

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Jubilations

Gilles Marcotte

Volume 30, Number 1 (175), February 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31531ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marcotte, G. (1988). Review of [Jubilations]. *Liberté*, 30(1), 69–75.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

Jubilations

J'ai entendu il y a quelque temps, à Radio-Canada, une chose étonnante. De jeunes musiciens, compositeurs, avaient été réunis autour du micro pour rendre hommage à leur ancien professeur, à l'occasion de son cinquante-cinquième anniversaire de naissance. Vous imaginez ça? Ils étaient contents. Ils disaient merci. Ils ne voulaient pas l'enterrer, leur professeur-compositeur, ils ne le poussaient pas pour se faire une place à eux, non, ils n'avaient pas l'impression qu'en lui donnant de la reconnaissance ils s'enlevaient du pain de la bouche. Pendant une heure trente, comme ça, *comme si c'était naturel*, ils ont dit comme c'était bien vos cours, vous faisiez ci, vous faisiez ça, vous nous appreniez des choses, des choses musicales mais aussi plus généralement la liberté. Parfois le modeste auditeur que je suis était un peu égaré par les propos du groupe car ils se connaissaient depuis longtemps, eux, et ils connaissaient la musique, c'est le moins qu'on puisse dire, ils se comprenaient à demi-mot et au quart de ton. C'était, paradoxalement, une émission radiophonique qui exigeait d'être écoutée plus d'une fois pour être bien comprise. À la première audition, on soupçonnait plutôt qu'on n'entendait vraiment. Mais je m'étais préparé. Mon magnétophone à cassette n'était pas loin.

Et puis chacun d'eux, chacun des jeunes compositeurs, des anciens élèves a présenté son cadeau. Un cadeau musical, quoi d'autre? L'un avait apporté un enregistrement du *Renard* de Stravinski, œuvre peu souvent jouée mais qui depuis toujours, avec son côté forain, violemment coloré, physiquement entraînant, fait la joie du professeur. L'autre, un extrait du *Coup de dés* de Claude Ballif, dont vous vous souvenez peut-être qu'il fut question dans cette chronique. Un troisième, quelques pièces de la toute dernière œuvre d'Olivier Messiaen, *Le Livre du Saint-Sacrement*, œuvre somptueuse, d'une rigueur spirituelle implacable, dont les notes très longtemps tenues me font penser à la phrase de Claudel: «Je suis de ceux qui comprennent qu'on peut passer l'éternité à contempler une ligne droite.» Si vous vous intéressez ne serait-ce qu'un peu à ce qui se passe en musique autour de vous, vous aurez compris que le jubilaire de cette fête radiophonique ne pouvait être que Gilles Tremblay, ancien élève de Messiaen, ami de Claude Ballif et grand amateur de chants de grenouilles: on lui en servira deux fois au cours de l'émission, apprêtés différemment. On lui offrira même une de ses propres œuvres, dans un enregistrement récent qu'il ne connaissait pas encore: le *Jubilus* composé à la naissance de son premier petit-fils, et confié à la flûte, la harpe et trente et une cloches à vaches, ces dernières accordées «autant que faire se peut», précise le compositeur. Voici une œuvre, sans doute, qui doit tout au disque, car s'il est assez facile de réunir une flûte et une harpe, la convocation des trente et une cloches à vaches peut, on l'imagine bien, présenter quelques difficultés. L'animatrice Janine Paquet citait, en début d'émission, le mot de Pierre Boulez: «Une œuvre de musique actuelle est généralement jouée deux fois, la première et la dernière.» Pourrait-on faire la tournée des clubs musicaux des dames, d'un océan à

l'autre, en emportant dans ses bagages une œuvre comme celle-là? Je ne retiens du *Jubilus* de Tremblay, pour l'instant, que l'utilisation d'un thème grégorien et le titre même, le sens du titre, la jubilation, la joie. Nous aurons à en reparler, à nous étonner de sa présence, de sa persistance dans la dernière œuvre de Gilles Tremblay, les *Vêpres de la Vierge*.

Je reviens à l'émission radiophonique. Parmi les cadeaux offerts au compositeur, et dont on a pu apprécier déjà la diversité, il en est un, le premier, celui de Michel-Georges Brégent, qui plus que les autres me paraît rendre compte, je ne dis pas de l'enseignement ou de l'œuvre, mais disons du monde musical dans lequel s'inscrit, s'enracine l'œuvre de Gilles Tremblay. Si l'on pense à l'héritage musical reçu par un Beethoven, un Brahms, un Debussy ou même un Stravinski, on sera à juste titre étourdi par le *patchwork* composé par Brégent. Il comprend:

— Des chants de grenouilles présentés dans le plus simple appareil, tels qu'ils se font entendre dans la nature et tels que vous avez pu les entendre vous-même, pauvre homme, sans soupçonner qu'ils présentaient un intérêt musical aussi considérable.

— Les cloches de quelque église paroissiale chantant assez longtemps, peut-être même un peu trop longtemps au gré des voisins, un Angelus à deux sons.

— Des chants balinais dont le nom m'a échappé (on n'épelle pas, hélas, à la radio), d'une énergie rythmique qui fait paraître anémique la musique rock de toutes catégories. (Gilles Tremblay a passé deux mois à Bali et dans quelques pays des alentours il y a quelques années.)

— Un extrait d'une Messe de Guillaume de Machaut.

— Un chant de mariage du Pakistan.

— Des chants de grenouilles, encore. Ce sont

eux, évidemment, qui font l'unité de l'œuvre, si tant est que l'on puisse parler d'unité.

— Un extrait du *Sacre du printemps*.

— Quelque chose qui m'a semblé venir de chez Webern, mais je ne saurais en être tout à fait sûr.

— Un passage lyrique (il y en a beaucoup) de l'opéra d'Alban Berg, *Wozzeck*.

— Quelques notes de Messiaen.

— Des grenouilles, encore.

— Enfin, un extrait de *Réseaux* de Gilles Tremblay, suivi des cloches de l'abbaye de Sylvanès — pour laquelle, on le sait, les *Vêpres de la Vierge* ont été écrites.

Ce qui frappait à la première audition, c'était l'humour, celui des transitions particulièrement, d'ailleurs souligné par les rires abondants des participants; la générosité de l'oreille, un amour du son, de tous les sons qui ne refuse rien de ce que lui apportent la nature et les cultures les plus diverses, qui s'offre toutes les surprises, tous les dépassements; enfin, mais ce n'est là peut-être que l'autre face de ce dont je viens de parler, une *catholicité* musicale, un universalisme musical concret qui abolit d'un trait toutes les frontières du goût. On ne peut qu'être séduit par tant de richesses, une si grande ouverture. Mais peu à peu, une question envahit l'esprit: elle concerne l'absence de limites qu'implique une telle vision de la musique, et qui se traduit par l'absence de toute grammaire commune. J'ai bien entendu, au cours de l'émission, qu'il incombait à chaque compositeur de s'inventer une grammaire. «Trouver une langue», disait Rimbaud; c'est la même intention, mais quoi qu'il en ait, le discours littéraire reste toujours ancré à une grammaire commune, alors que le musical pourrait, semble-t-il, l'abolir, et l'aurait même déjà abolie. Comment penser, comment imaginer, comment vivre une musique qui se refuse à la limite ou ne

reconnaît que celles, toujours changeantes, aléatoires, qu'elle se donne à elle-même?

La question deviendra épineuse lorsqu'on parlera de musique religieuse, ou sacrée, car là plus qu'ailleurs la nécessité d'une langue commune, d'une sorte de communauté musicale s'impose comme d'elle-même. La crise (ou mutation) spirituelle dans laquelle nous vivons présentement est bien signifiée par le fait qu'à l'église, on n'a le choix qu'entre des musiques anciennes bien préservées, comme on peut les entendre par exemple à Notre-Dame de Montréal, ou les affreuses rengaines qui viennent de je ne sais quelle officine du diable. Gilles Tremblay refuse l'appellation de «musique sacrée» pour ses *Vêpres de la Vierge*, et l'étend plutôt à toute musique, à toute création esthétique animée d'un sentiment profond de la vie; à propos des *Vêpres* il préférera parler de «musique liturgique». Mais n'est-ce pas fermer un peu trop l'angle de la question? Son œuvre à lui n'est pas seulement «liturgique» puisqu'elle s'entend, puisqu'elle est reçue sans perte de sens dans des salles de concert; et d'autre part, le recours au texte religieux, dans les œuvres d'Olivier Messiaen ou par exemple dans la «Prière à la sainte Vierge» et le «Chapelet» de Claude Ballif, fait qu'on ne peut pas les placer sans incongruité auprès du *Sacre* et du *Marteau sans maître*. Les *Vêpres de la Vierge*, pour moi, sont au sens fort de la musique sacrée, dans la mesure où elle prend en compte non seulement le texte, mais aussi toute une tradition de prière chantée. Il me paraît aussi que dans cette œuvre le compositeur a trouvé une réponse originale et profondément juste à la question du discours commun et à celle de la forme, de la limite formelle.

Au départ, le chant grégorien. Mais il ne s'agit évidemment pas de le reconduire, de le déformer à la moderne, de l'enchâsser dans le discours musical de

la nouvelle époque. La forme essentielle de l'œuvre se construit, me semble-t-il, dans un rapport, lui-même d'esprit résolument actuel, entre l'ancien (connoté par le grégorien, même si le compositeur lui attribue une «beauté qui transcende le temps») et le nouveau, rapport où les termes échangent en quelque sorte leurs propriétés. Vous écoutez par exemple la Bénédiction du célébrant, dans la première partie de la cérémonie: le texte est chanté en grégorien, mais un grégorien singulièrement animé, insufflé d'un rythme qu'on n'entend certes pas à Saint-Benoît-du-Lac; et surtout il est ponctué d'Amens, aux voix et aux instruments, qui eux sont d'une écriture toute contemporaine. Or cette juxtaposition perturbe radicalement les temps, les rapports temporels auxquels nous sommes accoutumés. Les éclats violents des Amens produisent en réalité une impression d'archaïsme, nous entraînent au delà du grégorien, au delà du passé même, dans quelque chant fondamental qui fait paraître contemporain, par contraste, le chant de Bénédiction. Dans l'hymne Ave Maris Stella, le double à l'unisson par les vents, la ponctuation par le grand tam-tam auront le même effet; et, encore, les notes d'acier de la trompette, les gracieuses arabesques du cor anglais, greffées sur l'Antienne Ave Maria. Tout se passe comme si le compositeur voulait faire dialoguer ici, et se répondre et s'entrechoquer et se transformer mutuellement, non seulement des temps mais aussi des prières: la chrétienne, la grégorienne, celle qui ne cesse pas d'agir parmi nous, la prière d'église, avec la prière primitive, celle du premier homme qu'est redevenu l'homme actuel, si pauvre et si démuné de raisons.

Je ne commente pas l'ensemble de l'œuvre; à chaque nouvelle écoute je la découvre plus nourissante, plus belle, avec ses explosions de lumière perlée qui pénètrent nos obscurités non pour les dissiper

mais pour les accompagner, les comprendre de l'intérieur. Elle chante la Vierge, ô naïve, et la joie, ce qui est presque un sacrilège aux yeux de la sombre conscience moderne. Comment écouter la longue vocalise-Magnificat, pour soprano solo, suivie du Magnificat même dans sa version grégorienne, sans les sentir violemment contredits par les inquiétudes et les incertitudes de l'époque? Mais il en a vu bien d'autres, le Magnificat, depuis les quelques siècles qu'il existe, il s'est fait entendre parmi des terreurs plus violentes que les nôtres, des angoisses de fin du monde. Peut-être même ne germe-t-il bien que sur ces terres-là, profondément labourées par l'angoisse. Les *Vêpres de la Vierge* de Gilles Tremblay, œuvre de louange, de joie, de jubilation, libèrent en nous une source qui n'était pas tarie mais rendue souterraine par la dictature du souci.