt dans la Vie transmise, le message de la Parole, et tous les saints, connus et inconnus. Il faut respecter la réalité humaine et spirituelle beaucoup plus que l'institution. Ma solidarité totale avec l'Église n'exclut pas la critique car celle-ci est saine et signe d'amour. Par contre, il est toujours douloureux et révoltant de voir gifler une mère parce qu'elle a des rides et des défauts. Au Québec, les valeurs spirituelles, chrétiennes, semblent toujours là, mais comme en jachère ou en hibernation. Elles ont été mises de côté, mais dans quelle mesure? Ce rejet n'est-il pas traversé par une authentique quête de lumière, de vérité, de signes d'éveil? C'est l'endormissement et l'autosatisfaction qui sont

les plus dangereux. Ils correspondent à la déculturation ambiante. On ne peut pas être absolument optimiste ou pessimiste. Je ressens plutôt une inquiétude confiante. Au sein de ce mouvement, il y a beaucoup de souffrance, mais l'épreuve peut aussi participer à la vie même de Jésus, illuminée par la joie de la résurrection. (Tremblay 2002, 31-33)

Une idée qu'il complète avec Vincent Ranallo, qui lui demande, en 2006, quels sont les livres qui l'ont le plus influencé durant ses années de formation: « Ce livre [de Henri de Lubac] m'a beaucoup marqué à cause de cet amour de l'Église et j'ai acquis à travers ça une notion de l'Église qui m'a permis de passer à travers certaines crises où l'Église est souvent remise en question et avec raison très souvent. Mais disons qu'il y a quelque chose de plus transcendant. » (Ranallo 2006). Ayant précisé son rapport à l'institution catholique, venons-en à ce premier thème, essentiel pour comprendre la pensée du compositeur: le sens du sacré.

À quel moment pouvons-nous situer cette prise de conscience que création musicale et foi seront en parfaite symbiose dans son parcours de compositeur? En 2003, Tremblay confie à Eitan Cornfield que sa rencontre avec Edgard Varèse en 1952 - l'occasion d'une véritable révélation d'un monde sonore qui lui était jusqu'alors inconnu - coïncide avec le moment où il questionne le sens de sa foi. Cette « découverte de la conversion », comme il le dit lui-même, a en effet lieu à cette même époque où il participe au groupe Soli Deo, fondé par le père Paul Vanier, professeur au collège Brébeuf. Le but de ces rencontres était de réfléchir sur des questions fondamentales au sujet du rôle de l'Église catholique au Québec et sur les exigences profondes de l'engagement chrétien⁴.

La religion s'inscrivait tout naturellement dans notre famille. Il y a certains moments dans la vie, comme à l'adolescence, une sorte de découverte de la conversion. Le mot est peut-être un peu trop fort. Je veux dire que vous redécouvrez ces choses au moment où vous entrez dans l'âge adulte et c'est très important d'avoir une religion d'adulte et non d'enfant. Dans le contexte social du Québec de cette époque, la religion était reliée au pouvoir et c'est quelque chose à laquelle il fallait réfléchir, critiquer et dépasser. Heureusement, j'ai pu éviter certains de ces problèmes. J'ai eu la chance à 22 ans d'aller étudier en Europe, et là, j'ai découvert un autre univers. (Tremblay 2003b)

lors de la diffusion d'une œuvre où le compositeur reprend essentiellement ses notes de programme déjà publiées dans les partitions. Nous remercions Sébastien Leblanc-Proulx de son aide précieuse à la réalisation de ces transcriptions. À l'exception de son essai sur Guillaume de Machaut réalisé en 1956 (et qui lui a valu le premier prix d'analyse au Conservatoire national supérieur de musique de Paris), l'ensemble des documents (entrevues radiophoniques et articles publiés) qui couvre la période de 1958 à 2010 a été rassemblé dans deux cartables et déposé au Centre de musique canadienne (CMC) à Montréal. Le lecteur y trouvera la source de toutes les citations mentionnées dans cet article.

³ Le troisième thème, l'engagement citoyen dans son temps et son milieu, a été traité dans Lefebvre 2010, 83-120.

⁴ L'histoire du groupe Soli Deo, que nous avons découvert à partir de la correspondance du père Paul Vanier adressée à Gilles Tremblay, est étudiée dans notre article paru dans *Les Cahiers des Dix* (Lefebvre 2010).

Gilles Tremblay appartient à cette génération des années 1930 et 1940 qui, influencée par la pensée de Jacques Maritain (transmise par Paul Vanier au groupe Soli Deo), considérait les œuvres artistiques comme une prolongation du geste du Créateur (*Art et scolastique*, 1920) (Lefebvre 2009) et s'interrogeait sur la forme d'engagement social que devait prendre l'action au sein de l'Église catholique. Même si Tremblay n'a jamais fait directement référence au philosophe français dans ses écrits ou ses entretiens, sa manière d'expliquer la fonction de l'art dans la société et son engagement comme laïc catholique renvoie à des concepts propres à Maritain, particulièrement dans *Humanisme intégral* (1936), où le philosophe traite de la différence entre la notion d'individu et de personne. Écoutons la réponse que donne Tremblay à la question que lui pose Jean-Paul Bataille, dans une entrevue de 2003, « Si l'art est l'une des manifestations les plus significatives de notre époque, comme vous le dites, est-ce parce qu'il est l'expression d'un individu, donc par définition unique? L'art serait donc multiple? »: « Oui. Vous avez raison, mais je préférerais employer au lieu d'individu le mot personne. L'individualité, oui, c'est sacré et non pas l'individualisme, qui est une sorte d'égoïsme de la personne. L'individu doit être respecté dans sa totalité, mais la personne est unique (Tremblay 2003a). »

Dès 1962, il situe sa démarche de compositeur moderne dans l'élan du Créateur: « Composer, c'est participer à la vie qui nous entoure, à la Création, par l'univers sonore. » (Tremblay 1962, 2). L'allusion aux textes sacrés apparaît dans les œuvres vocales à partir de *Kékoba* (1965) et sera présente dans presque toutes les œuvres suivantes. Tremblay est un compositeur chrétien et en témoignera à plusieurs occasions.

C'est à l'été 1972 que se manifeste avec le plus d'acuité cette recherche de transcendance. Tremblay fait un voyage en Extrême-Orient. En quête de ses racines musicales, il explique au cours d'une émission radiophonique intitulée « Tendances de la musique actuelle », que le but de ce voyage était de trouver des points communs entre diverses cultures qui expliqueraient l'origine de la musique sacrée. Qu'y a-t-il d'universel dans le chant grégorien, la récitation des psaumes, la musique monodique bouddhiste, la musique incantatoire indoue et la musique balinaise?

Ce qui m'attire, c'est que ces musiques ont une relation avec le sacré dont on parle de plus en plus difficilement aujourd'hui,

y compris dans des lieux et par des gens qui devraient en parler. Chez certains théologiens, le sacré devient quelque chose de très passéiste qui n'est plus de mode. Paradoxalement, alors qu'on a pratiquement chassé des églises catholiques l'une des plus belles musiques de notre civilisation et elle-même enracinée dans la musique de l'ancienne Byzance juive et donc touchant à l'Orient, on s'aperçoit que les poètes et les musiciens ont gardé ce sens et y attachent de plus en plus d'importance aujourd'hui. (Tremblay 1973)

Au retour de ce voyage, à Hélène Roy qui l'interroge sur la musique sacrée le 10 décembre 1972 à l'émission *5D*, il déclare:

Il ne suffit pas qu'une musique soit chantée ou jouée à l'église pour qu'elle soit sacrée. Je pense que l'un des premiers critères est qu'elle soit la meilleure musique. Le psaume dit: « De tout votre art, louez le Seigneur ». C'est donc au moment où les hommes donnent ce qu'il a de mieux, que ce soit à Bali ou ici. Lorsque les gens s'expriment à l'occasion d'une crémation, d'un mariage ou d'une naissance, ils expriment quelque chose qui est au cœur de l'homme. En plus, il y a cette dimension poétique, comme chez les Balinais où la musique et la danse ont été enseignées par les dieux qui leur ont dit: « Il faut maintenant continuer à apprendre la musique des oiseaux, des insectes, des arbres... ». C'est une prolongation du mouvement de la création [...] Nous avons un patrimoine énorme et je crois que la musique de plain-chant est infiniment plus moderne, actuelle, variée et complexe que tout ce qu'on a fait depuis, et plus simple parce qu'elle rejoint l'universel. (Tremblay 1972a)

Finalement, dans son rapport de voyage soumis en novembre 1972 au Conseil des Arts du Canada, il écrit: « Il est sûr qu'une telle expérience ébranle en profondeur, surtout quand elle se situe dans un monde si éloigné du nôtre, que les structures mentales n'ont plus les mêmes points de repère, et que j'ignore moi-même quelles en seront les conséquences ultimes dans ma propre pensée⁵. »

Conséquemment à ce voyage, deux œuvres voient le jour: *Oralléluants*, en gestation dès son retour et qui sera créée en 1975, et *Fleuves*, terminée en 1976 et créée l'année suivante. Durant cette période, entre 1973 et 1975, il témoigne de sa foi à plusieurs occasions, puis cessera d'en parler publiquement jusqu'en 2000.

C'est probablement lors d'une conférence prononcée à l'Université de Montréal en 1973 à l'occasion des « Journées universitaires de la

5 Archives personnelles du compositeur.

pensée chrétienne » qu'il offre son témoignage le plus percutant. En voici quelques extraits :

Ce qui me stimule le plus, dans la foi, c'est l'idée d'un Dieu créateur. Toute la création est signe de son Être et en ce sens est sacrée. Ces signes provoquent chez l'homme qui procède de la même poussée et souche créatrice un *Hallel* à Yahvé, car il reconnaît son Créateur. Cet Alléluia devient à son tour sacré. Chant tracé, écriture de la créature, donc venant du Créateur et retournant au Créateur en un dialogue ineffable où la créature épouse à sa manière le geste du Créateur. J'y vois l'origine de tout art au sens le plus large du terme [...] Même si cette reconnaissance reste cachée chez certains, l'enthousiasme premier, originel, n'en reste pas moins une poussée créatrice, donc signe du Créateur. C'est pourquoi je crois que tout art a un aspect sacré authentique, qu'il soit tracé par l'homme des cavernes, celui de l'antiquité, ou par l'artiste contemporain, même s'il se juge incroyant. Cela fait aussi partie de la foi, pour moi. J'aime assumer ce mouvement de foi, même lorsque la reconnaissance reste cachée [...] Dieu Créateur est aussi Amour et Verbe [...] Et à cause de cet amour, je crois à la vie éternelle et à la résurrection. Je crois également au pouvoir de transfiguration de la foi et de l'amour, au pouvoir de la communion. Autrement dit, je crois que la foi, l'amour et la communion entre les hommes ont un pouvoir de transfiguration, de transformation. Je ne crois pas à une espérance lointaine d'un monde qui ne serait que futur, que l'on attendrait patiemment dans une obscurité, dans un clair-obscur actuel. Je crois au contraire à une espérance assumée, présente à une transformation par l'amour, incarnée dans le présent. La fuite du présent m'apparaît comme une démission, comme le contraire même de l'incarnation [...] Si je dis que je crois en un seul Dieu, on pourrait me répondre comme saint Jacques : « Tu crois qu'il n'y a qu'un seul Dieu et tu fais bien, mais les démons le croient aussi et ils tremblent. Veux-tu comprendre, homme vain, que la foi, sans les œuvres, est stérile. De même que le corps sans âme est mort, ainsi la foi sans les œuvres est morte. » Pour moi, donc, il y a deux points saillants : c'est la joie de savoir qu'il y a un Dieu créateur et qu'il doit y avoir accord entre la foi et les actes ou les œuvres [...] Je rêve d'une expression religieuse qui soit d'un mode prophétique et intuitif, poétique, où le rationnel n'ait pas le monopole de la relation, mais où la fulgurance éclaire d'un éclat nouveau et antique à la fois, les sources de notre foi. C'est pourquoi je termine ce court exposé par ces images enthousiasmantes du psalmiste : « Que

les fleuves applaudissent, que les montagnes éclatent en cri de joie ». (Tremblay 1974/1994, 19-21)

Lors de l'émission « Rencontres » du 13 janvier 1974, au cours de laquelle Jean Deschamps cherche avec insistance à lui faire avouer que Messiaen est bel et bien son père spirituel dans sa formation musicale, Tremblay répond, en citant l'apôtre saint Jacques, que « seul Dieu, créateur des étoiles, notre père à tous » est *Notre Père*...⁶. Et Tremblay poursuit :

On ne possède pas Dieu [...] Tout l'art du monde, toute la beauté du monde ne donnera jamais Dieu. On ne conquiert pas Dieu parce que Dieu se donne. Par contre, celui qui est à l'écoute risque de saisir certaines fulgurances (mot utilisé par le poète Fernand Ouellette) [...] Nous ne voyons pas ce grand mystère auquel je crois, nous ne voyons pas Dieu, mais toute notre vie est un acheminement vers cet endroit [...] La foi est un don [...] Cela peut paraître illuminé de parler de fulgurances, mais j'en parle comme des signes qui sont là pour nous tous. Le musicien a des oreilles, des antennes, et certains ont une plus grande sensibilité pour capter l'écho de cette grande vérité qui nous entoure [...] Le chrétien, c'est celui qui vit une espérance, mais pas celle qui nous situe dans un monde ailleurs, dans le futur, et qui nous permet, disons, de patienter. Au contraire, pour moi, l'espérance, c'est quelque chose qui se passe dans le présent. (Tremblay 1974)

L'une des conséquences importantes de cette attitude chrétienne devant le geste compositionnel se répercute dans sa manière de concevoir l'histoire musicale, qu'il va transmettre dans sa classe d'analyse au Conservatoire de Montréal entre 1962 et 1997. Alors que l'époque dans laquelle se développe l'activité créatrice de Tremblay est marquée par un discours de rupture, voilà qu'il propose à ses étudiants une lecture de l'histoire du langage musical dans la continuité des transformations, des liens historiques qu'il inscrit également dans sa propre démarche⁷. D'où lui vient ce sens de la continuité si ce n'est dans sa conception du sacré? Voici ce qu'il avait dit lors d'une entrevue avec Jean-Paul Bataille, en 2003 :

Le « créateur ». J'ai toujours trouvé que c'était un mot qui me rendait mal à l'aise et dont nous avons tendance à abuser. La création, c'est faire quelque chose à partir de rien. Or, qui peut faire quelque chose à partir de rien, sinon notre Créateur, le seul qui existe? Par contre, nous sommes tous **continuateurs** [c'est nous qui soulignons] de cette création et, dans ce sens-là,

⁶ Allusion à la prière qui précède la communion dans la liturgie catholique.

⁷ Dans plusieurs de ses compositions, Gilles Tremblay fait le pont avec certaines œuvres marquantes de l'histoire du langage musical. Il fait appel, par exemple, tout en les transformant, aux structures des mélismes du chant grégorien, aux agencements rythmiques de Guillaume de Machaut, ou encore aux frottements dissonants de Monteverdi ou aux innovations formelles de Mozart.

nous participons à la création et devenons co-créateurs. Par contre, quelle joie de participer à cette exubérance du Créateur qui a fait des univers avec des espaces galactiques absolument incroyables. Des temps qui sont des éternités. Jouer sur notre échelle temporelle nous prépare, d'une certaine manière, à cette dimension d'éternité et qui est d'une poésie énorme. (Tremblay 2003a)

Tremblay transfère cette continuité qu'il perçoit du geste divin au geste humain dans sa lecture de l'histoire musicale. Pour lui, il ne peut y avoir de rupture, ni même d'évolution du langage musical, mais une transformation, une idée qu'il précise dès 1961 (et sur laquelle il revient régulièrement) lors d'une conférence sur les techniques musicales électroacoustiques :

S'émerveiller. Concluons dans une perspective poétique : fraîcheur poétique d'un acte naissant, apte à susciter non pas la peur, mais l'attitude virile de l'homme face à une création qu'il peut transformer en louange. Au lieu de reculer devant l'avenir, ce qui stériliserait le passé, sa joie sera d'avancer dans un futur fécondant les racines qu'alimente ce passé. (Tremblay 1962, 113)

S'il lui semble, comme il le confie à Robert Daudelin en 1962 (Tremblay 1962a, 2), presque impossible pour un compositeur contemporain d'ignorer la pensée sérielle, il appuie encore une fois sa démarche, non pas sur la rupture, mais sur la continuité. Dans un entretien avec Lucien Lorient, publié dans le *Journal du Collège de l'Assomption* en 1963, il en donne une première définition : « La tradition vit en avançant, non en reculant ».

Il ira même jusqu'à nuancer les propos de Maryvonne Kendergi, qui affirme, durant son entretien avec Tremblay en 1972, que l'enseignement de l'histoire musicale devrait débiter par la musique qui se fait maintenant, le reste n'étant, selon elle, qu'une question de culture. Gilles Tremblay lui répond :

Je préfère enseigner l'histoire sous forme de cercle ou de spirale, car toute la musique existe simultanément dans le temps présent. Je mets en question le concept d'évolution. Je ne sais pas si la musique a vraiment évolué. Elle a changé, elle s'est transformée et je peux expliquer ces transformations, mais je pose la question de l'évolution avec un énorme point d'interrogation. (Tremblay 1972b)

Il en sera de même avec Jean Deschamps qui, lors de l'émission « Rencontres » déjà citée, cherche à orienter le propos sur la rup-

ture : « Au xx^e siècle, le compositeur a voulu tout bouleverser. Il a tout révolutionné en musique. » Y a-t-il encore des entraves ? Est-ce que le compositeur est encore limité dans sa liberté d'expression ? Gilles Tremblay le reprend :

Je ne crois pas que le compositeur ait décidé à un moment donné de briser les entraves. C'est une évolution qui s'est faite naturellement. Cette notion de rupture est très forte en Occident, mais en Orient, lorsque l'on chante une mélodie ancienne, on n'a pas l'impression de sortir un objet d'un musée. Il n'y a pas cette notion d'évolution à la fois créatrice et destructrice. On peut inventer de nouvelles choses sans pour autant détruire le passé. Comme le disait Varèse, il ne faut pas confondre traditions et mauvaises habitudes. (Tremblay 1974)

Ce lien entre création et continuité historique demeure tout aussi présent en 2006, lorsqu'il explique à Vincent Ranallo :

Il reste que si on croit à un Dieu créateur, aujourd'hui tout art procède et continue cette création. C'est pour ça que je n'aime pas beaucoup l'expression « les créateurs ». Au fond, il n'y a qu'un seul Créateur. Personne ne fait rien à partir de rien, mais, par contre, il y a participation et continuation. Il y a continuité et c'est une motivation extrêmement forte qu'on oublie quelquefois, que moi-même j'oublie malheureusement, mais devant laquelle il est bon de se remettre continuellement en présence. (Ranallo 2006, 95)

Ce sens de la continuité le mène également, au début des années 1960, vers une profonde remise en question de son propre langage musical, un cheminement qui le conduira, comme nous le verrons, à se tourner vers la nature, une source d'inspiration qui lui permet de renouveler sa manière de structurer le son, la forme et le silence.

2. La nature

C'est par cette volonté d'inscrire sa pensée dans une continuité historique qu'il faut comprendre et analyser sa réaction très forte au courant sériel qui domine durant ses études à Paris. Cette crise survient après qu'il ait composé *Cantique de durées* (1960), où sont appliquées de manière rigoureuse les règles de l'écriture sérielle propagées dans les années 1950, passage obligé pour tout musicien qui souhaitait joindre l'intelligentsia musicale à cette époque. L'œuvre sera créée le 24 mars 1963 au Domaine musical de Paris, haut lieu de

ce courant. Pourtant, Gilles Tremblay délaisse son emploi systématique à partir de 1965 avec la composition de *Champ I* et de *Kékoba*. On trouve ensuite encore quelques passages sériels dans des œuvres comme *Champs III*. On comprend un peu mieux les raisons de ce questionnement lorsqu'on lit attentivement l'analyse qu'il produit de *Cantique de durées*, en 1968, à la demande de Daniel Charles, dans une revue européenne intitulée *La Revue d'esthétique*. La coupure est violente si on en juge par le ton et les termes qu'il utilise pour expliquer l'expérience vécue lors de la composition de *Cantique de durées*:

Une fois toute cette organisation soigneusement établie, prévue, calculée, il ne restait plus qu'à réaliser. Enfin, le rêve étoilé pouvait prendre forme. C'est alors que l'imprévisible se produisit. L'imagination-organisation fut confrontée avec l'imagination-composition, impérieuse, affamée d'immédiat et farouchement « en-temps » (en opposition au « hors-temps » de Xénakis), qui se trouvait acculée à une passivité révoltante. À ce point, l'œuvre aurait pu être confiée à une machine-réalisatrice! Je me trouvai donc dans l'obligation d'interrompre ma rédaction, paralysé par ce dilemme, n'ayant même plus le choix d'annihiler le travail déjà fait – il était déjà trop vivant et hantant de possibilités en soi. D'autre part, réaliser bêtement l'organisation prévue revenait à une démission du compositeur.

Rapprocher les deux imaginations (organisation et composition). Attendre qu'agissent les hauts-fourneaux de l'imagination sur ces monolithes séduisants, mais gelés. Être à l'écoute. Peu à peu, à travers les attaques de l'imagination (composition), une solution se dégage: la fixité de l'organisation sera progressivement détruite par des vagues successives au profit d'échanges et de multiplications décidés sur le champ, selon les situations immédiates... Comme dans un feu de bois, la matière change en se consumant, mais les traces laissées gardent l'empreinte de la forme du bûcher initial. Dans ce jeu d'échange et de contagion transformatrice, la progression générale est aimantée vers une liberté de plus en plus grande. (Tremblay 1968, 277-278; 1995, 48-50)

L'œuvre se termine en effet dans une explosion orchestrale d'où émerge une voix. C'est la fin de la pièce. L'auteur conclut ainsi son article: « L'auditeur ne peut identifier ce qui s'est passé dans ces dernières mesures, mais seulement avoir le sentiment d'une sorte de naissance. » À notre avis, c'est à ce moment qu'à lieu la véritable naissance de Gilles Tremblay.

Après avoir liquidé cette expérience de manière percutante, il tourne définitivement le dos à une approche abstraite des formes et n'utilisera plus ce vocabulaire structuraliste dans la présentation de ses œuvres. Il s'en explique dans une autre entrevue avec Maryvonne Kendergi, en 1979:

La technique de *Cantique de durées* était une sorte d'aventure dramatique et j'ai voulu, après cette voix qui était purement gratuite à la toute fin de l'œuvre, essayer l'inverse. Au lieu de tout calculer et de développer une dialectique avant même d'écrire une note, [il s'agissait] d'essayer simplement d'écrire une musique jaillissant tout d'un trait. C'est d'ailleurs à ce titre, *Traits* [titre qui deviendra *Champs I*] que j'avais d'abord pensé, par analogie, aux traits de plain-chant, écrits tout d'un trait, sans retour en arrière. Une sorte d'absence de mémoire, d'oubli volontaire, donc de gratuité très grande. J'ai écrit la première séquence de manière presque automatiste, tout simplement comme un jeu. C'était finalement très structuré, mais de manière inconsciente. J'ai développé cette structure et j'ai découvert ainsi une autre façon d'écrire. (Tremblay 1983)

L'œuvre *Champs I* (pour piano et deux percussions), créée en février 1965, nous semble le fondement du langage si personnel du compositeur. Elle est d'ailleurs accompagnée d'un texte qui peut être considéré, à notre avis, comme fondateur: son credo musical. Tremblay y explique que son langage sera désormais fondé, non plus sur une conception abstraite du son, mais sur une conception concrète par l'écoute des sons environnants, les paysages sonores qui sont dans la nature. Ce texte, d'abord publié comme note de programme de *Champs I* en février 1965, puis sous le titre « Vie quotidienne et acte musical » dans *Le Devoir* du 27 juin 1970, a été reproduit en 1971 dans *Musiques du Kébek*:

La vie quotidienne dans laquelle nous baignons est continuellement modelée par les événements, les moments, qui en ponctuent le parcours, qui en tissent la durée. Exemple: lever de soleil, événement politique, coup de téléphone, danse de la neige, murmure de la foule, rencontre d'un regard. À première vue, ces ensembles ne paraissent avoir aucun sens, absurdes même, bons simplement pour un inventaire. Pourtant, ils sont tendus de relations, de dynamismes, de mouvements, riches d'une variété inouïe: créateurs de rythmes. Le lever du soleil, l'événement politique, le chant de la cigale, celui de la cloche, l'éruption volcanique, le silence, ne seront plus aussi étrangers les uns aux autres

qu'ils auraient pu le paraître au premier abord. Pour le musicien, entendre, percevoir les relations musicales qui sont dans la vie, constitue déjà un acte musical. C'est pour lui, en tout cas, une attirance de plus en plus forte. Qu'il prolonge cet acte de réception unifiée en articulant l'œuvre aux musiques perçues que je viens d'évoquer et celle-ci entre dans une dimension toute nouvelle, nourrie par des mouvements qui la dépassent. Si l'œuvre aide l'auditeur à son tour à percevoir les musiques latentes qui nous entourent, alors le musicien sera comblé. (Tremblay 1971, 289)

Après la parution de ce texte, ses interventions portent désormais sur le son et le silence. Le compositeur s'intéresse davantage à la description des sonorités extérieures à l'origine de ses œuvres. Curieusement, cette approche concrète et expérimentale du son a certainement été inspirée par sa rencontre avec Pierre Schaeffer et les membres du Groupe de recherches musicales, mais Tremblay n'y a jamais fait allusion. C'est plutôt parce qu'il est croyant, et donc, en conséquence à sa quête de spiritualité, qu'il se laisse guider par les sons de son environnement, perçus comme une manifestation concrète de la présence divine⁸. Dans un article consacré à la musique et au sacré, publié dans *Le Devoir* le 22 avril 2000, il écrit en effet :

Les moments qui m'apparaissent les plus réussis [dans mes œuvres] sont ceux qui correspondent le plus à un oubli de ma propre existence où ma volonté voulante [sic] ne compose pas mais est composée. Paradoxalement, cette volonté voulante sert de préparation ou d'écrin à ces moments très rares de grande plénitude où l'artiste n'écrit plus mais est écrit (ce qui n'exclut pas le travail très matériel de l'artisan). Moment privilégié où la volonté est lestée de tout volontarisme. (Tremblay 2000)

On serait tenté de relier cette attitude d'abandon du contrôle qu'offre la musique sérielle à celle d'un John Cage, bien que Tremblay ait toujours été réticent devant ce rapprochement que le musicologue peut y percevoir. Cet abandon de la volonté dont parle Tremblay doit plutôt être relié à sa conception du divin, comme il l'explique à Vincent Ranallo qui lui demande, en 2006 : « Pouvez-vous me donner une définition du sacré pour vous ? »

Le sacré, cela va dans le sens de l'émerveillement et du dépassement. Il y a, dans le *Cantique de durées*, une citation de saint Paul : « Nous voyons les choses actuellement comme dans un miroir, de façon embrouillée. » C'est ce qui me frappe beau-

coup. On ne comprend pas. Dans l'évolution de la musique, au moment où j'ai écrit ça, c'était le triomphe du sérialisme intégral, qui était absolument fascinant. En même temps, il traduit comme un mystère. Ce qui fait que les choses, par rapport à une certaine musique, sont comme embrouillées. On les voit dans un mystère, mais c'est un cheminement vers quelque chose. (Ranallo 2006, 101)

Comment se sort-il de cette crise ? Quel sera ce cheminement qui le conduit à trouver une autre voie que celle du sérialisme pour élaborer la structure de ses œuvres, cheminement dont on trouve l'aboutissement dans le texte de son credo musical (cité plus haut) ? La réponse à ces questions se trouve déjà en germe alors qu'il étudie dans la classe d'analyse d'Olivier Messiaen. En 2007, Tremblay confie à Mario Paquet, lors d'une entrevue radiophonique à Radio-Canada :

Je me rappelle une de mes propres crises. Quand je suis arrivé la première année à Paris, on découvrait Boulez, qui était peu connu à l'époque. Stockhausen. En Belgique Pousseur. Il commençait à y avoir Berio. Et puis Xenakis, absolument fantastique. On a d'ailleurs développé une amitié quoique l'on ait été très loin l'un de l'autre. Je sais que pendant quelques semaines je me suis mis à douter. Je me demandais, est-ce que tout le monde ne fait pas fausse route ? J'en étais tourmenté, jusqu'au jour où je me réveille le matin après une partie d'insomnie à réfléchir à cela et je me suis dit que c'était complètement idiot comme question. Quand on se met à douter, on ne fait rien. Et rien faire, c'est une erreur plus grande que de foncer. Alors conclusion, fonçons. (Tremblay 2007)

Mario Paquet poursuit : « Mais qu'est-ce qui a alimenté ce doute quand vous dites que vous pensiez faire fausse route ? C'était en lien avec ces esthétiques tout à fait éclatées ? » :

Il y avait le sérialisme et, heureusement, il y avait Messiaen. Je suivais aussi ses cours et Messiaen lui-même avait posé des questions aux élèves. Il disait : « La série, c'est bien joli, mais il faut la généraliser à tous les aspects de la musique. Il ne faut pas juste faire des séries de sons, il faut faire des séries de rythmes, d'attaques, d'intensités. Si on pousse plus loin, il peut y avoir des **séries d'objets** [c'est nous qui soulignons] » Moi, ça m'a beaucoup stimulé de penser « objets » plutôt que de penser « séries de notes » parce que ce que l'on constatait, c'était que la technique sérielle, appliquée aux notes, donne finalement une assez grande grisaille.

⁸ Il ne faudrait pas y voir pour autant une sorte de panthéisme, mais bien le résultat de la Création.

Pour Tremblay, il s'agit donc de construire la forme d'une œuvre, non plus en fonction d'un langage directionnel imposé de manière abstraite par une série préétablie, mais de penser la forme en fonction d'objets. Où trouver ces objets qui contribueront à l'élaboration d'une structure musicale sinon dans la nature, reflet de la présence divine? Précisons ici que cette référence à la nature, souvent évoquée par Tremblay, n'a rien de métaphorique, ni n'est liée à une quête d'identité culturelle⁹. La Nature, [on l'a dit,] il s'en émerveille comme reflet de la présence divine. « Le moindre chant d'oiseau, la moindre fleur des champs, la moindre carapace de tortue possèdent des structures absolument inimaginables et splendides. Devant cette réalité, le compositeur a envie de chanter, de crier son émerveillement », raconte-t-il à Jean Deschamps lors de l'émission « Rencontres » le 13 janvier 1974 (Tremblay 1974).

C'est aussi dans son observation de la Nature (au sens large de la réalité vivante qui nous entoure) qu'il puisera désormais sa manière de structurer le son et de concevoir la forme (souvent par blocs et sans développement linéaire), comme il l'explique à Serge Garant, le 19 octobre 1970, à l'émission « Musique de notre siècle »: « Ma conception du temps musical se rapproche davantage des événements musicaux eux-mêmes en rapport avec les événements de la vie, de ce qui nous entoure, la nature, et la réalité mentale qui fait partie de la nature » (Tremblay 1970).

LE SON

Mais, venons-en à ce qui caractérise l'essentiel de sa musique: sa conception du son et du silence en tant qu'objets à partir desquels il élabore des structures musicales issues des bruits de la nature, une idée qu'il tente d'expliquer à Jean Lesage au moment de la création de son œuvre pour orgue, *Vers une étoile*, lors d'une émission télévisée à Radio-Canada dans la série « Les Beaux dimanches », le 31 octobre 1993: « Les sons harmoniques sont des sons qui se trouvent derrière la réalité qu'on voit. On trouve dans la nature une sorte d'image, de compréhension du son. Ce qui me fascine, c'est la beauté naturelle qu'on trouve à l'intérieur du son. »

Cette réalité sonore de la nature le fascine depuis son enfance alors qu'il accompagnait son père dans des excursions nocturnes dans la forêt. Cependant, il expérimente « musicale-ment » pour la première fois cette idée de son-objet vers 1964, alors qu'il prépare sa collecte

de sons en vue de réaliser le projet d'environnement sonore du pavillon du Québec qui fera partie d'Expo 67. Tremblay raconte, le 23 juillet 1966, à l'émission « À travers le temps et l'espace: enquête sur les bruits qui nous entourent », l'expérience qu'il a vécue:

J'ai récolté des chants de grenouilles près de la rive nord du Saguenay au pied du mont Valin, une région très sauvage. J'avais enregistré près des Éboulements, il y a deux ans, des grenouilles et, de loin, ces bruits donnaient l'impression de grelots. Chaque grenouille produit un seul son et l'ensemble produit plusieurs intervalles différents. Je suis intrigué par certains phénomènes. Ainsi, par moments, ces petites bêtes s'arrêtent d'un seul coup, comme s'il y avait un chef d'orchestre. Le but de cette collecte était de préparer des illustrations sonores pour le pavillon du Québec durant l'Expo 67. Ce qui est hypnotisant, c'est que dans cette nuit noire et sans lune, tout ce qu'on perçoit, c'est ce son infiniment long et presque incantatoire. Il est possible de transposer ces sons électroniquement, mais captés ainsi, tel quel dans la nature, il y a toute une musique existante. Je souhaitais que les gens puissent percevoir ces sons de la vie comme si c'était de la musique. Un autre bruit, une source d'eau, nous donne une leçon formidable de rythme et de mélodie. Cet enregistrement présenté à une vitesse quatre fois plus lente et transposé à deux octaves inférieures, chaque goutte ressemble au son d'un marimba imaginaire au rythme fantaisiste et riche. Quittons cette merveilleuse campagne pour écouter le bruit des villes. Ces grincements très mélodiques sont ceux d'un train dans une gare de triage. Remarquez la variété infinie des timbres métalliques qui défilent sous nos oreilles. On entend tout le gémissement du métal et des polyphonies de grincements (Tremblay 1966).

LA FORME

De là à découvrir les innombrables schémas formels que pouvaient lui offrir ces objets, il n'y avait qu'un pas à franchir. Deux témoignages nous transportent au cœur de la poétique de Tremblay, plus précisément sur la naissance du processus formel¹⁰.

Le premier témoignage, tiré d'une entrevue avec Eitan Cornfield datée de 2003, relate l'origine de l'idée formelle et la manière dont il a conçu *Le sifflement des vents porteurs de l'amour* en 1971:

J'ai conçu l'idée générale de la pièce lorsque je me promenais sur les bords du Saguenay. J'étais en vacances avec mes

⁹ Par exemple, dans *Solstices ou les jours et les saisons tournent* (1971), l'évocation des saisons sert uniquement à établir la structure et à donner un caractère sonore différent à chaque section de l'œuvre, sans aucune référence sémantique aux paysages typiques du Québec.

¹⁰ Walter Boudreau y fait allusion dans l'entrevue publiée ici même: « Gilles est fasciné par les insectes; il y en a partout dans sa musique. Même chose pour l'eau. On ne parle pas ici d'un art pictural réaliste, mais d'une vision très microscopique du monde. Il « voit » les atomes, les galaxies, de l'infiniment petit à l'infiniment grand ».

parents à ce moment, et la rivière était gelée dure, même s'il y a des marées sur le Saguenay. J'ai cru entendre une explosion, comme un coup de fusil. C'était le bruit de la glace qui éclate, puis un court silence, un silence de froidure. Il faisait très froid et ça craquait de partout. Ça me donnait l'idée d'une explosion très violente se mutant en silence et progressivement une sorte de réchauffement qui donnait naissance à la mélodie, à la fluidité de la mélodie, à son exubérance, ainsi de suite, passant de la glace au feu. (Tremblay 2003)

Le second témoignage, offert à Mario Paquet en 2007, est tout aussi instructif pour comprendre la naissance de *Musique du feu*, composée en 1991. En plus de nous permettre d'admirer la richesse du vocabulaire utilisé afin d'offrir à l'auditeur une porte d'entrée à son œuvre, le compositeur nous convie non seulement à l'écoute des bruits, mais également à l'observation des formes qu'offre la nature :

Le feu est quelque chose de convivial. Un feu de camp. On cuit les aliments sur le feu. C'est quelque chose de très doux et très beau, mais, en même temps, cela peut être destructeur. Tout se réduit finalement en cendre. Le pire du feu est la bombe atomique et avec la guerre, c'est un feu qui donne froid dans le dos. Cette œuvre est inspirée de tous les bruits physiques du feu – les crépitements, les ronflements, les craquements – et en même temps des formes des flammes. Des flammes moyennes, petites, d'autres qui ressemblent à des feux d'artifices qui vont à toute vitesse et qui font des tournolements en spirale. Et puis il y a les flammes profondes. Ici, j'ai utilisé des instruments graves. J'y ai mis deux tubas parce que je voulais de grands mouvements de flammes qui durent, et avec deux tubas c'est possible. Avec un [seul] tuba, le tubiste arrive rapidement au bout de son souffle et ne peut pas continuer le mouvement. C'est une œuvre où il n'y a pas de cordes, uniquement des vents, des percussions et [un] piano. (Tremblay 2007)

LE SILENCE

La musique ne se conçoit pas sans cette alternance entre le son et le silence. C'est une évidence. Mais, dans le cas de Tremblay, ce silence est beaucoup plus qu'un arrêt, qu'une respiration ou qu'un élément structurel à proprement parler. C'est ici surtout que l'on peut relier sa vision de la Nature au grand axe de l'artiste croyant qui chapeaute sa pensée esthétique. Il y a d'abord le silence qui permet d'approcher le divin, puis le silence proprement musical qui en découle.

Dans la même entrevue de 2007 avec Mario Paquet, alors que celui-ci l'interroge sur le rôle que joue le silence dans son œuvre *Avec, Wampum symphonique* (1992), Tremblay évoque ce passage biblique où le prophète Élie cherche à savoir qui est réellement Yahvé :

Dans un songe, un jour, un ange lui apparaît et lui dit « Va dans la grotte et puis attend ». Alors il y va, il attend et arrive un ouragan épouvantable qui brise les rochers. Dieu n'était pas là. Ensuite il y a un tremblement de terre, absolument terrifiant. Dieu n'est pas là. Ensuite il y a un feu. Dieu n'y est pas. Élie est toujours dans sa grotte, il lit, et puis il entend un merveilleux silence. Une sorte de silence vibratile. Yahvé se trouve là. C'est donc la douceur, le silence.¹¹

Puis, il y a ce silence réel de la pensée que définit Tremblay au cours de l'émission « Actuelles: la révolution sonore », le 5 décembre 1980, ce silence nécessaire pour que puisse naître une idée musicale :

Quand je réfléchis au silence, j'en parle à un niveau presque spirituel que j'appellerais « revirginisant » ou régénérateur. Pour imprimer une image quelconque, il faut une cire vierge. Si la cire est brouillée, on ne peut rien y imprimer. Quand je parle d'une nouvelle écoute, c'est dans le sens d'un silence qui permet d'écouter, d'un certain vide, créateur de plénitude. Cela semble paradoxal, mais on ne peut avoir un sentiment de plénitude sans avoir cette disponibilité, ce vide. Quelqu'un qui est toujours rempli de pensées (ou de lui-même) est inapte à écouter. Le silence est un état qui n'est pas dépourvu de son. En forêt, par exemple, presque tous les oiseaux sont perceptibles individuellement parce qu'ils ne se nuisent pas entre eux. Il n'y a pas de sursaturation qui empêcherait d'entendre. Il y a une sorte de transparence qui permet d'entendre le silence. Aujourd'hui, le silence est un luxe qui se paie. J'ai remarqué que le seul endroit dans un train où on ne diffuse pas de la muzak est dans la première classe. La muzak est un fond sonore qui ne doit pas s'entendre, mais qui est rempli de mini-messages adaptés selon les lieux. C'est un procédé pervers, diabolique, aliénant et irrespectueux de la personne. (Tremblay 1980)

Quant au silence musical, il en parle d'abord comme un préalable nécessaire à la captation d'idées musicales. Lors d'une discussion dans le cadre de l'émission radiophonique *Des idées plein la tête*, en janvier 2006, consacrée au thème du silence, Tremblay raconte ce souvenir :

¹¹ Élie au mont Horeb, Ancien Testament, 1^{er} livre des rois, chap. XIX, 1-18.

J'ai eu un professeur de piano formidable lorsque j'étais à Paris. C'était Yvonne Loriod. Un jour que je prenais une leçon avec elle, je lui jouais un adagio de Mozart. Lorsque cela fut terminé, elle m'a dit : « Tremblay, vous faites trop de bruit avec votre esprit ». Cela m'est resté et j'ai compris. Il manquait l'abandon, le silence de l'esprit. (Tremblay 2006a)

La tête ainsi « nettoyée de ses bruits » est alors apte à capter des idées, comme il le confie à Anne Lauber dans un livre publié en 1990 par un collectif d'auteurs et intitulé *Sons d'aujourd'hui* :

L'inspiration, c'est être à l'écoute des idées et cela suppose un silence physique et surtout un silence mental. Il faut être à l'écoute de son désir en même temps qu'à l'écoute de l'univers. Nous avons tous besoin de périodes de silence pour vivre, et l'inspiration est un surcroît de vie [...] La vie moderne nous désapprend de plus en plus le silence, ce qui est dramatique. (Tremblay 1990b)

Dans l'entrevue sur le DVD produit par la SMCQ en 2006, il ajoute :

La musique est inutile. Parfaitement inutile. Par contre, elle est totalement nécessaire. On ne peut pas vivre sans musique... mais elle ne sert à rien. Si je parle de ce rien, c'est qu'il représente le silence, le vide, qui permet la naissance de quelque chose. La plupart du temps, je ressens beaucoup ce vide, ce rien, pour pouvoir apercevoir ce qui est, pour pouvoir percevoir l'être sonore, l'être poétique. (Tremblay 2006b)

Mais ce n'est que lors d'un colloque sur l'écologie sonore organisé par Raymond Ringuette à l'Université Laval, en avril 1994, et dont les actes ont été publiés la même année dans la revue *Recherche en éducation musicale*, que Tremblay définit le concept dans son contexte musical. Sous le titre « Silences, Silence », il explore véritablement les différentes sortes de silences musicaux (les silences d'avant, pendant et après, avec des exemples musicaux) pour ensuite aborder les différents sens accordés au mot « silence », une sorte d'inventaire ou de répertoire qui aboutirait à un « traité du silence », qui reste à faire. « Ce silence appartient aux valeurs qu'une société doit cultiver. On peut donc parler ici, dans une perspective équilibrée d'écologie sonore, d'une véritable culture du silence » (Tremblay 1994).

Les réflexions de Tremblay sur le silence témoignent également de son engagement social et écologique. Quoi de plus actuel que cette intervention, par exemple, faite en

présence de Denise Robillard et publiée dans *Liturgie, Foi et Culture*, en 1990 :

Le silence de l'écoute totale, de l'écoute adhésion. Pendant ce temps, on ne fait plus de bruit avec sa pensée. Dans la liturgie, si les silences sont des points morts, ils ont raté leur rôle. La pensée naît dans le silence. L'idée de l'espace du silence me paraît particulièrement importante à l'heure actuelle. Alors qu'on s'interroge sur le rôle des bâtiments d'églises, il me paraît absurde de détruire des espaces de respiration dans les villes. On devra même, pour sauvegarder notre équilibre, construire des espaces de silence. Cela fait partie du patrimoine - le patrimoine du silence - et on devrait y tenir comme à la prune de ses yeux [...] Quand nous venons prier, dans ce geste de déposer, nous vivons l'expérience du désencombrement [...] Si, dans nos liturgies, certains moments sont très bien réussis, les moments forts ne sont pas suffisamment mis en valeur par cette espèce d'écrin de silence. Comme si on avait peur du silence [...]. (Tremblay 1990a, 48)

Conclusion

S'il est vrai, comme nous avons tenté de le démontrer à la lumière des écrits de Tremblay, que la foi chrétienne de l'homme a conditionné ou enveloppé la pensée esthétique de l'artiste en ce qui a trait au sacré et à la nature, et ce, tout au long de sa carrière, on est en droit de questionner les fondements de cette foi qui a également guidé son engagement dans la société. Car, à l'opposé de son maître Olivier Messiaen qui a maintes fois affirmé comme une évidence qu'il était né croyant (Balmer 2009), Tremblay est certes, né involontairement catholique, comme la plupart des Canadiens-français de cette époque (il est né en 1932), mais son parcours pour approfondir et assumer cette foi, puis de l'intégrer à son œuvre de compositeur, s'est fait progressivement, depuis ses années de formation au collège Brébeuf, par une succession de questionnements et de rencontres dont on trouve la trace dans sa correspondance avec le père Paul Vanier, s.j., le père François Houang et avec l'essayiste Pierre Vadeboncoeur (Lefebvre 2010b). Un long cheminement donc, où, à l'approche de ses 78 ans, il pouvait enfin répondre à l'impossible interrogation d'Alain Faubert : « Qui est Dieu pour vous ? » :

Quelle question difficile! Je crois qu'il est essentiellement l'amour et la beauté à travers le mouvement, et j'essaie de percevoir, de me mettre à l'unisson de ce mouvement et de le transmettre. (Tremblay 2010)

Un fait cependant demeure. Pourra-t-on établir une corrélation directe entre le discours qu'il a tenu sur ces deux pôles, le sacré et la nature, et son langage musical? Nous croyons que oui, si l'on se penche sur les œuvres utilisant des textes religieux; oui aussi, si l'on étudie les emprunts à la structure du chant grégorien; et oui également, si l'on se penche sur les transmutations sonores qu'il a réalisées à partir de l'observation de la forme des objets naturels. Cependant, l'analyse des formes musicales qui procèdent de ce mécanisme sera plus complexe, car, à moins qu'on en retrouve une trace dans ses notes de cours et dans les esquisses de ses œuvres, Tremblay n'a explicité publiquement cette démarche, à notre avis, que pour une seule œuvre, *Compostelle 1* (1978). Dans une lettre adressée à Françoise et Pierre Dansereau, le 19 octobre 1993, il décrit, en y joignant les illustrations, comment, à partir de l'observation d'une écorce de bouleau, il transpose les stries de cette forme naturelle en une structure musicale. « Ce qui m'a frappé, écrit-il, c'est l'aspect musical de l'écorce traitée en partition, avec ses lignes horizontales de différentes longueurs et ses groupes-réseaux d'événements, comme des constellations vibratiles¹². »

Autrement, et à l'exception de l'analyse sérielle de *Cantique de durées* que nous avons évoqué plus tôt, le compositeur préfère exposer l'origine poétique ou l'idée originale de ses œuvres plutôt que la manière dont elles ont été construites. Cette attitude discrète concernant la « cuisine » de l'œuvre *L'Espace du cœur* a été particulièrement évidente dans la réponse habilement esquivée qu'il offrit à un intervenant qui l'interrogeait sur ce sujet lors du colloque « Les écrits de compositeurs depuis 1850 » en mars 2008, organisé par Michel Duchesneau et Jean-Jacques Nattiez à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Tremblay y présentait la conférence d'ouverture et avait choisi de traiter de l'origine de cette œuvre et du choix des textes plutôt que son écriture proprement dite.

Enfin, si nous nous sommes attardée ici à publier, de manière isolée et dans le cadre d'un colloque, de larges extraits de son discours, il faudra ultérieurement introduire la pensée de Gilles Tremblay dans le discours plus large de compositeurs du xx^e siècle qui ont également soutenu une conception spirituelle de la musique, même si, à l'exception d'Olivier Messiaen¹³, ces derniers n'en ont pas fait nécessairement la pierre angulaire de leur réflexion esthétique, tels, à titre d'exemples, Stravinski, Schoenberg, Penderecki et Gubaidulina.

RÉFÉRENCES

Livres et articles :

BALMER, Yves (2009). « *Je suis né croyant...* ». Aux sources du catholicisme d'Olivier Messiaen », Sylvain CARON et Michel DUCHESNEAU (dirs.), *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*, Lyon, Éditions Symétrie, p. 417-441.

BOIVIN, Jean (2003). « Musique et nature », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, vol. 1 « Musiques du xx^e siècle », p. 484-511.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1986). *Serge Garant et la révolution musicale*, Montréal, Louise Courteau éditrice.

_____ (éd.) (1994). « Gilles Tremblay : réflexions », *Circuit, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, vol. 5, n^o 1, p. 9-78. Incluant des repères biographiques, un catalogue des œuvres, une chronologie des articles, entrevues et commentaires radiophoniques, ainsi qu'une discographie.

_____ (éd.) (1995). « Tremblay/Varèse/Messiaen: Gilles Tremblay analyste », *Circuit, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, vol. 6, n^o 1, p. 9-64. Incluant une bibliographie chronologique des textes et travaux consacrés à Gilles Tremblay.

_____ (2009). « L'influence d'*Art et scolastique* (1920) de Jacques Maritain au Québec », Sylvain CARON et Michel DUCHESNEAU (dirs.), *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*, Lyon, Éditions Symétrie, p. 71-81.

_____ (2010a). « Compléments biographiques. Pour la suite des recherches autour de l'œuvre de Gilles Tremblay », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, n^o 3, p. 91-103.

_____ (2010b). « Le compositeur Gilles Tremblay: un artiste croyant et engagé », *Les Cahiers des Dix*, 64, p. 83-120.

MASSIN, Brigitte (1989). *Olivier Messiaen, une poétique du merveilleux*, Aix, Éditions Alinéa.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1985). « La relation oblique entre le musicologue et le compositeur », T. MACHOVER (éd.), *Quoi? Quand? Comment? La recherche musicale*, Paris, Christian Bourgois, p. 121-134.

¹² Cette lettre et les trois séquences visuelles du processus de composition ont été publiées dans la revue *Circuit* 1995, 61-64.

¹³ Pour approfondir la pensée religieuse de Messiaen, nous suggérons : Brigitte Massin, *Olivier Messiaen, une poétique du merveilleux* (1989); Yves Balmer, « *Je suis né croyant...* ». Aux sources du catholicisme d'Olivier Messiaen » (2009); Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen* (1967); Claude Samuel, *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Olivier Messiaen* (1986).

PASTICCI, Susanna (2003). « Musique religieuse et spiritualité », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, vol. 1 « Musiques du XX^e siècle », p. 323-347.

SAMUEL, Claude (1967). *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Éditions Pierre Belfond.

_____ (1986). *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Éditions Pierre Belfond.

Archives privées de Gilles Tremblay:

TREMBLAY, Gilles (1961). « Ma bibliothèque idéale », Radio-Canada, 26 août. Émission radiophonique.

_____ (1962a). « Un compositeur nous parle », *Journal des Jeunesses musicales du Canada*, janvier, p. 2. Entrevue de Robert Daudelin avec Gilles Tremblay.

_____ (1962b). « Musique. En marge du concert de musique électronique et concrète », *Maintenant*, n^o 3, mars, p. 113.

_____ (1966). *À travers le temps et l'espace: les bruits*, Radio-Canada, 23 juillet et 6 août. Émission radiophonique.

_____ (1968). « Note pour Cantique de durées », *Revue d'esthétique* (numéro spécial consacré aux musiques nouvelles), p. 51-58. Reproduit dans *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 8, n^o 1, 1995, p. 43-51.

_____ (1970). Serge Garant interroge Gilles Tremblay, *Musique de notre siècle*, Radio-Canada, 19 octobre. Série radiophonique.

_____ (1971). « Vie quotidienne et acte musical ». Reproduit dans *Musiques du Kébek*, Raoul DUGUAY (dir.), Montréal, Éditions du Jour, p. 289.

_____ (1972a). « La musique sacrée », *5D*, Radio-Canada, 10 décembre. Entrevue d'Hélène Roy avec Gilles Tremblay. Émission télévisée.

_____ et al. (1972b). « L'art d'aujourd'hui », Radio-Canada, 15 décembre. Maryvonne Kendergi interroge Serge Garant, Brune Mather et Gilles Tremblay sur la situation du compositeur novateur. Émission radiophonique.

_____ (1973). *Entretiens*, Radio-Canada, 22 juin. Propos de Gilles Tremblay sur les tendances de la musique actuelle. Série radiophonique.

_____ (1974). « Rencontre », CBC-TV, 13 janvier. Jean Deschamps interroge Tremblay lors de la diffusion de *Cantique de durées*.

_____ (1974/1994). « Une reconnaissance: témoignage de Gilles Tremblay sur la foi d'aujourd'hui », *Les mutations de la foi chrétienne*, Fides. Reproduit dans *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 5, n^o 1, 1994, p. 19-21.

_____ (1980). « La révolution sonore », *Actuelles*, Radio-Canada, 5 et 19 décembre. Série radiophonique.

_____ (1983). Entrevue de Maryvonne Kendergi avec Gilles Tremblay, Coffret Radio Canada International, ACM 12. L'entrevue a été réalisée en 1979.

_____ (1990a). « Musique et silence. Propos recueillis par Denise Robillard », *Liturgie, Foi et Culture*, vol. 24, n^o 121, mars, p. 48-51.

_____ (1990b). « Entretien d'Anne Lauber avec Gilles Tremblay », dans Mireille GAGNÉ et al., *Sons d'aujourd'hui*, Montréal, Louise Courteau éditrice. Accompagné de dix cassettes (enregistrement de cet entretien sur cassette 9, face B).

_____ (1994). « Silences, silence », Raymond RINGUETTE (dir.), Actes du colloque sur l'écologie sonore tenu à l'Université Laval le 9 avril 1994, dans *Recherche en éducation musicale au Québec*, vol. 13, novembre, p. 12-19.

_____ (2000). « La musique et le sacré », *Le Devoir*, 22 avril.

_____ (2002). « Gilles Tremblay, compositeur contemporain au carrefour de la tradition et de la passion créatrice », *L'Agora*, vol. 9, n^o 3, septembre-octobre, p. 31-33. Sur Internet, http://agora.qc.ca/Documents/Tremblay-Entrevue_avec_le_compositeur_Gilles_Tremblay_par_Jean-Philippe_Trottier, consulté le 26 avril 2011.

_____ (2003a). « Portrait: Gilles Tremblay », Radio-Canada, 6 juillet. Entretien radiophonique avec Jean-Paul Bataille.

_____ (2003b). « Eitan Cornfield interroge Gilles Tremblay », *Portraits de compositeurs canadiens*, Centredisques CMCCD-9003.

_____ et al. (2006a). « La mort du silence », *Des idées plein la tête*, Radio-Canada, 9 janvier. Avec d'autres intervenants, Gilles Tremblay discute des conséquences de l'omniprésence du bruit dans nos sociétés. Radio-documentaire.

_____ (2006b). *Composer?! Portraits de compositeur: Gilles Tremblay*. DVD produit par la Société de musique contemporaine du Québec en collaboration avec ÈS ART et Productions Éneri. 1 disque vidéo digital.

_____ (2007). Portrait du compositeur Gilles Tremblay, récipiendaire du Prix Cino del Duca, décerné par l'Académie des beaux-arts (France). *Soirées classiques*, Radio-Canada, 14 novembre. Émission animée par Mario Paquet.

_____ (2010). « Entrevue de Gilles Tremblay avec Alain Faubert ». *Parole et Vie*, Lise GARNEAU (réal.), Canal Vox. Série télévisée, épisode PARO H10-012 (18 avril).

Autres documents :

Archives privées de Gilles Tremblay.

RANALLO, Vincent (2006). *L'écoute créatrice dans l'orientation spirituelle de l'œuvre de Gilles Tremblay*. Document de recherche soumis lors de l'examen de synthèse au programme de doctorat, Faculté de musique, Université de Montréal. Archives de l'auteur.