

L'interculturalisme à travers le filtre cognitif : comment Gilles Tremblay recompose le gamelan dans *Oralléluiants*

Interculturalism through a cognitive filter: How Gilles Tremblay recomposes gamelan in Oralléluiants

Jonathan Goldman

Volume 28, numéro 1, 2018

De nouvelles racines pour une musique nouvelle ? Perspectives transtraditionnelles et transculturelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1044377ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1044377ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Goldman, J. (2018). L'interculturalisme à travers le filtre cognitif : comment Gilles Tremblay recompose le gamelan dans *Oralléluiants*. *Circuit*, 28(1), 71–85.
<https://doi.org/10.7202/1044377ar>

Résumé de l'article

Dans un article consacré à l'impact bien connu du gamelan sur le langage musical de Claude Debussy, Nicholas Cook propose une interprétation de l'oeuvre du compositeur français qui navigue entre une perspective qui prétend que le gamelan a eu une valeur de « confirmation » de principes déjà acquis et, à l'opposé, une autre qui ne considère les innovations de Debussy que comme de douteuses imitations superficielles d'une culture musicale étrangère. Le présent article est conçu dans la prolongation de l'article de Cook mais orienté vers l'inspiration de la musique javanaise dont témoigne l'oeuvre *Oralléluiants* (1975) de Gilles Tremblay (1932-2017), et tente, à l'instar de celui de Cook, d'aller au-delà d'une opposition entre un pastiche stylistique passablement orientaliste et une approche plus profonde d'« assimilation stylistique » dans la musique du compositeur québécois. L'article propose la notion de « filtre cognitif » pour comprendre la façon dont le gamelan a exercé une influence sur le compositeur sans qu'il ait pour autant affecté d'autres compositeurs de la même façon. Le terme « filtre cognitif » désigne ici toute schématisation de la musique que l'observateur doit à sa formation, son métier, son acculturation, la singularité de sa vie intérieure, etc., et qui représente et ordonne les données de la perception sensorielle permettant ainsi l'appréhension d'une musique jusqu'alors inconnue.

L'interculturalisme à travers le filtre cognitif: comment Gilles Tremblay recompose le gamelan dans *Oralléluiants*

Jonathan Goldman

Gilles Tremblay (1932-2017) figure parmi les compositeurs du Québec qui, après avoir visité les îles de Bali et de Java au cours des années 1970, ont ensuite composé des œuvres s'inspirant de cette expérience et de leur rencontre avec le gamelan¹. *Oralléluiants* (1975) pour soprano, clarinette basse, cor, deux percussions et trois contrebasses porte les traces de cette rencontre musicale interculturelle sans pour autant que l'influence du gamelan y soit évidente, voire audible. Au même titre que le troisième des *Nocturnes* de Claude Debussy – *Sirènes* –, cette œuvre ne peut être considérée comme un « pastiche » imitant maladroitement le gamelan. En effet, *Oralléluiants* relève de ce que John Corbett nomme « l'orientalisme conceptuel » (« conceptual orientalism »), la musique étant « *obliquely, conceptually indebted to a non-Western inspiration*² ». Selon le critique musical anglais, cette catégorie, qui comprend entre autres une part de la production de John Cage et de Steve Reich, se distingue de l'« orientalisme décoratif » (« decorative orientalism »), catégorie dans laquelle il range par exemple *Persian Set* de Henry Cowell, qui ne serait qu'une « chinoiserie contemporaine » (« contemporary *chinoiserie* »), à la limite de la *world music kitsch*.

Mais l'orientalisme conceptuel repose sur des concepts, ou plus précisément des catégories cognitives qui sont le propre du compositeur qui entreprend une création interculturelle. Cet article tente de comprendre l'activité créatrice de Gilles Tremblay dans *Oralléluiants*, relevée à partir d'une recherche entreprise dans le Fonds Tremblay hébergé dans la Division

1. Le gamelan est un type d'orchestre indonésien, dont le nom vient du mot javanais *gamel*, frapper. La plupart des gamelans se trouvent à Java et Bali. Les gamelans de Java comportent des métalphones, des carillons de gongs, des gongs suspendus, des gongs sur cadre, flûte, rebab (= vièle), xylophone, cithare et des voix, solo et en groupe. Les gamelans balinais, d'une sonorité plus métallique, possèdent une dizaine de métalphones, un carillon de gongs, des gongs suspendus, flûtes, tambours, cymbales et autres instruments auxiliaires. Le terme « gamelan » désigne à la fois un ensemble instrumental, un instrument (les carillons de gongs) et un genre musical.

2. Corbett, 2000, p. 163-186; les citations proviennent de l'introduction à ce volume, p. 20.

de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal. Plus globalement, nous examinerons cette production par des compositeurs au Québec s'inspirant du gamelan à l'aide du concept de « schémas conceptuels » proposé par Nicholas Cook dans un article récent. Ces schémas conceptuels sont l'occasion d'introduire un concept connexe que j'appelle « filtre cognitif », où les données sensorielles d'une musique exogène doivent, afin d'être appréhendées, passer par le crible des catégories perceptives – dans ce cas musicales. Ces catégories expliqueraient la singularité de la démarche de tel ou tel créateur relativement à des données semblables (le répertoire du gamelan), et nous permettent de concevoir la façon dont l'inspiration javanaise fonctionne dans *Oralléluiants*. Au passage, une démarche compositionnelle qui évite le pastiche d'un côté et la non-rencontre d'une influence qui disparaît au profit d'une confirmation *post facto*, s'entrevoit.

Autour de la notion de filtre cognitif

a) La lignée Québec-Bali

Tremblay n'est pas le seul de sa génération à s'inspirer des musiques pour gamelan dans les années 1970. D'autres compositeurs québécois comme José Evangelista, Claude Vivier ou John Rea s'y intéressent aussi, séjournant à Bali ou à Java à différents moments de leur vie, étudiant auprès de maîtres musiciens locaux³. Tous ont composé une ou plusieurs œuvres empreintes des structures ou des sonorités du gamelan, parfois s'inspirant aussi des mœurs sociales ou religieuses propres à chaque région. Néanmoins, *Oralléluiants* s'avère singulière par rapport aux autres productions s'inscrivant dans cette lignée « Indonésie-Québec » car l'œuvre s'inspire du gamelan *javanais* alors que la plupart des autres œuvres se réfèrent davantage au gamelan *balinais*⁴. En effet, alors qu'*Oralléluiants* est scintillante et méditative, des œuvres comme *Clos de vie* de José Evangelista ou *Pulau Dewata* de Claude Vivier sont rythmiquement dynamiques et pourvues d'une pulsation métrique forte ; alors que Tremblay insère des épisodes employant la percussion javanaise dans un contexte aléatoire, créant un contrepoint imprévisible avec d'autres couches sonores, Evangelista tisse plutôt des textures hétérophoniques à l'aide de microvariations autour d'une mélodie unique. La divergence entre les œuvres inspirées par le gamelan chez ces compositeurs s'explique bien plus par les différences fondamentales dans les *processus* d'assimilation de la part de chaque compositeur que par des variations régionales de traditions du gamelan.

Les écarts observables entre les approches de ces différents compositeurs nous renseignent sur l'impact que peut avoir le transculturalisme sur des

3. Sur d'autres œuvres inspirées du gamelan, voir Goldman, 2015, p. 241-269 et Lena Nietfeld, 2017.

4. Sur les caractéristiques générales du gamelan, voir Tenzer, 2011 et Basset, 1985.

compositeurs dont le langage musical a déjà atteint un certain degré de stabilité et de maturité, et soulignent les façons dont la rencontre interculturelle doit d'abord passer par un « filtre cognitif ». Je nomme « filtre cognitif » toute schématisation de la musique que l'observateur doit à sa formation, son métier, son acculturation, à la singularité de sa vie intérieure, etc., qui représente et ordonne les données de la perception sensorielle et permet l'appréhension d'une musique jusqu'alors inconnue. Un filtre « harmonique », par exemple, tend à amener un auditeur à entendre toute superposition de sons ayant des fréquences fondamentales différentes comme des « accords », voire des accords « fonctionnels ». Un filtre cognitif se rapprocherait d'une forme de perception (dans un esprit kantien) dans la mesure où il est une condition préalable à toute perception musicale, mais il se rapprocherait davantage d'une « habitude » d'écoute dans la mesure où il peut être déjoué au moyen d'une opération mentale concertée. Quoi qu'il en soit, ce filtre agit comme une interface qui opérerait une médiation entre d'une part, les perceptions sonores d'un répertoire peu connu jusqu'alors et d'autre part, l'assimilation de ce répertoire au sein d'une œuvre s'inspirant de lui à des degrés variables.

b) Debussy et le gamelan encore... et encore

Dans un article récent traitant de la question récurrente de savoir ce que Debussy doit concrètement à sa découverte du gamelan javanais (« *Anatomy of an encounter: Debussy and the gamelan, again* »), Nicholas Cook propose d'aborder plus généralement « *how influence operates in the cross-cultural domain*⁵ ». Cook identifie un *topoi* commun à de nombreuses critiques face à l'influence des musiques asiatiques chez Debussy : ils établissent une opposition entre un pastiche stylistique passablement orientaliste et une approche plus profonde d'« assimilation stylistique », affirmant que dans ses œuvres les plus réussies, Debussy atteint un idéal de l'assimilation stylistique tout en évitant sciemment les artifices du pastiche. Cook note que « *the key claim is that Debussy responded to gamelan as he did because he was musically and conceptually prepared for it* ». D'où l'affirmation, chez bon nombre de commentateurs de la musique de Debussy (Mervyn Cooke, Roy Howat, Neil Sorrell, etc.), que plutôt que de parler d'« influence » de ces musiques extra-européennes, il serait préférable de parler de « confirmation », car, selon eux, les aspects du langage de Debussy que nous associons aujourd'hui à l'influence du gamelan sont déjà présents dans des œuvres qui *précèdent* son initiation à la musique javanaise. Ainsi, la prétendue rencontre avec l'altérité musicale s'effacerait au profit d'une « non-découverte », ou plutôt de la réitération d'une découverte déjà faite :

5. Nicholas Cook, « Anatomy of an encounter: Debussy and the gamelan, again », *Cultural Musicology iZine*, <https://culturalmusicology.org/nicholas-cook-anatomy-of-an-encounter-debussy-and-the-gamelan-again/> (consulté le 1^{er} février 2018). Toutes les citations de cette section sont tirées de cette même source.

In effect, an impermeable distinction is drawn between an ideologically valorised idea of influence and an idea of imitation seen as both aesthetically and ideological suspect, and the result is to rob the idea of influence of its usefulness.

Cook entrevoit un compromis entre ces deux positions drastiques, la première prétendant que l'influence se résumerait à l'imitation pure et simple et que les innovations stylistiques résulteraient uniquement d'une appropriation, et la deuxième affirmant que la rencontre n'a pas eu d'impact sur le style du compositeur et qu'elle n'a servi qu'à le conforter dans une option esthétique déjà choisie. Cook tente alors « *to sketch an approach to influence that creates room for transformation* » en examinant un trait stylistique particulier chez Debussy, à savoir sa préférence pour « *superimposed rhythmic strata, with a tendency for the higher notes to move faster than the lower ones* ». Il observe que les rapports rythmiques entre les lignes superposées dans de tels passages, par exemple dans les *Images* pour orchestre, ressemblent non seulement à certaines textures propres au gamelan, mais aussi à des rapports permis entre les voix dans le contrepoint rigoureux fuxien que Debussy aurait appris lors de ses études au Conservatoire de Paris, dans le manuel de Cherubini consacré à ce sujet. La rencontre préalable qu'a eue Debussy avec les espèces du contrepoint constituait une préparation mentale à sa rencontre avec le gamelan, conduisant Cook à avancer l'hypothèse que « *it is the possibility of mapping the rhythmic layering of gamelan music onto the already deeply internalised schema of species counterpoint that explains Debussy's ability to respond to the gamelan as he did* ». Cook arrive ainsi à endosser une partie des idées mises en avant par ceux qui caractérisent la rencontre comme une « confirmation » plutôt qu'une « influence », dans la mesure où ces critiques « *correctly locate the core of the process in Debussy's act of reception* » ; néanmoins, Cook donne raison à ceux qui prétendent que l'« influence » du gamelan a été décisive pour Debussy dans la mesure où cette rencontre aurait pu occasionner un changement stylistique profond chez lui. La rencontre aurait alors permis à Debussy d'enrichir et de transformer ce que Cook nomme des « schèmes conceptuels » préexistants qui sont le fruit de la formation, des découvertes précédentes et des innovations personnelles préalables à cette rencontre. Avant de transposer ce raisonnement au cas de Tremblay, revenons sur cette opposition entre imitation et confirmation, qui n'est pas sans rappeler quelques discours au sujet de l'impact des musiques ouest-africaines sur le compositeur Steve Reich.

c) Le cas Steve Reich et la musique africaine

« *The question often arises as to what influence my visit to Africa in the summer of 1970 had on Drumming? The answer is confirmation*⁶ ». Ces propos de Steve Reich sont cités dans un article éclairant du musicologue Martin Scherzinger qui propose une lecture particulièrement audacieuse de l'œuvre phare de Reich *It's Gonna Rain* (1965). Scherzinger montre à quel point ce propos de Reich a influencé le discours de ses exégètes, les conduisant inmanquablement à qualifier la rencontre avec la musique de l'Afrique de l'Ouest de « confirmation » d'une voie esthétique déjà choisie plutôt que d'occasion d'un revirement important. Selon Robert Schwarz, « *Reich discovered that the structure of West African music was not that different from his own*⁷ », alors que pour sa part, D. J. Hoek avance que le séjour de Reich en Afrique « *reinforced his predilection with repetition, polyrhythms, and slowly changing processes*⁸ ». Scherzinger considère que ces différents récits « *overlook [...] the overt African elements in Reich's output before his trip to Accra in 1970*⁹ ». Il retrace alors les moments clés de la rencontre du compositeur avec les musiques africaines. Cette rencontre, il la doit probablement à son professeur d'histoire de la musique, le musicologue William Austin, lorsqu'il était étudiant à l'Université Cornell au milieu des années 1950, et surtout à sa lecture du désormais classique *Studies in African Music* de A. M. Jones. Sa grande connaissance de la musique africaine anticiperait donc son voyage en Afrique de plus d'une décennie.

*For Jones, setting a pattern against itself at a staggered time interval so that its downbeats do not coincide is a staple of African music. Indeed, Jones's transcription of the Icila dance in the second volume of Studies in African Music reveals phased rhythmic relationships between various sets of drums*¹⁰.

Conséquemment, et en contraste avec le discours dominant sur le compositeur étatsunien, le langage compositionnel de Reich se rapprocherait davantage, selon Scherzinger, de l'imitation d'une idée plutôt que de la confirmation d'un choix déjà pris. L'œuvre pour bande *It's Gonna Rain*, qui précède le voyage de Reich en Afrique, doit déjà beaucoup aux principes de certaines musiques ouest-africaines, en particulier celui de « *pattern résultant* » abondamment théorisé par Jones dans son ouvrage. Scherzinger affirme que le discours de Reich sur sa propre musique

*can thus conspire to deflect attention from the African models to which his earliest works were deeply beholden. For it is the structural properties of African music laid out in Jones's book that were at issue in the creation of It's Gonna Rain*¹¹.

6. Cité in Scherzinger, 2005, p. 207-244 ; cette citation, p. 229.

7. *Ibid.*, p. 229-230.

8. *Ibid.*, p. 230.

9. *Ibid.*, p. 232.

10. *Ibid.*, p. 234.

11. *Ibid.*, p. 236.

Le texte de Scherzinger fait ainsi office de correctif à l'intention des historiens de la musique expérimentale américaine, mais une autre lecture, allant dans le sens cognitif esquissé par Cook, est peut-être néanmoins envisageable. Selon cette lecture, les plages de bande déphasées à l'origine de *It's Gonna Rain* fournissaient à Reich le fond nécessaire pour rendre possible sa rencontre avec les musiques traditionnelles ouest-africaines et plus particulièrement les percussions chez les Ewe. Cette rencontre a déclenché chez lui une nouvelle phase compositionnelle qui a conduit son langage minimaliste à sa maturité. Les boucles déphasées relativement aux percussions Ewe auraient joué le même rôle chez Reich que celui du contrepoint fuxien chez Debussy relativement au gamelan javanais. Ainsi, sans prétendre que la musique de Reich, à partir de *Drumming* (1970-1971), se réduirait à de simples pastiches, on ne peut nier l'importance de sa rencontre avec une tradition musicale extra-européenne sur l'évolution de son propre langage.

À propos d'*Oralléluiants*

a) Premières rencontres de Tremblay avec le gamelan

Jeune adulte, Tremblay s'est familiarisé avec la musique balinaise au cours de la première année du Marlboro Music School and Festival aux États-Unis, où, en 1951, à l'âge de 18 ans, il était parti étudier avec le flûtiste français Marcel Moyse (1889-1984)¹². Celui-ci lui fait écouter des enregistrements de gamelan¹³. Plus tard, il se procure un disque de musique balinaise sur l'étiquette Folkways¹⁴. Puis, en 1971, après avoir intégré la faculté du Conservatoire de Montréal (aujourd'hui le Conservatoire de musique du Québec à Montréal), il se porte candidat à une bourse de travail libre destinée aux artistes auprès du Conseil des arts du Canada. Cette bourse devait lui permettre de « vivre par expérience tangible la musique de Bali et de Java¹⁵ ». Son dossier a été retenu, ce qui lui permet – après avoir négocié un congé auprès du Conservatoire pour la session d'automne 1972 – de partir dès l'été pour un voyage de plusieurs mois en Asie au cours duquel il visite le Japon, la Corée du Sud, les Philippines ainsi que l'Indonésie, dont les îles de Java et de Bali, arrivant à Bali en août 1972.

Lors de son voyage, Tremblay étudie les musiques dans ces différents pays en effectuant des enregistrements de terrain qu'il agrément de photos. Les matériaux ainsi collectés seront présentés à son retour lors d'une conférence donnée à l'Université de Montréal le 14 décembre 1972, conférence qu'il intitula « À l'écoute de l'Orient » (voir Figure 1). Il a également réalisé par la suite deux émissions de radio et participé à une émission télévisuelle, au cours

12. Lesage, 1997, p. 67.

13. Entretien avec Gilles Tremblay réalisé le 19 décembre 2012 à Montréal.

14. Extrait d'une émission radiophonique diffusée en 1973, transcrite et publiée sous Lemoyne, 1994, p. 25-27. L'album *Folkways* auquel Tremblay fait allusion est probablement *Music of Indonesia*, vol. 2 : *Bali*, réalisé par Phil et Florence Walker, produit par Henry Cowell, Ethnic Folkways Library FE 4537 D, 1961.

15. Extrait de la demande auprès du Conseil des arts se trouvant dans le Fonds Gilles Tremblay, Archives de l'Université de Montréal, P0392 D4 0006.

FIGURE 1 Gilles Tremblay lors de sa conférence «À l'écoute de l'Orient», donnée à l'Université de Montréal le 14 décembre 1972. Crédit photo : Donald Crousset.



desquelles il a décrit les musiques qu'il avait entendues lors de son voyage, mettant l'accent sur celles de Corée, de Bali et de Java. La musique de Java semble l'avoir particulièrement marqué, puisque, dans la pièce qu'il compose à son retour de voyage, *Oralléluiants*, il évoque de manière explicite le gamelan javanais¹⁶. Ce renvoi à une musique extra-européenne peut paraître surprenant chez ce compositeur qui disait : «faire de l'exotisme musical ne m'a jamais attiré¹⁷». Néanmoins, dans la notice d'*Oralléluiants*, Tremblay souligne sans équivoque l'influence de sa rencontre avec les cultures musicales asiatiques dans l'écriture de cette œuvre : «... *the work was written after my return from the Far East, and the influence this had was, I believe, by no means superficial, such as that acquired as a tourist or from a postcard or storybook*¹⁸. »

La musique de Gilles Tremblay puise son inspiration dans une grande variété de sources telles que les blocs sonores d'Edgard Varèse, les labyrinthes mobiles de certaines œuvres de Pierre Boulez, l'aléatorisme contrôlé d'un Witold Lutosławski, la spiritualité harmonico-rythmique de son maître au Conservatoire de Paris, Olivier Messiaen, la musique stochastique de Iannis Xenakis, les explorations proto-spectrales, etc. Son langage fait preuve de certains éléments constants : structuré en modules semi-aléatoires, il laisse le choix de l'agencement final des figures, des nuances ou des durées aux

16. *Oralléluiants* était une commande de la Société Radio-Canada, créée en 1975 à Toronto par New Music Concerts.

17. Extrait du Rapport final à l'intention du Conseil des arts Canada Council envoyé dans un courrier à Jules Pelletier, alors directeur adjoint du Conseil, le 26 octobre 1974. Fonds Gilles Tremblay, Archives de l'Université de Montréal, P0392 D4 0006.

18. Gilles Tremblay en entrevue avec Maryvonne Kendergi, dans le livret du coffret d'album, *Anthologie de la musique canadienne*, ACM12, RCI 1983. Seule la traduction anglaise a été publiée dans le livret de l'album.

interprètes. Mais son parti pris en faveur de l'aléatorisme contrôlé aurait-il modulé de façon décisive sa rencontre avec certaines traditions musicales asiatiques?

b) Renvois javanais dans *Oralléluiants*

Oralléluiants (« Le titre est issu de deux mots : *orants* (personnages en prière), à l'intérieur duquel est inséré *alléluia*¹⁹ ») est écrite pour soprano et un ensemble insolite constitué d'une clarinette basse, d'un cor, de trois contrebasses et d'un dispositif de percussions joué par deux musiciens. Dans ce dispositif figure une feuille d'aluminium dont le son est amplifié à l'aide de deux microphones. L'espace des hauteurs s'articule autour des séries harmoniques des cordes à vide de la contrebasse (*mi, la, ré, sol*). Le texte chanté par la soprano est tiré du premier Alléluia de la messe de la Pentecôte ; le thème musical, sous-titré « Psalmodie » lors de sa première apparition au chiffre 14 de la partition²⁰, s'inspire directement du plain-chant²¹. S'il peut paraître incongru de juxtaposer le chant grégorien à une évocation du gamelan, il est à noter que pour Tremblay, à l'instar de plusieurs admirateurs occidentaux du gamelan, une affinité se dégage entre les polyphonies sacrées de l'Ars Nova et le gamelan²². Tremblay entrevoit des liens entre la façon dont un motet sacré est structuré à partir d'un cantus firmus de provenance grégorienne et la façon dont une pièce (*gendang*) pour gamelan se construit à partir d'un squelette mélodique (*balungan*) dont les tons constitutifs se nomment *pokok*. Sur un plan plus conceptuel – et plus spéculatif –, Tremblay voit d'autres affinités entre les deux répertoires, comme il l'explique dans un de ses entretiens radiophoniques réalisés à son retour à Montréal :

Le but de mon voyage était de connaître la musique sacrée de ces pays, car j'avais l'intuition qu'il y a quelque chose de commun entre toutes les musiques sacrées, entre le chant bouddhique et le chant grégorien et les musiques sacrées de l'Inde ou de Bali²³.

Dans *Oralléluiants*, l'*instrumentarium* percussif comprend plusieurs instruments qu'on retrouve dans les gamelans comme les *cengceng* balinaï, qui sont de petites cymbales, ainsi que le *kendang*, qui est un tambour javanais. En discutant d'*Oralléluiants* dans un entretien avec Maryvonne Kendergi cité précédemment, Tremblay renvoie à un passage en particulier de l'œuvre qui serait empreinte de l'influence du gamelan :

*yet even though I was still steeped above all in Javanese music at the time I wrote the work, the whole of the last sequence – notwithstanding the fact that my temperament has occasionally led me to write some rather violent works, ablaze with rapide, virtuosic passages – this whole last sequence is on the contrary one of serenity and gentleness*²⁴.

19. Note de programme du compositeur, www.smcq.qc.ca/smcq/fr/oeuvres/224/05.php (consultée le 1^{er} décembre 2017).

20. Partition, p. 42, Gilles Tremblay, *Oralléluiants*, Paris, Édition Salabert EAS, 17517, 1981.

21. Vincent Ranallo, dans un article éclairant sur *Oralléluiants*, trace les diverses apparitions de ce chant grégorien à travers l'œuvre. Voir Ranallo, 2010, p. 43-58.

22. Tiré de l'entretien avec le compositeur le 19 décembre 2012.

23. Wilfrid Lemoyne, 1994, p. 26.

24. Gilles Tremblay en entrevue avec Maryvonne Kendergi, *op. cit.*

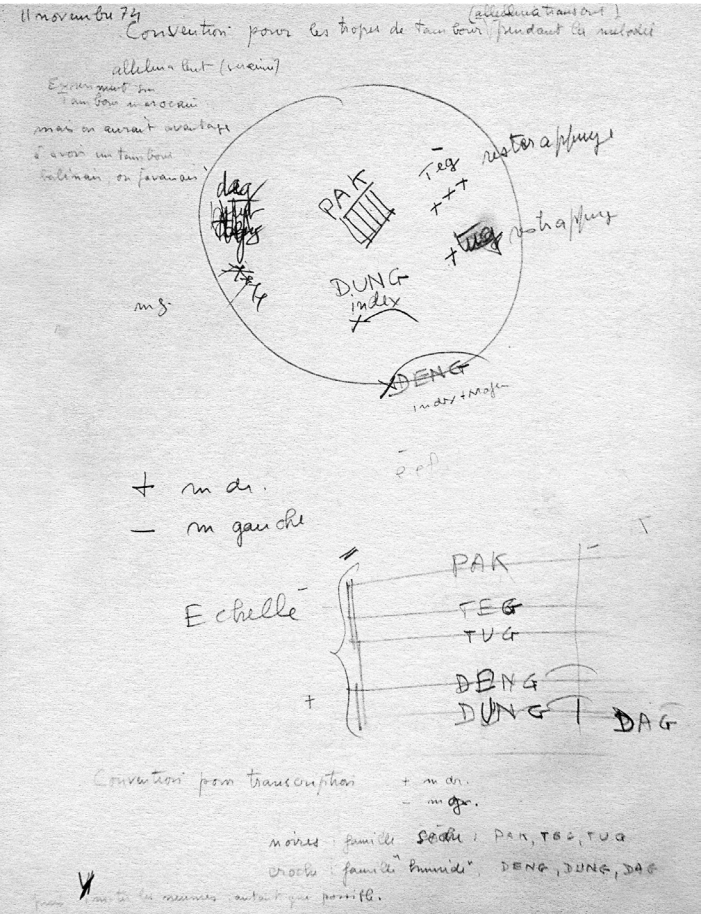
Comme il l'explique à son interlocuteur Wilfred Lemoyne, Tremblay associe le gamelan javanais (à la différence de son cousin, le gamelan balinais) à la lenteur, la profondeur et la sérénité :

tout est beaucoup plus lent et tout se passe dans un raffinement extrême. C'est très impressionniste et ce qui se dégage, c'est la force de conviction que peut avoir la douceur. L'approche temporelle et les cycles rythmiques sont très longs, qui peut [sic] aller jusqu'à 4 minutes et demie pour un cycle, c'est un labyrinthe incroyable²⁵.

25. Wilfrid Lemoyne, 1994, p. 27.

L'approche temporelle évoquée est déjà mise en œuvre au début d'*Oralléluiants*, la première page présentant un seul cycle rythmique durant trois

FIGURE 2 Esquisse réalisée par Tremblay le 11 novembre 1974 en vue de l'écriture d'*Oralléluiants*, P0392 D4 0006.



26. Ce passage survient entre 17:30 et 20:15 sur l'enregistrement interprété par Pauline Vaillancourt et l'Ensemble de la smcq, disque cmcd 9003 Centredisques, 2003.

27. Tiré des notes de Gilles Tremblay pour la conférence «À l'écoute de l'Orient» donnée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal le 14 décembre 1972 ; Fonds Gilles Tremblay, Archives de l'Université de Montréal, P0392 D4 0006.

minutes, caractérisé par des explorations libres de la part des trois contrebassistes à travers les sons harmoniques naturels produits par leurs cordes de *mi* respectives, se terminant, dans la plus pure tradition du gamelan, par un gong austère qui signale la fin du cycle. Mais le passage serein auquel Tremblay fait allusion dans le passage cité commence au chiffre 60 et se termine avant la dernière séquence, à la fin du chiffre 72²⁶. Le passage semble coller à la description du gamelan javanais que Tremblay propose lors de sa conférence «À l'écoute de l'Orient» :

Le Gamelan javanais (Surakarta), s'il est à l'origine du gamelan de Bali, possède un tout autre caractère, fait de sons plus rythmiques où le tempo est sans cesse fluctuant, où les cycles rythmiques ponctués par le plus profond de tous les gongs durent parfois très longtemps (plus de 5 minutes). À l'orchestre de métal s'ajoute ici le rebab (sorte de violon). Ces longs cycles de durées, et l'impression d'infini qu'ils dégagent, s'apparentent très bien avec les Bouddha et l'architecture du Temple de Borobudur (...) et le paysage qui l'entoure. Bien que le temple date du huitième siècle et que la religion actuelle répandue ne soit plus le bouddhisme, cette musique procède néanmoins d'une même civilisation. Les gamelans javanais sont moins étroitement liés à la religion que ceux de Bali, mais ils sont utilisés partout où il y a cérémonie, rite, danse sacrée²⁷.

Le passage en question, à l'instar du gamelan Surakarta décrit par Tremblay, est caractérisé par un tempo constamment fluctuant au moyen de petits rallentandos et accelerandos, et où des courtes phrases sont ponctuées par des gongs (jouées aux cloches tubes et sur des plaques de métal frappées avec une baguette). Ce passage emploie l'instrumentation de la soprano, d'une contrebasse et de deux percussionnistes, le deuxième jouant exclusivement sur le tambour *kendang* à deux faces que l'on trouve dans presque toutes les variétés de gamelan. Dans une des esquisses (voir Figure 2), tout comme dans la partition (voir Figure 3), Tremblay inscrit les noms de notes javanais qu'il confie au *kendang* (*pak, teg, dung, deng, dag*), en précisant qu'«on aurait avantage à avoir un tambour balinaï ou javanais».

Les formules du *kendang* dont Tremblay se sert dans ce passage ne sont pas sans rappeler des transcriptions (ou exercices de composition ?) qu'il réalisait au cours de son voyage (voir Figure 4). Le titre «Strophes javanais[es]», donné à cette esquisse datée du 5 juillet 1972, laisse entendre que le compositeur projetait d'explorer certaines spécificités du gamelan dans une de ses œuvres.

Filtere cognitif aléatoire dans *Oralléluiants*

Si le passage «serein» illustre la manière dont la rencontre de Tremblay avec la musique javanaise (surtout par rapport au rythme fluctuant, à la périodi-

60 Lent J. MM. 68/50
Très serein

Sopr. *legato, continu*
A Ilé ou i a ou i e *Piaz.*
C.B. I *mp*
Perc. I *mf*
Perc. II *mf* *Tambour javanais*
Dang Dag
mp *sempre*

61 T² 19 (Lent)
Rall. poch. *T² 19 poco accel.* *T² 19 (Lent)*
Sopr. ou - o - o - o a ou i a
Perc. I Cloches tines *Rall. poch.* *T² 19* *Crotale*
Plaques de métal *mp* *sonore* *mp*
Perc. II *Dang* *Pak* *Teg* *poco accel.* *T² 19* *Pak*
Face gauche *Face droite*
* Tambour javanais (ou l'équivalent)
index à plat, rebondissant
Ne pas rebondir, (rester appuyé avec l'expression, onseus, sec.)
Pak, main Teg xxx
à plat, lourd x (3 doigts)
mat, etc. (index)
Dang x (index)
Dang x (index et majeur)

Convention :

main droite Pak
Teg
Teg
Dang
Dang
main gauche Pak
Dang

E.A. 6 17517

JONATHAN GOLDMAN

29. Cette orthographe était auparavant utilisée en français.

30. Rapport final au Conseil des Arts du Canada s'adressant à M. Jules Pelletier, dans une lettre datée du 26 octobre 1974. Fonds Gilles Tremblay, Archives de l'Université de Montréal, P0392 D4 0006. Tremblay relate la même expérience dans Lesage, 1997, p. 70.

[illegible]

Dans le Java central, après Bali, je séjournai successivement à Surakarta et à Jogjakarta où je pris des cours avec des professeurs. Un jour, alors que je jouais une mélodie très simple mais que j'appris très vite sur un « sarong » (qui est un des instruments du gamelang²⁹), mon maître pour me faire saisir la fluctuation des tempi (qui est typique de Java), se mit à jouer les tambours, derrière mon dos. À mon grand étonnement, je suivais très naturellement. Je jouais et étais joué en même temps. À ce moment, un groupe de musiciens vinrent voir par curiosité qui était là, puis s'installèrent aux différents instruments du gamelan, jouant une constellation de contrepoints rythmiques. Ce fut une des expériences musicales les plus intenses que j'ai vécues [sic]. J'en perdis presque la notion de la pesanteur, littéralement soulevé par tant de beauté et aussi par une communication humaine qui ne passe pas par la parole. Communication donnée par le fait d'être musicien avec d'autres musiciens³⁰!

On pourrait bien imaginer que cette expérience d'être « musicien avec d'autres musiciens », avec des strates superposées de « constellations de contrepoints rythmiques », aurait pu être à l'origine des deux sections qui encadrent l'interlude « javanais » décrit plus haut, toutes deux employant un mode de construction aléatoire dépendant grandement de l'improvisation de

la part des interprètes. La section qui précède le passage javanais (chiffre 56, étalé sur les pages 23 à 32 de la partition) s'intitule « Séquence de la danse des cymbales ». Tremblay explique que dans cette section la musique « se déroule sur plusieurs plans simultanés », et que plutôt que d'être présentée sous forme de partition superposant les portées des différents instruments, la partition « se scinde donc ici en autant de parties ». La section consiste en cinq « musiques » étiquetées A, B, C, D et E. Ces musiques se superposent graduellement en commençant par la musique A et en terminant par la musique E. La musique A consiste en des pulsations régulières jouées sur des « cymbales chinoises choquées ». À cette strate se superposent des phrases jouées à la clarinette basse et des neumes chantées par la soprano (musique B), de longues notes tenues jouées par le cor (musique C), une musique D jouée par le deuxième percussionniste et une musique E consistant en des effets flous confiés aux trois contrebasses. Ces « constellations » superposées et non synchrones se terminent par un « repère de fin de séquence : un long cri roulé ». Les résonances des percussions se prolongent en passant dans un micro et en étant diffusées dans la salle ; les autres instruments réagissent à ces résonances, comme s'il s'agissait de « jouer et d'être joué ».

Le passage aléatoire qui vient conclure l'œuvre est particulièrement audacieux au regard de la part de liberté que Tremblay confère aux interprètes : bien que le passage prenne l'aspect d'un *tutti* de gammes ascendantes diverses, Tremblay explique qu'il s'agit de réservoirs de sons (des « mobiles » selon sa terminologie, laissant supposer une analogie avec l'aléatorisme contrôlé originel des cloches éoliennes) à partir desquels chaque instrument improvise à sa guise, faisant entendre de longues notes tenues tirées des spectres des quatre cordes à vide de la contrebasse. Tremblay précise que le « jeu doit être assez long pour que l'on baigne dans l'intemporel et l'inouï ». L'ordre d'apparition de ces notes est laissé aux interprètes, parfois avec des indications globales. Par exemple, Tremblay indique que « la chanteuse doit lentement se diriger vers l'aigu, mais non systématiquement. Il peut y avoir des retours en arrière (même longs) mais la démarche générale est ascendante. » L'effet global que Tremblay souhaite créer est clair vu l'indication en haut de la page tout en majuscules et soulignée : « EXTATIQUE ». En filtrant la musique cérémoniale javanaise à travers un prisme aléatoire et un matériau de nature spectrale, Tremblay aspire à une incarnation musicale d'une expression de l'extase.

Conclusions

Les quelques extraits d'*Oralléluiants* que nous avons présentés tentent de mettre en lumière la façon dont Tremblay *projette* la musique pour gamelan sur un écran cognitif formaté par l'aléatorisme contrôlé, à l'instar de ce que Nicholas Cook explique à propos de Debussy. On pourrait étendre cette analyse à d'autres compositeurs du Québec comme José Evangelista, Claude Vivier ou Walter Boudreau, qui se sont également inspirés du gamelan dans leurs œuvres. Pour tous ces compositeurs, la rencontre avec le gamelan passe par ce que j'appelle ici un filtre cognitif. Mais bien sûr, il conviendrait d'étudier chaque cas séparément afin de pouvoir en dégager la spécificité.

Il reste que chez Tremblay, le gamelan javanais est synonyme de sérénité et de transcendance. Outre les traits extérieurs (fluctuation de tempi, gongs signalant les fins de cycle de façon « colotomique »), la rencontre de Tremblay avec cette musique est contemporaine d'un virage spirituel dans sa musique et d'une présence croissante et de plus en plus explicite de thèmes religieux ou spirituels. Il est en effet frappant qu'à l'exception des *Matines pour la Vierge* (antienne) (1954), qu'il a composées à l'âge de 22 ans, et éventuellement de *Cantique des durées* (1960), aucune œuvre avant *Oralléluiants* ne contient une allusion explicite à la religion ou à la spiritualité tout court. Il se peut que son voyage soit aussi en partie responsable de ce virage personnel et ô combien décisif si on pense aux *Vêpres de la Vierge* (1986). Même si une telle supposition est trop hardie, il est indéniable que l'allusion au gamelan prête au langage aléatoire de Tremblay une certaine gravité, une dimension transcendante qui l'enrichit. « Pour moi, si la musique de Bali n'existait pas, le monde s'écroulerait³¹ », confia-t-il un jour. Même si la vaste production musicale de Tremblay ne dépend pas, pour son existence, de celle du gamelan, celle-ci lui fournit une balise structurelle et spirituelle dont il avait besoin à un certain moment de son parcours, même lorsqu'il ne le cite pas directement.

31. Wilfrid Lemoyne, 1994, p. 26.

BIBLIOGRAPHIE

- BASSET, Catherine (1985), *Musiques de Bali à Java - L'ordre et la fête*, Paris-Arles, Cité de la musique / Actes Sud.
- BORN, Georgina et David HESMONDHALGH (dir.) (2000), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- COOK, Nicholas, « Anatomy of an encounter: Debussy and the gamelan, again », *Cultural Musicology iZine*, <https://culturalmusicology.org/nicholas-cook-anatomy-of-an-encounter-debussy-and-the-gamelan-again/> (consulté le 1 février 2018).

- CORBETT, John, « Experimental Oriental: New Music and Other Others », in Georgina Born et David Hesmondhalgh (dir.), *Western Music and Its Others*, op. cit., p. 163-186.
- GOLDMAN, Jonathan (2015), « A House in Bali, une maison à Montréal: José Evangelista's Ô Bali », in Jonathan Goldman (dir.), *Texts and beyond. The Process of Music Composition from 19th to 20th century*, Bologne (Italie), UT Orpheus Edizioni, p. 241-269.
- GOLDMAN, Jonathan (2014), « José Evangelista: Du gamelan balinais à l'hétérophonie contemporaine », in Jonathan Goldman (dir.), *La Création musicale au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 77-102.
- LEMOYNE, Wilfrid (1994), « Foi et création: Java et Bali. Entretien avec Gilles Tremblay », *Circuit*, vol. 5, n° 1, p. 25-27.
- LESAGE, Jean (1997), « Qui êtes-vous Gilles Tremblay? », *Circuit*, vol. 20, n° 3, p. 59-72.
- NIETFELD, Lena (2017), « An Analysis of Balinese Musical Influence in Claude Vivier's *Pulau Dewata* », communication inédite à la journée d'étude de musique interculturelle Montréal-Bali, 23 mai, Université de Montréal.
- RANALLO, Vincent (2010), « Une célébration sonore de l'Esprit: à propos d'*Oralléluiants* », *Circuit*, vol. 20, n° 3, p. 43-58.
- SCHERZINGER, Martin (2005), « Curious Intersections, Uncommon Magic: Steve Reich's 'It's Gonna Rain' », *Current Musicology*, n° 79-80, p. 207-244.
- TENZER, Michael (2011), *Balinese Gamelan Music*, Rutland, Tuttle.