

Entretien avec Isabelle Panneton An Interview with Isabelle Panneton

Marie-Thérèse Lefebvre

Volume 12, Number 1-2, June 2011

Musique de Gilles Tremblay / Opéra et pédagogie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054200ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054200ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lefebvre, M.-T. (2011). Entretien avec Isabelle Panneton. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 12(1-2), 53–58.
<https://doi.org/10.7202/1054200ar>

Article abstract

In this interview, the composer revisits important moments in Gilles Tremblay's Analysis courses, in particular his approach to poetry and music and the special attention he gave to part writing. Tremblay's approach was remarkable for its instinctive character and holistic vision of musical works under study in these courses. Panneton also describes her own approach to poetry and discusses some of her works in progress.

Transcription de l'entretien de Marie-Thérèse Lefebvre avec Isabelle Panneton, Journée d'étude sur Gilles Tremblay, Université de Montréal, le 26 mai 2010.

Marie-Thérèse Lefebvre (MTL): Je fréquente Isabelle Panneton depuis plusieurs années. Ayant vécu à Sherbrooke, sa ville natale, durant un certain temps, j'ai rencontré les membres de sa famille, dont plusieurs sont musiciens: Hélène, organiste et titulaire des orgues de l'église Saint-Viateur (Outremont), Denise, pianiste qui enseigne au Conservatoire de musique de Montréal, et François, chef de chœur. Il dirige, entre autres, le Chœur classique de l'Estrie (Granby) et le Chœur St-Léon (Westmount). Je suis fascinée par la musique d'Isabelle, par la parole articulée, que ce soit lorsqu'elle aborde la sienne ou celle des autres compositeurs. Je l'admire aussi pour sa grande sensibilité à la poésie, un sens de l'humour à toute épreuve et une musique qui ne heurte pas. Une musique toujours écrite avec une certaine fluidité et une limpidité, même si parfois des ondes très sombres s'y retrouvent.

Après avoir reçu une formation avec Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Gilles Tremblay durant ses études au Conservatoire de musique de Montréal entre 1975 et 1984, Isabelle a ensuite fait un long séjour à Bruxelles, où elle a étudié auprès de Philippe Boesmans. Elle a, au fil des années, composé des œuvres importantes, je pense à *À la légère* (1985), puis à *Chant d'août* (1988), qui est en fait un jeu de mots sur le nom de la flûtiste Lise Daoust, une œuvre pour flûte et piano interprétée avec Louise Bessette et enregistrée il y a quelques années¹. En 1991, *Trois fois passera* est créée à Sherbrooke par Marc David; en 1996, Fonovox réalise un disque consacré à ses œuvres². En novembre 2004, *L'Arche*, un opéra de chambre pour lequel Anne Hébert a écrit le livret, est créé par l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal et le Nouvel Ensemble Moderne, sous la direction de Lorraine Vaillancourt³. Des titres évocateurs, proches de la poésie.

J'ai l'impression, lorsque j'écoute ta musique et que je lis les notes de programmes, que tu es dans le même frémissement de la poésie que Gilles Tremblay. Parlait-il de cette relation « musique-poésie » dans ses cours?

Isabelle Panneton (IP): On sait à quel point Gilles Tremblay aime la littérature. Au

Entretien avec Isabelle Panneton

Marie-Thérèse Lefebvre
(Université de Montréal)

fil des cours, il partageait effectivement ses éblouissements: il nous a entre autres présenté l'ouvrage d'Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, pour lequel il s'était enthousiasmé. Quelques semaines plus tard, il nous parlait d'un livre du philosophe Roger Garaudy, puis de Fernand Ouellette, qu'il a connu personnellement et dont il voulait nous faire découvrir la poésie. On sentait que la littérature, la philosophie et la poésie faisaient partie de son quotidien et qu'il en avait besoin.

MTL: Lisait-il des extraits devant ses étudiants?

IP: Certainement, il prenait régulièrement le temps de nous lire les plus belles pages. Tu m'as déjà demandée s'il nous enseignait comment mettre des textes en musique. Il le faisait à travers l'analyse d'œuvres vocales très caractérisées et on pouvait là encore sentir son amour des textes, de même que son souci du traitement vocal. Ceci dans la *Messe* de Machaut, où il mettait en évidence tout le travail d'isorythmie, comme dans *Le Marteau sans maître*, à l'autre extrême, où il analysait la façon dont la structure du texte servait d'arrière-plan à celle de l'œuvre. Nous goûtions à plusieurs approches et cela ouvrait des portes et déclenchait la réflexion.

MTL: Une poésie non seulement livresque, mais aussi une poésie de la pensée. Ses cours d'analyse n'étaient donc pas toujours uniquement tournés vers les « techniques d'écriture ».

IP: Non, sûrement pas. D'ailleurs, il était très ouvert à ce que des gens extérieurs au cours pouvaient apporter comme contribu-

¹ Pour l'enregistrement de *Chants d'août*, voir *...Fin de siècle. Nouvelle musique montréalaise*, 1994.

² Voir *Cantate pour la fin du jour*, 1996.

³ L'œuvre a été créée au théâtre Outremont dans le cadre du festival Les Coups de théâtre.

tion. Au moment où il terminait l'analyse du *Marteau sans maître* de Boulez, je lui ai appris que j'avais une amie qui, pour son doctorat en littérature, rédigeait une thèse sur Mallarmé (l'auteur du texte mis en musique par Boulez). Il a saisi l'occasion au passage et Lucie Normandin, donc, fut invitée dans la classe d'analyse pour nous entretenir pendant près de quatre heures sur l'œuvre de Mallarmé. Ce fut un après-midi flamboyant.

MTL: Car tu t'es beaucoup inspirée des textes de Lucie.

IP: De ses textes, de ses réflexions, de sa grande capacité d'analyse...

MTL: Pour revenir à la dernière question, comment Gilles Tremblay traitait-il de la poésie dans ses cours et comment vous incitait-il à regarder du côté de la littérature? Quelles étaient les indications qu'il transmettait pour vous aider à traiter de la musique vocale?

IP: Il ne s'est pas beaucoup attardé sur l'aspect technique, nous laissant expérimenter à travers nos propres compositions. Mais, comme je l'ai mentionné tout à l'heure, il nous familiarisait avec les possibilités de la voix à travers des immersions dans des œuvres dont certaines (de Schoenberg, de Berio...) en exploraient les limites. Pour ce qui est de l'analyse musicale, je l'ai souvent mentionné auparavant, il analysait comme un compositeur. Il ne s'agissait pas seulement de procéder au découpage formel des œuvres; il s'intéressait aussi à un élément, à un trille, à une inflexion particulière dont il mettait en évidence la pertinence au sein d'une structure. Il avait une vision très organique des œuvres. Son approche se démarquait souvent par son caractère instinctif. Lors de l'analyse d'une sonate pour piano de Mozart, il s'est attardé sur un accord dont la présence l'étonnait, du moins selon la logique de l'écriture. Alors, après avoir joué pour nous le passage en question, il déclara que « cet accord devait être là simplement pour le plaisir de laisser glisser les doigts, comme ça, sur le piano ». Cette sonorité résultait donc d'une sensation purement physique!

MTL: On sait que Tremblay donne des titres très évocateurs à ses œuvres, un peu pour « encadrer », si j'ose dire, la réception de l'auditeur. Est-ce que cette intention est la même chez toi?

IP: Non, pas directement. À travers les titres de ses œuvres, il m'apparaît que la poésie est le lien entre sa foi et son amour de la nature. Parmi ces titres, il y en a quelques-uns...

MTL: *Les Pierres crieront*, par exemple.

IP: Exactement. *Triojubilus*, *Cantique de durées* et surtout *Oralléluiants*. C'est un mot qu'il a inventé en fusionnant « Orant », qui signifie « en prière », à « Alléluia », qui signifie « chant d'allégresse ». Quand nous entendons ce titre, nous comprenons d'emblée sa définition, c'est déjà en soi formidable. D'autres témoignent de son amour de la nature: *Vers le soleil*, *Souffles*, *Solstices*, *Sous le signe du lion* et *Fleuves*. Puis il y a aussi les titres dont les sonorités sont d'une grande richesse, comme *Kékoba*, *Cèdres en voiles*, *Traçantes*, où la poésie est audible, tout comme dans les partitions associées à ces titres.

Walter Boudreau a parlé des mobiles lors de son entrevue tout à l'heure. Tremblay a aussi inventé les « durées souffle », les « durées résonance » et les « durées archet ». Ce qu'il y a de bien dans ces petites expressions, c'est qu'elles disent exactement ce dont il est question. Pour les « durées souffle », il indique à l'interprète un écart dynamique, par exemple, entre *piano* et *mezzo piano*, applicable à une ou à plusieurs notes données. La durée de chacune sera celle que permet le souffle de l'interprète dans cet écart de nuances. De même, une « durée archet » durera le temps du coup d'archet. Lorsque l'archet a glissé sur toute sa longueur, l'interprète passe à la note suivante. Même principe pour les « durées résonance » associées aux percussions.

MTL: Le résultat devient dépendant de l'interprète ?

IP: De même que de la nature de l'instrument. Cela correspond pour moi à une approche très poétique: travailler avec les contraintes inhérentes à l'instrument, travailler avec ses possibilités. La dernière page d'*Oralléluiants* est entièrement construite avec des durées souffle/archet/résonance. Le résultat est d'une grande beauté. Tremblay a su créer un véritable sentiment d'apesanteur. Il a lui-même avoué qu'il espérait beaucoup de cette finale, mais qu'il ne s'attendait pas à ce qu'elle soit aussi réussie.

Bref, la sensibilité poétique est présente partout. Je pense que ça fait partie de ce qui attirait les étudiants dans ses classes d'analyse et de composition. J'ai retrouvé un extrait d'un hommage de Marc Hyland, rédigé à l'occasion du 70^e anniversaire de Tremblay:

Un premier éblouissement, à l'audition de vos *Fleuves*, alors que j'étais jeune musicien épris de poésie, m'aura d'abord littéralement porté jusqu'à cette merveilleuse

cité qu'est Montréal pour y étudier sous votre égide au Conservatoire. S'il m'est permis ici de remonter un peu le fil du temps, je dirai que les années qui ont suivi comptent parmi les plus belles de ma vie, riches d'Harmonies, de Timbres, de Poésie et de Rythmes... (Hyland 2003, 61⁴)

Et André Villeneuve, de son côté, écrivait :

Entre vous et ce qui est au-dessus de vous, de ce voyage, le Résonant, le Rythme et la Parole du musicien.

Quelque chose dans cette rareté dont on souhaite s'entourer.

(Villeneuve 2003, 63)

Un vocabulaire qui fait pleinement écho à l'univers de Gilles Tremblay.

MTL : Pour être attiré par la poésie, il faut d'abord la sentir soi-même. Ce n'est pas tout le monde qui réagit à ce type de langage, de définitions, de propositions. Chez toi, la poésie a certainement existé avant même ton inscription aux cours de Gilles Tremblay. Plus jeune, quels ont été tes premiers contacts avec la poésie ?

IP : J'ai eu les contacts qu'offraient les cours à l'école, mais je pense que le vrai déclic s'est produit à la fin de l'adolescence. Je fréquentais alors Lucie Normandin et son compagnon, Daniel Guénette, qui étudiaient en littérature. Nous partagions nos coups de cœur, ceux que j'avais en musique et ceux qu'ils avaient en littérature. Ils m'ont permis de lire des auteurs comme Alain Grandbois, Jacques Brault, Stéphane Mallarmé... La découverte de l'œuvre de Roland Barthes, dont *Mythologies* et *Fragments d'un discours amoureux*, a été également très importante. Toutes ces lectures ont ouvert en moi un espace duquel j'avais besoin, et qui continue de me nourrir encore aujourd'hui.

MTL : Oui, et je me souviens d'un poème d'Anne Hébert que tu aimais me réciter, *La fille maigre*⁵. Comment choisis-tu tes textes ?

IP : Il y a bien sûr le contenu du poème qui est important mais, également, l'aspect sonore. Il existe des textes au départ très chargés musicalement et, pour cela, difficiles à mettre en musique. Les textes d'Anne Hébert ont ceci de remarquable qu'ils sont extrêmement dépouillés et toujours bien rythmés. Ils vont à l'essentiel. Plusieurs ont été mis en musique, tant par des compositeurs de musique populaire que par des compositeurs de musique contemporaine : il me semble qu'on peut investir les poèmes d'Anne Hébert plus facilement que d'autres.

MTL : D'où vient le titre de ton œuvre pour violon et piano *Sur ces décombres et floraisons nouvelles* ?

IP : Il s'agit de la première phrase d'un poème de Daniel Guénette. J'aime sa poésie, très riche et sonore. Je dirais qu'il y a un plaisir à la lire à haute voix, avant même d'en approfondir le sens. C'est certainement ce qui m'a beaucoup attirée chez lui. « Sur ces décombres et floraisons nouvelles, parmi cela tout autour insaisi, qui n'en semble voir la déraison... ». Disons aussi que j'étais dans les décombres à ce moment-là (!)... et ce texte m'a donné une véritable impulsion pour composer.

MTL : J'aimerais explorer un autre lien que tu as avec Gilles Tremblay. Dans ses écrits, on constate qu'il n'a jamais voulu concevoir l'histoire musicale à partir des ruptures, mais qu'il en perçoit l'évolution dans une continuité. Il faisait ainsi souvent des liens entre Mozart, Schumann et Monteverdi. De même, dans son œuvre, on sent qu'il a absorbé toute cette histoire. Je sais que tu partages avec Walter Boudreau un amour inconditionnel pour l'œuvre de Haydn. As-tu découvert ce compositeur dans les cours de Tremblay ?

IP : J'ai découvert Haydn après mes études. Par rapport à l'époque classique, Tremblay a plutôt accordé du temps à Mozart. D'ailleurs, dans le contexte de ses cours d'analyse, après nous avoir amenés chez Schumann, chez Liszt et un peu chez Mahler aussi, il est passé directement à Debussy, sans s'attarder au postromantisme de Wagner.

MTL : C'est vrai qu'il y fait très peu allusion.

IP : C'est vraiment un « trou » dans le parcours de ses analyses. Nous n'avons abordé aucun opéra de Wagner. Au fond, il y avait peut-être, étant donné l'époque, une nécessité de distanciation avec le postromantisme, pour qu'une certaine modernité, celle des Messiaen, Boulez, Garant et Tremblay, puisse trouver sa place. La musique de Wagner, encore toute proche d'eux, représentait l'extrême développement non seulement du système tonal, dont il fallait à tout prix sortir, mais aussi d'une manière de penser la musique. Il faudrait y réfléchir davantage, mais je trouve intéressant que tout un pan de la musique du XIX^e siècle ait été ainsi occulté.

MTL : Tremblay n'a jamais expliqué ces choix. Il dit toujours qu'il voit une histoire comme une sorte de continuité, en oubliant... certains moments. Mais je reviens à ma question : et Haydn ?

4 « Perle de Marc Hyland », cité dans « Hommage à Gilles Tremblay. Recueil d'hommages rassemblés par Louise Bail à l'occasion du 70^e anniversaire du compositeur, dans le cadre des 'Samedis à la carte' de la Chapelle historique du Bon-Pasteur, événement organisé par l'Association des anciennes et anciens du Conservatoire de musique du Québec à Montréal, le 26 octobre 2002 ».

5 Extrait du recueil *Le Tombeau des rois* (1953). En voici le début :

« Je suis une fille maigre/Et j'ai de beaux os.

J'ai pour eux des soins attentifs/Et d'étranges pitiés.

Je les polis sans cesse/ Comme de vieux métaux.

Les bijoux et les fleurs/ Sont hors de saison.

Un jour je saisirai mon amant/Pour m'en faire un reliquaire d'argent.

Je me pendrai/À la place de son cœur absent. » (Hébert 1980, 279-280)

IP: Ce que j'aime chez Haydn, entre autres choses, est le merveilleux équilibre entre le vertical et l'horizontal. Les différents aspects du discours musical (mélodique, harmonique, rythmique, à quoi j'ajouterais l'accentuation et l'usage des silences) sont tous à peu près également actifs et se déploient dans un relief acéré. Il fallait vraiment une grande finesse et une grande maîtrise pour atteindre un tel niveau de clarté, d'intelligibilité. Haydn m'a fait beaucoup de bien. Mes premières compositions étaient assez abstraites, car je travaillais essentiellement sur l'aspect harmonique. Les gestes et les motifs étaient au service de l'harmonie, j'aimais « faire sonner ». Mais après avoir découvert Haydn, j'ai senti que je devais ratisser plus large, travailler à une autre échelle, chercher une meilleure adéquation entre la trame harmonique et l'aspect motivique, dans le but de mieux structurer mes partitions. Depuis, mon travail est devenu plus ludique, avec des contraintes de tous ordres que je m'impose. Enfin, j'ajouterais que les forces et les sentiments qui nous animent sont comme absorbés par des préoccupations esthétiques, au service d'une grande rigueur formelle, comme chez Haydn, et je trouve cela très émouvant.

MTL: Y a-t-il un corpus que tu préfères ?

IP: Les quatuors, également les trios, la musique pour piano... C'est un répertoire inépuisable.

MTL: Si nous écoutons tes œuvres, quelles traces de l'histoire musicale pourrions-nous trouver ?

IP: Ma formation m'a permis de connaître et d'approfondir plusieurs moments de l'histoire de la musique, mais je ne pense pas qu'il s'agisse de vouloir s'y accrocher. Il s'agit plutôt de travailler à partir de ce qui nous a ébloui et nourri, pour explorer d'autres territoires.

MTL: Autrement dit, s'insérer dans l'histoire plutôt que d'être en rupture ?

IP: Je n'ai jamais pris la décision de rompre ou de m'inscrire en continuité avec l'histoire. Depuis le début, je suis plutôt « aux prises » avec mes idées... ce qui ne m'empêche pas de prendre des décisions, bien entendu ! J'encourage mes étudiants à suivre les cours d'écriture (harmonie et contrepoint), car c'est une porte ouverte sur un répertoire de plusieurs centaines d'années. Avec l'analyse musicale, le métier en écriture leur donne accès, de façon très raffinée et pointue, à la pensée des compositeurs et à ce qui transcende le langage. Il faut goûter à cela. Tremblay était amoureux

de la musique des grands compositeurs du passé. Il n'enseignait pas en disant que c'était dépassé, au contraire. La diversité des langages était pour lui autant d'invitations au dépassement ! La connaissance du répertoire est donc à mon sens très importante pour ouvrir son esprit et apprendre à mieux se connaître, à se situer et à trouver son propre langage.

MTL: Quelle œuvre suggérerais-tu pour entrer dans ton univers ? *Trois fois passera* ?

IP: Oui, et plus récemment, *Rebonds*, pour marimba et orchestre, que j'ai composés pour Anne-Julie Caron et l'Orchestre Métropolitain, dirigé par Yannick Nézet-Séguin. Je ne pensais jamais que j'y arriverais : le marimba, c'est comme une libellule devant un orchestre. Ce fut un défi de m'attaquer à cette partition, dont je suis finalement assez contente ; je crois avoir trouvé une fluidité dans les échanges entre la soliste et l'orchestre, entre les caractéristiques timbrales et percussives du marimba et les réponses des instruments de l'orchestre.

MTL: À propos de *Trois fois passera*, il y a une trame plus ou moins avouée que l'on peut déceler dans tes notes de programme, quelque chose d'assez personnel, d'autobiographique, particulièrement sur le thème de l'enfance. Y a-t-il un lien avec les cauchemars qui assaillent parfois l'enfant sans qu'il puisse les identifier ?

IP: Tu y entends des cauchemars ? ! C'est vrai qu'il y a une angoisse qui colore les trois mouvements. Même si ça m'échappait complètement, cette angoisse s'est engouffrée dans l'écriture, si bien que, par la suite, pendant une bonne période, je n'étais plus sûre de vouloir conserver cette pièce.

MTL: Pourtant elle est tellement belle !

IP: Après la création, une amie proche m'a demandé quel était mon « message ». Elle trouvait que cette musique ne me ressemblait pas, ou, en tout cas, qu'elle révélait quelque chose de moi qu'elle ne connaissait pas. Une bonne partie du résultat peut échapper à notre contrôle ! C'est ce qui fait l'intérêt de l'analyse musicale : on peut découvrir tout ce qui émerge au-delà de la volonté du compositeur, que ce soit sur le plan technique ou sur un plan plus subjectif.

MTL: Dans tes œuvres, on sent une réflexion intérieure, le sens d'une quête émotive, humaine. Raconte-moi l'aventure de *L'arche*. De quelle manière as-tu procédé pour écrire cet opéra de chambre destiné à un jeune public ?

IP: Rémi Boucher⁶ et moi avons laissé carte blanche à Anne Hébert afin de déterminer le sujet. Elle avait peu entendu ma musique; je lui ai fait parvenir quelques extraits « choisis » pour lui donner une idée de la nature de mon travail. Pendant des conversations que j'avais eues avec elle auparavant, elle avait manifesté le désir d'écrire un ouvrage dans lequel elle ferait parler des animaux. Peut-être que le livret lui a donné une occasion. Quoi qu'il en soit, c'est un opéra qui met en scène une histoire d'amour entre une chatte d'Espagne et un chat sauvage. J'ai conçu une première version pour piano et voix. C'était la première fois que je procédais ainsi: écrire d'abord une version complète pour piano (en ayant une bonne idée des couleurs instrumentales), puis orchestrer dans un deuxième temps. J'y ai trouvé beaucoup de plaisir, même si ce n'était pas naturel.

MTL: Et les projets?

IP: Une pièce pour compléter l'hommage à Gilles Tremblay, cet automne⁷, avec Louise Bessette.

MTL: Ça se poursuit jusqu'à l'automne?

[Intervention de Walter Boudreau] Il y a un dernier concert que nous aurions dû présenter cette année, mais que nous n'avons pu présenter pour des raisons techniques. Louise Bessette créera 11 œuvres pour piano d'anciens élèves de Gilles en passant par Isabelle [Panneton], François Dompierre, André Villeneuve, Marc Hyland, Anthony Rozankovic. Ça tient le coup quand même parce que ce sera fait à l'automne à la Chapelle historique du Bon-Pasteur. Nous terminerons la saison 2009-2010 dans le début de la saison suivante.

IP: Ce projet est une idée de Marc Hyland et de moi-même parce que nous souhaitions réunir le plus grand nombre possible de compositeurs ayant étudié avec Gilles Tremblay, toutes tendances confondues (ce que les concerts de la saison 2009-2010 de la Société de musique contemporaine du Québec ne permettaient pas). Afin que ce soit réalisable financièrement, nous avons misé sur un récital d'œuvres courtes pour piano solo (ou piano et traitements/bande...). L'idée est que chacun écrive à partir d'un extrait musical, d'un trait ou d'un aspect caractéristique de la musique de Tremblay. Marc a pris en main l'organisation de cet événement en contactant les anciens élèves de Tremblay, puis a rejoint Louise Bessette pour lui demander si elle était intéressée par l'entreprise. Pour notre plus grande joie, elle a accepté l'invitation! Après coup, la

SMCQ a décidé d'inclure ce concert dans la saison 2010-2011, pour conclure l'hommage à Tremblay.

Au printemps 2011, il y aura également un concert du trio Fibonacci consacré à trois de mes partitions dont une création. Pour les autres œuvres au programme, Julie-Anne Derome, violoniste du trio, m'a consultée afin d'avoir mes suggestions. Il y aura donc un Haydn (pas de surprise...), un Webern et un Jonathan Harvey. La saison du Fibonacci offre quatre concerts suivant ce modèle, autour d'un compositeur qui choisit l'environnement musical dans lequel il souhaite que ses partitions soient jouées.

MTL: C'est bien! Nous pourrions ainsi entendre pour la première fois du Haydn avec du Isabelle Panneton!

Question de l'auditoire:

Danick Trottier: Isabelle, tu as parlé de la poésie comme lien entre la nature et la foi de Gilles Tremblay. Tu as aussi évoqué la question du nationalisme. La poésie semble être la pierre angulaire de sa conception de la nation québécoise et de la culture au sens général. En ce sens, il se rapproche beaucoup des gens de sa génération; on pense à Gaston Miron, à Fernand Ouellette et à Jacques Brault. N'a-t-il pas été au fond un peu le Gaston Miron du milieu musical? N'a-t-il pas joué le même rôle d'éclaireur pour sa génération? Enfin, il me semble qu'il y ait une parenté générationnelle très forte.

IP: Certainement, Gilles Tremblay a agi en éclaireur, d'autant plus qu'il revenait d'Europe avec les analyses de Messiaen et toute une littérature musicale à laquelle nous n'aurions pu avoir accès sans lui. Ce fut un pionnier, un déclencheur. Cela a provoqué des remous, c'est certain, et obligé les créateurs à se positionner par rapport à toute cette nouveauté. Quant à la formulation de ses titres dont on parlait au début de l'entretien, il y a partout une connotation poétique. Ses titres et, j'ajouterais, ses notes de programme, c'est sa façon de parler de musique... D'ailleurs, en terminant, et pour vous donner un exemple de sa manière de parler de sa musique, j'aimerais vous lire cet extrait où le compositeur présente *Cantique de durées*:

Lorsqu'on remarque le ciel étoilé, les poudres palpitantes cernées de silence, l'œil, la pensée, peuvent composer des ensembles imaginaires, grouper les phares sidéraux en de multiples figures. Aux

⁶ Directeur du Festival international des arts jeune public Les Coups de théâtre (fondé en 1990) qui a commandé l'opéra avec le soutien du Conseil des Arts du Canada.

⁷ Il s'agissait à ce moment de l'automne 2010.

constellations connues se superposent les contrepoints imaginés dans l'instant de contemplation. Prolongeant en musique cet instant de contemplation, non pas le traduire, peut-on traduire l'indicible? Tel est le rêve du *Cantique de durées*, de l'aventure de cette composition. (Tremblay 1995, 43)

Le tout se formait, se formulait là, dans un espace de méditation et de poésie. Enfin, dans les indications qui accompagnent la plupart de ses partitions, on retrouve des expressions comme: « éclatant comme le soleil à midi » (*Solstices*). Si certains interprètes ne se sentent pas interpellés par ces évocations, d'autres y trouvent de précieuses indications pour établir l'esprit dans lequel il faut interpréter la musique.

MTL: Ceci trace un chemin pour entrer dans l'œuvre. Merci beaucoup Isabelle. ◀

RÉFÉRENCES

HÉBERT, Anne (1980). *Le Tombeau des rois* (1953), Laurent MAILHOT et Pierre NEPVEU (dir.), *La poésie québécoise des origines à nos jours: anthologie*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, p. 279-280.

HYLAND, Marc (2003). « Perle de Marc Hyland », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 7, nos 1-2, décembre, p. 61.

PANNETON, Isabelle et al. (1994). ... *Fin de siècle. Nouvelle musique montréalaise: Fresques* de Serge Arcuri, *Chants d'août* d'Isabelle Panneton, *Le Sentiment océanique* de Jean Lesage, *Quatuor Miniatures* d'Estelle Lemire, *Quatrième terre, chorals* d'Alexandre de Villeneuve, *Tetractys* de Serge Provost, *Siegfried* de Marc Hyland. SNE 590, 1 disque compact.

_____ (1996). *Cantate pour la fin du jour. Tierce en Rondo* (1990), *Trois fois passera* (1991), *Mimesis* (1992), *Cantate pour la fin du jour* (1993), *L'âme saule* (1994). Fonovox VOX 7824-2, 1 disque compact.

TREMBLAY, Gilles (1995). « Notes pour Cantique de durées », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 6, n° 1, 1995, 43-50.

VILLENEUVE, André (2003). « Perle d'André Villeneuve », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 7, nos 1-2, décembre, p. 63.