

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 12 - NUMÉROS 1-2

Musique de Gilles Tremblay/ Opéra et pédagogie

①

Mobile

20"/30"

(fl.)
Modéré
(hnb.)
Lent
(cor.)

(vln)
(clar.)
(fl.)
(hnb.)
(mba)
(clar.)

mf
très rapide modéré
Enchaîner tous les groupes.
Ils peuvent également se chevaucher.

246 arrêt instantané du mobile.
silence général

247 Allant ♩ = ca 72

248 un peu plus lent, puis accel.

B. E.

Ché.

Piano

(vlns pizz.)
mf

Ne crains rien, tu re-trou-ve-ras ta li-ber-té. J'ai i-dée que tu peux nous être u-

El-le s'est en-vo-lée

f
mf

T° (fulée) T°

249

B. E.

Oiseau

Piano

U-ti-li-té et li-ber-té ne son-nent pas le mê-me gong. Mais il me reste en ef-fet d'au-tres chants à é-mettre Pour votre gloi-re et sans doute pour vo-tre

tile
(gongs accordés)
mp

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE
RECHERCHE EN
MUSIQUE

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

V O L U M E 1 2 - N U M É R O S 1 - 2

MUSIQUE DE GILLES TREMBLAY / OPÉRA ET PÉDAGOGIE

JUIN 2011

SOMMAIRE

Éditorial	7
Claudine Caron	
Les débuts et les débutantes à l'Opéra de Paris sous la monarchie de Juillet (1830-1848).....	9
Kimberly White	
Les origines de l'Opéra du Québec (1967-1971). Le rêve avorté d'un opéra d'État	19
Mireille Barrière	
Introduction à la pensée esthétique de Gilles Tremblay à travers ses écrits	31
Marie-Thérèse Lefebvre	
Entretien avec Walter Boudreau	45
Marie-Thérèse Lefebvre	
Entretien avec Isabelle Panneton	53
Marie-Thérèse Lefebvre	
Histoire de la création de <i>Fleuves</i> de Gilles Tremblay, le 3 mai 1977	59
Sébastien Leblanc-Proulx	
Les <i>Vêpres</i> de Tremblay: entre rituel et cosmologie	65
Sylvain Caron	
Considérations sur l'art vocal dans l'œuvre de Gilles Tremblay	73
Vincent Ranallo	
Gilles Tremblay et le devenir musical du Québec: un homme d'idées, de convictions et de projets	83
Daniel Turp	
L'utilisation de repères microstructuraux dans la mémorisation de pièces pour piano	91
Francis Dubé	
Représentations d'attitudes posturales saines de professeurs de piano enseignant à des élèves du pré-collégial: étude exploratoire	103
Francis Dubé, Christian Martin, Marie-Claude Dumoulin, Mathieu Boucher, Malinalli Peral Garcia, Ursula Stuber	
NOTES DE RECHERCHE	
Une œuvre musicale de « John James » Rousseau à Québec: une curiosité de notre patrimoine.....	115
Élisabeth Gallat-Morin	
ESSAI RECENSION	
André Mathieu: encore bien des questions...	
Georges Nicholson. <i>André Mathieu: biographie, précédée d'un entretien avec Alain Lefèvre</i>	121
Danick Trottier	

COMPTES RENDUS

André Villeneuve. <i>Ouvrier d'harmonies</i>	133
Georges Dimitrov	
Henri Duparc. <i>Lettres à Jean Cras « le fils de mon âme »</i>	136
Marie-Hélène Benoit-Otis	
Pierre Boulez, Yves Bonnefoy et Carol Bernier, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, avec la collaboration de Jonathan Goldman. <i>Quêtes d'absolus</i>	139
Pierre Jasmin	
Bruce Haynes. <i>The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century</i>	142
Rachelle Taylor	
Marie-Thérèse Lefebvre et Jean-Pierre Pinson, avec la collaboration de Mireille Barrière et al. <i>Chronologie musicale du Québec, 1535-2004: musique de concert et musique religieuse</i>	144
Jean-Philippe Côté-Angers	
14 ^e colloque biennal international sur la musique baroque	147
Ivan Ćurković	
Résumés	149
Abstracts	153
Les auteurs.....	157

NOTES

Pour soumettre un article au comité scientifique des *Cahiers de la SQRM*, chaque auteur devra faire parvenir son résumé, sa notice biographique et ses coordonnées (incluant l'adresse électronique) au secrétariat de la SQRM :

SQRM
Faculté de musique de l'Université de Montréal
Case postale 6128, succursale Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Courriel: info@sqrm.qc.ca

Une version détaillée du protocole, incluant les règles à suivre pour la présentation des notes, des tableaux, des exemples musicaux et de la bibliographie, peut être téléchargée à l'adresse suivante :
http://sqrm.qc.ca/f_pub.htm

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2011

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN: 1480 - 1132

© *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2011.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 12 - NUMÉROS 1 - 2

JUIN 2011

**Musique de Gilles Tremblay /
Opéra et pédagogie**



ABONNEMENTS

NUMÉROS SIMPLES

Canada	Individus: 15 \$	Institutions: 25 \$
États-Unis	Individus: 18 \$	Institutions: 28 \$
Autres pays	Individus: 25 \$	Institutions: 35 \$

NUMÉROS DOUBLES

Canada	Individus: 20 \$	Institutions: 38 \$
États-Unis	Individus: 27 \$	Institutions: 45 \$
Autres pays	Individus: 40 \$	Institutions: 50 \$

Disponible au secrétariat de la SQRM:

Faculté de musique de l'Université de Montréal

Case postale 6128, succursale Centre-Ville, Montréal (Québec) H3C 3J7

Téléphone: 514 343-6111, poste 31761 • Télécopieur: 514 343-5727

Courriel: info@sqrm.qc.ca

NUMÉROS DES CAHIERS DE L'ARMUQ PARUS

1. avril 1983: *Actes du premier colloque*, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. mai 1983: *Répertoire des membres de l'ARMUQ*, rédigé par Irène Brisson
3. juin 1984: *Actes du deuxième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. novembre 1984: *Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945)*, dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. mai 1985: *Musialogues: Maryvonne Kendergi*, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. septembre 1985: *Actes du troisième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. mai 1988: *Actes du quatrième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. mai 1987: *Actes du cinquième colloque*, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. mai 1988: *Catalogue collectif des archives musicales au Québec*, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. juin 1988: *Actes du sixième colloque*, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. septembre 1989: *Actes du septième colloque*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. avril 1990: *Actes du huitième colloque*, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. mai 1991: *Actes du neuvième colloque*, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. mai 1992: *Actes du dixième colloque*, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. mai 1994: *Actes du onzième colloque*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. juin 1995: *Actes du douzième colloque*, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. juin 1996: *Actes du treizième colloque*, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. décembre 1996: *Actes du treizième colloque (suite et fin)*, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE PARUS

- Vol. 1, n^{os} 1-2, décembre 1997: *Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec »*, Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n^o 1, juin 1998: *Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés »*, Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n^o 2, novembre 1998: *Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier*, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, n^{os} 1-2, septembre 1999: *Authenticité: modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique? »* Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n^o 1, juin 2000: *Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale*, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n^o 2, décembre 2000: *Présences de la musique, Florilège en contrepoint*, 1997-2000.
- Vol. 5, n^{os} 1-2, décembre 2001: *Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue »*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002: *Écrire sur la création musicale québécoise*, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, n^{os} 1-2, décembre 2003: « *Un œil vers le passé, une oreille sur le présent* »
- Vol. 8, n^o 1, septembre 2004: *Actes du colloque « Patrimoine et modernité »*, 15 au 17 novembre 2002
- Vol. 8, n^o 2, juin 2006: *Réminiscences*
- Vol. 9, n^{os} 1-2, octobre 2007: *Le timbre musical: composition, interprétation, perception et réception*
- Vol. 10, n^o 1, décembre 2008: *Les musiques du Québec*
- Vol. 10, n^o 2, septembre 2009: *Réflexions sur la recherche-crédation*
- Vol. 11, n^{os} 1-2, mars 2010: *Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music*

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

V O L U M E 1 2 - N U M É R O S 1 - 2

J U I N 2 0 1 1

RÉDACTRICE EN CHEF

Claudine Caron (Université du Québec à Montréal)

RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS

Louis Brouillette (chercheur indépendant)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Audrée Descheneaux (Université de Montréal)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Caroline du Nord à Chapel Hill)

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Claude Dauphin (Université du Québec à Montréal)

Sylvie Hébert (BRAMS, Université de Montréal)

Serge Lacasse (Université Laval)

Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)

Caroline Traube (Université de Montréal)

Danick Trottier (Université de Montréal)

RELECTEURS EXTERNES

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)
Claude Dauphin (Université du Québec à Montréal)
Hélène Paul (Université du Québec à Montréal)
Robert Richard (revue *Liberté*)
Noémie Robidas (CESEDEM de Lorraine)

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE DE LA SQRM

Sonia Pâquet

MAQUETTE ET MISE EN PAGES

François Messier

Illustration de couverture

Gilles Tremblay, *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité* (2009).
Remerciements à Gilles Tremblay, ainsi qu'au Centre de musique canadienne au Québec.

IMPRESSION

Quadriscan inc.

C'est avec un très vif plaisir que je reprends le flambeau des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* en poursuivant le travail réalisé par Sylvain Caron, que je félicite pour sa nomination à titre de doyen de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Ce volume double, à thématiques mixtes, est centré sur la pensée et l'œuvre de Gilles Tremblay, de même que sur l'opéra et la pédagogie musicale, qui se trouvent en croisées tout au fil des pages.

En ouverture, « Les débuts et les débutantes à l'Opéra de Paris sous la monarchie de Juillet » par Kimberly White, gagnante du concours de conférences de la SQRM (2009-2010) et récemment titulaire d'un Ph. D. de l'Université McGill. Au centre, se trouvent sept articles issus de la journée d'étude sur Gilles Tremblay, qui a eu lieu à l'Université de Montréal, le 26 mai 2010, sous la responsabilité de Sylvain Caron et de Marie-Thérèse Lefebvre. Nous tenons à remercier Madame Lefebvre de sa fort précieuse collaboration pour la coordination des articles reliés à cet événement. Cette collection comprend un texte sur la pensée esthétique de Gilles Tremblay par Marie-Thérèse Lefebvre, deux entretiens dont un premier avec Walter Boudreau et un second avec Isabelle Panneton, une histoire de la création de *Fleuves* par Sébastien Leblanc-Proulx, les *Vêpres de la Vierge* vues par Sylvain Caron, l'art vocal chez Tremblay par le chanteur Vincent Ranallo et une réflexion sur les convictions idéologiques du compositeur par Daniel Turp. En périphérie aux articles sur Gilles Tremblay, une étude sur l'histoire de l'Opéra du Québec par Mireille Barrière, deux articles provenant de travaux de recherches en pédagogie musicale par Francis Dubé et ses collègues au GREPIM et à l'OICRM - l'un sur la mémorisation de pièces pour piano, l'autre sur les représentations d'attitudes posturales saines de professeurs de piano - et enfin, un article présenté sous la forme de notes de recherche par Élisabeth Gallat-Morin, s'interrogeant sur l'exemplaire d'un ouvrage de « John James » Rousseau à la bibliothèque du Séminaire de Québec.

La section des comptes rendus, maintenant sous la gouverne de Louis Brouillette, comprend un essai de recension de Danick Trottier à propos de la biographie qu'a écrite Georges Nicholson sur André Mathieu, cinq comptes rendus critiques d'ouvrages des

Éditorial

Claudine Caron, rédactrice en chef

auteurs André Villeneuve, Henri Duparc, Jean-Jacques Nattiez et al., Bruce Haynes, Marie-Thérèse Lefebvre et Jean-Pierre Pinson, ainsi que le compte rendu du 14^e Colloque biennal international sur la musique baroque tenu à la Queen's University, Belfast (Irlande). Nous remercions Jon-Tomas Godin, responsable des comptes rendus de 2007 à 2010, de son travail pour la revue.

En conclusion, je voudrais remercier les membres du comité scientifique de leur précieuse collaboration, de même que les relecteurs externes, qui ont généreusement accepté de contribuer à cette parution en mettant à profit leur expertise. Je voudrais également présenter les deux nouveaux membres du comité scientifique, Marie-Hélène Benoit-Otis, qui sera notre aile américaine puisqu'elle poursuit ses recherches à l'université de Caroline du Nord à Chapel Hill, et Danick Trottier, fort de l'expérience acquise à l'université Harvard. Je les remercie de se joindre aux *Cahiers* et leur souhaite officiellement la bienvenue. Enfin, je remercie Audrée Descheneaux, qui assure la continuité au secrétariat de rédaction, ainsi que le conseil d'administration de la SQRM et vous, précieux lecteurs! ◀

C'est une terrible chose pour une femme, à peine âgée de vingt-deux ans, qu'un début devant une pareille assemblée [le public parisien]. Les actrices consommées, et depuis longues années, éprouvent encore à leur entrée en scène une certaine émotion. Qu'est-ce donc qu'on doit ressentir lorsqu'on arrive devant un monde inconnu, qu'on a peu d'expérience encore, et qu'il s'agit de chanter, pendant que le cœur palpite d'effroi! Il faut être à la fois au drame extérieur dans lequel on joue un rôle et au drame intérieur qui se passe en soi. (Lucas 1841-48)

Introduction

Selon le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, un « début » théâtral était le « premier essai d'un acteur engagé par l'administration d'un théâtre, et jouant devant le public pour être agréé ou rejeté par lui » (Larousse 1866-1877, 202). Deux éléments en particulier distinguaient un début au théâtre: il se déroulait toujours en public et le succès du « débutant » dépendait de son accueil. En France, au XIX^e siècle, les courants de pensée sexistes ont influencé le jugement du public et des critiques; les artistes étaient en effet jugés différemment selon leur sexe. Katharine Ellis et Annegret Fauser ont écrit des articles sur la critique sexualisée que subissaient les musiciennes et compositrices pendant les XIX^e et XX^e siècles (Ellis 1997; Fauser 1998, 2006). Elles ont étudié en particulier comment les femmes devaient s'adapter aux idéologies sexistes pour avoir du succès. De la même manière, même si tous les chanteurs, hommes comme femmes, étaient tenus d'avoir un physique agréable, les nouvelles chanteuses de l'Opéra de Paris subissaient des pressions plus importantes. Elles devaient se conformer à l'image idéale de la débutante transmise par les anecdotes, les romans et même la critique musicale: il fallait paraître jeune, belle et modeste.

Cet article présente le système des débuts à l'Opéra de Paris pendant la monarchie de Juillet (1830-1848), des premières auditions aux premières représentations, et s'intéresse en particulier à la critique sexiste subie par les débutantes. Cette étude est divisée en trois parties. La première partie décrit les débuts à l'Opéra de Paris et évoque l'expérience de

Les débuts et les débutantes à l'Opéra de Paris sous la monarchie de Juillet (1830-1848)

Kimberly White (Université McGill)

plusieurs chanteuses, des plus connues aux moins connues; la deuxième partie compare la perception des débutantes proposée par les anecdotes et les critiques musicales; et la troisième se concentre sur les débuts de deux jeunes artistes, Cornélie Falcon et Noémie de Roissy.

1. Les débuts au théâtre au XIX^e siècle

Pendant les XVIII^e et XIX^e siècles, l'Académie royale de musique était subventionnée par le gouvernement français. Cependant, l'administration du théâtre, dépendante du soutien financier du public, ne pouvait pas se désintéresser complètement du goût de celui-ci. Ainsi, les directeurs avaient mis en place un système de débuts dans lequel les artistes, avant d'être engagés, devaient d'abord « débiter » devant le public. Les débuts étaient obligatoires pour tout artiste qui paraissait pour la première fois sur une nouvelle scène où il était inconnu. De plus, « l'engagement de l'artiste n'était réputé définitif que lorsque celui-ci avait fait ses débuts et qu'il avait été expressément ou tacitement agréé par le public » (Constant 1882, 98).

Au XIX^e siècle, l'Opéra de Paris introduisit le système des « trois débuts », alors en vigueur à la Comédie-Française et en province¹. En donnant trois rôles différents, tirés des plus importants du répertoire, les mérites divers de l'artiste pouvaient être mieux considérés et jugés. Ce système était établi en accord avec le décret de Moscou de 1812²: ce règlement précisait la saison des débuts (de la mi-avril à la fin octobre), le choix du répertoire, les répétitions et les amendes à l'encontre des artistes refusant de jouer (ministère de l'Instruction

¹ Voir Muller 1974-1976 pour plus d'information sur l'usage des trois débuts en France et en Belgique au XIX^e siècle. Au XVIII^e siècle, le système de débuts à l'Opéra était moins rigoureux, mais toujours nécessaire pour les engagements d'artistes. Selon le *Règlement au sujet de l'Opéra* de 1714, les artistes ne pouvaient être reçus à l'Opéra qu'après avoir fait preuve de leur habileté et avoir mérité les suffrages du public (Durey de Noinville 1752, 132).

² Le décret de Moscou, rédigé par Napoléon en 1812, est un document qui avait pour but la réorganisation de la Comédie-Française. Ce document a suivi une série de décrets arrêtés par Napoléon en 1806 et en 1807 sur les théâtres parisiens. Ce dernier a réduit à huit le nombre des théâtres parisiens et il désigna le répertoire pour chaque théâtre. Voir Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique* (1989).

publique 1888, 70-71)³. Bien que ce décret ait été spécifiquement établi pour le Théâtre-Français, les autres théâtres utilisèrent aussi ce système en l'adaptant à leurs besoins et à leurs habitudes.

LES DÉBUTS EN PROVINCE ET À PARIS

Les débuts au théâtre en province avaient un caractère différent des débuts parisiens. En province, les artistes étaient engagés pour une seule saison. Ainsi, chaque saison théâtrale commençait-elle d'abord avec les débuts : seuls les artistes qui avaient reçu l'approbation du public après le troisième début étaient engagés pour l'année (Muller 1972-1974 ; Clay 2005). Selon Adolphe Adam, compositeur et critique, la saison des débuts était très attendue par les abonnés provinciaux et, avant même d'y avoir assisté, ils discutaient des mérites de chaque débutant, principalement à propos de leur physique, de leurs habitudes et de leur conversation (Adam 1835). Ils discutaient de tout sauf de leur mérite artistique pour finalement décider lesquels d'entre eux gagneraient leur soutien. Le jour des premiers essais, le public, souvent divisé en deux camps, exprimait son approbation ou sa désapprobation à haute voix. Si un débutant ne leur semblait pas être à la hauteur, la salle s'accordait pour le « chuter » (Larousse 1866-1877, 202).

À Paris, les débuts se passaient avec plus de calme : « la salle est ordinairement remplie d'amis, les entrepreneurs de succès sont à leurs places, et c'est la presse qui, le lendemain, se charge d'apprécier le talent des débutants ou d'en signaler les défauts et les faiblesses » (Constant 1882, 96). En réalité, le public parisien ne cessait de juger les artistes, mais son verdict était rendu plus discrètement. Si les débutants lui déplaisaient, il restait froid et allait vers d'autres scènes plus à son goût ; si les débutants avaient du succès, le tout-Paris participait à l'événement.

LES « ORDRES DE DÉBUT » ET LES AUDITIONS

Les débutants à l'Opéra de Paris venaient normalement du Conservatoire de Paris ou des théâtres provinciaux. L'Opéra de Paris pouvait les appeler à débiter immédiatement si le besoin s'en faisait sentir ; néanmoins, les pensionnaires du Conservatoire étaient obligés de débiter dans un théâtre royal et, par un arrêté de 1828, de souscrire à un engagement de trois ans, après lequel seulement ils pouvaient chanter dans un autre théâtre (Pierre 1900)⁴.

Le décret de Moscou, en 1812, permettait aux théâtres royaux d'ordonner les débuts des étudiants du Conservatoire, des artistes des théâtres secondaires de Paris et des théâtres de province. L'analyse de l'ordre concernant les débuts illustre bien le pouvoir détenu par les théâtres royaux et la volonté du gouvernement de concentrer le talent dans les théâtres parisiens. Les directeurs provinciaux et les artistes étaient tenus d'obéir aux ordres, mais certains artistes, en respectant le règlement, rencontraient des difficultés⁵.

Les chanteuses n'ayant pas reçu d'ordre de début devaient chercher par elles-mêmes un engagement. D'abord, il leur fallait se procurer une audition, difficile à obtenir sans recommandation ou influence d'un protecteur. Louis Gentil, contrôleur du matériel de 1831 à 1848 à l'Opéra et auteur du *Manuscrit d'une habilleuse* (1836-48), a décrit la procédure que chaque débutante devait suivre (Gentil 1837). La cantatrice se présentait au théâtre pour demander une audition et l'administration examinait d'abord ses « titres à l'admission » : par exemple, un prix remporté au Conservatoire, des succès obtenus dans les théâtres provinciaux, les recommandations des journaux ou ceux de protecteurs puissants. Rosine Stoltz, qui a étudié l'art du chant à l'Institution royale de musique classique et religieuse dirigée par Alexandre-Étienne Choron, a chanté pendant plusieurs années dans les théâtres de province et à l'étranger. Avec les recommandations de François-Joseph Fétis, musicologue et critique, et d'Adolphe Nourrit, ténor de l'Opéra de Paris, M^{me} Stoltz a obtenu une audition et a débuté en 1837 (Lucas 1841-1848 ; Fétis 1866-1868, 145-7). L'audition n'était pas un concours facile. M. Gentil raconte qu'en vingt mois, dix ténors et trente femmes passèrent l'audition, mais seulement un ténor et quatre femmes (M^{me} Stoltz incluse) ont été retenus comme débutants (Gentil 1837).

LES ENGAGEMENTS DES DÉBUTANTES

En province, les débuts avaient lieu après Pâques, période correspondant au renouvellement de la saison théâtrale. À l'Opéra de Paris, par contre, on jouait trois fois par semaine pendant toute l'année ; il n'y avait donc pas de saison de débuts particulière. Des artistes de passage s'essayaient rarement sur la première scène de Paris ; les chanteurs étaient normalement engagés avant leur premier début⁶. Les débutants avaient la possibilité de préparer leurs rôles avec les maîtres de chant et

³ En ce qui a trait aux débuts au théâtre, voir la section 3 du décret, articles 61 à 67.

⁴ Voir CDXXXV, « Création de classes des études de l'Opéra », 27 octobre 1818, et CDXXXVI, « Arrêté concernant l'engagement à souscrire par les pensionnaires et l'élévation du taux des appointements à payer par les théâtres royaux », 11 septembre 1828.

⁵ M^{lle} Félicité More (M^{me} Pradher) était engagée comme première chanteuse au théâtre de Rouen et recevait 5 500 francs en appointements. Elle a reçu un ordre de début à l'Opéra-Comique et a été engagée comme double avec des appointements de 3 000 francs. Malgré l'avantage d'être associée à un théâtre plus réputé, cela représentait un emploi et un salaire beaucoup moins importants que son précédent engagement à Rouen. Quand elle obtint une promotion en tant que sociétaire à l'Opéra-Comique (en gagnant ainsi un salaire plus élevé), le directeur du théâtre à Rouen, M. Corréad, a porté plainte contre la cantatrice en demandant 5 500 francs d'indemnité pour la résiliation de son contrat (F-Pn N.A.F. 3044).

⁶ Par exemple, M^{lle} Marie Flécheux, une étudiante du Conservatoire, a été engagée par Louis Véron en octobre 1834 à la condition qu'elle débute à l'époque choisie par ses soins (F-Pan, AJ¹³ 194, dossier de M^{lle} Flécheux). Elle a remporté le premier prix de chant en août, et en novembre 1835, débuté dans le rôle d'Alice de *Robert le diable* de Meyerbeer ; ses appointements de 1 200 francs ont alors été portés à 3 000 francs.

de bénéficier d'un salaire. Ainsi, avant son premier début avec le rôle de Catarina de *La Reine de Chypre* d'Halévy, en 1857, M^{lle} de la Pommeraye suivit quatre leçons avec l'accompagnateur Aimé Van den Heuvel, quatre répétitions avec les maîtres de chant Fromental Halévy et François Vauthrot, et une répétition générale (F-Po, OP-RE 40).

Bien qu'il fût dans l'intérêt de l'administration d'engager des artistes de talent plusieurs mois avant le début pour qu'ils ne soient pas engagés par un autre théâtre, la politique de l'Opéra de Paris, après la révolution de Juillet, était à l'économie. Ainsi, pendant les années 1840, les engagements des artistes – même s'ils étaient signés à l'avance – commençaient normalement le jour du premier début et le règlement protégeait en priorité les intérêts du directeur. Sous la direction de Léon Pillet, de 1840 à 1847, les contrats stipulaient que le directeur pouvait résilier l'engagement après la première année, sans réciprocité possible⁷. Sous la direction de Nestor Roqueplan, de 1849 à 1854, tous les engagements pouvaient être résiliés par la direction en cas d'insuccès après le troisième début.

LES DÉBUTS: RÉPERTOIRE ET RIVALITÉS

Les débutantes choisissaient trois rôles du répertoire, normalement en collaboration avec le directeur, tandis que les élèves du Conservatoire étaient obligées de débiter par les rôles choisis par leurs professeurs (Pierre 1900)⁸. Le choix dépendait de l'emploi et de la classification de voix à remplir. À l'Opéra de Paris, il y avait trois emplois: les « premiers sujets », les « remplacements » et les « doubles ». Les premiers sujets tenaient les rôles les plus importants du répertoire; les remplacements suppléaient les premiers sujets et remplissaient les rôles secondaires; les doubles suppléaient les remplacements et remplissaient les plus petits rôles (Pougin 1885, 304). Les débutants choisissaient alors les rôles qui convenaient le mieux à leur voix et à leur emploi, des rôles généralement tirés des opéras les plus joués à l'époque: *Robert le diable* et *Les Huguenots* de Meyerbeer, *La Juive* d'Halévy, *Guillaume Tell* de Rossini et *La Favorite* de Donizetti.

Le directeur devait tenir au complet le nombre d'artistes spécifié dans son cahier des charges. Henri Duponchel, directeur de 1835 à 1840, était notamment tenu de maintenir un ensemble de cinq à six femmes: deux premiers dessus du premier ordre, deux autres pour remplacements et doubles, et deux can-

trices à voix de contralto ou de mezzo-soprano (F-Pan AJ¹³ 180). Ainsi, les débuts avaient lieu au théâtre, généralement pour remplacer un artiste qui quittait. Les chanteuses débutaient souvent dans les rôles créés par les artistes qu'elles désiraient remplacer; cependant, celles qui n'étaient pas de même niveau souffraient de la comparaison. Avec le départ soudain de M^{lle} Cornélie Falcon après la perte de sa voix, en 1838, il n'y avait personne à l'Opéra de Paris qui pût la remplacer – ses talents dramatiques et sa voix unique n'avaient pas d'égal. Les directeurs du théâtre firent débiter plusieurs chanteuses, toujours en espérant trouver une remplaçante de qualité. M^{lle} Nathan, une chanteuse de Marseille et étudiante de Gilbert-Louis Duprez, ténor réputé à l'Opéra de Paris, a débuté en 1839 dans les rôles de Rachel de *La Juive*, de Valentine des *Huguenots* et de Mathilde de *Guillaume Tell*. Les journaux l'ont annoncée comme « la prochaine Falcon ». Toutefois, les critiques étaient assez déçus de son premier début: avec les beaux souvenirs de l'interprétation de Falcon encore présents, M^{lle} Nathan n'avait ni l'expérience ni la même puissance de voix pour faire passer son interprétation (voir Escudier 1839a). Elle a quitté le théâtre pour perfectionner sa méthode et son jeu dans les théâtres provinciaux, et est retournée à l'Opéra en 1841 comme remplaçante de M^{me} Rosine Stoltz.

Les rivalités ont parfois éclaté pendant les débuts. M^{lle} Catinka Heinefetter, une Allemande, fut engagée en avril 1840 afin d'étudier la langue française et de perfectionner sa prononciation, avant d'aborder la scène en janvier 1841 pour ses débuts. Après un accueil froid à sa première apparition dans le rôle de Rachel, elle reçut de forts encouragements à la seconde. Pendant cette période, les rumeurs abondaient sur la relation entre la première chanteuse, Rosine Stoltz, et le directeur, Léon Pillet. Les critiques supposaient que M^{me} Stoltz était jalouse et ne voulait pas partager la scène avec une autre chanteuse de talent; ainsi, plusieurs artistes qui ont débuté avec succès virent-elles leur contrat résilié ou non renouvelé. M. Escudier, de l'hebdomadaire *La France musicale*, a suggéré que l'accueil glacial était causé par les rivalités: la claque avait pour instruction de M. Pillet de ne pas donner son appui (Escudier 1841a). En outre, les appointements de M^{lle} Heinefetter étaient réduits par le directeur. Son premier contrat de trois ans, signé le 30 avril 1840 par les directeurs Henri Duponchel et Léon Pillet, lui accordait un salaire de 20 000 francs pour

⁷ Le contrat de M^{lle} Julian stipulait en plus que Léon Pillet pouvait résilier l'engagement après le troisième début en cas d'insuccès (F-Pan, AJ¹³ 194, dossier M^{lle} Julian). Il est dit que Léon Pillet a essayé d'appliquer cette clause. M^{lle} Julian demanda alors par écrit une audience avec le directeur, en précisant qu'elle avait réussi ses débuts et en notant les réactions positives de la presse et du public. Elle s'étonne dans cette demande qu'il soit le seul juge de son succès (lettre à Léon Pillet, 12 novembre 1845, F-Pan, AJ¹³ 194).

⁸ Voir CCCLXXXIII, « Règlement de l'École royale de chant et de déclamation, 5 juin 1822 », Titre VII: « Inspection des études, examen des classes, jury semestriel, débuts des élèves ».

la première année. Ensuite, un second contrat, cette fois-ci de deux ans, négocié par M. Pillet le 5 février 1841 après ses premiers débuts, réduisit ses appointements à 16000 francs (F-Pan AJ¹³ 194, dossier de M^{lle} Heinefetter). Le critique Escudier soupçonna que cette réduction de salaire était une stratégie visant à pousser M^{lle} Heinefetter hors du théâtre.

Les débuts de cette cantatrice causèrent également des rivalités avec une autre chanteuse : M^{lle} Eliza Julian, soprano dramatique. Celle-ci, qui débuta également dans les rôles d'Alice dans *Robert le diable* et de Rachel dans *La Juive* en mai 1840, et qui fut engagée sur le poste de Falcon, laissa le rôle de Rachel à M^{lle} Heinefetter pour ses débuts. Les trois débuts dans le rôle de Rachel enfin terminés, Catinka était toujours à l'affiche, probablement grâce aux acclamations de la critique. Selon M. Escudier, « depuis la retraite prématurée de M^{lle} Falcon, personne n'avait rendu le magnifique rôle de Rachel, dans *La Juive*, avec plus de distinction, de sentiment, de vérité dramatique » (Escudier 1841a). Afin de protéger sa position nouvelle et précaire, M^{lle} Julian écrivit une lettre à la direction en déclarant qu'aux termes du règlement, le rôle de Rachel devait lui revenir (F-Pan AJ¹³ 194, dossier M^{lle} Julian)⁹.

2. La débutante dans les anecdotes

Un début en public pouvait montrer des faiblesses qui passaient souvent inaperçues au cours d'une audition, mais, en réalité, nombreux étaient les artistes qui n'avaient pas connu de succès. S'ils n'étaient pas engagés à l'Opéra de Paris, ils partaient traditionnellement vers les théâtres provinciaux afin de perfectionner leur méthode¹⁰. Le succès des débutantes dépendait alors de plusieurs éléments : la chanteuse devait avoir du talent, une belle voix, une méthode sûre et une assez bonne présence sur scène. Cependant, il y avait d'autres qualités nécessaires. Au XIX^e siècle en France et surtout à l'Opéra de Paris, le public voulait assister à des spectacles où l'on pouvait voir des chanteuses jeunes, jolies et modestes. Dès leur entrée même au Conservatoire de Paris, les chanteuses devaient se conformer aux attentes du public et des directeurs de l'institution. Une lettre de Cherubini, directeur du Conservatoire de 1822 à 1842, décrit les qualités nécessaires pour être accepté par cette institution : il fallait posséder « une taille avantageuse, une figure agréable, et avec cela une belle voix forte et étendue ; qu'ils n'aient pas atteint l'âge de 20 ans, à

moins d'être bien avancés dans la musique ; et qu'ils aient enfin de l'intelligence, de l'oreille et de l'accent musical » (Devriès-Lesure 1996). Certes, les mêmes critères s'appliquaient aussi aux hommes – Cherubini, lorsqu'il rédigea cette dernière lettre, pensait à la fois aux femmes et aux ténors –, mais les chanteurs étant moins nombreux que les chanteuses, le processus de sélection pour les hommes était donc moins rigoureux et la concurrence entre les femmes plus importante.

Les qualités exigées pour assurer le succès des chanteuses étaient suggérées subrepticement dans les dictionnaires théâtraux, dans les commérages et les échos publiés dans la presse et dans les romans épistolaires. Le *Dictionnaire des coulisses* de 1832 nous en fournit un exemple. Un « début » y est défini ainsi : « But vers lequel tendent les efforts de tous ceux qui se destinent au théâtre. Les femmes ont beaucoup plus de chances que les hommes. D'abord, elles n'ont pas besoin de faire preuve de talent ; elles doivent seulement avoir une jolie figure et des *complaisances* » (*Dictionnaire des coulisses* 1832, 36). La différence entre les hommes et les femmes est assez évidente. Les hommes avaient besoin de talent, mais pour les femmes, le talent était seulement l'une des qualités nécessaires et non la plus importante¹¹.

Selon ces derniers documents, les protecteurs étaient considérés comme indispensables pour assurer les carrières des actrices et des chanteuses. Un protecteur pouvait aider la débutante à avoir une audition et un début, à créer de bonnes relations entre l'artiste et l'administration, de même qu'à influencer l'opinion publique et la critique afin d'assurer son succès. Jennifer Anne Dawson a remarqué que les protecteurs jouaient un rôle assez important dans les carrières des danseuses à l'Opéra de Paris ; cependant, cette protection permettait également au protecteur d'en tirer profit. Dans une situation idéale, « la danseuse profite de l'assistance monétaire et du soutien nécessaire pour lancer une carrière, alors que le protecteur gagne l'estime sociale du fait qu'il a le pouvoir d'avoir une danseuse de l'Opéra comme maîtresse » (Dawson 2006, 184)¹². Néanmoins, cet échange n'était jamais reconnu dans les anecdotes et les critiques ; en plus, le fait de gérer une carrière seule, sans protection, était considéré comme presque impossible.

Le roman épistolaire d'Édouard Monnaie, *Portefeuille de deux cantatrices*, confirme

⁹ Voir la lettre à M. Pillet, lundi 8 février 1841.

¹⁰ Par exemple, une chanteuse de province, M^{lle} Carlès, a débuté « à l'improvisiste » (sans répétition) dans le rôle d'Urbain dans *Les Huguenots*, apparemment sans succès. Elle est repartie le lendemain pour un petit théâtre à Gand, où, selon *La France musicale*, « l'appelle un engagement digne sans doute de son inexpérience » (« Nouvelles » 1841a).

¹¹ Le mot « début » apparaît plusieurs fois dans le *Dictionnaire des coulisses* : suivre le mot à travers le document est un exercice révélateur. Considérons la définition de « Régie » : « Lieu où sont établis les bureaux du régisseur, et où se décident le plus souvent les débuts des jolies actrices. Un sofa est le meuble obligé d'une régie » (*Dictionnaire des coulisses* 1832, 69). Selon l'auteur, les débutantes devaient même accepter les rapports sexuels pour assurer leur carrière.

¹² « The *danseuse* gained the financial assistance and advocacy required to launch a successful career; the protector garnered the social esteem of one powerful enough to keep an Opera *danseuse* as his mistress ».

cette perception. Dans le roman, une jeune chanteuse décrit l'expérience de ses propres débuts au théâtre de Bordeaux à sa marraine, une première chanteuse à l'Opéra de Paris. Avant son premier début, le directeur du théâtre présente la jolie Esther aux abonnés. Un abonné, se déclarant protecteur d'autres premières chanteuses, lui fait des propositions. Dégoûtée, Esther le rejette : il lui promet alors que son début sera un échec. En espérant sauver sa carrière, Esther raconte l'histoire au directeur, qui lui propose un changement de stratégie. La jeune chanteuse suit les directives, et encourage l'abonné à ne pas perdre espoir : ainsi, son début est-il un succès.

LA DÉBUTANTE ET SES CRITIQUES

Cette petite incursion dans les anecdotes évoque le contexte permettant de mieux comprendre la façon dont les débutantes étaient perçues par les journalistes critiques de l'époque. Bien que les critiques musicaux, plus professionnels et respectueux envers les artistes, évitaient généralement les commérages, elles étaient néanmoins influencées par les propos véhiculés dans les anecdotes. La débutante était tout aussi dépendante de ses protecteurs que des administrateurs du théâtre, de même que de ses professeurs de chant, et finalement, des critiques musicaux, qui avaient l'occasion de la juger, d'influencer l'opinion publique et de décider de son succès. De plus, les critiques avaient tendance à établir une dynamique inégale entre le journaliste et la débutante ; l'inexpérience de la débutante contrastait avec l'expérience du journaliste et la rendait plus vulnérable à son jugement.

Les articles critiques commençaient habituellement par une description physique des chanteuses, puis les journalistes discutaient de leur manque d'expérience et de leurs maladresses, et faisaient des suggestions pour qu'elles puissent améliorer leur performance. Dans son article critique des premiers débuts de Catinka Heinefetter dans le rôle de Rachel, Théophile Gautier écrivit d'abord un propos détaillé sur son physique, suivi de quelques commentaires sur sa voix (Gautier 1858, 90-91). Il trouva beaucoup de charme dans sa tenue naïve et un peu gênée, ce qui lui rappelait le début de Pauline Viardot au Théâtre-Italien, où elle aussi avait montré une « adorable gaucherie » (Gautier 1858, 92). Cette insistance sur l'inexpérience, et surtout l'émotion qu'elle éprouva pendant les premières représentations, était assez répandue dans les articles critiques. De la même façon, ils citaient les défauts et

donnaient souvent des suggestions pour les corriger. Marie Escudier applaudit M^{lle} Nathan quand elle suivit ses conseils : « C'est une justice à rendre à M^{lle} Nathan, que jamais tragédienne et cantatrice n'a travaillé plus sérieusement à corriger, dès son début, les premiers défauts que la critique loyale lui a signalés » (Escudier 1839b).

Un article critique rédigé par M. Escudier sur les débuts du M. Marié, ténor, et M^{me} Roulle, soprano, dans *La Juive* d'Halévy, nous donne une occasion de comparer les différences de traitements subis entre les chanteurs et les chanteuses dans la presse musicale (Escudier 1840b). Même si le critique évite tout commentaire sur le physique de M. Marié, il décrit en détail celui de M^{me} Roulle, allant même jusqu'à critiquer sa coiffure. M. Escudier identifie ensuite les défauts vocaux de chacun et suggère des conseils pour améliorer leur technique de chant. Cependant, étant sans doute un peu gêné d'avoir prodigué de tels conseils à M. Marié, il s'en excuse dans son article et prétexte que s'il s'est permis de telles critiques à son égard, c'est que ce chanteur était appelé selon lui à tenir un rang très élevé parmi les autres chanteurs. Une pareille explication n'est bien évidemment pas proposée à M^{me} Roulle.

Le talent, l'ambition et la verve étaient essentiels afin de diriger une carrière professionnelle. Les cantatrices devaient solliciter des auditions, négocier des engagements, organiser des tournées en province et traiter avec les directeurs et les critiques musicaux. Néanmoins, leurs contemporains avaient tendance à minimiser l'importance de ce rôle directif pour les débutantes. Par exemple, Escudier encouragea M. Marié à prendre la direction de sa carrière en main : « Qu'il marche droit vers le but qu'il veut atteindre, écoutant les conseils désintéressés, se défiant des éloges exagérés, foulant aux pieds les rivalités et les jalousies de métier » (Escudier 1840b). Par contre, les critiques accordaient un rôle plus passif aux femmes et attribuaient souvent le succès des débutantes aux professeurs de chant et aux administrateurs. La voix et le talent de M^{lle} Nathan étaient attribués à Duprez : « Ce chant tragique, ce lyrisme échevelé allait renaître dans la voix et le jeu d'une personne toute timide, toute belle, bronzée d'organe et de visage ; et cette voix, cette âme, un grand professeur, Duprez, s'en était emparée pour la féconder de sa puissante inspiration ! » (Frémy 1840, 21).

3. Les débutantes à l'Opéra de Paris : deux études

Au début du XIX^e siècle, n'accordant presque jamais d'entrevues, les chanteuses n'avaient pas la chance de parler de leurs expériences dans la presse : elles étaient normalement décrites par les hommes, ce qui, par conséquent, servait à renforcer les stéréotypes. En examinant d'autres documents, par exemple leur correspondance, il est possible d'exposer les initiatives prises par les débutantes. La première, Cornélie Falcon (1814-1897), fut soutenue par ses professeurs du Conservatoire et par l'administration de l'Opéra, et le tout-Paris assista à son triomphe en juillet 1832. Les témoignages mettaient en valeur les protections qu'elle avait reçues, alors que son propre rôle était minimisé. La deuxième, Noémie de Roissy, chanteuse peu connue n'ayant pas suivi sa formation au Conservatoire, avait moins de protection. Cependant, en analysant sa correspondance avec l'administration, on voit comment elle organisa et négocia elle-même ses débuts et son engagement à l'Opéra, en 1841.

Figure 1 : Portrait de Cornélie Falcon dans le rôle-titre de *La Juive* de F. Halévy. H. Robinson d'après Charpentier. Publié par Soulié à Paris, 1840. Eau-forte, gravure sur acier, 22 x 17 cm.¹³



CORNÉLIE FALCON (1814-1897)

Les débuts de Cornélie Falcon différèrent de ceux de ses collègues, car ils furent organisés

et préparés avec soin par le directeur de l'Opéra, Louis Véron (1798-1867). Selon Charles Bouvet, archiviste et musicologue, M. Véron entendit M^{lle} Falcon chanter pour la première fois pendant les concours du Conservatoire, où elle obtint le premier prix de chant et déclamation lyrique, en août 1831. Ses débuts eurent lieu le 21 juillet suivant dans le rôle d'Alice de *Robert le diable* de Meyerbeer. Le moment choisi par Louis Véron était opportun : les Parisiens revenaient après avoir déserté la capitale lors d'une épidémie de choléra, les premiers sujets, Nicolas Prosper Levasseur et Laure Cinti-Damoreau, faisaient leur rentrée après des congés prolongés, et Julie Dorus-Gras, qui avait créé le rôle d'Alice, jouait le rôle d'Isabelle pour la première fois dans *Robert le diable*, qui n'avait pas été présenté depuis trois mois. Afin de piquer la curiosité des Parisiens, Véron plaça des annonces dans la presse, disant qu'une nouvelle étoile était arrivée à l'Opéra. Selon la comtesse Dash, « de ce jour, Cornélie Falcon devint la favorite du public » (Dash 1896-1898, 157).

L'administration créa des conditions particulières pour aider M^{lle} Falcon dans ses débuts parce qu'elle avait une voix et un jeu sur scène très différents de ceux des autres chanteuses. Elle se destinait à être premier sujet, situation tout à fait exceptionnelle pour une débutante. Pour conquérir un public attaché aux premières chanteuses comme Cinti-Damoreau et Dorus-Gras, Cornélie Falcon devait avoir le soutien d'un public d'hommes importants et montrer les qualités attendues d'une débutante idéale : la beauté, la jeunesse, la modestie et le talent. Le choix du répertoire pour son premier début fut déterminant : le personnage, Alice, étant une femme dévouée et chaste, lui permit de mettre en valeur ces qualités. Sa voix de soprano caractéristique et son jeu énergique étaient très différents de ceux de Julie Dorus-Gras, une soprano à la voix plus légère avec un jeu assez froid¹⁴. Son interprétation, plus passionnée que celle de sa collègue, donnait à ce personnage chaste une épaisseur humaine. Sa modestie, sur scène comme dans les coulisses, était appréciée. Elle montrait bien sur scène cette gratitude envers les hommes attendue par les critiques musicaux et ceux qui l'avaient aidée, comme son professeur au Conservatoire et son collègue à l'Opéra, le ténor Adolphe Nourrit. *Le Journal des femmes* a heureusement signalé comment « des applaudissements unanimes ont encouragé les efforts et constaté le succès de M^{lle} Falcon qui, redemandée après la chute du Rideau, est venue, modeste, recevoir un hommage dont elle semblait vouloir

¹³Bibliothèque nationale de France (ICO-PER-9166).

¹⁴Castil-Blaze a décrit la voix de Cornélie Falcon ainsi : « Sa voix est un soprano bien caractérisé, portant plus de deux octaves de *si à ré*, sonnait sur tous les points avec une égale vigueur. Voix argentine, d'un timbre éclatant, incisif, que la masse des chœurs ne saurait dominer, et pourtant le son émis avec tant de puissance ne perd rien de son charme et de sa pureté. M^{lle} Falcon attaque la note hardiment, la tient, la serre, la maîtrise sans effort, et lui donne l'accent le plus convenable au sentiment qu'elle veut exprimer » (Castil-Blaze 1855, 236-237). Pour une description de la voix et du jeu de Julie Dorus-Gras, voir Escudier 1840a.

reporter l'honneur à son maître, Nourrit, qui l'accompagnait » (« Revue. Académie royale de musique » 1832). Selon Jacques Arago, « c'est que plus on a de mérite, plus il faut de modestie pour se le faire pardonner » (Soubies et Malherbe 1892, 39). Sa modestie et sa gratitude envers les hommes qui l'avaient aidée ou qui étaient censés l'avoir aidée étaient attendues et appréciées.

Curieusement, dans les différentes biographies ou dans la presse, on ne retrouve aucun témoignage de cette cantatrice sur son métier, elle qui avait eu des débuts si retentissants avec sa belle voix ample et puissante, et qui a donné son nom à un nouvel emploi à l'Opéra (« la falcon »). De même, les critiques de l'époque et les biographes eurent tendance à ne pas attribuer son succès à ses propres efforts. Charles Maurice, du *Courrier des théâtres*, a prétendu que le Conservatoire était convoqué pour faire la claque à ses débuts, L. de Peyrès a attribué son talent exclusivement à l'influence de son professeur Adolphe Nourrit, et enfin, Charles Bouvet a expliqué le triomphe de ses débuts par la protection du directeur de l'Opéra, Louis Véron (Maurice 1832; de Peyrès 1870; Bouvet 1927). Cependant, sa modestie lui a permis de conserver une position puissante au théâtre: en 1837, elle est devenue la chanteuse la mieux rémunérée de l'Opéra¹⁵. Avec ses créations de Rachel dans *La Juive* d'Halévy en 1833 et de Valentine dans *Les Huguenots* de Meyerbeer en 1836, elle eut une grande influence sur la culture de l'opéra à Paris.

NOÉMIE DE ROISSY

M^{lle} Noémie de Roissy débuta dans le rôle d'Alice de *Robert le diable* en remplaçant au dernier moment, en mai 1841, Catinka Heinefetter, qui était indisposée. À son second début, les critiques musicaux de *La France musicale* furent favorables et suggérèrent qu'elle soit engagée comme deuxième chanteuse. Elle reçut alors les éloges pour sa témérité, son zèle et son courage :

On voit qu'elle a pris son art au sérieux; car son chant et sa pantomime décèlent continuellement une ardeur intérieure plus violente que raisonnable; sa voix, hardie, pénétrante, pointue, loin de redouter les difficultés les recherche, les aborde avec témérité, et réussit dans l'exécution des traits les plus imprévus, sinon les mieux combinés. [...] En un mot, c'est un vrai démon sur la scène. (« Nouvelles » 1841b)

Pendant les mois suivants, elle remplaça d'autres artistes au pied levé. En juin 1841, elle fut engagée à l'Opéra de Paris pour deux ans, comme remplaçante.

Dès ses débuts à l'Opéra de Paris, Noémie de Roissy manifesta une forte personnalité: c'est elle qui prit l'initiative de se faire embaucher comme remplaçante et qui négocia son engagement avec l'administration. Dans une lettre du 6 juin 1841 à Léon Pillet, elle explique avoir refusé des engagements à Naples et en province parce qu'elle croyait avoir une voix de grand opéra (F-Pan AJ¹³ 195, dossier M^{lle} de Roissy) (voir Annexe 1 pour le texte intégral de sa lettre.) Elle risquait sans doute sa santé et sa réputation en débutant « à l'improvisiste » (sans répétition), mais elle voulait montrer son dévouement et son courage. Ne voulant pas abuser des services qu'elle avait déjà rendus à l'administration, elle proposa d'être engagée pour un an avec un appointement de 14 000 francs; en fait, elle a accepté d'être engagée pour deux ans, avec 6 000 à 8 000 francs d'appointements annuels et feux, et un congé de deux mois¹⁶. Néanmoins, son plan réussit: elle chanta au théâtre jusqu'en 1847 et reçut un salaire annuel d'environ 10 000 francs.

Sa correspondance avec l'administration nous éclaire sur sa volonté de réussir. Bien qu'ignorants de cette correspondance, les critiques de l'époque décelèrent cependant cet enthousiasme grâce à son jeu sur scène. On reprochait souvent aux débutantes de laisser paraître une ambition et un zèle trop importants sans humilité ni modestie; dans son cas, son courage avait été loué dès son premier début. Assez vite, les journalistes critiques de *La France musicale* lui conseillèrent d'écouter les conseils désintéressés et de se méfier des éloges exagérés, car « rien n'est plus pernicieux pour les femmes au théâtre que les admirateurs trop complaisants » (« Nouvelles » 1841c). Mais quelques années plus tard, les faveurs qu'elle avait reçues à l'Opéra devinrent suspectes. Selon Albéric Second, M. Benoît, le chef du chant, se rendit célèbre par la protection qu'il accorda à Noémie (Second 1844, 170-171). Il était dans une position qui lui permettait d'aider efficacement M^{lle} de Roissy dans son ascension professionnelle: il jugeait les auditions, dirigeait les répétitions et conseillait l'administration sur la distribution des rôles. En réalité, le succès de M^{lle} de Roissy doit peu à ce protecteur, car, au contraire, son ambition et son talent furent déterminants dans sa carrière.

¹⁵Son premier engagement, en juillet 1832, lui a accordé un salaire annuel de 3 000 francs. Son salaire a augmenté avec chaque engagement: son dernier engagement à l'Opéra de Paris, en 1837, lui a accordé 30 000 francs en appointements annuel et 300 francs de feux (F-Pan, AJ¹³ 194, dossier M^{lle} Falcon).

¹⁶Les feux, normalement entre 10 et 100 francs, étaient un bonus payé aux artistes pour chaque représentation.

Conclusion

Un début, un événement parfois pénible pour certaines chanteuses, était un moment très important dans une carrière professionnelle. Les cantatrices étaient dans une position assez délicate et vulnérable. Les écrivains de l'époque ont notamment renforcé cette vulnérabilité en les présentant sans pouvoir, dépendantes des protecteurs et utilisant des méthodes suspectes pour obtenir un début, jusqu'au moment où elles se révélaient être des artistes professionnelles. On peut penser que cette représentation des débutantes était une stratégie visant à contrôler l'influence des femmes au théâtre, avant qu'elles ne deviennent des artistes professionnelles au pouvoir culturel et économique plus important. Par conséquent, même si M^{lle} Falcon a montré autant de zèle et d'ambition lors de ses débuts, ses contemporains ont minimisé ses qualités professionnelles et son influence. L'exagération dans la presse du rôle des protecteurs dans la carrière des cantatrices ne permet pas de déceler la part jouée par les femmes dans la gestion de leurs succès. A contrario, la correspondance de M^{lle} Noémie de Roissy nous montre une débutante ambitieuse qui a pris sa carrière en main. Le présent article a essayé de mettre en valeur les efforts et l'ambition des chanteuses qui ont tenté une carrière professionnelle à l'opéra et aux théâtres à Paris, malgré les difficultés posées par le système de débuts rigoureux et les idées sexistes de l'époque. ◀

RÉFÉRENCES

- ADAM, Adolphe (1835). « Un Début en province », *Revue musicale*, vol. 52, n° 27 décembre, p. 421-426.
- CASTIL-BLAZE (1855). *Théâtres lyriques de Paris. L'Académie impériale de musique. Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze. Tome 2.
- CLAY, Lauren (2005). « Provincial Actors, the Comédie-Française, and the Business of Performing in Eighteenth-Century France », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 38, n° 4, p. 651-679.
- CONSTANT, Charles (1882). *Petite Encyclopédie Juridique*. Code des théâtres, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel.
- DASH, Comtesse (1896-1898). *Mémoires des autres. Souvenirs anecdotiques sur le règne de Louis-Philippe (1830-1848)*, Paris, Librairie illustrée. Tome 5.
- DAWSON, Jennifer Anne (2006). « *Danseuses as Working Women: Ballet and Female Waged Labor at the Paris Opéra, 1830-1860* », thèse de doctorat, Université de Californie. Dr. Linda J. Tomko, encadrante.
- DEVRIÈS-LESURE, Anik (1996). « Cherubini directeur du Conservatoire de musique et de déclamation », Anne BONGRAIN et al. (éds.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995*, Paris, Éditions du Buchet/Chastel, p. 39-96.
- Dictionnaire des coulisses. Vadé-mecum à l'usage des habitués des théâtres, contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les Acteurs, les Actrices, les Auteurs, les Directeurs, les Régisseurs, et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique* (1832). Paris, chez tous les libraires et dans l'intérieur des salles de spectacle.
- DUREY DE NOINVILLE, J.-B. (1972). *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France depuis son établissement jusqu'à présent*, Genève, Minkoff Reprint. 2^e édition, Tome 1. Première impression 1752.
- ELLIS, Katharine (1997). « Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, p. 353-385.
- ESCUDIER (1840a). « Études sur les artistes contemporains. Deuxième série. Artistes français. 9^e étude. M^{me} Dorus-Gras », *La France musicale*, vol. 10, 8 mars, p. 101-103.
- _____ (1840b). « Académie royale de musique. Débuts de M. Marié et M^{me} Roulle dans *La Juive* », *La France musicale*, vol. 23, 7 juin.
- _____ (1841). « Académie royale de musique. M^{lle} Heinefetter. M^{me} Stoltz. M. Duponchel. M. L. Pillet et les intrigues de l'Opéra », *La France musicale*, vol. 2, 10 janvier, p. 9-10.
- ESCUDIER, Marie (1839a). « Deux débuts: Naples et Paris. M^{lle} Méquillet, dans *Belizario*. M^{lle} Nathan, dans *La Juive* », *La France musicale*, vol. 38, 26 mai, p. 314-315.
- _____ (1839b). « Chronique musicale », *La France musicale*, 23 juin 1839, p. 360-361.

- FAUSER, Annegret (1998). « *La Guerre en dentelle: Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics* », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, p. 83-129.
- _____ (2006). « Creating Madame Landowska », *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 10, p. 1-23.
- FÉTIS, Jean (1866-1868). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot. Tome 8.
- FRÉMY, Arnould (1840). « Artistes modernes. II. Mme Nathan-Treilhet », *La Syphide*, p. 20-23. Tome 1.
- GAUTIER, Théophile (1858). *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Leipzig, Édition Hetzel. Tome 2.
- GENTIL, Louis (1837). « Une audition des postulants à l'Opéra », Jean-Louis TAMVACO (éd.), *Les Cancans de l'Opéra. Chronique de l'Académie Royale de Musique et du théâtre, à Paris sous les deux Restaurations*, Paris, CNRS Éditions, p. 280-282. Tome 1.
- LAROUSSE, Pierre (1866-1877). « Début », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, p. 202. Tome 6.
- LUCAS, Hippolyte (1841-1848). « Mme Rosine Stoltz dans *La Favorite* », in *Galerie des artistes dramatiques de Paris. 40 portraits en pied, dessinés d'après nature par A. Lacauchie, et accompagnés d'autant de portraits littéraires*, Paris, Marchant.
- [MAURICE, Charles] (1832). « Nouvelles de Paris », *Courrier des théâtres*, 21 juillet.
- Ministère de l'Instruction publique des beaux-arts (1888). « Décret sur la surveillance, l'organisation, l'administration, la comptabilité, la police et la discipline du Théâtre-Français, 11 octobre 1812 », *Législation théâtrale. Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires, se rapportant aux théâtres et aux établissements d'enseignement musical et dramatique*, Paris, Imprimerie nationale, p. 60-76.
- MONNAIE, Édouard (pseudonyme Paul Smith) ([1847]). *Portefeuille de deux cantatrices*, Paris, M. Schlesinger. Extrait de *La Revue et gazette musicale*.
- MULLER, Jean-Pierre (1974-1976). « L'usage des 'trois débuts' dans l'art lyrique au XIX^e siècle », *Revue belge de musicologie*, vol. 28, p. 172-186.
- « Nouvelles » (1841a). *La France musicale*, vol. 22, 30 mai, p. 198.
- « Nouvelles » (1841b). *La France musicale*, vol. 23, 6 juin, p. 206-207.
- « Nouvelles » (1841c). *La France musicale*, vol. 26, 27 juin, p. 230.
- PEYRÈS, L. de ([1870]). *Cornélie Falcon*, F-Pn, Arts du Spectacle, 4-RO-5119 (5).
- PIERRE, Constant (1900). *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale.
- POUGIN, Arthur (1885). *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Librairie de Firmin-Didot.
- « Revue. Académie royale de musique » (1832). *Journal des femmes*, 28 juillet.
- SECOND, Albéric (1844). *Les Petits mystères de l'Opéra*, Paris, G. Kugelmann.
- SOUBIES, Albert et Charles MALHERBE (1978). *Histoire de l'Opéra-Comique: la seconde salle Favart, 1840-1860*, Paris, Librairie Marpon et Flammarion. Tome 1. Première impression, 1892.
- WILD, Nicole (1989). *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de livres.

Archives consultées :

- F-Pan (Archives Nationales).
- F-Pn (Bibliothèque nationale de France).
- F-Po (Bibliothèque de l'Opéra).

Paris le 6 juin 1841

Monsieur [le directeur, Léon Pillet],

Si j'ai eu l'honneur de vous écrire hier après m'être présentée inutilement chez vous jeudi et vendredi, c'est que j'étais placée dans une perplexité pressante.

Un des plus hauts personnages de Naples devait obtenir de moi une réponse définitive avant son départ qui a eu lieu ce matin. Je n'ai pu la faire, et cependant depuis jeudi il avait eu la bonté d'envoyer trois fois chez moi.

Retenue par mes liens de famille et d'amitié à Paris, appelée à l'opéra par mon genre de voix et d'études, et j'ose le dire par le vœu bienveillant et les encouragements du public, je n'ai pas dû hésiter devant un nouveau sacrifice, et de même que j'ai refusé jusqu'à ce jour les plus beaux engagements pour la province, ayant aujourd'hui la juste confiance d'être assurée au but, j'ai dû laisser échapper cette nouvelle occasion.

Si j'en crois ce que l'on me dit, Monsieur, vous craignez que je n'aie des prétentions exagérées, et peut-être que je n'abuse des services que j'ai été assez heureuse pour vous rendre en jouant mon avenir. C'est une erreur si j'ai risqué dans mes deux premières représentations ma réputation d'artiste et ma santé. Mon seul but a été de vous convaincre de mon dévouement et de mon courage.

Je connais les difficultés pécuniaires de votre administration, surtout dit-on d'ici à 6 mois je désire y apporter moins de charge que je ne lui ai sauvé de perte.

Voici les conditions d'un engagement pour un an, dans lesquelles j'ai cherché à considérer vos intérêts et mon indispensable, ne voulant pas être marchandée je me fais bornée à la moitié de ce que j'ai pu avoir ailleurs.

Engagement d'un an, du 1^{er} juin 1841
au 1^{er} juillet 1842

1° 6 m. [mois] dont 5 [mois] à 1 000 fr. et un mois de congé _____ 5,000 fr.

2° 6 m. [mois] à 1,500 fr. _____ 9,000 fr.

Total _____ 14,000 fr.

Si vous préféreriez m'accorder sur les 6 derniers mois un second congé d'un mois, je déduirais volontiers ce mois du prix de mon engagement qui resterait réduit à 12,500 fr.

Dans un an, Monsieur, nous saurions mieux la valeur réelle de mes services, et nous nous entendrons j'en suis sûre d'un mot. Veuillez me répondre une seule ligne pour me dire si je suis ou ne suis pas engagée.

Agrérez, Monsieur, l'assurance de ma haute considération.

N. de Roissy

Introduction

Le 27 juillet 1967, Jean-Noël Tremblay, ministre des Affaires culturelles du Québec dans le gouvernement de l'Union nationale, annonce en conférence de presse la création future d'un théâtre d'État voué en tout ou en partie au théâtre lyrique :

[...] le ministère des Affaires culturelles (MACQ) a décidé de prendre l'initiative en ce domaine. [...] Ce théâtre d'État devra tenir compte des possibilités de production, de salles et de personnel de Montréal, Québec et autres villes. Il devra être un théâtre de répertoire où les productions auront un caractère de permanence. (Potvin 1967, 21)

La liste des conseillers du ministre semble indiquer que l'avenir de la scène lyrique intéresse l'homme politique au premier chef. En effet, il confie au célèbre ténor Léopold Simoneau la présidence du comité d'étude qui devra déposer un programme d'organisation et de mise en marche d'un théâtre d'État au plus tard le 31 décembre 1967 (Dassylva 1967, 20). Wilfrid Pelletier agira à titre de conseiller spécial. À la demande du ministre, Raoul Jobin prendra contact avec Georges Auric, directeur de la Réunion des théâtres lyriques nationaux de France, qui promettra de mettre son expertise au service du comité d'étude² (Tremblay 2010). Les journaux parlent déjà de l'« Opéra du Québec » (Turcotte 1967, 20; Potvin 1967, 21).

Les médias accueillent l'initiative avec enthousiasme et saluent un jour nouveau pour le théâtre lyrique au Québec. L'éditorialiste anonyme du *Soleil* qualifie le geste du MACQ d'unique sur le continent nord-américain, puisqu'il crée un théâtre d'État, « une organisation entièrement subventionnée par le gouvernement [...] dont le directeur sera responsable au ministre des Affaires culturelles » (« Création d'un théâtre d'État » 1967, 4). Roger Champoux conclut pour sa part qu'il est temps de voir grand dans le domaine du théâtre lyrique : « Les chanteurs, ces 'gens du voyage', ont droit à un traitement honorable et à la sécurité que seul un organisme d'État peut leur assurer » (Champoux 1967, 4).

Le soutien du gouvernement québécois aux arts et aux lettres remonte au début de la Confédération. En effet, l'article 93 de l'Acte de l'Amérique du Nord britannique remettait la mission éducative et culturelle aux provinces

Les origines de l'Opéra du Québec (1967-1971). Le rêve avorté d'un opéra d'État¹

Mireille Barrière
(chercheuse indépendante)

(Barrière 1990, 276-277). Dès son premier exercice financier en 1868-1869, Québec accorde à quelques organismes des subventions généralement modestes et pas toujours récurrentes. Dans le domaine musical, seuls l'Académie de musique de Québec, le Septuor Haydn et la Société symphonique de Québec (l'Orchestre symphonique de Québec actuel), tous de la Vieille Capitale, reçoivent un appui financier, et ce, jusqu'en 1920. Cependant, l'année 1911 est à marquer d'une pierre blanche, puisque le gouvernement libéral de Lomer Gouin crée la première bourse d'études entièrement financée par les pouvoirs publics au Canada, le prix d'Europe. Il ne s'agit plus d'un appui aléatoire, mais d'un soutien financier annuel garanti par une loi publique. Intitulé *Loi pour favoriser le développement de l'art musical* (S.Q. 1911, c. 5), le texte législatif définit l'objectif poursuivi dans le préambule, soit de favoriser le progrès de l'art musical « en créant de l'émulation parmi les personnes qui étudient cet art et en procurant aux plus méritantes d'entre elles les moyens de recevoir un enseignement supérieur ». Suivent les modalités d'application : détermination du montant annuel de la subvention (art. 1), énumération des disciplines admissibles au concours (art. 1 a), formation et composition d'un jury spécial (art. 1 b) et préalables exigés des candidats (art. 2-3).

En 1942, le gouvernement d'Adélard Godbout met sur pied le Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec, établissement d'enseignement d'État qui s'inspire du modèle parisien. Cette fois, le législateur assume entièrement le budget de fonctionnement de l'institution et en garantit

¹ Cet article est une version remaniée d'une communication présentée au congrès de l'Institut d'histoire de l'Amérique française tenu à Shawinigan le 21 octobre 2005. Je remercie le comité scientifique et les relecteurs externes de la revue, ainsi que MM. Daniel Moisan et Louis Bilodeau pour leurs suggestions sur le fond et la forme.

² Cette démarche sera unique et ne donnera lieu à aucun autre rapport entre Paris et Québec (Tremblay 2010).

ainsi l'accès gratuit (S.Q. 1942, art. 18), il en détermine l'organisation administrative (art. 6-11) et l'autorise à attribuer des diplômes et à définir le mode d'évaluation des étudiants (art. 15-16).

Les lois de 1911 et de 1942 concernaient la formation musicale, mais le ministre Tremblay veut aller plus loin en envisageant la création d'un théâtre lyrique national. Ce projet, qui allait révolutionner l'engagement gouvernemental dans le financement des arts, n'a pas fait l'objet jusqu'ici du champ d'investigation de l'historiographie musicale. Le rapport du comité d'étude n'ayant jamais été rendu public, notre connaissance du sujet se limite à peu près aux faits rapportés par Léopold Simoneau dans sa biographie (Maheu 1988, 249-251). D'autre part, s'il est vrai que la conférence de presse ministérielle s'est déroulée dans le climat euphorique du Festival mondial d'Expo 67, il faut éviter de conclure hâtivement, comme l'ont fait certains, que ce grand événement artistique a agi comme déclencheur immédiat de la démarche. Il est néanmoins indiscutable que le ministre assurait de cette façon une couverture médiatique privilégiée à sa nouvelle politique, dans une période où la presse culturelle était constamment en alerte (Tremblay 2005 a).

Une double question se pose: pourquoi le ministre responsable de la culture favorise-t-il l'opéra plutôt que la danse contemporaine ou le théâtre d'essai, par exemple? Quels enjeux nourrissent son projet? Si l'on met sa déclaration en contexte, on perçoit mieux les facteurs déterminants qui l'ont inspiré, c'est-à-dire la représentation discursive de la question de l'opéra au Québec, surtout à partir des années 1960, et l'affirmation de l'interventionnisme d'État déclenchée par la Révolution tranquille. Suivra l'analyse détaillée du premier rapport du comité d'étude, qui fera ressortir les caractéristiques d'un opéra d'État. Enfin, l'examen de la création de l'Opéra du Québec par un nouveau ministre, en 1971, exposera les traits qui ont été préservés du modèle de 1967, mais surtout ce qui l'en distancie.

Facteurs déterminants: représentation discursive de la question de l'opéra au Québec et nouvel interventionnisme d'État (1960-1966)

L'OPÉRA AU QUÉBEC:
UNE PROBLÉMATIQUE ANCIENNE

La question d'une maison d'opéra permanente au Québec se pose dès 1878, après que Calixa Lavallée eut produit au complet, pour la première fois au pays, *La Dame blanche* d'Adrien Boieldieu, avec une cantatrice étrangère entourée de chanteurs amateurs locaux. L'expérience reçoit l'aval de Guillaume Couture, qui vante les avantages d'une maison d'opéra pour Montréal (Barrière 1999, 20-24). Pour Lavallée, la fondation d'une compagnie d'opéra passe d'abord par celle d'un conservatoire public. Dans la requête qu'il adresse au gouvernement du Québec, Lavallée s'engage, en tant que futur directeur de l'établissement, à « produire chaque année à ses risques et périls deux œuvres lyriques, tout en s'obligeant à faire plus les années suivantes à mesure que les élèves se formeront ». Il espère que le gouvernement prendra « ces humbles suggestions en considération et que les compatriotes de l'Albani ne se refuseront pas à doter le Canada d'une institution destinée à faire aimer le beau et propager la connaissance des œuvres des grands maîtres » (Lavallée 1878, 1-3). Ce plaidoyer demeurera lettre morte, mais à partir de 1893, il y aura plusieurs tentatives de fondation d'une scène lyrique viable à Montréal et à Québec. Certains acteurs du milieu reviennent sporadiquement à la charge et soulignent l'urgence de la situation. Le discours reprend de la vigueur à partir des années 1960. Le ministre Tremblay répond alors aux pressions conjoncturelles résultant d'un double problème: « l'exil » forcé des chanteurs québécois et l'impasse montréalaise.

PRESSIONS CONJONCTURELLES

Dans son rapport de 1961-1962, le Conseil des Arts du Canada (CAC) cite le chef d'orchestre Igor Markevitch, directeur artistique de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) de 1957 à 1961, qui aurait déclaré que, s'il rapatriait tous ses chanteurs, le Canada posséderait l'une des meilleures troupes d'opéra au monde (CAC 1961/62, 8). Au Québec, l'art vocal connaît un développement phénoménal après la Seconde Guerre mondiale. Le Conservatoire de musique du Québec, surtout, et quelques établissements privés, forment une masse critique d'interprètes qui constitue la cohorte la plus impressionnante de chanteurs de son histoire par sa quantité, sa qualité et son rayonnement. Tout en reconnaissant la fierté légitime que le Canada et le Québec éprouvent devant le succès de leurs artistes lyriques à l'étranger, le CAC déplore le peu d'occasions pour les plus jeunes d'entre eux d'acquérir de l'expérience dans leur propre

pays et souhaite que les engagements locaux deviennent « une partie importante de leur carrière » (CAC 1961/62, 32; 1963/64, 22-23). Pour sa part, dans sa critique d'un concert mettant en vedette sept chanteurs « canadiens », Jean Vallerand réclame de toute urgence la fondation d'une compagnie d'opéra à Montréal, « avant que l'étranger ne vienne nous enlever nos chanteurs et nous en priver pour encore une génération. Car les chanteurs viennent par génération; nous avons actuellement une génération de chanteurs: hâtons-nous d'exploiter ce capital³ » (Vallerand 1963, 6).

Le problème se pose avec plus d'acuité dans la métropole, qui ne possède toujours pas de théâtre lyrique permanent. Les Festivals de Montréal, à partir de 1940, et l'Opera Guild, fondée par Pauline Donalda en 1942, montent une ou deux productions annuelles. Or, pendant ce temps, Toronto possède sa propre compagnie depuis un peu plus d'une décennie et Québec vient tout juste de mettre sur pied le Théâtre lyrique de Nouvelle-France (TLNF) (Barrière 2008, 50). Il n'en fallait pas plus pour piquer au vif le maire de Montréal, Jean Drapeau. Opérophile avoué, il prend la situation en main et convoque à l'île Sainte-Hélène, le 6 août 1964, tous les artisans que requiert une production d'opéra. Près de 200 d'entre eux répondent à l'appel. Sont également présents Georges-Émile Lapalme, ministre des Affaires culturelles, René Lévesque, ministre des Richesses naturelles et responsable de la région de Montréal au cabinet, et Guy Beaulne, directeur du Service du théâtre (MACQ 1964/65, 93). Le plan du maire prévoit 15 productions et 150 représentations par année, réparties en trois saisons: une première consacrée au répertoire français, une seconde au répertoire international, et une saison d'été en collaboration avec les Festivals de Montréal. Les artistes présents répondent qu'ils sont prêts à relever ce défi. Quant au ministre Lapalme, il promet un investissement public de 12 à 15 millions de dollars, « qui assurera les cinq premières et décisives années de la maison d'opéra de Montréal » (Margraff 1964, 3; Barrière 2008, 185-186). Le CAC espère pour sa part la mise en œuvre du projet du maire Drapeau, d'autant plus que la ville se prépare à devenir « une capitale universelle de l'opéra » durant l'Expo 67 (CAC 1966/67, 31-32).

Toutefois, Lapalme quitte la vie politique le 3 septembre 1964 et Pierre Laporte hérite de son portefeuille. Or, la subvention promise par Lapalme l'effraie. Interrogé en Chambre par le député unioniste Paul Dozois, il répond que ni le gouvernement ni la ville de Montréal n'ont

les moyens de fonder cette compagnie d'opéra dans l'immédiat; l'idée lui paraît pertinente, mais pas nécessairement selon le plan élaboré par le maire (Québec 1965, 591-593). En dépit de ces réserves, Laporte envoie le maire et Wilfrid Pelletier, directeur du Service de la musique au MACQ, visiter quelques maisons d'opéra européennes dans le but de trouver un modèle qui s'appliquerait à Montréal⁴ (MACQ 1964/65, 85; Pelletier 1972, 256).

Le ministre manifeste un intérêt réel pour l'art lyrique. Lors de la Journée mondiale du théâtre, en 1965, il déclare sa ferme intention de consacrer les moyens nécessaires à faire du TLNF une troupe professionnelle permanente et authentiquement québécoise (MACQ 1964/65, 32-33). Sous son mandat, d'ailleurs, la subvention que reçoit la troupe québécoise avait un peu plus que sextuplé par rapport à 1962, ce qui lui permettait d'effectuer des tournées régionales, répondant ainsi à la volonté ministérielle de déconcentrer la culture (MACQ 1961/62, 87; 1965/66, 240). Tel est l'état des lieux lorsque l'Union nationale reprend le pouvoir, le 5 juin 1966.

NÉONATIONALISME ET INTERVENTIONNISME D'ÉTAT

Entre 1960 et 1966, le Parti libéral met en œuvre un programme réformiste inspiré par la montée d'un nationalisme nouveau, moderne, ouvert et dynamique. L'État se considère désormais comme l'instrument privilégié du développement de la société et se montre plus interventionniste sur tous les fronts, favorisé par une longue période d'expansion économique observée dans la plupart des pays industrialisés, depuis l'après-guerre jusqu'au premier choc pétrolier en 1973 (Linteau 1986, 394-395, 625). L'Union nationale, sous la direction de Daniel Johnson père, se montre également sensible à la montée du nationalisme et fait siens les grands objectifs de la Révolution tranquille. Le domaine culturel n'échappe pas à la tendance. Inspiré par la politique d'André Malraux en France, Georges-Émile Lapalme met le MACQ sur pied en 1961 (Linteau 1986, 713-714). Le nouveau ministère crée des établissements et des équipements qualifiés de « nationaux ». Le Musée d'art contemporain de Montréal ouvre ses portes en 1965 et le futur Grand Théâtre de Québec (GTQ), qualifié de théâtre d'État, est mis en chantier (MACQ 1964/65, 14, 90; Frégault 1976, 90). En 1967, le gouvernement unioniste fait de la bibliothèque Saint-Sulpice de Montréal la Bibliothèque nationale du Québec. L'année suivante, le pre-

³ Les chanteurs étaient Colette Boky, Claude Corbeil, Pierre Duval, Joan Patenaude, Jean-Louis Pellerin, Micheline Tessier et Huguette Tourangeau (Vallerand, 1963, 6).

⁴ Les deux hommes se rendront à Paris, Londres, Bruxelles, Hambourg, Berlin, Francfort, Rome et Genève (MACQ 1964/65, 85; Pelletier 1972, 256).

mier ministre Johnson annonce la création de Radio-Québec (Québec 1968, 37).

Le comité Simoneau: nature et objectifs d'un opéra d'État (1967-1968)

Le ministre Jean-Noël Tremblay s'identifie à l'aile la plus nationaliste de son parti. Avant de prendre la barre du MACQ, il avait conseillé Daniel Johnson en matière culturelle pendant les six années où il avait été chef de l'opposition. L'avenir de l'opéra au Québec le préoccupait bien avant son entrée au cabinet, en 1966 (Tremblay 2005a). En faisant de la musique une direction générale indépendante de l'art dramatique, il affiche nettement ses couleurs et renforce la nouvelle structure administrative en intégrant à son effectif des musiciens éminents comme Léopold Simoneau, Victor Bouchard, Roland Leduc et Jean Vallerand (Samson 1967, 28; Turcotte 1967, 20). Outre Simoneau, le groupe d'étude sur « la création de l'Opéra national du Québec » formé sous sa gouverne comprend Victor Bouchard, le chef d'orchestre Pierre Hétu, l'administrateur de théâtre Michel Gélinas, l'économiste Émilien Morissette et le chef de cabinet du ministre, Raymond Morissette (Turcotte 1967, 20).

MANDAT DU COMITÉ

Dans le respect de la volonté ministérielle, le nouveau comité doit élaborer les plans d'une compagnie d'opéra subventionnée par l'État, desservant l'axe Montréal-Québec et d'autres villes selon leurs structures d'accueil (Simoneau 1967, 1-3). Une prémisses guide ses travaux: l'opéra d'État devra être permanent et conçu comme un théâtre de répertoire (Simoneau 1967, 6). D'entrée de jeu, le comité explicite ce double fondement. Pour devenir permanent, l'Opéra national du Québec devrait prévoir cinq productions annuelles en autant de mois, à raison de 40 représentations à Montréal et de 20 à Québec. De cette permanence naîtrait un théâtre de répertoire « dont la durée permettrait [...] de former une troupe régulière de chanteurs de valeur » et qui défendrait le répertoire traditionnel et contemporain dans un esprit « de rénovation, de revalorisation et de 'rethéâtralisation' » de l'approche scénique. En montant 25 productions en cinq ans, la compagnie disposerait d'un corpus permettant d'établir un horaire rationnel d'œuvres en rotation, ce qui accorderait le temps voulu à la préparation ou à la création de nouvelles œuvres (Simoneau 1967, 7-11; Potvin 1967, 21).

Le comité mène son enquête en évaluant en premier lieu le capital humain disponible et le parc des lieux de production et de diffusion. Il propose en second lieu la structure organisationnelle et le plan de financement d'un opéra d'État.

MASSE CRITIQUE ET LIEUX D'EXÉCUTION

La première partie du rapport mis sur pied par Jean-Noël Tremblay soupèse les ressources disponibles sur le plan de l'interprétation et de la direction artistique. En interprétation, le comité recense 56 chanteurs aptes à faire de l'opéra, dont 13 de calibre international, 23 de second plan et 20 *comprimarios* et petits rôles (Simoneau 1967, 17). Il nuance tout de même l'idée reçue, tant dans la population que pour le maire Drapeau, qu'il suffirait de rapatrier tous les chanteurs pour constituer une troupe permanente. Au contraire, il faudrait sans doute importer 65 % des têtes d'affiche. Les distributions devraient privilégier les nôtres, mais pas au détriment de la qualité (Simoneau 1967, 11-14). Les chefs d'orchestre locaux spécialisés dans l'opéra se font rares parce qu'ils ont eu trop peu d'occasions d'exercer leur métier (Simoneau 1967, 18-19). Quant à la direction artistique, le rapport note également la carence de véritables metteurs en scène lyriques qu'il faudra emprunter au théâtre dramatique (Simoneau 1967, 37-40). Par contre, le comité vante l'excellence des orchestres symphoniques de Montréal et de Québec et la bonne qualité vocale et musicale des chœurs des deux villes (Simoneau 1967, 20, 25). Et sur le plan technique, l'effervescence théâtrale à Montréal, observée depuis quelques années, ainsi que le Festival mondial d'Expo 67, ont révélé un noyau de décorateurs et un personnel de scène ayant prouvé leur efficacité dans un environnement difficile. Dans ce domaine, l'Opéra national pourrait compter sur une ressource abondante et compétente (Simoneau 1967, 35, 41).

L'exploitation d'un opéra permanent requiert une salle, un atelier de fabrication des décors et des costumes ainsi qu'un entrepôt. Or, la salle Wilfrid-Pelletier de Montréal a été construite pour le concert et non pour l'art lyrique, d'où ses lacunes majeures: absence de dégagements latéraux, peu de salles ou de studios de répétition et manque d'entrepôts. Pour pallier cette situation, le comité recommande au gouvernement d'acquérir l'Expo-Théâtre situé dans la Cité du Havre. Construit temporairement pour la durée de l'Exposition universelle, ce bâtiment pourrait être

réaménagé en installation permanente à un prix raisonnable. Rebaptisé Théâtre de l'Opéra national du Québec, il deviendrait le siège social de la compagnie, logerait les bureaux administratifs et comprendrait un entrepôt. La préparation musicale ou scénique de chaque production s'y déroulerait avant d'être présentée à la salle Wilfrid-Pelletier et au futur GTQ. L'auditorium servirait aux exercices publics de la classe d'opéra du Conservatoire de Montréal et à la présentation de spectacles pour les jeunes. Enfin, dans l'optique où la troupe deviendrait une compagnie permanente, le comité propose la construction d'un vrai théâtre d'opéra qui compléterait le complexe de la Place des Arts (PDA) (Simoneau 1967, 43-51).

STRUCTURE ORGANISATIONNELLE ET FINANCEMENT

Un directeur général relevant directement du ministre serait à la tête de l'organisme, assisté d'un directeur artistique, d'un directeur technique et d'un administrateur. Le directeur artistique serait chargé de la majorité des responsabilités : programmation, auditions, choix et engagement des interprètes, distributions et supervision des activités quotidiennes des équipes musicales et scéniques (Simoneau 1967, 66-67).

Sur le plan financier, le comité procède en deux temps. Il établit une première estimation du coût moyen d'une saison d'opéra à partir de deux productions hypothétiques, l'une coûteuse (*Roméo et Juliette*) et l'autre moins onéreuse (*Madama Butterfly*). Cependant, il doit réviser ses données en janvier 1968 (tableau 1).

La première saison débiterait au printemps 1969, sur la base de deux productions et de 16 représentations, dont 12 à Montréal et quatre à Québec. La seconde atteindrait un rythme de croisière normal avec cinq productions et 40 représentations, 30 dans la métropole et 10 dans la capitale.

Le bloc des dépenses est bien ventilé, tandis que les revenus ne tiennent compte que des rentrées moyennes aux guichets, ce qui entraîne chaque fois des déficits importants. Il reste donc au ministre à déterminer la part que le gouvernement devra assumer de ce manque à gagner. Étant donné que les crédits totaux alloués au MACQ pour l'exercice 1968-1969, par exemple, s'élèveraient à un peu plus de 13 millions de dollars, comment financer la troupe nationale sans frustrer tous les autres organismes normalement subventionnés par le ministère (Province de Québec 1969, 110-111)? Le comité estime d'une part que « le

Tableau 1 : Estimations budgétaires, Opéra national du Québec, 1967-1970⁵.

Estimations budgétaires, Opéra national du Québec, 1967-1970			
	1967	1968-1969	1969-1970
Nombre de représentations annuelles	60	16	40
	milliers de \$	milliers de \$	milliers de \$
Dépenses	1775	992	1550
Coûts de production par saison	1500	442	1275
Personnel administratif et technique	200	—	—
Frais généraux d'administration (loyer, équipement et transport)	75	50	275
Frais d'immobilisation (Expo-Théâtre)	—	500	—
Recettes	738	167	512
Vente de billets	738	167	512
Financement public	—	—	—
Financement privé	—	—	—
Surplus (Déficit)	(1037)	(825)	(1038)

⁵ Données arrondies. Sources : Simoneau 1967, 82-84; 1968, 2-6.

moment n'est pas encore venu d'adopter le principe européen du financement par l'État seulement ». Miser sur cette solution risquerait de reporter la fondation de l'opéra à un avenir très lointain (Simoneau 1967, 92-93). Il propose d'autre part une formule mixte de financement qui mettrait à contribution pouvoirs publics et souscripteurs privés. Mais cette forme de financement nécessiterait un engagement gouvernemental majeur, c'est-à-dire plus que symbolique. Sinon, il serait impossible de songer à une souscription privée sérieuse et importante. L'abstention des pouvoirs publics compromettrait le projet à jamais (Simoneau 1967, 94-95).

RECOMMANDATION

La conclusion du comité est claire: le Québec doit se doter d'un théâtre lyrique national, parce qu'il répond tant aux attentes de la population que des artistes.

Théâtre d'État et démocratisation de l'art lyrique vont de pair. En effet, si le gouvernement s'engage de façon importante, il faudra prévoir un lot de billets à prix populaires « pour mettre l'opéra à la portée du plus grand nombre [...] et aussi de tous les milieux sociaux, pauvres comme riches ». La direction de l'Opéra national devra donc tenir compte de la capacité de payer du citoyen moyen, sinon l'entreprise risque de devenir le seul privilège de « nantis de Westmount ou de groupes ethniques qui sont loin de représenter la majorité des citoyens » (Simoneau 1967, 58-59, 102-105).

La pertinence d'un opéra d'État ne fait aucun doute pour le comité, car il est d'intérêt général. En effet, l'homme de la rue y verra une sorte de concrétisation de son épanouissement culturel et cette compagnie répondra aux attentes d'un public aiguillonné par les représentations des troupes internationales à l'Expo⁶. Enfin, l'artiste trouvera dans l'opéra l'occasion de s'exprimer, de se mesurer à un défi et à un idéal à atteindre (Simoneau 1967, 85-86).

INQUIÉTUDE ET IMPATIENCE

Le comité dépose ses recommandations dans le délai prescrit par le ministre (MACQ 1967/68, 86), mais aucune politique générale de l'opéra n'en découle. Rien ne transpire du rapport dans les médias. Aucun débat sur la question au Parlement non plus, où un dossier aussi important que la création d'une compagnie lyrique d'État n'aurait pas manqué de susciter à la fois approbation et opposition de

la part des élus. Tout au plus y fait-on allusion lors d'une séance au cours de laquelle Pierre Laporte dénonce le peu de place que l'OSM accorde aux chefs d'orchestre et aux artistes canadiens, « alors que petit à petit on commence à voir naître la possibilité de rapatrier quelques-uns de nos meilleurs chanteurs et qu'on rêve du jour prochain où nous aurons chez nous une compagnie d'opéra qui devra compter nécessairement sur l'orchestre symphonique » (Québec 1968, 2794).

Un an jour pour jour après la mémorable conférence de presse de 1967, Gilles Potvin, dans *La Presse*, se demande si le projet d'opéra est en panne dans les dossiers du ministre. À quand la saison inaugurale qu'on espérait pour l'automne 1968? Le critique réclame la publication du rapport Simoneau pour qu'il soit étudié et commenté. Le moral des artistes est au plus bas, écrit-il; ce retard les rend insensibles aux belles promesses et « l'avenir pour un jeune chanteur au Québec [en ce moment] n'est pas de chanter, mais d'attendre » (Potvin 1968, 23).

Quelques semaines avant son confrère de *La Presse*, Marc Samson du *Soleil* traçait un bilan pessimiste de la situation du théâtre lyrique au Québec. À Montréal, l'OSM, qui montait de l'opéra depuis 1964, renonce à une entreprise trop coûteuse et l'Opera Guild connaît une certaine désaffection des amateurs. Dans la capitale, le TLNF, qui modifie son nom en Théâtre lyrique du Québec (TLQ) en 1967, est aussi en crise: il a dû annuler deux spectacles et une tournée en province l'année précédente. Bien que sa direction ait annoncé une saison 1968-1969, son avenir demeure précaire (Samson 1968, 34).

De New York où il habite toujours, Wilfrid Pelletier fait part de son inquiétude à son ami Hector Perrier. Après avoir assisté à une représentation de *Carmen* au New York City Opera, qui mettait en vedette la mezzo-soprano québécoise Huguette Tourangeau et la soprano ontarienne Joan Patenaude, le chef d'orchestre se dit qu'« on arrivera peut-être à avoir ici [à New York] l'Opéra du Québec avant Montréal », d'autant plus que la troupe new-yorkaise s'appête à engager d'autres chanteurs canadiens (Barrière 2008, 187).

À Montréal, la PDA décide de ne plus attendre la décision gouvernementale. S'appuyant sur l'article 9 de sa loi constitutive qui l'autorise à monter des spectacles (S.Q. 1965), elle annonce la relance de l'opéra dans la métropole avec deux productions, *La bohème* à

⁶ Il s'agissait des compagnies suivantes : Kunglia Operan (Stockholm), Staatsoper Hamburg (Hambourg), Bolchoï Teatr (Moscou), Wiener Staatsoper (Vienne) et Teatro alla Scala (Milan). Collection de programmes de l'auteure.

l'automne 1970 et *Carmen* au printemps 1971, et planifie déjà des saisons subséquentes.

Création de l'Opéra du Québec (1970-1971)

À la suite des élections d'avril 1970, le libéral François Cloutier prend les commandes du MACQ et demande à Léopold Simoneau de réévaluer le projet avant de statuer sur son sort. Daté du 15 septembre 1970 et cosigné par Victor Bouchard, le document reprend l'essentiel des recommandations de 1967. Toutefois, des soulignés mettent en relief quelques points forts. L'adoption d'une politique rationnelle pour l'art lyrique demeure pertinente « dans la province la plus friande de chant et où foisonnent de remarquables voix ». Paradoxalement, le MACQ injecte des sommes importantes dans l'enseignement du chant dans les conservatoires, dont les diplômés doivent s'expatrier pour vivre « et aller faire les beaux jours des troupes étrangères ». La même solution s'impose: créer une compagnie panquébécoise sous le contrôle et l'égide de l'État, sous le nom d'Opéra d'État du Québec. La PDA en serait le centre de production et l'axe Montréal-Québec, le double lieu de diffusion. Cette politique favoriserait une planification minutieuse et à long terme de ses activités. En plus de « regrouper et canaliser toutes [les] ressources humaines et artistiques », l'Opéra d'État du Québec mettrait en commun les fonds de tous les ordres de gouvernement et d'une partie des budgets de production de la Place des Arts et du Grand Théâtre de Québec pour en faire une institution stable, destinée à

l'art le plus populaire de tous les arts d'interprétation (Simoneau 1970, 3-4).

Sur le plan financier, les données du rapport sont plus étoffées que précédemment. Simoneau met en veilleuse la permanence de la troupe et recommande un début plus modeste, avec quatre productions par saison, comportant chacune six représentations à Montréal et trois à Québec. Les projections budgétaires de trois saisons montrent un budget équilibré (tableau 2).

Les revenus escomptés proviendront de trois sources. Le public y contribuera à hauteur de 56 %, le MACQ et le CAC respectivement de 20 % et de 15 %⁸. Toutefois, le rapport note que la contribution de 200 000 \$ du MACQ pour 36 représentations annuelles est proportionnellement inférieure aux 120 000 \$ que recevait le TLQ, en 1969, pour 12 représentations seulement⁹. Léopold Simoneau justifie l'investissement du gouvernement en recourant aux arguments classiques: l'argent sera dépensé entièrement au Québec et l'État récupérera une partie de sa mise en impôts et en taxes diverses. En outre, l'Opéra créera près de 175 emplois et rapportera des revenus supplémentaires aux musiciens des orchestres symphoniques de Montréal et de Québec. Enfin, l'organisme donnera une âme et une mission culturelle à la PDA et au GTQ, sans compter qu'il pourra rayonner hors des frontières québécoises et même canadiennes (Simoneau 1970, 10).

Tableau 2 : Estimations budgétaires, Opéra d'État du Québec, saisons 1971-1974.

Estimations budgétaires, Opéra d'État du Québec, saisons 1971-1974	
Dépenses (coûts de production)	990 000 \$
Revenus	990 000 \$
Recettes escomptées (abonnements et vente de billets)	553 200 \$
Financement public	
Subvention au fonctionnement (MACQ)	200 000 \$
Subvention du Conseil des Arts du Canada	150 000 \$
Autres sources de revenus	
Place des Arts – budget de production	50 000 \$
Grand Théâtre de Québec – budget de production	25 000 \$
Ventes et échange de productions, droits de diffusion, etc.	11 800 \$

⁷ Simoneau 1970, annexe A.

⁸ À titre indicatif, le Musée d'art contemporain recevait du MACQ en 2009 une subvention au fonctionnement équivalant à 61 % de ses revenus d'exploitation (*Rapport annuel 2008-2009*, 82).

⁹ Il est probable que le ministre ait indiqué à Simoneau des limites financières à respecter.

COMPAGNIE ORDINAIRE OU RÉGIE D'ÉTAT?

Le sous-ministre Frégault adhère à la politique proposée. Il ne doute pas de l'importance et des retombées de l'Opéra. De plus, son financement n'exigera « aucun argent frais », note-t-il, car il suffira de récupérer les 120 000 \$ de la subvention d'un TLQ en voie de liquidation et de combler les 80 000 \$ manquants en rognant sur les subventions d'organismes moins importants. En lançant la compagnie, le ministre devra préciser que sa création est d'intérêt public et qu'elle mettra fin pour de bon à la multiplication éventuelle des troupes. Enfin, Frégault signale que le ministre a le choix entre deux formules sur le plan juridique : faire de l'Opéra une compagnie ordinaire ou une régie d'État, mais cette seconde option requiert la préparation d'un projet de loi (Frégault 1970, n. p.).

Si la deuxième solution l'emportait, l'Opéra serait une société d'État au même titre qu'un musée national ou que la Société de la Place des Arts, par exemple. Une loi publique d'intérêt général votée par l'Assemblée nationale chargerait le ministre des Affaires culturelles de son application et encadrerait toutes les étapes de son fonctionnement : constitution et organisation, fonctions et pouvoirs, et dispositions financières. Personne morale mandataire de l'État, l'Opéra aurait comme structure organisationnelle un conseil d'administration formé de membres nommés par le ministre après consultation possible auprès de représentants du milieu, et dont il fixerait la durée du mandat. Le ministre pourrait se réserver la nomination d'un directeur général ou artistique au mandat très précis et aux pouvoirs incontournables. Sur le plan des fonctions et des pouvoirs, la loi énoncerait la mission de l'organisme, soit de promouvoir le théâtre lyrique au Québec en assurant sa diffusion sur l'ensemble du territoire. Elle lui enjoindrait de rendre l'opéra accessible au plus grand nombre, notamment en offrant des représentations à prix populaires. Tout en défendant le répertoire traditionnel et contemporain, l'Opéra verrait, en tant que société culturelle nationale, à commander des œuvres à des compositeurs québécois et à favoriser, comme compagnie authentiquement française en Amérique, le répertoire français dont elle serait la plus apte à respecter le style particulier.

Quant au financement, le gouvernement, en plus d'une subvention annuelle, pourra s'engager à effacer un déficit éventuel, comme c'était le cas à la PDA à l'époque, où Québec et la ville de Montréal épongeaient les per-

tes en parts égales (S.Q. 1965, art. 19). En contrepartie, la compagnie serait soumise à un contrôle serré et à une reddition de comptes annuelle en bonne et due forme. Elle devra d'abord faire approuver un plan stratégique par le ministre et déposer chaque année un rapport de ses activités et des états financiers vérifiés par le vérificateur général du Québec, lesquels seraient déposés à l'Assemblée nationale. Enfin, rien n'empêcherait cette société d'État de conclure des ententes avec des gouvernements autres que celui du Québec et de solliciter des dons et d'autres contributions.

« UNE COMPAGNIE DE STRUCTURE SOUPLE »

Le 9 février 1971, à la PDA, le ministre François Cloutier annonce la création tant attendue de l'Opéra du Québec, « placé sous l'égide de l'État [...] pour répondre au goût très vif des Québécois pour l'art lyrique ». Après avoir pris connaissance des difficultés financières des compagnies d'État à l'étranger, son gouvernement écartait définitivement le projet d'un opéra national tel que le privilégiaient Jean-Noël Tremblay et ses conseillers. L'Opéra du Québec avait reçu ses lettres patentes dès le 28 janvier 1971, en vertu de la troisième partie de la Loi sur les compagnies du Québec, qui en faisait une « corporation [*sic*] sans capital-actions » (G.O.Q. 1971, 1989). Le ministre parle d'une « compagnie de structure souple » qui répond de façon « plus réaliste » aux problèmes de la scène lyrique québécoise. Son mode de fonctionnement réduira au minimum les frais d'administration en bénéficiant des services techniques de la PDA et du GTQ (Gingras 1971, C 14; Thériault 1971, 3).

La forme juridique adoptée se distancie nettement du projet de 1967. En effet, une société d'État aurait astreint le MACQ à une tutelle active que ne voulait pas, de toute évidence, assumer le ministre Cloutier, et aurait exigé un engagement financier « plus que symbolique », comme le souhaitait le comité d'étude. Des lettres patentes faisaient désormais de l'Opéra du Québec une personne morale « sans intention de faire un gain pécuniaire », au même titre qu'une société historique ou qu'un club athlétique. La compagnie jouissait ainsi d'une large autonomie par rapport au MACQ (L.R.Q. c. C-38, art. 217). De plus, la création d'une maison d'opéra n'entraînait pas dans les priorités du nouveau gouvernement, préoccupé par la relance de l'économie, la création de 100 000 emplois et la baisse du taux de chômage.

Néanmoins, le ministre conservait la centralisation de la production technicoartistique à Montréal, telle que souhaitée par Léopold Simoneau. De plus, pour la première fois dans l'histoire culturelle du Québec, un ministre devenait le promoteur d'un théâtre lyrique au lieu d'en laisser le soin comme autrefois à des compagnies privées comme l'Opera Guild et le TLQ, ou à une régie d'État comme la PDA. Quant à la structure organisationnelle, Simoneau avait suggéré un conseil d'administration dans lequel siègeraient d'office le directeur général de la PDA et du GTQ, trois membres nommés par le gouvernement et un fonctionnaire de la Direction générale de la musique. Le conseil comprendra finalement dix personnes non rémunérées, dont le président et le directeur général de la PDA, ainsi que leurs vis-à-vis du GTQ, le directeur de l'OSQ et du Théâtre du Trident, le directeur général des finances de la PDA et un président de Bell Canada. Jean Vallerand, directeur du Service des arts d'interprétation au MACQ, occupera le poste de secrétaire, mais aucun autre musicien ne fera partie du conseil¹⁰ (« L'Opéra du Québec » 1970, 12). Quant au rôle de Léopold Simoneau au sein de la compagnie, il demeure ambigu. Claude Gingras, qui le qualifie de « directeur des opérations [sic] », note que la documentation remise à la presse ne le mentionne pas officiellement à ce poste (Gingras 1971, C 14). Haut fonctionnaire prêté par le MACQ à l'Opéra, il s'activait à la préparation de la première saison depuis le 28 janvier. Ce flou administratif allait provoquer la première crise majeure de la compagnie, un peu plus tard.

Enfin, le principe de l'axe Montréal-Québec, cher à Simoneau, est momentanément remis en question quand le ministre annonce quatre opéras dans la métropole en 1971-1972, mais « peut-être » un à Québec durant le carnaval. Marc Samson qualifie l'Opéra du Québec de « montréalais » et s'explique mal cette décision, alors que le calendrier qui figurait dans le communiqué du 8 février, soit la veille du lancement, donnait des dates précises de représentations à Québec¹¹ (Samson 1971, 65). Finalement, le GTQ obtiendra trois productions sur quatre.

Conclusion

Porté par la grande ferveur nationaliste qui habitait la société québécoise, soutenu par une redéfinition de l'interventionnisme d'État et aiguillonné par l'effervescence culturelle qui culminait avec le Festival mondial d'Expo 67,

le projet d'opéra d'État avait été applaudi par la presse et le public amateur. Il résultait de la volonté d'un ministre cultivé et mélomane et de l'expertise d'un chanteur célèbre, qui mettait au service de la compagnie sa vaste expérience des théâtres d'État européens. Tremblay aurait souhaité que son gouvernement eût adopté le modèle républicain d'État architecte, mode d'intervention en culture particulièrement suivi par la France, en vertu duquel l'État central fixe les orientations et les objectifs de sa politique culturelle et en assure l'implantation par l'entremise d'un ministère (Garon 1989, 7). Toutefois, un projet d'une telle ampleur était sans doute prématuré et trop ambitieux dans un Québec qui disposait de faibles moyens d'intervention. La mise en œuvre ayant trop tardé, la décision finale revenait à un homme politique qui n'avait jamais caché son peu d'intérêt pour l'opéra. Lorsque François Cloutier annonce la création de l'Opéra du Québec sous « l'égide de l'État », il emprunte le terme même de Léopold Simoneau. Mais les deux hommes lui donnent-ils le même sens ?

En faisant de la troupe une compagnie autonome, le gouvernement se déchargeait d'une grande part de ses responsabilités et laissait les coudées franches au conseil d'administration. L'ingérence d'un de ses membres dans la direction artistique de Simoneau poussera ce dernier à démissionner, ce qui privera la nouvelle compagnie d'une autorité de haut calibre sur le plan international (Potvin 1975, 19). Un déficit accumulé d'un million et demi de dollars en quatre saisons, résultant en partie de l'inflation vertigineuse consécutive au choc pétrolier de 1973, d'une subvention nettement insuffisante du MACQ et de dépenses de production somptuaires, décidera le nouveau ministre Denis Hardy à suspendre les activités de la compagnie en juin 1975. Lorsque Claude Charron, député de Saint-Jacques, l'interrogera sur l'avenir de l'Opéra du Québec, le ministre répondra : « Je ne pense pas que la collectivité québécoise, à l'heure présente, ait les moyens de se donner le genre de production d'opéra que nous nous sommes donné » (Québec 1975, B-2674-2675). Jean-Paul L'Allier, successeur de Hardy aux Affaires culturelles, apportera une lueur d'espoir lorsqu'il annoncera son intention de relancer progressivement l'Opéra du Québec en subventionnant une production du *Barbier de Séville* de Rossini dans le cadre du Programme Arts et Culture des Jeux olympiques de Montréal en juillet 1976 (Barrière 2008, 200). L'élection du Parti qué-

¹⁰ Léopold Simoneau avait suggéré les candidatures de Pierre Boutet et de Jean-Paul Jeannotte (Simoneau 1970, 6).

¹¹ Forte des succès remportés par ses deux productions durant la saison 1970-1971, la direction de la PDA aurait convaincu le ministre en dernier ressort que seul le marché montréalais serait rentable, et celui de Québec déficitaire à cause de son faible bassin de population (Samson 1971, 65).

bécois, le 15 novembre suivant, remettra tout en question.

L'interruption des activités de l'Opéra du Québec au printemps 1975 bouleverse l'opinion publique. La grande qualité des productions et la priorité accordée aux interprètes locaux avaient laissé présager un avenir radieux¹². Or, instrumentalisés depuis longtemps à l'idée que le soutien financier du gouvernement garantissait sans condition la pérennité du théâtre lyrique, acteurs culturels et opéraphiles constatent qu'il n'en est rien. Une confusion relative existait d'ailleurs à ce chapitre, car certains considéraient l'Opéra du Québec comme une vraie troupe d'État. Jean Drapeau exploitera cette méprise pour refuser par trois fois de subventionner la compagnie, en dépit d'une recommandation favorable du Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal. Frustré sans aucun doute que le gouvernement n'ait pas adopté son plan d'Opéra de Montréal, il écrira au sous-ministre Raymond Gariépy que « les villes ne souscrivent pas aux sociétés d'État » (Drapeau 1975, n. p.).

En cette fin d'année 1976, huit années d'espoir semblent anéanties. Cette expérience malheureuse ressuscite, tant chez les acteurs culturels que dans le grand public, les vieilles craintes du retour aux échecs à répétition et aux sempiternels recommencements. L'opéra au Québec se trouve à ce moment précis devant une nouvelle impasse dont on prévoit difficilement l'issue. ◀

RÉFÉRENCES

Livres, thèses et articles :

BARRIÈRE, Mireille (1990). « La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913 », thèse de doctorat, Université Laval.

_____ (1999). *Calixa Lavallée*, Montréal, Lidec, coll. « Célébrités ».

_____ (2008). *Colette Boky. Le chant d'une femme*, Montréal, Triptyque.

CHAMPOUX, Roger (1967). « Tous les atouts dans notre jeu », *La Presse*, 29 juillet, p. 4.

« Création d'un théâtre d'État » (1967). *Le Soleil*, 29 juillet, p. 4.

DASSYLVA, Martial (1967). « Un Opéra, oui ; mais pourquoi pas également un Ballet et un Théâtre? », *La Presse*, 5 août, p. 20.

FRÉGAULT, Guy (1976). *Chronique des années perdues*, Montréal, Leméac, coll. « Vies et mémoires ».

GARON, Rosaire (1989). « Les politiques culturelles ou la gestion institutionnalisée du mécénat public », *Loisir et société*, vol. 12, n° 1, p. 7.

GINGRAS, Claude (1971). « L'Opéra du Québec a été vraiment pensé pour notre public et nos chanteurs », *La Presse*, 10 février, p. C 14.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD (1986). *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, « Sous le signe de la Révolution tranquille de 1960 à nos jours », p. 393-726.

« L'Opéra du Québec. Le conseil d'administration est formé » (1970). *Le Devoir*, 8 avril, p. 12.

MAHEU, Renée (1988). *Pierrette Alarie et Léopold Simoneau : deux voix, un art*, Montréal, Libre Expression.

PELLETIER, Wilfrid (1972). *Une symphonie inachevée...*, Montréal, Leméac, coll. « Vies et mémoires ».

POTVIN, Gilles (1967). « Le futur Opéra du Québec s'annonce comme 'un théâtre de répertoire' », *La Presse*, 5 août, p. 21.

_____ (1968). « L'Opéra du Québec est-il en panne dans les dossiers du ministre de la Culture? », *La Presse*, 27 juillet, p. 23.

_____ (1975). « Mort d'un opéra, agonie d'un orchestre », *Le Devoir*, 27 décembre, p. 9.

_____ (1993). « Opéra du Québec », Helmut Kallmann et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, [Saint-Laurent], Fides, vol. II, p. 2452-2454.

« Relance de l'opéra à Montréal avec *La Bohème* [sic] » (1970). *Le Devoir*, 16 octobre, p. 10.

SAMSON, Marc (1968). « Situation de l'opéra au Québec », *Le Soleil*, 15 juin, p. 34.

_____ (1971). « Création de l'Opéra (montréalais) du Québec », *Le Soleil*, 10 février, p. 65.

THÉRIAULT, Jacques (1971). « Les Affaires culturelles créent l'Opéra de [sic] Québec », *Le Devoir*, 10 février, p. 2, 3.

¹² Sur 49 rôles, 41 avaient été attribués aux chanteurs québécois et canadiens (Potvin 1993, 2454).

TURCOTTE, Claude (1967). « Création de l'Opéra du Québec et réforme de l'enseignement musical », *La Presse*, 28 juillet, p. 20.

VALLERAND, Jean (1963). « Soirée d'opéra avec sept chanteurs canadiens », *La Presse*, 12 novembre, p. 6.

Documents officiels et fonds d'archives :

CAC (1961/62). *Rapport annuel*.

_____ (1963/64). *Rapport annuel*.

_____ (1966/67). *Rapport annuel*.

DRAPEAU, Jean (1975). Lettre à Raymond Gariépy, sous-ministre adjoint, 3 mars. Fonds du MCCCCF, cote E 6.

FRÉGAULT, Guy (1970). Note et annexes remises à Victor Bouchard, 13 novembre. Fonds du MCCCCF, cote E 6.

G.O.Q. (1971). *L'Opéra du Québec*, vol. 103, n° 9, 27 février.

LAVALLÉE, Calixa (1878). « Calixa Lavallée et autres demandent l'établissement d'un conservatoire de musique et de déclamation dans la province de Québec », 15 juin. Fonds du Secrétariat de la province, cote E 4.

MACQ (1961-62). *Rapport annuel*.

_____ (1964/65). *Rapport annuel*.

_____ (1965-66). *Rapport annuel*.

_____ (1967-68). *Rapport annuel*.

_____ (1970-71). *Rapport annuel*.

_____ (1975-1976). *Rapport annuel*.

PROVINCE DE QUÉBEC (1969). *Comptes publics*, exercice terminé le 31 mars 1969. Sommaire des dépenses.

QUÉBEC (1965). Débats de l'Assemblée législative, séance du 16 février 1965.

_____ (1968). Débats de l'Assemblée législative, séance du 13 juin 1968.

_____ (1975). Journal des débats, commission permanente de l'Éducation, des Affaires culturelles et des Communications, séance du 6 mai 1975.

SIMONEAU, Léopold (1967). *Rapport au ministre Jean-Noël Tremblay, ministère des*

Affaires culturelles du Québec, 31 décembre. Fonds du MCCCCF, cote E 6.

_____ (1968). *Opéra national du Québec. Révisions budgétaires*, 18 janvier. Fonds du MCCCCF, cote E 6.

_____ (1970). *Opéra d'État du Québec*, mémoire au ministre François Cloutier, 15 septembre. Fonds du MCCCCF, cote E 6.

Lois :

L.R.Q. (2005). *Loi sur la Société de la Place des Arts de Montréal*, c. S-11.03, à jour au 1^{er} septembre 2005, Les Publications du Québec, <http://publicationsduquebec.gouv.qc.ca>, consulté le 25 septembre 2005.

_____ (2010a). *Loi sur les musées nationaux*, c. M-44, à jour au 1^{er} juin 2010, Les Publications du Québec, <http://publicationsduquebec.gouv.qc.ca>, consulté le 17 juin 2010.

_____ (2010b). *Loi sur les compagnies*, c. C-38, partie III, à jour au 1^{er} août 2010, Les Publications du Québec, <http://publicationsduquebec.gouv.qc.ca>, consulté le 5 août 2010.

_____ (1911). *Loi pour favoriser le développement de l'art musical*, c. 5.

S.Q. (1942). *Loi instituant le Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec*, c. 22.

_____ (1965). *Loi de la Régie de la Place des Arts*, c. 20.

Entrevues :

TREMBLAY, Jean-Noël (2005a). Entretien accordé à Mireille Barrière à Québec, le 15 septembre.

_____ (2005b). Entretien téléphonique accordé à Mireille Barrière, le 16 octobre.

_____ (2010). Entretien téléphonique accordé à Mireille Barrière, le 7 décembre.

Sigles, abréviations et acronymes :

G.O.Q. : Gazette officielle du Québec.

L.R.Q. : Lois refondues du Québec.

MCCCCF : ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine.

S.Q. : Statuts de ou du Québec.

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'endor-missement 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'émerveller. 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 remets 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.

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

Marie-Thérèse Lefebvre (MTL): Qu'est-ce que Serge Garant t'a appris que tu ne savais pas à propos de la direction d'orchestre?

Walter Boudreau (WB): Qu'il faut toujours avoir quelques bonnes blagues en *stock* [sourire], parce que les répétitions de musique contemporaine sont généralement des moments très intenses et ardues. Nous « naviguons » dans des eaux troubles (œuvres en création) et, par conséquent, les musiciens doivent travailler plus fort que d'habitude.

Serge Garant répétait durant des périodes pouvant aller jusqu'à trois heures. Moi, je répète deux heures. C'est-à-dire, 1h40 - à cause des 20 minutes de pause syndicale - de « torture » intense, pour ensuite laisser partir les musiciens. Après, c'est trop leur demander. Nous faisons très peu de répertoire et, comme vous le savez, les musiciens qui en font arrivent très bien préparés, car ils l'ont déjà étudié à l'école, travaillé chez eux, écouté sur disque, etc. Quand vous abordez une création contenant 10000 instruments de percussion, des scies rondes électriques, des sons multiples et des rythmes impossibles, ce n'est jamais évident...

J'avais déjà ma propre propension intellectuelle, une grande rigueur au niveau de la battue. Moi qui ai été pendant 35 ans un instrumentiste, je sais de quoi il en retourne que d'être assis derrière un lutrin et, croyez-moi, moins il y a de signaux du chef, mieux c'est! Il ne faut pas oublier qu'aujourd'hui, beaucoup de chefs utilisent le podium pour faire de la chorégraphie, de « l'expression corporelle », un spectacle qui n'a à peu près rien à voir avec la musique qui est en train d'être jouée. C'est aux répétitions que cela se passe. C'est à ce moment que l'on décide de la chironomie « pratique » et qu'on voit comment les musiciens réagiront face à certains gestes. Dans le répertoire, il n'y a pas grand-chose à faire après les répétitions. Bien sûr, il faut placer les choses, transmettre aux musiciens la vision que l'on a de cette œuvre, mais la vision d'une œuvre, c'est beaucoup plus que d'en parler philosophiquement. Est-ce que l'on fait un *spiccato* à cet endroit ou on étire

Entretien avec Walter Boudreau

Marie-Thérèse Lefebvre
(Université de Montréal)

une phrase? Aux cordes, on pousse, on tire? Comment allons-nous placer l'intonation dans une harmonie qui ne fait aucune référence à une fondamentale, équilibrer dynamiquement le tout, faire ressortir certaines choses? Au concert, quels gestes sauront raviver efficacement (et rapidement) la mémoire de ce que les musiciens ont travaillé en répétition?

J'ai fréquenté Serge Garant pendant trois merveilleuses années, dans ses classes d'analyse et de composition, ainsi qu'aux répétitions de l'ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). Même chose pour Gilles Tremblay où, dans la même classe, on retrouvait entre autres Michel Gonneville, Alain Lalonde, Raynald Arseneault, Michel-Georges Brégent, Claude Vivier et moi-même. On peut imaginer le genre de frénésie débridée dans la classe! C'était un genre de communisme intellectuel: nous étions tous réunis autour du piano, commentant nos partitions, et on s'engueulait comme du poisson pourri, c'était merveilleux!

Serge Garant m'a d'abord appris la patience, car la moitié du sang qui coule dans mes veines est irlandais... d'où ma fougue. D'ailleurs, j'y travaille encore... on pourrait dire que c'est un *work in progress* [sourire]. Il m'a également montré la discipline, puis, finalement, un aspect que l'on connaît moins chez lui (on l'imagine encore « froid », distant, avec ses grosses lunettes, ses gros favoris, expliquant ses partitions au tableau noir avec l'arithmétique derrière la musique), l'estime envers les musiciens. Garant était un homme d'une générosité, d'une bonté, d'une humanité remarquables. Ce que j'ai appris avec lui est le

respect et la reconnaissance de l'invisible, de ceux qui sont en face. Et il m'a aidé à développer à son insu un fantasme, que je caresse encore aujourd'hui, qui est d'arriver à répéter avec les musiciens d'une façon telle qu'au concert je pourrais m'asseoir dans la salle et tout ce que j'aurais à dire serait : « Go ! ». Mais vous savez comme moi que c'est impossible, surtout si nous sommes devant un grand orchestre et que nous avons à peine un service et demi pour escalader le mont Everest ! Ce n'est pas toujours évident, il faut être présent.

En 1971, j'avais passé l'été à la Kent State University. Boulez était à la tête de l'Orchestre de Cleveland et il y avait une sorte d'« Orford » avec cet orchestre, au festival Blossom. J'ai passé plusieurs moments avec Boulez en faisant la même chose qu'avec Garant, c'est-à-dire à l'espionner, à lui poser des questions sur ses partitions et, surtout, à le regarder travailler. Sa technique, même si Serge n'avait jamais étudié avec Boulez, était très similaire à celle de ce dernier. Il y avait également chez les deux une grande ouverture humaine vis-à-vis des musiciens, ce qui est très important quand nous exigeons d'eux le maximum d'énergie en un minimum de temps. Nous n'avons hélas pas les moyens de répéter douze heures par jour, pendant six mois, dans un monastère cistercien, isolés et à manger des carottes bios, du riz brun et prier Dieu pour qu'il nous « éclaire » en nous montrant le « Vrai » chemin de l'interprétation sublime !

MTL : Tu as dirigé beaucoup d'œuvres de Gilles Tremblay. Qu'est-ce qui te fascine dans la personnalité de ce compositeur ?

WB : Gilles Tremblay est un enfant et, de plus, un merveilleux enfant ! En général, avec le temps, nous avons tendance à oublier ces moments merveilleux de notre enfance, où une grande partie de nos activités est consacrée à inventer tout et rien. Je crois personnellement que nous possédons tous cette faculté créatrice. C'est un peu comme le péché originel, nous en sommes tous frappés et nul n'y échappe ! Mais la vie se charge tranquillement d'enterrer, pelletée après pelletée, cette disposition qu'a l'être humain d'inventer des choses qui sont à toutes fins pratiques complètement inutiles. Denys Bouliane écrivait un jour qu'il éprouve le même sérieux, la même application, lorsqu'il compose, qu'un enfant dans un carré de sable, totalement plongé dans quelque jeu imaginaire. Pour moi, Gilles Tremblay est quelqu'un qui, même à 77 ans et plus, est resté dans le même état, comme Obélix tombé dans la potion magique. C'est l'émerveillement.

C'est d'ailleurs pour cela que nous avons intitulé la bédé publiée pour la série « Hommage de la SMCQ » consacrée à Gilles Tremblay *L'Émerveilleux*. Gilles Tremblay s'émerveille constamment. Pour ce faire, il n'a pas besoin d'un « light show », d'un budget de 333 millions de dollars et de tous les gadgets à la mode. Il s'émerveille devant le bruit de l'eau, le froissement d'une feuille, une roche qui tombe par terre. Tout, pour lui, est sujet d'émerveillement. C'est partout dans sa musique.

La deuxième chose est qu'il est espiègle. Il est quelqu'un qui aime poser des collages, avec toutes sortes de petits jeux. Il est le maître d'œuvre, car il contrôle la grande forme, mais offre à tous et chacun, dans sa musique, la possibilité, par moments, de mener le jeu, de changer le cours des événements, et d'avoir une participation importante dans le plan qu'il nous propose. C'est comme au *Monopoly* : Qui va « laver » l'autre ? Qui va devenir millionnaire ? Il propose un plan de jeu où il y a de multiples issues. C'est ce qui arrive dans sa musique, à de multiples niveaux. Cela rend la performance de sa musique absolument excitante et dangereuse, car, à tout moment, nous devons être totalement impliqués, au-delà de la responsabilité « classique » de jouer un *mi* bémol sur la deuxième croche du triolet de la mesure 457. Je ne dis pas que c'est mal, nous le faisons tous, mais, ici, le processus va plus loin et implique un certain choix de la part des musiciens : ils doivent écouter et réagir à ce que les autres font, d'où la difficulté de la musique symphonique de Tremblay.

Utopie ? Quand vous avez un ensemble de quelques joyeux kamikazes aguerris comme à la SMCQ, vous pouvez recourir à l'expertise ainsi qu'au nombre d'heures de répétitions nécessaires pour y arriver. On parlera plus bas du prétendu scandale de *Fleuves* (commande de l'Orchestre symphonique de Montréal) ; avec le recul, j'imagine bien le désarroi du pauvre chef Raphaël de Burgos lorsqu'il a ouvert la partition !

Parlons d'utopie dans un sens plus large. Xenakis, dans *Evryali*, pour piano solo, a noté un *ré*⁷ au piano, une note inexistante sur l'instrument, qui se termine par *do*⁷, c'est-à-dire une seconde majeure plus bas. Je me souviens, lorsque je fréquentais son studio à Paris, en 1973, je lui avais dit : « Iannis, tu as écrit un *ré*⁷ qui n'existe pas ! » Et il m'avait répondu : « Eh bien, ils en rajouteront un » ! Plus près d'ici, Michel-Georges Brégent disait un peu la même chose : « Un jour, il y aura des trompettistes avec des cerveaux immenses et 12 doigts... ».

Lorsqu'on lui a fait un hommage à la SMCQ, dans la présentation de *Dilmun Eden*, nous n'y arrivions pas vraiment aux répétitions. Il a fallu rajouter aux deux harpes *live* (la partition n'en prévoyait qu'une seule), deux claviers MIDI avec des échantillons de harpes parce qu'il y avait des changements de pédales dans des quintolets avec la noire à 126! Nous avons trouvé des solutions, aujourd'hui, qui nous permettent d'appriivoiser l'utopie, comme avec son « impossible » concerto de piano *Trad-sens Concertio*, qui pourrait facilement être fait avec un « Disklavier ». La technologie évolue.

Dans *Fleuves* de Tremblay, comme dans *Envoi*, deux trombones doivent jouer à l'unisson. Dans *Envoi*, le premier trombone devra glisser légèrement sa coulisse d'à peu près un sixième de ton vers le haut ou vers le bas pour produire un frottement dans le son. Les pulsations résultantes (battements) doivent être d'abord entendues, puis interprétées par la clarinette-basse comme si elles étaient des doubles croches, puis, de cela, la clarinette exécute un solo virtuose dont le tempo issu de la pulsation des battements doit être repris à certains moments précis par l'orchestre, qui était occupé à faire autre chose, et ce, de façon complètement indépendante des interventions de la clarinette-basse. Vous n'avez que quelques heures « précieuses » à votre disposition avec un ensemble d'une quinzaine de musiciens pour accomplir tout ça. Les gens se regardent et se disent : « Cela n'a pas de sens ! ». Dans cette optique, Gilles Tremblay est – sans contredit – un utopiste!

Je me souviens lorsque Gilles avait analysé *Solstices*, en 1972, dans sa classe au Conservatoire, et du choc que j'ai eu lorsque j'ai rouvert la partition en vue de la représentation de la SMCQ, en mars 2010. Tout dépend de l'heure à laquelle vous allez la jouer, ainsi que de la période de l'année dans laquelle nous nous situons pour l'interpréter. De plus, il y a une modulation formelle à réaliser, c'est-à-dire que nous devons « transposer » certains caractères typiques à une saison dans une autre. Cela est loin d'être évident! Moi, je l'ai jouée au mois de mars, aux alentours de 20 heures. De ce fait, le point de départ, qui était 11 heures, correspond au mois de janvier. Je devais alors faire du « janvier » dans « mars » et appliquer les transformations formelles qui font en sorte qu'à l'été, le tout fourmille et tout est fort, que dans le printemps, qui est à la fin de l'hiver, l'activité est moins fébrile. Pour ce faire, il me donne la permission de procéder à des transformations sur la structure pouvant aller d'un sixième jusqu'au tiers.

Mais un sixième de quoi? Un tiers de quoi? Il y a les modes d'attaques et de tenue du son que je peux transformer (ex.: le *flutter* peut devenir un trille; l'arco-grain se transforme en *ponticello*, etc.) et toutes les dynamiques, par exemple les dynamiques d'été, qui sont très fortes, seront atténuées du tiers. Bref, j'ai tout calculé et rédigé précisément le tout, ce qui m'a pris un temps fou. Imaginez demander cela à un musicien « on the spot »...

MTL: Comment travailles-tu, dans ces situations, avec les musiciens?

WB: Comme je le disais précédemment, dans l'idéal, il faudrait passer six mois à l'abbaye de Saint-Benoît-du-Lac, en mangeant des légumes bios, un peu de noix pour garder la chair, et beaucoup de prières à Saint-Jude (le patron des causes désespérées), pour arriver à réaliser cette utopie! Mais, vous savez, la musique est là. J'ai pris une attitude philosophique et pratique que je vous explique. Il y a des endroits où la rythmique est libre. Disons que je joue du hautbois. Dans la partition, il y a des pointillés verticaux qui indiquent le découpage du temps. Il place les notes à l'intérieur de ces grilles temporelles, sans indication précise sur le moment exact où la note doit être jouée. Mais lorsqu'un musicien joue, il n'y a pas d'« à peu près ». Il va toujours jouer quelque part, très précisément, comme à la deuxième double-croche d'un dix-septolet. Tremblay offre cette liberté au musicien, mais qui, lui, deviendra incertain dans sa démarche, jamais sûr où il devra jouer. Nécessairement, il se tracera un chemin et le répétera ultérieurement parce que, s'il est trop occupé à décider où il va placer ses notes, pendant ce temps, il ne peut penser à l'intonation, à l'ensemble, etc.

Tout comme Gilles, je suis en hélicoptère devant ma partition. Je vois tout, car j'ai tout devant moi. Le musicien, par contre, n'a pas ce privilège. Donc, quand nous arrivons au concert, quels que soient les espaces de déviation que Gilles nous donne, nous ne réalisons forcément qu'une version. Je me suis fabriqué un système où je calcule exactement tout, au millimètre près, ce qui nous est présenté graphiquement, puis je décide qui fera quoi et où.

Un autre exemple, tiré de *Souffles*. Il propose 12 cellules rythmiques de durées différentes, qui sont des accords homorythmiques (synchrones) devant être joués dans n'importe quel ordre par l'orchestre. Nous sommes une quinzaine de musiciens. Il précise l'ambitus des tempos que nous pouvons faire (du plus lent au plus rapide) et une série d'intensités

applicables, librement, à chacune des cellules. Le piano sert de « déclencheur ». Il a également 12 cellules à réaliser dans un ordre aléatoire. L'orchestre, lui, doit réagir à ce que le piano joue. Si j'étais seul au piano, ce ne serait pas vraiment un problème que de « répondre » au piano déclencheur. J'écouterais l'autre pianiste et je réagiserais en conséquence, mais là, j'ai 15 musiciens à « gérer ». L'utilisation des signaux est impossible, ayant trop d'instructions à leur donner (numéro de cellule, tempo, intensité). Ce que j'ai fait, après avoir analysé sa musique, a été d'identifier certaines proportions de ses séries et de les appliquer, comme les vieux « sériels » le faisaient, aux différents paramètres. J'ai donc écrit une version « fixe », mais dont le résultat correspond exactement à ce que Gilles souhaiterait. Une version parmi tant d'autres, bien sûr, mais celle-ci a la qualité d'être précise. Si un jour on me donne 333 000 \$, j'en ferai 33 autres avec grand plaisir! Cette version fonctionne, mais Tremblay désire qu'on la réalise spontanément ce qui, pour moi, est de l'utopie.

Comme je le disais précédemment, il est possible de contourner cette « utopie » tout en étant très satisfait du travail accompli, parce que j'ai respecté à la lettre l'esprit de ce que le compositeur veut et, qui plus est, je lui donne une exécution qui frise la perfection. Je me suis demandé légitimement si je « déformais » la pensée du compositeur de cette manière. Eh bien, non, pas du tout, car, en fin de compte, c'est une des multiples versions – parmi tant d'autres – qu'il souhaiterait. Cette œuvre est issue de la philosophie des musiques « ouvertes » des années 1950 et 1960, que beaucoup de compositeurs ont progressivement délaissées, comme Garant, qui considérerait à juste titre que la majorité des musiciens n'avaient ni le temps ni l'envie de s'impliquer dans un tel processus.

Je peux donc vaincre, contourner l'utopie, comme avec Brégent. Quand je m'assoie et que j'écoute les harpes dans l'enregistrement de *Dilmun Eden*, difficile de dire que c'est un clavier MIDI qui joue, parce que les échantillons de harpe sont maintenant très acceptables (c'est à s'y méprendre...) grâce aux progrès fulgurants de cette technologie.

MTL: Est-ce que Gilles a déjà assisté à l'une de tes répétitions avec cet encadrement que tu donnais à ses mobiles? Comment réagissait-il?

WB: Nous avons eu à cet effet ce qu'il est convenu de nommer, en langage diplomatique, des discussions constructives! [rires]

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. Une de ses obsessions favorites est le son des cloches, ce qui explique pourquoi il a accepté de participer à la composition collective, avec 18 autres compositeurs, de la *Symphonie du millénaire*, celle-ci mettant en vedette les sons des clochers de quelque 15 églises de Montréal, couplés aux 333 musiciens participants. Gilles a utilisé les sons (numérisés) des cloches de sa paroisse, comme la plupart des autres compositeurs. Mais, quand il demande à une trompette d'imiter des sons de cloche, là, c'est une tout autre affaire, car tout dépend de la nature de l'instrument joué. En fait, ce qu'il exige est toujours une attaque *sforzando* avec une chute très rapide pour ensuite, si l'on peut, y faire entendre, dans les harmoniques résultantes, la tierce mineure, toujours présente à cause de la forme des cloches. Il faut expliquer tout cela techniquement.

Autre exemple. Lorsque Gilles Tremblay emploie le terme durée-souffle, c'est-à-dire qu'un son aura une durée équivalente à la durée du souffle de l'instrumentiste, il précise également, de surcroît, des durées-souffle amputées de la moitié, du tiers ou du quart, de la durée! Pour certains musiciens qui maîtrisent la respiration rotative, ceci voudrait dire qu'ils joueraient jusqu'à leur dernier souffle! Il faut donc constamment tout remettre en perspective. J'ai réussi à convaincre Gilles, relativement à son utilisation de mobiles (courts motifs à jouer librement), d'accepter une intervention « musclée » du chef pour en assurer l'efficacité. Quand nous proposons des mobiles aux musiciens, ils sont comme la nature, pris d'une crainte atroce du vide. Ils ont en plus une peur viscérale des extrêmes. Donc ces mobiles, déclenchés uniquement avec un signal de départ, risquent de créer une monotonie « statistique » où tout devient monotone et plat, un peu comme la pluie. Ils n'osent pas trop. Pour y arriver sans intervention du chef, les musiciens devraient répéter de 15 à 20 heures ensemble et inventer toutes de sortes de parcours. Pour pallier tout cela, j'ai développé une panoplie de signaux (discrets) et, parfois même, je me promène dans l'orchestre pour aller les chercher, leur indiquer: « Taisez-vous! », instaurer des grands moments de silence pour ensuite exploser, retenir, susciter un autre grand coup, créer des antiphonies, des mouvements circulaires et ainsi de suite.

Il a fallu que j'invente des moyens techniques, une chironomie, pour combler le vide. C'est impossible de faire autrement avec le temps que nous avons à notre disposition, à moins qu'une vieille comtesse ou un monarque déchu milliardaire nous lègue une fortune pour que l'on puisse s'enfermer et faire ça, tel que souhaité par le compositeur.

L'arme ultime en ces circonstances très particulières est le résultat obtenu. Si ça marche, tout le monde est content et peu importe les moyens employés pour arriver à nos fins! Dans ces mobiles, lorsque vous êtes en train d'improviser pendant 22 secondes, vous désirez savoir exactement où vous êtes par rapport au temps qui passe, de manière à « formater » vos interventions. Je prends alors le soin de diviser, de façonner les mobiles en utilisant une battue discrète à la main droite. Lorsque nous sommes derrière le lutrin, nous voulons savoir où nous nous situons dans le temps. Prenez les mesures à un temps, il n'y a rien de plus absurde que cela. Où sommes-nous? Difficile à dire, et c'est pour cela que nous avons inventé les mesures à 2, 3, 4, 5 ou 6 temps, qui nous permettent d'identifier rapidement et efficacement où nous nous situons par rapport à la battue du chef. Quand nous sommes en 1, imaginons le pauvre musicien, se demandant, complètement perdu: « Mesure 46 ou 47? »! C'est terminé pour lui. Je le regarde avec ses grands yeux angoissés criant au secours! Combien de fois cela m'est-il arrivé!

MTL: Est-ce que tu cries également « Au secours! » lorsque tu ouvres pour la première fois la partition d'une œuvre de Tremblay? Trouves-tu les notes de programmes – tellement belles et poétiques – réellement inspirantes? Est-ce qu'elles t'aident à aborder ses œuvres ou les mets-tu de côté?

WB: Non, je ne les mets pas de côté, mais ce n'est pas la priorité. J'ai tellement abordé de partitions difficiles au fil des ans. Peut-être une fois, en déchiffrant une partition de Conlon Nancarrow, je m'étais dit: « Comment diable vais-je diriger cette histoire-là? ». Mais on finit toujours par trouver une solution. Je dois dire que les indications poétiques chez Gilles Tremblay, bien qu'étant d'une beauté littéraire à couper le souffle, peuvent nous prédisposer à une certaine confusion. Souvent, dans sa musique, les explications ne sont pas claires. J'ai eu cette chance, plus jeune, d'avoir bien connu Gilles. On pense que la tradition orale en musique a disparu, c'est faux. Depuis Debussy, Stravinski, le modernisme, les partitions sont devenues extrêmement précises. Malgré cela,

il reste des strates qui ne sont jamais vraiment limpides et c'est pour cela qu'on s'y attaque. Dans le cas de Gilles, l'ayant fréquenté dans ses classes d'analyse et de composition, ayant également suivi assidûment les répétitions de Serge Garant qui le jouait régulièrement à la SMCQ, puis ayant discuté longuement avec les musiciens impliqués, je pense maintenant connaître et comprendre (un peu mieux...) comment son esprit fonctionne. Très souvent, je passe directement à ce que j'appelle la « vraie » explication qui, si elle était énoncée en termes musicaux plus terre à terre, risque d'être beaucoup plus éclairante pour quelqu'un qui ouvre une partition de Gilles pour la première fois et qui se dit: « Dieu, mais qu'est-ce que je vais faire avec ça? »

MTL: Même avec les illustrations graphiques?

WB: Bien souvent, les illustrations graphiques n'aident pas! Si nous prenons le fameux triangle de *Solstices*: je l'avais commencé à 23 heures. J'avais fait le tour du dessin, mais, en plus, il demande d'appliquer un nouveau triangle qui déterminera, dans un ordre décroissant, la prépondérance des éléments à présenter. Cela devient très complexe.

MTL: Cela donne une forme à travailler.

WB: Oui, tout comme il y a des trucs plus simples. Dans son concerto pour piano *Envoi*, il y a un début, un milieu et une fin. Cette fin, d'ailleurs, on ne peut y échapper, c'est un magnifique accord de septième...

MTL: Tu parles beaucoup de tradition orale se transmettant entre chefs d'orchestre, musiciens et autres. Cela voudrait dire que d'après toi, l'outil qui permettra de diriger les œuvres ne sera pas les manuscrits ou les partitions de Tremblay, mais ta propre partition sur laquelle tu as travaillé, ainsi que celle d'autres ayant fait le même travail, où tous les aspects techniques pour diriger les œuvres y sont inscrits?

WB: Vous savez, chers amis, que l'on décrit souvent les musicologues comme étant « inutiles », ce qui est, bien sûr, faux. C'est dans cet aspect de la pratique musicale que la musicologie peut être d'un grand secours. Je vous donne un exemple, en ce qui me concerne. Je mène quatre métiers de front. Même quand je dirige, je dois me lever très tôt le matin. À 7 heures 30, je suis en train de composer. Il ne se passe pas une seule journée, à moins d'être dans un avion, où je ne compose pas. Je viens de terminer, 20 ans plus tard, un cycle d'œuvres que j'ai commencé en 1988. C'est le cinquième mouvement de la méga-

symphonie *Berliner Momente* dont le dernier mouvement, qui est une commande de Radio France, dure à lui seul 42 minutes! J'ai travaillé fort là-dessus, pendant trois ans. C'est énorme: un grand orchestre avec deux harpes et cinq percussions. Je n'ai donc pas le temps d'écrire un traité « abstrait » sur la manière d'approcher la direction de la musique de Gilles Tremblay. Par contre, je demeure toujours disponible pour partager avec la musicologie l'expérience pratique accumulée sur le « tas ».

MTL: Parle-nous de tes projets et de *Berliner Momente*.

WB: *Berliner Momente* est une commande de Radio-Canada que j'ai reçue en 1988 pour célébrer le 750^e anniversaire de la ville de Berlin. En fouillant, l'idée m'est apparue rapidement comme une sorte de téléroman où le « méchant » est Wagner et le « bon » est Haydn, parce que les nazis ont déformé l'adagio sublime de l'hymne impérial autrichien composé par Haydn (je suis un fanatique des quatuors à cordes de Haydn...), qui est l'hymne national allemand. Derrière, j'ai inséré la figure terrible de la mort de Siegfried, tiré de l'opéra *Götterdämmerung* de Wagner (que j'adore également), un motif composé de neuf notes qui fonctionne plus souvent qu'autrement avec des multiples de trois dans l'absolu. Après, j'ai plus ou moins inventé 1000 ans d'histoire de Berlin, puisant aussi dans la réalité, et j'ai tout compressé en 33 « moments » proportionnels d'une durée de 16 minutes. Dans ce contexte, la Seconde Guerre mondiale dure une noire de quintolet (4/5 de seconde...). Et oui, c'est un peu court, mais c'est une noire *heavy metal*! Bref, lorsque j'ai terminé la composition de cette commande, je me suis vite aperçu que je venais d'ouvrir une boîte de Pandore. Je ne pouvais pas m'arrêter là. Donc, quand j'ai été nommé compositeur en résidence à l'Orchestre symphonique de Toronto, en 1990, j'ai composé le numéro II, puis le III en 1991. Je voulais écrire un adagio dans le troisième mouvement, mais cela a viré au vice... [sourire] Vous savez, je suis assez volubile et, bien qu'il y ait une belle partie lente et lyrique aux cordes, ce n'était pas encore l'adagio désiré. J'ai finalement écrit cet adagio qui dure 33 minutes - commande de l'Orchestre symphonique de Québec - en 1998. J'y suis entré en profondeur et je l'ai étiré 17 fois. Puis il me manquait le scherzo final, la conclusion de cette folle aventure musicale. Radio France me l'a commandé en 2005. Il en est un de structures, puisque c'est une énorme et complexe récapitulation « psychédélique » des quatre mouvements précédents. J'ai travaillé dessus

pendant trois ans à temps perdu. Les cinq mouvements totalisent donc une durée d'environ 2 heures 22 minutes et devraient être idéalement joués les uns à la suite des autres dans l'ordre suivant: II-III, pause, puis IV et V. Je suis en train de finaliser la présentation de cette intégrale avec l'Orchestre national de Montpellier pour le festival de Radio France et de Montpellier en 2012. J'y suis allé à deux reprises et il s'agit d'un excellent orchestre. C'est tellement merveilleux à Montpellier. Outre la température, les palmiers, le vin rosé, la Méditerranée... ils ont un opéra de 2500 places, la salle Pasteur de 700 places, l'Opéra Comédie de 1500 places... Nous y avons joué avec grand succès devant des salles toujours remplies à pleine capacité.

Mon autre projet, je peux l'affirmer officiellement, est une autre commande de Radio-Canada. Il s'agit d'un concerto de piano (*Concerto de l'asile*) pour Alain Lefèvre. Je suis donc le prochain sur la liste d'Alain. Il passe d'André Mathieu à Walter Boudreau. On appelle ça tout un saut! La création est prévue en 2012, à l'Orchestre symphonique de Montréal, avec Kent Nagano.

J'ai connu Alain Lefèvre grâce à la *Valse de l'asile*, tirée d'une musique de scène que j'ai composée pour le Théâtre du Nouveau Monde en 2004. J'avais toujours évité de faire de la musique de scène, mais Lorraine Pintal m'a convaincu de le faire pour *L'Asile de la pureté*. C'est la première pièce de Claude Gauvreau, écrite dans les années 1950, durant la « Grande Noirceur ». Une pièce formidable où il y a quelqu'un dans un bain (le sublime comédien Marc Béland) qui délire pendant deux heures et demie! Impossible de dire non à Lorraine. Il devait y avoir une valse, une vraie. Je l'ai composée en deux jours. Après l'avoir entendue à la première, Alain s'est présenté à moi et m'a demandé d'en réaliser une version pour piano. Par la suite, il l'a endisquée et jouée partout sur la planète, et ce, récoltant chaque fois un succès qui ne cesse de m'étonner! De là, une belle et sincère amitié s'est développée entre nous, menant à la commande du concerto.

MTL: Cette œuvre dramatique est-elle fondée sur l'expérience véritable de Gauvreau, quand il a été interné?

WB: J'ai connu Gauvreau quand j'étais jeune saxophoniste de jazz à l'Expo en 1967, où j'ai accompagné à peu près tout ce qui était poète venant de partout au monde! C'est là aussi que j'avais rencontré Raoul Duguay et on connaît la suite... Le samedi après-midi, il y avait un

spectacle intitulé « Jazzpo ». Je jouais avec mon trio (contrebasse, saxophone et batterie) et nous meublions les temps « morts » entre les interventions des poètes. Je me souviens très bien de Gauvreau. J'étais tout à côté avec mon saxophone et lui derrière son lutrin, clamant haut et fort sa poésie dans son langage exploratoire. Ce concerto ne sera donc pas un feuilleton-documentaire « réaliste » basé sur les terribles expériences de Gauvreau en institution mentale. J'y aborde plutôt sa « folie » dans le sens le plus noble du terme, d'une manière essentiellement « artistique », où la musique virevolte d'une manière à la fois totalement débridée, mais aussi avec un contrôle total comme dans son langage exploratoire.

MTL: Il s'agit de projets magnifiques. Je pense que tu nous as éclairés sur la manière de diriger l'œuvre de Tremblay, sur la manière d'entrer dans les œuvres ainsi que sur les problèmes liés à la musique aléatoire, aux mobiles. Comme toujours, tu gardes le contrôle sur la musique que tu diriges.

WB: C'est important, car, si on perd le contrôle, qui l'assurera? Comme le disent les Chinois: « Better deal with the devil that you know... ». Je connais bien mes démons et mes *bibittes*, alors j'aime et je tiens à garder le contrôle. D'ailleurs, pour terminer, je me souviens lorsque l'on faisait *Drumming*, de Steve Reich, avec la compagnie de danse O Vertigo dans la production intitulée « La vie qui bat ». Normalement, *Drumming* se fait sans chef. Mais puisqu'O Vertigo a répété avec le deuxième enregistrement sur disque compact de Steve Reich, Ginette Laurin a bâti sa chorégraphie à partir de cet enregistrement. Bref, nous devons reproduire exactement ce qui est gravé sur le disque compact. J'ai dû l'écouter des centaines de fois pour être en mesure d'identifier, par exemple, que la mesure 222 a été répétée 11 fois, que le prochain déphasage s'étale sur cinq mesures, et ainsi de suite. Pendant plus d'une heure, je bats sans cesse et je dois compter toutes les mesures (répétitions) pour que tout arrive pile. C'est une musique hallucinante et incantatoire qui, à certains moments en concert, m'a soulevé. Un soir, lors d'une prestation, une nouvelle musique « atmosphérique » que je n'avais

jamais entendue auparavant transpirait comme par magie de l'ensemble. Je voyais mon bras diriger tout seul et j'entendais des trompettes avec des sourdines Harmon se mêler aux marimbas! J'ai dû me ressaisir rapidement, car c'était très dangereux, je ne comptais plus les mesures! L'espace de deux ou trois mesures, mais juste assez pour décrocher.

MTL: Un mot sur la SMCQ?

WB: Nous fêterons en 2011 les 50 ans de la Semaine internationale de musique actuelle de Montréal organisée par le regretté Pierre Mercure, en 1961, et que l'on considère - à juste titre - comme l'an 1, le *ground zero* de l'émergence contemporaine d'ici. Vous savez que Mauricio Kagel, Yoko Ono, Pierre Mercure, Serge Garant, etc. étaient à ce festival. Il n'est cependant pas question d'un *revival*, qui serait de l'ordre d'un exercice légitime de musicologie. Nous ne désirons pas reconstituer ce qu'était cette musique à l'époque. Ce que nous proposons sera plutôt une réflexion sur l'état des choses, 50 ans plus tard, dans la création musicale contemporaine au Québec. Je dirigerai *Amuya* de Serge Garant, que j'ai déjà gravé sur disque il y a une vingtaine d'années. Une vraie musique des années 1960; une « bonne » œuvre, typique, avec une conscience aiguë des sonorités caractéristiques de tout l'univers de l'époque.

MTL: C'était l'œuvre qu'il avait créée pour le pavillon « L'Homme et les régions polaires »?

WB: Et voilà! J'ai bien tenté de retracer le film, sans succès. (Je vous passe les détails...) Il s'agit d'une partition qu'il a retravaillée pour en faire une œuvre de concert. Donc, il y a le festival Montréal/Nouvelles Musiques, le thème du festival étant « Musique et mouvement ». Nous aurons des gens de Bordeaux, qui viendront nous rendre visite, et même l'OSM fera partie du festival. Vous n'aurez qu'à suivre les développements. C'est assez impressionnant, environ 28 concerts sur deux semaines, mais on tente d'être moins boulimiques qu'à une certaine époque. Un peu moins de concerts, mais tous désirent y participer et c'est parfois difficile de dire non quand les gens nous aiment... ◀

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 *Oralléluants*. 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'*Oralléluants* 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.

Introduction

Il est difficile d'imaginer le compositeur Gilles Tremblay, personnalité qui a toujours fait preuve de pondération et de sérénité dans ses dires, dans la tourmente d'une querelle à propos d'une de ses œuvres. C'est pourtant ce qu'il advint lors de la création de *Fleuves* (1976), pour grand orchestre, œuvre majeure du compositeur qui fut au centre de l'une des plus importantes polémiques que le monde musical québécois ait connues dans les années 1970. Se déroulant entre 1976 et 1977, cette discorde à propos d'une commande de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) mérite qu'on s'y attarde, tant pour comprendre le contexte de l'époque que pour analyser les critiques qu'elle a suscitées.

Avant de procéder à l'étude, il semble toutefois nécessaire de présenter un bref historique sur l'origine des commandes d'œuvres à l'OSM. Suivra ensuite une description de *Fleuves*, puis nous terminerons par l'étude de la polémique soulevée lors du report de la création prévue en mai 1976 et qui se poursuivra jusqu'à la création réelle, un an plus tard, le 3 mai 1977.

Historique des commandes de l'Orchestre symphonique de Montréal

La fondation de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (SCSM), en 1934², résulte d'une contre-attaque du milieu francophone envers le Montreal Orchestra, qui avait été fondé en 1930 par Douglas Clarke. On reprochait notamment à son directeur d'ignorer, dans ses programmes, les œuvres orchestrales des compositeurs canadiens. Pour pallier cette situation, le chef du nouvel orchestre, Wilfrid Pelletier, en accord avec le donateur Jean Lallemand (1898-1987), homme d'affaires et philanthrope montréalais, créa un prix de composition, le prix Lallemand, pour encourager les compositeurs canadiens. La formule utilisée, soit la distribution d'un prix plutôt qu'une commande, suscita de nombreuses critiques et Lallemand y mit fin en 1938. Le prix ne sera attribué que pendant trois années consécutives (Lefebvre 2009, 343, 354). Il faudra attendre la création du Conseil des Arts du Canada (CAC), en 1957, pour voir l'installation d'un véritable système de commande d'œuvres nouvelles, système dont va profiter l'OSM la même année à l'arrivée du chef d'orchestre

Histoire de la création de *Fleuves* de Gilles Tremblay, le 3 mai 1977¹

Sébastien Leblanc-Proulx
(Université de Montréal)

Igor Markevitch, qui instaure la tradition d'une commande annuelle à un compositeur canadien (Huot et Potvin 1993, 254²³). C'est dans ce contexte que se situe l'aventure de *Fleuves*, du compositeur québécois Gilles Tremblay, composée à la suite d'une commande du chef d'orchestre Raphael Frühbeck De Burgos⁴.

Découvert par les Montréalais lors de son interprétation du *Sacre du printemps* de Stravinski, en 1967, de Burgos était le directeur permanent de l'Orchestre national d'Espagne depuis 1962. Il devient le directeur artistique à l'OSM en 1976, après le départ de Franz-Paul Decker. Malchanceux dès sa première saison, de Burgos doit annuler plusieurs concerts, car une grève des musiciens paralyse les activités de l'orchestre. C'est sans doute à cette période qu'il commande, au nom de l'orchestre et avec le concours du Conseil des Arts du Canada, une œuvre à Gilles Tremblay en vue de la présenter lors des derniers concerts de la saison, à la salle Wilfrid-Pelletier, les 11 et 12 mai 1976, de même que lors d'une tournée mondiale prévue du 17 mai au 1^{er} juin. Au total, cinq endroits prestigieux sont alors prévus: le Carnegie Hall, à New York (17 mai); le Grand Théâtre, à Bordeaux (20 mai); la salle Pleyel, à Paris (25 mai); la Usher Hall, à Édimbourg (29 mai); et la salle Smetana, à Prague (1^{er} juin). De Burgos aurait souhaité que Tremblay conçoive « une œuvre brillante et virtuose, destinée à ouvrir un concert » (Gingras 1976⁵).

Genèse et description de l'œuvre

Pour la plupart de ses œuvres, Tremblay puise son inspiration dans la littérature, la poésie, la spiritualité et la nature. La nature serait

- 1 Ce travail de recherche, amorcé en 2009 dans le cadre du séminaire « Penser l'histoire culturelle du Québec: étude de la critique musicale », donné par Marie-Thérèse Lefebvre à l'Université de Montréal, a été approfondi en vue de cette publication.
- 2 L'orchestre adopte en 1953 le nom bilingue Orchestre symphonique de Montréal (OSM)/Montreal Symphony Orchestra (MSO).
- 3 On y trouve la liste des titulaires ainsi que la liste des créations canadiennes non subventionnées jusqu'en 1990. Voir aussi Rivest 1996, 11-34.
- 4 D'autres initiatives ont eu lieu plus récemment: le concept « d'artiste en résidence » mis en place au début des années 1990, et la reprise de la formule de « prix » en 2007 par Kent Nagano, qui créa le Prix international de composition et le Prix Claude-Vivier.
- 5 Comme il est pratiquement impossible de lire le numéro des pages des journaux sur les microfilms, nous avons fait le choix de n'en inscrire aucun.

selon lui une expression de la création divine et ses sons une musique dite « originelle ». Dans une multitude d'entrevues, Tremblay s'est exprimé sur cet aspect :

Le rythme a comme étymologie le mot *reiyo*, qui veut dire à la première personne « je coule ». [...] Pour moi, le rythme, c'est ce qui coule. Comme le rythme est très important en musique, non seulement pour moi mais pour tout le monde, je dirais que l'eau est la mère du rythme. (Bataille 2003)

En 1976, Fernand Ouellette, poète et ami de longue date du musicien, écrit *Le fleuve en l'arbre*, un poème dédié à Tremblay et qui se lit ainsi :

Quand le bleu en lui l'épure
des vieux noyés, de la morte glace :
le soleil jubile et s'y déploie
en le chargeant de glyphes
dans une onde bienveillante
une langue de cymbale,
feutrée par le duvet
de mille tourterelles.
Trop naissante, trop pure,
la lumière lui offre par holocauste
Le regard qui ne sait accueillir
le fracas de l'étonnement.
Ainsi le fleuve chemine
éperdu de printemps,
fécond de transparence
De même qu'un arbre s'accorde à l'air.
(Ouellette 2000, 123)

On imagine bien que Tremblay fut sensible à la poésie et à la dédicace de Fernand Ouellette. Dans sa partition, Tremblay inscrit en exergue le dernier vers du poème et ajoute deux autres citations, l'une extraite du psaume 97 de la Bible, « Que les fleuves applaudissent... », et la seconde, extraite du cantique 14 de Jean de la Croix, « Les fleuves au bruit puissant ».

De fait, Jean de la Croix constitue aussi une source importante, mais peu connue, d'inspiration pour le compositeur. Tremblay mentionne en effet, lors d'une entrevue avec Jean-Paul Bataille, en 2003, que ce cantique lui a inspiré une trilogie musicale. L'extrait complet du cantique se lit comme suit : « J'ai rencontré dans la nuit le fleuve aux bruits puissants, le sifflement des vents porteurs de l'amour, le concert silencieux, la solitude sonore ». Les œuvres *Les sifflements porteurs de l'amour* (1971), *Fleuves* (1976) et *Aubes* (1990) (une « solitude sonore ») sont toutes inspirées de ce texte et

démontrent une réelle symbiose entre les deux principaux intérêts du compositeur : la nature et le sacré. Ainsi, sans vouloir procéder à une analyse détaillée, ce qui serait hors de notre propos⁶, soulignons quelques particularités de *Fleuves* qui, semble-t-il, furent difficiles à saisir pour le chef et les musiciens de l'orchestre et qui expliqueraient en partie la décision de de Burgos, tant critiqué par la suite, de ne pas l'avoir dirigée à la date prévue.

L'œuvre contient des sections aléatoires où Tremblay a cherché à responsabiliser l'interprète en lui confiant presque le rôle de « co-compositeur », une démarche essentielle dans son esthétique. Des séries de notes encadrées, appelées « mobiles », que l'exécutant peut choisir d'interpréter dans tel ou tel ordre, rythme ou registre selon son jugement, sont en effet très présentes dans la pièce. Cet aspect imprévisible est noté dans la partition à l'aide de plusieurs autres symboles, notamment le carré et le triangle, permettant des avenues différentes d'interprétation. Nous décelons à l'intérieur de la partition certaines indications singulières comme « cette mesure peut durer d'une minute à indéterminé (6 minutes maximum) », ou encore « VASTE en un berceMENT IMMENSE (hypnotique, comme la mer...) » (Tremblay 1967, 31). Ajoutons que Tremblay utilise les lois de la résonance naturelle plutôt que celles de l'harmonie traditionnelle. De plus, la rythmique est souvent complexe et syncopée, ce qui correspond à sa vision « rythmée » de l'eau. Bref, *Fleuves* est une œuvre à la fois très structurée, mais qui comporte, dans certaines sections, une écriture libre et improvisée.

Devant le nombre de difficultés et le caractère aléatoire de certaines parties, la création de *Fleuves*, prévue le 11 mai 1976, est annulée pour être reportée à l'année suivante, manquant ainsi l'opportunité d'être entendue lors d'une tournée mondiale de l'OSM. Cette décision provoque une vive polémique dans le milieu musical ainsi que dans la presse montréalaise. Afin de mieux comprendre cet épisode encore peu documenté, nous avons analysé vingt textes journalistiques couvrant la période entre mai 1976 et mai 1977. Plusieurs critiques musicaux participent au débat : Gilles Potvin, Eric McLean, Jacob Siskind et Claude Gingras. Voici comment les choses se sont déroulées.

La polémique

Six jours seulement avant la première, Rafael Frühbeck de Burgos convoque les journalistes

⁶ Pour une analyse détaillée de *Fleuves*, nous vous suggérons l'article de Serge Provost dans *Circuit* (2010, 105-120).

afin de leur communiquer sa décision : *Fleuves* est retirée du programme et ne figurera pas dans les concerts de la tournée subséquente, au financement de laquelle, notons-le, le gouvernement fédéral a contribué en accordant une aide substantielle de 100 000 \$. C'est la consternation, surtout chez les francophones. L'OSM précise que l'œuvre commandée sera créée l'année suivante dans la série « Les grands concerts », les 3 et 4 mai 1977. Lors du point de presse, de Burgos déclare :

Je considère que l'œuvre de Tremblay est une œuvre symphonique majeure, très importante pour la musique canadienne mais, à cause de son importance même et de sa complexité, il est impossible de parvenir d'ici à mardi et d'ici la tournée à une exécution d'une qualité qui lui rendrait justice; nous devons donc en reporter la création à Montréal et en annuler la présentation en tournée. (Potvin 1976b)

Les critiques musicaux Gilles Potvin et Claude Gingras réagissent vivement à ce point de presse. À leur avis, il est tout à fait impensable et non professionnel d'agir ainsi, à moins d'une semaine de la création. La crédibilité du chef est également remise en question. Selon ces journalistes, de Burgos aurait étudié la partition pendant 40 heures avant de réaliser qu'elle nécessitait trop de préparation pour pouvoir être présentée à la date prévue. La partition exigeait selon lui un minimum de 20 heures supplémentaires de répétition, chose impossible à effectuer par manque de temps avant le concert. En réaction à cette nouvelle, Tremblay confie à Claude Gingras qu'il s'agit là d'« une négligence incroyable » (Gingras 1976). Le compositeur a fait preuve d'une grande discrétion dans ses commentaires publics, mais confiera plus tard au même journaliste avoir dit au maestro « qu'il était un bon chef d'orchestre mais un piètre directeur artistique » (Gingras 1977a).

Le deuxième point de litige chez les critiques (principalement chez les francophones Potvin et Gingras) concerne la tournée subséquente de l'OSM où l'on se souvient que *Fleuves* devait faire partie du programme. Cette tournée apparaissait à leurs yeux comme une vitrine exceptionnelle pour faire découvrir le talent artistique du Québec. On s'indigne du fait que l'œuvre sera remplacée lors de ces concerts par deux œuvres plus anciennes; *Fanfare and Passacaglia* (1947), de Violet Archer, une artiste n'habitant plus le Québec depuis plus de 25 ans, et *Mouvement symphonique II* (1962), de Roger Matton, déjà joué lors d'une précédente tournée. Potvin

écrit : « [...] il reste que c'est la musique québécoise, cette mal-aimée de l'OSM, qui écope encore » (Potvin 1976b). Claude Ryan, directeur du *Devoir*, publie un éditorial dénonçant l'attitude de de Burgos : « À travers l'œuvre de Tremblay, c'est tout le Québec qui s'est vu infliger un magistral soufflet » (Ryan 1976). D'autre part, Maryvonne Kendergi, animatrice importante de la vie musicale québécoise, va jusqu'à informer le premier ministre Robert Bourassa de la situation par un télégramme. Il ne faut pas oublier que le Québec vit en 1976 un bouillonnement social et identitaire important avec la popularité grandissante du Parti Québécois et le déploiement des Jeux olympiques à Montréal.

Dans les médias anglophones, les remous de cette petite saga font surface, mais de manière plus modérée. Nous pouvons y apprendre, entre autres choses, que la durée de l'œuvre se révéla deux fois plus longue que celle prévue par la commande (vingt minutes au lieu de dix) et qu'elle a été remise avec un mois de retard, bousculant ainsi l'horaire des répétitions.

Quelques mois plus tard, en décembre 1976, une autre nouvelle fracassante survient : de façon inopinée, de Burgos quitte ses fonctions à l'OSM. Ayant émis des propos peu flatteurs sur la qualité de certains musiciens lors d'une conférence de presse, il reçoit une mise en demeure lui demandant de se rétracter. Décidément, le chef d'orchestre a probablement vécu plus de malheurs que de succès lors de sa dernière année à Montréal. Son départ a donc été provoqué, à notre avis, non par une seule cause, mais par une série de frictions avec l'administration de l'OSM, les musiciens et les critiques montréalais. Il retourne en Espagne, où il continue à assumer la direction de l'Orchestre national d'Espagne qu'il dirige depuis déjà de nombreuses années.

Cette démission arrive à un moment bien mal choisi pour l'OSM, car la saison est déjà bien amorcée. Tous les programmes sont publiés et les solistes ont tous signé leur contrat. Pour palier la situation, l'administration choisit une panoplie de chefs invités qui vont se relayer tout au cours de l'année 1976-1977. Parmi ceux-ci, mentionnons Franz-Paul Decker, Sarah Caldwell, Guido Adjmone-Marsan, Uri Segal, James Conlon, Serge Garant, et finalement, Charles Dutoit qui, comme on le sait, deviendra le prochain chef permanent en septembre 1977.

C'est à Serge Garant que l'on confiera enfin la création de l'œuvre de Tremblay. Compositeur

et directeur musical de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) depuis 1966, Garant est donc on ne peut plus familier avec le répertoire contemporain. Il affirmera plus tard que 10 heures lui avaient été suffisantes – et non 40 – pour comprendre la partition et organiser la matière sonore lors des répétitions. L'œuvre nécessita en tout 20 heures de pratique avec les musiciens, pour un coût approximatif de 40 000 \$ (Siskind 1977c). Par ce constat, *Fleuves* fut considérée à l'époque comme la création musicale la plus coûteuse de l'OSM.

Les concerts ont bel et bien lieu les 3 et 4 mai suivants. Au programme, la *Symphonie n° 7 en do majeur*, op. 105, de Sibelius, le *Concerto pour harpe et orchestre en si bémol majeur*, op. 4, n° 6, de Haendel (Nicanor Zabaleta, harpiste), le *Concerto pour flûte et harpe en do majeur* K. 299 de Mozart (solistes: Jeanne Baxtresser et Nicanor Zabaleta), et *Fleuves*, en première mondiale. Gilles Tremblay, artiste reconnu depuis déjà plusieurs années, accède enfin à la liste des compositeurs joués par l'OSM, à l'âge de 45 ans.

Tous les critiques musicaux sont présents, certains, même, munis de l'impressionnante partition. Tous s'entendent sur le fait que les concertos de Haendel et de Mozart ont servi de remplissage, et ce, malgré la présence d'un harpiste exceptionnel, Nicanor Zabaleta. Pour ce qui est de l'interprétation de Garant sur la symphonie, on jugea qu'elle manquait d'émotion. Siskind écrit à ce sujet: « il était évident dès les douze premières mesures que son cœur était ailleurs »⁷. De son côté, Gingras approuve l'interprétation qu'offre Garant, la trouvant cérébrale et subtile. Contrairement à la tradition qui veut que les créations soient généralement offertes en introduction ou en fin de première partie, *Fleuves* se retrouve à la toute fin du concert. Ne souhaitant pas imposer une musique non-conventionnelle à un public plutôt conservateur, Garant voulait permettre à ce dernier de quitter la salle s'il le souhaitait. Hélas! cette option fut clairement choisie par un certain nombre d'auditeurs lors de la première, le 3 mai. Près de la moitié de la salle Wilfrid-Pelletier se leva et quitta les lieux. À la toute fin de l'exécution, un cri retentit en provenance du balcon: « Garbage! ». La réaction du public estomaqué (et réduit de moitié) se partagea entre le chahut appuyant « l'homme au balcon » et des encouragements pour l'œuvre. Le fauteur de trouble, un dénommé John Codner, était un acteur d'origine britannique. Durant quelques minutes, on aurait dit que la salle de concert se faisait l'écho

des bouillonnements sociaux qui divisaient le Québec de l'époque.

La critique fut unanime quant à la qualité de l'interprétation de *Fleuves* par l'orchestre et Garant. Par contre, les commentaires subséquents montrent un point de vue légèrement différent de la part des critiques francophones et anglophones. Chez Potvin et Gingras, l'heure était à la fête; la qualité de la création de Tremblay surpassait les problèmes encourus depuis le début. On félicitait l'orchestre d'avoir tenu sa promesse et d'avoir choisi un chef québécois pour la direction, Serge Garant.

Pour leur part, les critiques anglophones Jacob Siskind et Eric McLean profitent de leur tribune pour poser des questions fort pertinentes à propos du rôle de l'OSM et de la pièce de Tremblay. Siskind suggère qu'une somme dépensée aussi grande, environ 40 000 \$, pourrait être en quelque sorte « amortie » si l'orchestre jouait *Fleuves* à d'autres occasions (Siskind 1977c). Il ajoute que cet apprentissage de la musique contemporaine à l'OSM pourrait être le premier pas vers l'acquisition d'une expertise dans ce répertoire peu connu. Dans cette optique, l'OSM pourrait alors augmenter la création de nouvelles œuvres contemporaines, et ce, à un coût beaucoup plus abordable, les musiciens étant maintenant mieux « formés » à ce type de répertoire. Et toujours selon Siskind, cette chance unique devrait être saisie au vol afin de donner plus de place à la musique contemporaine. Dans un autre ordre d'idées, il remarque que *Fleuves* apparaît plus simple à l'écoute que sur papier, et avance que certains passages pourraient avoir été modifiés lors de la création publique.

Eric McLean s'attarde de son côté au public qui assistait au concert (McLean 1977). Subtil, raisonné, puis assez cinglant par moments, il nous offre sa vision de ces mélomanes conservateurs, peu enclins au changement. Malgré sa sympathie envers Tremblay, il n'approuve pas le choix fait par Garant d'avoir placé *Fleuves* à la fin du programme, et reprend les mêmes arguments que Siskind à propos du coût financier, espérant que l'expérience de la musique contemporaine à l'OSM ne se terminera pas de manière abrupte.

Conclusion

Cette étude sur la création et la réception de *Fleuves* nous amène à quelques réflexions et constatations. D'une part, il est intéressant de voir à quel point les critiques montréalais francophones se sont indignés de la décision

⁷ « [...] it was obvious in the first dozen measures that his heart was elsewhere » (Siskind 1977b).

de de Burgos d'annuler l'œuvre en 1976. Durant cette décennie fébrile sur le plan politique, l'art, probablement malgré lui, était très politisé. Nous disons « malgré lui », car Gilles Tremblay s'est toujours défendu d'écrire une musique nationaliste. *Fleuves*, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne fait pas référence au Saint-Laurent, mais plutôt à tous les fleuves du monde. Néanmoins, par la conjoncture historique, l'œuvre deviendra un cas type pour représenter le ras-le-bol du milieu francophone envers le peu de place accordé à la musique québécoise au sein de l'OSM.

D'autre part, la démission de de Burgos mènera, tel que nous l'avons dit, à la nomination de Charles Dutoit l'année suivante, comme directeur musical. Pendant 25 ans, ce dernier contrôlera la destinée de l'orchestre du bout de sa baguette et deviendra l'une des figures de proue du milieu musical québécois. Sans la série de difficultés que le chef espagnol rencontrât à Montréal, la lune de miel Dutoit-OSM n'aurait peut-être jamais eu lieu. La polémique autour de *Fleuves* fait partie de cet ensemble de circonstances évoquées. Autant pour sa conception, sa création et sa réception, cette œuvre doit être reconnue comme un jalon important dans l'évolution de la musique contemporaine au Québec.

« Ainsi le fleuve chemine », dirait Ouellette. ◀

RÉFÉRENCES

- ANONYME (1976). « MSO cancels if postpones Tremblay work », *The Gazette*, 7 mai.
- _____ (1976). « MSO changes plans », *The Montreal Star*, 8 mai.
- _____ (1977). « Montreal Symphony lines up conductors », *The Montreal Star*, 4 janvier.
- BATAILLE, Jean-Paul (2003). *Portraits: Gilles Tremblay*, société CBC/Radio-Canada, Montréal, archives de Radio-Canada, 6 juillet. Reportage radiophonique de 60 minutes.
- COLLECTIF (1976). Lettre ouverte publiée dans *Le Devoir* par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), 18 mai.
- GINGRAS, Claude (1976). « L'OSM retire l'œuvre de Tremblay de son programme », *La Presse*, 7 mai.
- _____ (1977a). « *Fleuves*, de Tremblay: comme au ballon-panier! », *La Presse*, 30 avril.
- _____ (1977b). « Tremblay et Garant: un double événement », *La Presse*, mois de mai.
- HUOT, Cécile et Gilles POTVIN (1993). « Orchestre symphonique de Montréal », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, p. 2542. Deuxième édition.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2009). « Le concours de composition Jean-Lallemand (1936-1938): une pomme de discorde qui corrode le milieu musical », Yvan LAMONDE et Denis SAINT-JACQUES (dirs.), *1937: un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 343-354.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD (1989). « L'ébullition culturelle », *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal, p. 769-792. Tome II.
- MCLEAN, Eric (1977a). « Flood of discord greets new work », *The Montreal Star*, 4 mai.
- _____ (1977b). « Fleuves in retrospect », *The Montreal Star*, 7 mai.
- OUELLETTE, Fernand (2000). *Choix de poèmes 1955-1997*, Montréal, Fides.
- POTVIN, Gilles (1976a). « Fleuves en création mondiale », *Le Devoir*, 1^{er} mai.
- _____ (1976b). « De Burgos annule *Fleuves* commandé à Gilles Tremblay », *Le Devoir*, 7 mai.
- _____ (1977a). « *Fleuves*, de Gilles Tremblay, enfin crée », *Le Devoir*, 30 avril.
- _____ (1977b). « Une soirée stimulante », *Le Devoir*, 5 mai.
- PRÉVOST, Pierre (1977). « Fleuves de Gilles Tremblay, une date mémorable pour l'OSM », *Le Jour*, 13 mai.
- PROVOST, Serge (2010). « Gilles Tremblay, éléments d'une poétique musicale vus sous le prisme de *Réseaux, Fleuves et solstices* », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, n° 3, « Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain », p. 105-120.
- RIVEST, Johanne (1996). « L'Orchestre symphonique de Montréal et ses rapports avec la création musicale contemporaine », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, n° 17, p. 11-34.
- RYAN, Claude (1976). « Une victime douce mais combien éloquente », *Le Devoir*, 21 mai.
- SAMSON, Marc (1977). « Musique », *Le Soleil*, 13 janvier.
- SISKIND, Jacob (1977a). « MSO readies contemporary score », *The Gazette*, 27 avril.

_____ (1977b). « World premiere of *Fleuves* makes light of all its hazards », *The Gazette*, 4 mai.

_____ (1977c). « *Fleuves* must be more than a costly modern music lesson », *The Gazette*, 7 mai.

TREMBLAY, Gilles (1976). *Fleuves*, Paris, Salabert. Partition d'orchestre.

Pour comprendre l'œuvre religieuse de Gilles Tremblay – plus particulièrement ses *Vêpres de la Vierge* (1986)¹ – l'herméneutique musicale semble une approche plus pertinente que l'analyse, puisque l'essence de la musique religieuse concerne davantage la sphère des représentations symboliques que celle de la musique « pure » qui, quant à elle, est prise pour elle-même sans références à d'éventuelles connotations extramusicales². Au contraire, la musique religieuse est indissociable de ce qu'elle évoque, et celle de Tremblay s'affirme dans une cosmologie et une ritualité particulières; c'est une musique évocatrice et fonctionnelle. Certes, comme Tremblay a beaucoup écrit sur ce sujet, le danger serait de paraphraser sa pensée. La réflexion que je propose, plus proche de l'essai que de l'article scientifique, se veut une interprétation de ses écrits, ceux-ci mis en relation avec son œuvre. Un interprète propose donc ici un regard personnel sur une partition, tout en lui demeurant fidèle. Le musicologue peut s'inspirer de cette démarche, à la fois ouverte sur divers possibles et circonscrite par un souci d'authenticité.

Je connais Gilles Tremblay comme paroissien de Saint-Albert-le-Grand (Montréal). Bien actif dans sa communauté, il a notamment composé une musique d'orgue pour accompagner le récit biblique de la Création du monde. Comme je suis organiste à Saint-Albert, j'ai eu l'occasion de jouer cette œuvre tous les ans, lors de la Vigile pascale. Alors que Gilles Tremblay fait lui-même la lecture du récit de la Genèse, l'orgue ponctue le texte de quelques illustrations musicales, prenant la parole au nom de Dieu lorsque chaque jour, par son Verbe, celui-ci crée une chose nouvelle. Sous forme de « trope instrumental », l'orgue s'insère entre des éléments du texte avant que Dieu ne parle. Par exemple, au premier jour, entre « Dieu dit : » et « que la lumière soit », le jeu de trompette fait entendre une monodie. C'est tout dire de la portée spirituelle que Tremblay confie à la musique, celle de dire l'indicible. En outre, la manière dont Tremblay lit le texte permet de mieux saisir la poétique de sa musique religieuse : à la fois mise en mot d'une expérience et préparation à un au-delà des mots, le récit est énoncé de telle manière que l'on s'émerveille, que la Création se produit en quelque sorte devant nous, que nous pressentons le lien intime qui existe entre

Les Vêpres de Tremblay : entre rituel et cosmologie

Sylvain Caron
(Université de Montréal)

la nature spirituelle du créateur et la nature matérielle de la Création engendrée. Tremblay cherche à représenter musicalement l'union de l'esprit et la matière.

Du point de vue de la musique sacrée, il faut prendre en compte les modèles historiques développés au cours des siècles à partir du prototype grégorien, des modèles plutôt imposants, notamment dans le cas des vêpres et du magnificat des Bach, Monteverdi, Mozart et Pärt, pour n'en nommer que quelques-uns. Ces modèles sont redoutables : composer aujourd'hui avec une conscience historique aussi forte que celle de Gilles Tremblay requiert une hardiesse peu commune³. Est-ce par naïveté ou par une créativité née de l'angoisse que le compositeur s'est attaqué à la composition des *Vêpres*? Où puise-t-il une approche aussi personnelle, qui comporte un savant mélange d'humilité et d'audace?

De fait, écrire de la musique religieuse dans le Québec d'aujourd'hui représente un acte audacieux. D'une part, le déclin de la religion dans la sphère publique, accentué par les scandales sexuels qui surgissent régulièrement, rend la situation délicate. Rares sont les compositeurs qui affichent leur croyance – par pudeur, par distance, par « désidentification » à l'institution catholique – ou leur athéisme réfléchi. D'autre part, les musiciens croyants sont plutôt portés à vivre leur religion dans la sphère privée, sans la manifester publiquement par une production musicale. Pour accentuer le malaise, il faut dire que le chant postconciliaire⁴ pratiqué dans les églises catholiques s'écarte sensiblement de la tradition séculaire de la musique religieuse et vise davantage une

- 1 Effectifs requis : chœur mixte, soprano solo, flûte solo et ensemble instrumental.
- 2 Dans la musicologie traditionnelle, la catégorie « musique pure » s'applique à la musique instrumentale, où il n'y a ni paroles chantées ni texte sous-jacent, par opposition à la musique vocale ou au poème symphonique. Voir Dahlhaus, 2006.
- 3 Tremblay était professeur d'analyse au Conservatoire de musique de Montréal et a abordé plusieurs de ces œuvres dans ses classes.
- 4 Le Concile de Vatican II avait autorisé l'usage de chants religieux populaires dans le culte tout en laissant au grégorien la première place. Toutefois, dans les faits, le grégorien est pratiquement disparu des usages liturgiques en dehors de certaines cathédrales. Voir le site web du Vatican, *Sacrosanctum concilium*, chapitre 6 « La musique sacrée ».

fonctionnalité qu'une valeur esthétique catégorisable dans le domaine du « sacré ». Les positions de Tremblay sur la musique d'église après Vatican II sont assez radicales: au lieu de pratiquer une musique impropre au temple, il vaudrait mieux faire *tabula rasa*, conserver le silence un certain temps, afin de refonder une nouvelle musique d'essence véritablement religieuse (Tremblay 1994, 37-46).

Prenant le contre-pied de ce contexte québécois d'après la Révolution tranquille, de la sortie d'une société où la religion occupait un espace important, Tremblay crée du neuf à partir des coutumes anciennes. Il y a là une sorte d'invitation du compositeur lancée à son public, une piste d'écoute qui permet une réception actualisée de la musique religieuse. Le plain-chant, qui a baigné la jeunesse de Tremblay, devient ainsi non plus la perpétuation artificielle d'une époque révolue, mais plutôt l'actualisation d'une mémoire, la prise de possession d'une histoire, voire la réhabilitation d'un héritage culturel qui dépasse la sphère religieuse et qui, de ce fait, prend une dimension universelle. Composer des vêpres touche donc à des dimensions qui oscillent entre tradition et modernité.

Plus prosaïquement, les *Vêpres* de Tremblay n'ont pas été conçues pour le concert; elles résultent plutôt d'une commande visant à souligner, en 1986, le 850^e anniversaire de fondation de l'abbaye de Sylvanès⁵. Même si l'abbaye de Sylvanès n'est plus habitée par des moines, elle rayonne comme lieu artistique et spirituel privilégié. Outre des concerts de musique sacrée, des vêpres y sont régulièrement célébrées, selon le rituel prévu pour cet office. Certes, un anniversaire aussi important qu'un 850^e appelle des vêpres d'une solennité particulière. Mais le contexte demeure celui d'une pratique régulière, à partir d'un modèle préexistant, avec ses cadres et ses rituels. L'œuvre est produite par un compositeur artisan qui compose pour répondre à une commande. Nous sommes donc en présence d'une musique fonctionnelle – qui remplit une fonction – et qui doit se soumettre aux usages de cette fonction. D'ailleurs, la structure de l'office des vêpres est assez codifiée: ouverture, hymne, répons, psaumes, *lectio divina*, magnificat... Cette structure n'est pas abstraite: elle impose une sorte de dynamique à la musique, car elle est un rituel. La posture de l'hymne n'est pas la même que celle d'une prière d'imploration, et une invitatoire n'est pas un psaume. Qui dit rite dit adéquation entre attitude et forme: antienne et versets doivent se répéter ostensiblement, dans une

contenance quasi incantatoire; l'alléluia ou le magnificat doivent être vocalisés pour devenir jubilants; la lecture n'est pas récitée, mais proclamée. C'est pourquoi, dans l'office grégorien, le texte des psaumes et du magnificat est cantillé⁶, c'est-à-dire qu'il se chante sur une teneur, précédée d'un incipit et d'une terminaison. Les différents tons⁷ de psaume ou de magnificat comportent une répétition de la même formule mélodique à chaque verset du texte. Lorsque Tremblay adopte ce modèle cantillé pour la composition de ses *Vêpres*, il quitte le domaine de la pure création pour entrer dans celui du rituel, non au sens d'une fonctionnalité rigide, mais plutôt en tant que forme d'expression apte à conditionner une attitude contemplative.

La notion de rituel n'appartient pas en propre au catholicisme: la plupart des religions comportent une part de ritualité. La notion s'applique également à plusieurs situations de la vie courante. L'imploration, la louange, la demande et la contemplation sont au départ des attitudes humaines explicables anthropologiquement. Vouloir séparer trop catégoriquement le profane du sacré serait d'ailleurs une sorte de « profanation » des idéaux unitaires de Tremblay, du fait de l'interpénétration du physique et de la métaphysique.

Pour un compositeur, adopter une posture rituelle, c'est prendre à contre-pied l'image idéalisée du génie créateur solitaire et original. On peut en effet objecter que l'observance d'un rituel préexistant brime la notion d'individualité et de libre expression, puisque la forme est imposée et que le texte prévu pour la liturgie du jour ne peut être modifié. Or, pour Tremblay, travailler à partir d'une tradition est précisément l'espace, en quelque sorte le « jardin clos », dans lequel son imagination pourra le mieux se déployer. Notamment parce que le recours à une tradition permet de mesurer les « distorsions expressives » induites par le compositeur. L'auditeur peut ainsi percevoir la distance entre le plain-chant traditionnel et les éclairs lumineux que Tremblay y introduit. La cantillation antiphonique, où chaque verset du psaume alterne entre deux chœurs, crée un cadre connu et rassurant. Et c'est sans doute pourquoi Tremblay est séduit par Haydn et Mozart, qui logeaient précisément à cette enseigne, en jouant entre des normes connues et des procédés qui s'écartent des attentes communes. Ce sont précisément dans ces écarts que se joue l'inventivité. Ainsi, Haydn avait mis en œuvre une théâtralité faite de nuances inattendues, d'attentes déjouées, qui devenaient la substance même du style.

⁵ La commune de Sylvanès est située dans le sud du département de l'Aveyron (Midi-Pyrénées, France).

⁶ J'emprunte le verbe *cantiller* à Solange Corbin (1964, 3-36).

⁷ Selon les formules mélodiques employées, on parle du magnificat du premier ton, du deuxième ton, etc.

Relecteur de cette approche de l'inventivité, Tremblay réussit le tour de force de concilier son propre langage musical avec le chant grégorien qui, de fait, prend une coloration nouvelle.

Le texte de présentation de l'œuvre, rédigé par le compositeur, est publié dans la pochette de disque⁸ et reproduit dans la revue *Circuit* (Tremblay 1995, 51-56). Tremblay y précise que les *Vêpres* se déroulent en trois grandes parties : 1. Prologue, gloria, lucernaire, bénédiction, hymne *Ave Maris Stella*; 2. Psaume 121, psaume 126 et *Cantique des Éphésiens*; 3. Magnificat. Je m'attarde ici au Magnificat, particulièrement intéressant, car il s'inscrit dans une lignée d'œuvres musicales marquantes⁹. À l'origine, le magnificat est d'abord un texte, attribué à la Vierge Marie qui exprime son émerveillement et son humilité devant le mystère du Sauveur qu'elle porte en son sein, devant l'accomplissement de promesses qui remontent aux sources de l'histoire de son peuple. Alors que Monteverdi s'attachait à dépeindre le mot en musique dans ses connotations figuralistes ou expressives, Tremblay va au-delà des mots et induit musicalement ce qui n'est pas dit. L'indicible de l'émerveillement sous-tendu par le texte devient l'élément essentiel qui suscite une expérience jubilatoire chez l'auditeur. Le Magnificat de Tremblay traduit bien plus que l'émotion d'un récit : il touche l'expérience à l'origine du récit. Bien que toujours présupposé, le récit devient secondaire par rapport à l'expérience qu'il suscite. La musique devient alors une métaphore des prodiges qui sont advenus et qui ont bouleversé l'ordre naturel des événements historiques, une actualisation du merveilleux permettant une sortie de la fatalité qui accablait le genre humain.

Toujours dans ses notes de présentation, Tremblay insiste sur l'accentuation du texte que permet la musique, « avec toute la flexibilité que donnent la durée, l'espace, la répétition, les vocalises, le silence, pour intensifier, magnifier, un mot, une syllabe, à l'exemple de l'ornementation ou des neumes grégoriens » (Tremblay 1995, 51). En un certain sens, cette approche n'est pas si éloignée de celle de Monteverdi, qui mettait en œuvre la rhétorique musicale baroque. En bon disciple du maître vénitien, Tremblay s'appuie lui aussi sur la rhétorique musicale, mais avec des moyens inédits. Il ne masque pas les prototypes du grégorien, puisque le grégorien est déjà une forme parfaite en elle-même¹⁰, mais les transporte dans son univers. Il joue avec le grégorien par des sortes d'enluminures, à l'image

de ceux qui ornent l'en-tête des manuscrits de musique médiévaux. Les enluminures médiévales n'étaient pas purement décoratives, mais avaient pour fonction de récapituler en une simple image le fil conducteur du texte entier. C'est également ce que fait Tremblay : résonances, percussion et répercussions traduisent musicalement l'essence poétique du texte qui gouverne, du début à la fin et avec une remarquable unité, l'ensemble de ses *Vêpres*. Les enluminures prennent tantôt la forme de tam-tams et de cloches ponctuant les réponses antiphonées, tantôt celle de résonances ouvrant de nouveaux espaces, ou encore celle de *jubilus* dérivés de l'alléluia.

Dans la tradition du plain-chant, le *jubilus* est une longue vocalise sur le « a » du mot alléluia. Il permet à la voix humaine de traduire une joie indicible, alors que les mots sont laissés en suspens pour faire place à la sonorité pure. Tout en respectant son principe, Tremblay étend celui du *jubilus* à d'autres situations. D'abord, il extrapole la vocalise de l'alléluia au magnificat, d'autant que les deux mots contiennent plusieurs « a ». Une autre particularité du *jubilus* traditionnel est la manière plus déconstruite avec laquelle Tremblay se sert du « a ». La voyelle n'est plus une simple prolongation du mot, mais devient parfois un jeu de variantes sonores sur le « a » vocalisé. Ultimement, le *jubilus* devient instrumental dans le grand solo de flûte du Prologue de la première partie de l'œuvre, alors que le caractère d'improvisation et de vocalise prépare l'auditeur à l'écoute du plain-chant. Nous touchons ici à la frontière du dit et du non dit. Intimement lié au texte, le grégorien est un art de dire en musique, de dire les mots tout en disant plus qu'eux seuls, voire de dire les mots sans eux, dans le geste de la vocalise.

La grande vocalise qui ouvre le Magnificat de Tremblay constitue une illustration éloquentes d'un mélange d'obéissance à la tradition et de transgression de sa lettre. La mélodie y est inventée, mais s'inspire de principes tirés du chant grégorien. La vocalise grégorienne offre en elle-même un élément profondément inspirant. Assimilée par l'imaginaire musical de Tremblay, cette vocalise gagne en amplitude, explore des échelles modales nouvelles, voire microtonales, et revêt une portée expressive nouvelle grâce aux nouveaux timbres vocaux qu'elle emploie. Une transposition du sens original du *jubilus* s'opère ainsi.

Par ailleurs, Tremblay considère le grégorien comme une musique déjà parfaite en elle-même ; il ne l'altère pas, mais y ajoute les enlu-

⁸ Il existe deux enregistrements des *Vêpres de la Vierge* : sur étiquette Ariane (ARI-136, 1986) et sur étiquette Analekta (FL 2 3102, 1998). Le texte de Tremblay est identique dans les deux cas.

⁹ Je pense particulièrement à celui des *Vêpres* de Claudio Monteverdi, composées en 1610.

¹⁰ Élève de Messiaen au Conservatoire de Paris, Tremblay a hérité de son maître une grande admiration pour le plain-chant.

¹¹ Voir le *Paroissien romain contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes* (1934, 1679).

¹² En 1972, Gilles Tremblay a fait un voyage à Bali et précisera ensuite : « 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 Bali. » (Tremblay 1994, 25-28).

¹³ L'étymologie du mot catholique vient du latin *catholicus*, qui lui-même vient du grec *katholikos*, qui signifie dans les deux cas « universel ».

¹⁴ J'emploie le mot poétique dans le sens que lui donne Gaston Bachelard, qui désigne ainsi non pas la technique mais plutôt l'imaginaire qui nourrit le processus créateur. Comme outil d'approche d'une œuvre, la poétique conjugue le discours du compositeur avec ses propres œuvres et se décline en origine et en finalité. Origine comme étude des processus permettant de comprendre comment un compositeur fait les choses, non pas tellement dans les détails techniques, mais plutôt dans le travail de l'imaginaire (voir entre autres Bachelard 1957 et 1960). Et finalité en ce qui concerne le *pourquoi* ; pourquoi les choses ont-elles été ainsi faites ? Certes, on ne peut jamais affirmer le pourquoi et le comment de manière totale et définitive, puisqu'il s'agit d'un processus qui se joue entre l'esprit du compositeur et l'esprit de celui qui reçoit l'œuvre. Mais, grâce aux écrits du compositeur, cette coexistence de situations multiples au sein d'une œuvre permet d'extrapoler, voire de spéculer, afin d'enrichir notre sensibilité à l'œuvre elle-même et de lui donner sens. N'est-ce pas là faire preuve

minures dont nous avons parlé. Par exemple, l'antienne du psaume 121 est exactement celle des vêpres du Très Saint Rosaire¹¹. Des solos instrumentaux sont intercalés entre les mots ou groupes de mots de l'antienne : *Ave Maria*,/ trompette, cor anglais/ *Ave Maria*,/ trompette/ *gratia plena*,/ vibraphone/ *Dominus tecum*,/ clochettes/ *benedicta tu*/ vocalises et clochettes/ *in mulieribus*, A-/ clochettes/ *leluia*/ cor anglais. Dans une œuvre contemporaine, le fait de citer le grégorien pose un problème de cohérence et d'enchaînement. Comment faire en sorte que ce qui est composé devienne une émanation organique de ce qui est donné ?

Le génie de Tremblay réside d'abord dans l'enchaînement tout naturel des procédés propres au xx^e siècle avec ceux de l'antique plain-chant, énoncé dans une forme épurée. Tout se joue dans le processus de jointure entre les sections et de maintien de la mémoire globale de ce qui a été entendu. Plus particulièrement, cette jointure et ce maintien opèrent par le jeu d'un caractère monodique continu. L'essence du grégorien – du moins celui de Solesmes, que Tremblay fréquente – réside dans un mode d'expression monodique où le rythme, très libre, quasiment improvisé, se déploie dans une grande souplesse, procurant un sentiment d'espace et de liberté. De plus, la monodie grégorienne se base sur le paradoxe d'une mélodie fondamentalement dépouillée de tout ce qui lui est extérieur, sobrement au service du texte, et en même temps débordant d'exubérance, puisque ce contexte de rareté et d'horizontalité met vivement en saillance les inflexions ornementales « verticales » savamment disposées. C'est l'omniprésence de ce paradoxe qui assure l'organicité de l'œuvre, sa cohérence globale.

Afin de prévenir une attitude de servilité historique envers le grégorien, ce qui serait contraire à la vision vivifiante de Tremblay, un rôle particulier est assuré par les percussions. Certes, les cloches représentent une constante dans l'œuvre du compositeur. Toutefois, dans les *Vêpres*, elles assurent un rôle particulier permettant un transfert culturel. D'une part, les cloches sont naturellement associées à nos églises, où le grégorien a été chanté. Mais d'autre part, le type de percussions utilisées fait surtout penser à des rites balinais par leur manière de rythmer la prière et de la ponctuer avec des timbres exotiques¹². Ainsi, le réseau de significations réalisé par les cloches englobe non seulement l'histoire, mais également la dimension universelle – ou cosmique – du religieux, qui s'enracine sans se limiter à l'aire géographique québécoise, s'ouvrant aux

dimensions universelle et interreligieuse que revêt l'acte de prier. L'auditeur reçoit ainsi la catholicité de Tremblay dans son sens étymologique, qui signifie universel¹³. Sa religion n'est pas celle des dogmes, mais plutôt ouverte à tous les êtres humains ; elle les relie entre eux et répond à leur besoin de spiritualité, peu importe leur culture ou leurs croyances.

Une autre sphère de représentation symbolique de la matière sonore nous est donnée par la poétique musicale de Tremblay¹⁴. Deux grandes images parcourent les *Vêpres* : le soleil couchant et la minéralité. Dans la liturgie des Heures ponctuant la vie abbatiale, chaque célébration correspond à une heure de la journée, selon la place où se trouve le soleil dans le ciel : Laudes à l'aube, Tierces à midi et Vêpres au moment où le soleil se couche. Les Heures s'inscrivent dans l'ordre de la Création divine. D'ailleurs, dans les églises, les vitraux sont souvent colorés en fonction de l'heure où le soleil dirige la lumière dans le bâtiment. On retrouve souvent du rouge là où pénètrent les rayons du couchant, puis des vitraux bleus situés de manière à être traversés par la lumière du plein jour. En choisissant la poétique du couchant, Tremblay souhaite associer l'émerveillement physique, qui saisit celui inondé de la lumière des vitraux du couchant, à l'illumination spirituelle, qui peut inonder celui qui chante ou qui écoute les textes sacrés des vêpres. En plus d'être une réalité matérielle de première importance dans la conception du bâtiment et de conditionner l'ordonnance de la liturgie des heures, le soleil est un puissant symbole biblique lié au Christ ressuscité. Voilà ce que suggère Tremblay dans son texte de présentation : « Dans la liturgie des heures [sic], les vêpres correspondent au coucher du soleil. C'est dire l'importance symbolique de la lumière (assimilée au Christ). Une place de choix dans la musique a donc été accordée à son évocation, d'autant plus qu'il s'agit des Vêpres de la Vierge, ... *une femme ayant le soleil pour manteau* ... » (Apocalypse 12-1 ; Tremblay 1998, livret du CD, 7). L'idée de lumière est non seulement évocatrice, mais aussi génératrice de stratégies de création puisque Tremblay emploie des procédés d'enluminure et des jeux d'échanges mutuels où modernité et grégorien « se rafraîchissent l'un l'autre » (Tremblay 1998, 8).

De même, la poétique de la minéralité se rattache à la matérialité terrestre, en complémentarité avec l'esprit divin. Dans ses écrits, Tremblay lie la musique à la matérialité de l'univers (Tremblay 1995, 37-42). Cette vision musicale se rattache à l'ancienne

théorie de l'harmonie des sphères, dont les sources remontent à la Grèce antique. Les Grecs croyaient que, dans leur mouvement, les planètes généraient des sons, et que ces sons produisaient ensemble une sorte d'harmonie de l'univers. Ils étaient inaudibles pour les humains, mais ressentis et reconnus par l'âme. Chez Tremblay, nous sommes toujours dans l'ordre d'une réalité vibratoire unifiée, qui parcourt tant la musique que la matière de l'univers. Dans son Magnificat, il évoque la minéralité par le biais des percussions métalliques. Elles causent un énorme bruit en relation avec l'évocation de l'Apocalypse - à la fois signe grandiose et frisson de l'univers, le métal devenant le porte-parole du minéral (Tremblay 1995, 55).

Toutefois, la vibration matérielle n'est qu'une facette de la réalité, la contrepartie du physique se situant dans la métaphysique. Voici ce qu'écrivait Tremblay au sujet d'*Ocantandre* de Varèse :

Ce qui me frappe le plus dans cette œuvre, ce n'est ni le rythme, ni le mouvement, c'est la beauté métaphysique du son. En elle est le souffle qui animera et engendrera le mouvement déjà germé dans la perturbation vibratile de l'air. Cette beauté sonore nous aura rempli d'enthousiasme et donné envie d'y participer. (Tremblay 1995, 19-20)

Ainsi s'entrecroisent l'audible et l'indicible à l'intérieur de la Création, qui existe pour elle-même tout en étant une ou l'émanation de Dieu. La musique est un élément de cette Création, au même titre que la nature, le soleil, la terre et les minéraux :

Pour moi, ce qui me stimule le plus dans la foi, c'est l'idée d'un Dieu créateur. Toute la création est le signe de son être et en ce sens 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 lui-même devient à son tour signe du sacré. Chant, tracé, écriture de la créature, donc venant du Créateur et retournant au Créateur, en un dialogue ineffable où la créature, à sa manière, épouse le geste du créateur. (Tremblay 1994, 19)

Pour Gilles Tremblay, il existe donc une analogie profonde entre le geste de créer et le fait d'être créé, entre le créateur et la créature, entre le geste divin et le geste humain. C'est là où prend racine l'unité fondamentale des savoirs que professe le compositeur, unité telle que la professaient également les philosophes grecs comme Platon, Pythagore et Aristote, qui

ont élaboré à leur manière la théorie de l'harmonie des sphères. Dans l'histoire du christianisme, cette vision de la Création est assez radicale. Chez saint François d'Assise, pour qui la Création jouait un rôle spirituel prépondérant, l'espace naturel était surtout identifié aux êtres vivants ou aux éléments directement visibles : l'air, la terre, l'eau et le feu. Chez Tremblay, la nature s'étend au minéral : les percussions métalliques, comme les cloches ou le gong, deviennent les porte-paroles de la Création, au même titre que les êtres vivants. C'est pour cette raison que les percussions, qui viennent donner une dimension de résonance dans ces *Vêpres*, jouent une fonction fondamentale tout autant physique (par le son entendu) que métaphysique (par la portée symbolique de leur timbre).

Selon Tremblay, puisque la musique touche aux réalités physiques situées au-delà des sens, elle rejoint ce que révèlent les découvertes scientifiques récentes. C'est donc une vision impersonnelle de la musique qu'il nous livre, une musique qui exprime l'ordre du monde et non les désordres du moi. Le moi est un microcosme intégré au grand macrocosme de l'univers. Sous cet aspect, il se rattache au grégorien, composé de manière anonyme et tout entier au service non pas de l'émotion, mais plutôt de l'expression du mot, par un texte déjà donné appartenant à une longue tradition. Par rapport aux musiques romantiques, gouvernées par l'expression du sentiment individuel, ou à certaines musiques du *xx^e* siècle produites dans une perspective prophétique visant à plus long terme l'épiphanie du moi créateur, Tremblay se situe en rupture en raison de son expression impersonnelle¹⁵ et de son universalisme.

Conclusion

Le *jubilus* posait la question des frontières du dit et du non dit. Dans la mise en dialogue entre l'œuvre et les écrits d'un compositeur, la même question se pose, bien que de manière différente. Connaître les écrits du compositeur influence la réception de ses œuvres en introduisant une intention : nous sélectionnons et interprétons alors les phénomènes sonores selon une orientation prédéfinie. En contrepartie, l'écoute contient une part de nouveauté qu'il ne faut pas étouffer par des idées préconçues. Tremblay est un compositeur très actuel dans sa manière d'utiliser à bon escient l'écrit comme voie d'accès à la compréhension de ses œuvres. Ses textes induisent un mode de connaissance orienté sur le poétique et

de fidélité à la démarche induite par Tremblay, qui renvoie l'auditeur à ses responsabilités ? Comment peut-on recevoir l'œuvre de manière juste ? Tel est l'appel du compositeur, qui invite l'auditeur à bâtir à partir de l'œuvre sa propre poétique du religieux. En ce sens, Tremblay est un évangéliste.

¹⁵ C'est-à-dire une expression considérée comme le reflet de réalités universelles et qui n'appartient pas à une personne en particulier.

non sur l'analyse technique. Ils prédisposent l'écoute sans épuiser le sens de l'œuvre.

Professeur d'analyse et de composition, Tremblay avait une vision large de l'univers musical dans lequel s'inscrivent ses œuvres. Cette largeur d'horizon est bien tangible dans ses écrits : fascination pour le sonore, la science, la création, et manifestement, pour le Créateur. Elle prend appui sur une vision humaniste, où la musique est unifiée à la science, à la religion, à la philosophie et à une cosmologie, comme dans l'Antiquité grecque. Cette vision unitaire des savoirs et des arts s'étend aussi à la sphère publique. Malgré la distance à laquelle la musique contemporaine se trouve du grand public, celle de Tremblay n'est pas coupée du public, au contraire¹⁶. Par rapport aux enjeux sociaux de son temps, Tremblay croit qu'une certaine mise à distance de l'art peut être féconde pour la société. Et cette mise à distance serait même nécessaire à la survie de la musique :

Associer art et politique est dangereux, car on pense le plus souvent à un art politisé, ce qui lui est fatal, entraînant sa décadence par démission, en un reniement de lui-même puisqu'il est par essence expression de liberté. Par contre, renverser les influences en une politique s'inspirant de l'art pourrait se révéler étonnamment stimulant. En effet, l'art, la création, manifeste un sens aigu de la liberté. (Tremblay 1994, 58)

Cependant, on ne peut dissocier la citoyenneté laïque de Tremblay d'avec sa symbolique religieuse. Comment ces deux dimensions apparemment antagonistes ont-elles pu être conciliées par l'homme ? Dans *Une foi partagée*, le sociologue Fernand Dumont s'attarde à la notion de tradition dans le contexte du catholicisme québécois. Il fait valoir « qu'à la *réflexivité* pour le destin personnel correspond la *tradition* pour le destin collectif. Dans les deux cas, la mémoire est le présupposé indispensable. À l'instar des individus, les cultures se souviennent ; c'est pourquoi les hommes racontent leur passé, écrivent leur histoire et sont ainsi conscients d'avoir une *culture* » (Dumont 2008, 540). Le génie de Tremblay aura été de réinterpréter, d'abord pour lui-même, par réflexivité, ensuite pour notre temps, l'ancienne tradition des vêpres et du magnificat. Enseigner l'analyse n'est pas neutre : la classe de Tremblay au Conservatoire a été un lieu où s'est transmise une vision de la musique du passé et du présent, un point de jonction ouvrant sur la création. Le musicien devient ainsi un herméneute, celui qui explore

et interprète la tradition à la lumière de sa propre sensibilité tout en saisissant comment la transmettre de la manière qu'il considère pertinente à la société qui l'entoure.

« Réfléchir la foi, c'est récapituler les implications de l'expérience que j'en ai » (Dumont 2008, 540). Pour un compositeur, l'expérience se manifeste sous forme de composition. La fascination de Tremblay pour le spirituel correspond à une expression de l'œuvre musicale comme médiation épiphanique¹⁷. Il voit la musique comme un médium qui ne contient pas en lui-même sa finalité. L'expression véritable advient au-delà du sonore, affirmant ainsi la transcendance de l'esprit sur la matière. C'est la vérité de l'expérience transmise qui est recherchée. Sous cet angle, la tradition demande constamment à être actualisée. Toutefois, l'expérience visée n'est pas dogmatique, mais ouverte spirituellement. Comme art indépendant de la pensée discursive, la musique se prête aisément à des significations entrecroisées, multiples, ouvertes à une diversité de réceptions qui constitue, pour Tremblay comme pour Dumont¹⁸, l'essence primordiale de la spiritualité. En cela, Tremblay est un musicien qui relève pleinement le défi lancé à sa génération, celui de transmettre aux générations qui suivront un héritage non pas statique, mais toujours en devenir. ◀

RÉFÉRENCES

BACHELARD, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.

_____ (1960). *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France.

CARON, Sylvain (2002). « *Lettre posthume de Conrad* de Michel Longtin : aspects formels, narratifs et épiphaniques », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 6, septembre, « Écrire sur la création musicale québécoise », p. 43-52.

CORBIN, Solange (1964). « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie* 47, p. 3-36.

DAHLHAUS, Carl (2006). *L'Idée de musique absolue*, Éditions Contrechamps, Genève. Traduction de Martin Kaltenecker. 1978 pour l'édition originale en allemand.

DUMONT, Fernand (2008). *Œuvre complètes*, vol. 5, Québec, Presses de l'Université Laval.

Paroissien romain contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes (1934). Tournai, Desclé.

¹⁶ Très connu du public musical, Gilles Tremblay a fait l'objet de la série *Hommage à la Société de musique contemporaine du Québec en 2009-2010* et le concert où ont été reprises ses *Vêpres* (église Immaculée-Conception, Montréal) au printemps 2010 a fait salle comble.

¹⁷ J'utilise le mot épiphanique au sens où l'emploie Charles Taylor dans *Les sources du moi* (1998, 461-615). Pour Taylor, certaines œuvres possèdent la vertu de manifester symboliquement des réalités transcendantes. J'ai consacré un article à l'application du concept d'épiphanie à une œuvre musicale dans les *Cahiers de la SQRM* (Caron 2002, 43-52).

¹⁸ « Dans le monde plus vaste de la culture, qu'il s'agisse de l'art ou des modestes façons de vivre, les principes établis ne sont plus désormais des points d'appui incontestés de la conscience ou du langage. » *Une foi partagée*, *Œuvres complètes* (Dumont 2008, 559).

Sacrosanctum concilium, chapitre 6 « La musique sacrée », site web du Vatican, http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_fr.html, consulté le 9 avril 2011.

TAYLOR, Charles (1998). *Les sources du moi*, Paris, Seuil.

TREMBLAY, Gilles (1994). « Foi et création : une reconnaissance », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 5, n^o 1, p. 19-21.

_____ (1994). « Java et Bali », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 5, n^o 1, p. 25-28.

_____ (1994). « Bruit, son, silence : découvrir ce chant infiniment moderne », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 5, n^o 1, p. 37-46.

_____ (1994). « Un pays à faire : vers un choix (projets du pays qui vient) », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 5, n^o 1, p. 58.

_____ (1995). « Les sons en mouvement », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle* vol. 6, n^o 1, p. 19-20.

_____ (1995). « Émergence de la forme dans la matière : de Varèse à Mozart », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 6, n^o 1, p. 37-42.

_____ (1995). « Les Vêpres de la Vierge », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 6, n^o 1, p. 51-56.

_____ (1986). *Vêpres de la Vierge*, Gilles Tremblay, Chœur de l'Orchestre de Lyon, Ensemble de jeunes instrumentistes québécois, Réjean Poirier, orgue, Pauline Vaillancourt, soprano, Jean-François Tremblay, flûte. Ariane, ARI-136, 1 disque compact. Livret.

_____ (1998). *Les Vêpres de la Vierge*, Walter Boudreau, Le Chœur de chambre de l'OSM, Lise Daoust, flûte, Marie-Danièle Parent, soprano, Société de musique contemporaine du Québec. Analekta, FL 2 3102, 1 disque compact. Livret.

Et c'est un chant de mer comme il n'en fut jamais chanté, et c'est la Mer en nous qui le chantera:

La Mer, en nous portée, jusqu'à la satiété du souffle et la péroration du souffle,

La Mer, en nous, portant son bruit soyeux du large et toute sa grande fraîcheur d'aubaine par le monde.

Saint-John Perse, *Amers*, 1956.

Partant de mon expérience d'interprète, j'explore ici la musique vocale de Gilles Tremblay, m'attachant exclusivement à l'étude de la morphologie de son écriture lyrique et aux habiletés qu'elle exige¹. À *quelle heure commence le temps* (1999), seule œuvre que le compositeur ait conçue pour baryton et que j'ai eu l'occasion de chanter à de nombreuses reprises au Canada et en Europe, est l'objet principal de mes observations. Cependant, j'élargis ma recherche à d'autres œuvres pour voix soliste afin de mieux cerner toute l'ampleur du phénomène vocal chez Tremblay, en particulier dans l'opéra-féerie *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité* (2009). La dimension de l'écoute et de la créativité dans l'interprétation des œuvres de Tremblay a fait l'objet de mes recherches doctorales, dont une version retravaillée a été récemment publiée (Ranallo 2010, 45-60). Il faut ajouter que Gilles Tremblay a été mon professeur d'analyse au Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal dans les années 1990 et qu'il a eu une profonde influence sur mon développement artistique.

La voix humaine pose aux compositeurs des problèmes spécifiques en raison de la place unique qu'elle occupe parmi les instruments de musique. Le musicien tente de les résoudre avec toute son originalité, sa culture et son savoir-faire. Quelles sont les exigences que rencontre un compositeur écrivant pour la voix? La plupart des traités instrumentaux anciens proposent un idéal de musicalité fondé sur les caractéristiques du chant. Quelles sont ces caractéristiques, et qu'est-ce qui singularise le chanteur face à l'instrumentiste? Le musicologue français André Schaeffner pose avec science les éléments du problème (Schaeffner 1968, 13-19). La voix, liée à la parole, au

Considérations sur l'art vocal dans l'œuvre de Gilles Tremblay

Vincent Ranallo
(Université de Montréal)

langage, à l'expression directe des émotions et des mouvements du corps, se caractérise par un alliage infini de timbres. Ces derniers résultent de la multiplicité des voyelles, consonnes, inflexions, tons et réflexes physiologiques. L'instrument, pour sa part, est un outil inventé par le génie humain afin de prolonger, d'amplifier et de modifier l'action de la voix ou de la main, parfois du pied. Ses possibilités, plus limitées du point de vue du timbre, sont décuplées, particulièrement en ce qui a trait à l'étendue. Cependant, les diverses techniques vocales développées par l'humanité, de différentes manières selon les traditions des peuples et leurs caractéristiques linguistiques, sont orientées vers l'acquisition par le chanteur d'habiletés se rapprochant de celles des instrumentistes. Cette orientation est déjà patente chez les anciens Grecs, qui distinguaient le langage (mouvement continu de la voix ne se posant sur aucun degré perceptible) du chant (mouvement discontinu franchissant un espace d'intervalle quantifiable). Cette « mélodisation » de la parole imitait les intonations de la lyre ou de l'aulos, instruments qui soutenaient la voix.

Les exigences de l'écriture vocale résultent de cette ambivalence. La voix est d'abord l'organe de la parole et de l'expression brute. Sa configuration physiologique extrêmement complexe lui permet une infinité d'ajustements à l'origine de textures, de dynamiques et d'intonations multiples. Par là, elle est capable de se muer en instrument de musique, mutation qui, en retour, sert de modèle au phrasé et à l'expressivité du jeu instrumental, deux qualités essentiellement associées au langage.

¹ Sans vouloir nier ses influences extra-européennes, je me réfère prioritairement aux traditions de la musique classique occidentale.

Deux avenues pour l'écriture vocale

Écrire pour la voix exige d'emprunter deux avenues parallèles se nourrissant l'une et l'autre. La première tire son origine de la nature organique de la voix, laquelle est en partie liée au langage. Cette nature conduit à la musicalisation de la parole, ou à l'imitation des mouvements naturels de la langue. Elle prend en compte sa métrique particulière, ses intonations et son ambitus restreint. Comprise comme un outil de communication, la voix sert alors à la vivification d'un texte, à son modelé sonore et à sa projection. La psalmodie, la cantillation et le récitatif sont de bons exemples de cette orientation. Dans la sémiologie grégorienne, toute une classe de neumes, les *liquescentes*, s'applique à codifier les positions transitoires prises par les organes impliqués dans la production du son vocal au moment de certaines rencontres de consonnes, des nasales et des diphtongues. Se rattachent également à ces préoccupations les inflexions expressives, les accents, les *glissandi* microscopiques, les *portamenti* emphatiques, voire tout ce qui s'inspire de la gestuelle du verbe.

La deuxième avenue exploite les capacités instrumentales de la voix. Là se trouve l'enjeu de toute technique vocale, particulièrement en Occident. Étant donné la complexité de l'appareil vocal - larynx, oropharynx, quantité de résonateurs secondaires, et ce, sans oublier la subtile puissance du souffle -, certains théoriciens du chant ont pu avancer que, pleinement développé, celui-ci semblait mieux configuré pour l'expression artistique que pour la seule communication. Le chant serait véritablement inscrit dans la biologie humaine (voir Husler 1964 et Reid 1965). En s'émancipant des exigences du verbe, la voix acquiert une plus grande coordination de ses composantes qui, en retour, lui permet d'étendre son ambitus et facilite l'intonation d'intervalles difficiles. Si dans un usage verbal de la voix les timbres tendent à se différencier les uns des autres afin d'accentuer la signification d'un texte, dans un usage disons *cantabile*, l'esthétique issue du *bel canto* exige une recherche d'harmonisation des textures et des timbres, de même que l'union des registres de tête et de poitrine, dont le but avoué est d'atteindre à la plus grande flexibilité et l'homogénéité apparente du timbre sur toute l'étendue vocale. Ainsi, la voix s'instrumentalise.

La voix chantée doit constamment composer avec ces deux avenues d'exploration. Son action est à la fois le véhicule d'un texte et la construc-

tion sonore élaborée par une pure délectation du geste. La variété du répertoire grégorien suffit à s'en convaincre, tout comme le *bel canto* à son zénith (du XVII^e au début du XIX^e siècle), et même, le jazz ou le *ghazal* indien.

Gilles Tremblay et l'art du beau chant

Le catalogue de Gilles Tremblay présente un certain nombre d'œuvres vocales démontrant une belle maîtrise de cet équilibre. Un court texte du compositeur permet de mieux connaître sa conception du chant :

La voix n'est pas un instrument mais un organe, puisqu'il n'y a pas d'intermédiaire entre le corps et le son. Elle permet de chanter, de parler, d'imiter. La voix est imprégnée de l'être qui chante. Elle est non seulement une signature, mais elle reflète les moindres inflexions du psychisme : la stupeur vous laissera sans voix, la frayeur provoquera le cri. Richesse intarissable. Au sein de cet infini le *bel canto*, maîtrise de l'être humain, avec l'oiseau, l'insecte, les grands mammifères marins. Le chant tout simple, direct et splendide, central, enraciné dans toutes les manifestations de la voix, en une totalité qui nous dépasse. Ce chant premier sera privilégié : grand *bel canto*, non pas limité à un cas particulier très partiel, mais global et inépuisable. (Tremblay, 1989)

Deux idées sont exprimées ici : celle d'organe et celle du *bel canto*. Le mot « organe » dérive du latin *organon*, signifiant en premier lieu la voix du chanteur ou de l'orateur. Toutefois, Tremblay utilise ce terme au sens de la partie d'un organisme remplissant une fonction particulière, ici celle de capteurs sensoriels, comme l'œil est l'organe de la vue. Cependant, l'œil est non seulement une lentille ouverte sur le monde extérieur, mais également un signe de l'être intérieur, la « lampe du corps » dont parlent les Évangiles. De la même manière, la voix serait une partie de l'être global capable de ressentir autant que de faire ressentir. Qu'est-ce à dire, « ressentir » ? Par le chant, par la parole poétique, la voix serait capable de capter les moindres réactions du psychisme du chanteur comprenant les contenus sémantique, émotionnel et esthétique d'un texte donné, pour ensuite l'exprimer dans le souffle et le ton. Parce qu'il n'y a pas d'intermédiaire entre le corps et le son, la voix est en mesure d'agir comme sismographe de l'intériorité humaine.

La notion de *bel canto* n'évoque pas pour Tremblay le triomphe d'une vocalité épurée

2 Cathy Berberian, chanteuse américaine (1925-1983), égérie de toute l'avant-garde de Darmstadt et en particulier de Luciano Berio, qui a développé la notion de *nuova vocalità* (nouvelle vocalité) (voir Vila 2003); Roy Hart, comédien sud-africain (1926-1975) qui a créé un certain nombre d'œuvres vocales (Stockhausen, Maxwell Davis, Henze); Spyros Sakkas, baryton grec (1938-), interprète privilégié des œuvres de Iannis Xenakis qui s'intéresse particulièrement au théâtre de la Grèce antique.

et policée dont les représentants les plus connus sont Vincenzo Bellini (1801-1835) et ses confrères. S'il faut la rattacher à un courant ancien, ce serait plutôt à celui représenté par Claudio Monteverdi (1567-1643). L'œuvre de ce dernier est un exemple parfait d'équilibre entre la virtuosité exubérante et ludique, et l'expression brute des passions. Le texte de Tremblay cité plus haut ouvre cependant une autre perspective. Le vrai *bel canto* est un chant « central », c'est-à-dire qu'il cherche à intégrer toutes les manifestations de la voix.

Plusieurs compositeurs de la génération de Tremblay, nés vers 1930, ont expérimenté ce qu'on a appelé les « techniques élargies » (*extended vocal techniques*), qui s'élaborent en marge de la technique vocale traditionnelle (Kavakash 1999). Ces élargissements consistent en des modifications du timbre de la voix servant à approfondir le texte, à établir une dramaturgie et à décroquer les diverses pratiques vocales. Dans le cadre de l'esthétique sérielle, où les compositeurs exigent de la voix l'étendue et la flexibilité d'un instrument d'orchestre, l'exploitation de ces techniques semble la revanche de la voix en tant qu'organe, en tant que métonymie de l'être humain, d'autant plus que les principaux guides de ces recherches sont les chanteurs eux-mêmes, parmi lesquels Cathy Berberian, Roy Hart et Spyros Sakkas². Partant du *Sprechgesang* schoenbergien, ces techniques ont atteint une sorte de sommet chez John Cage, Luciano Berio, George Crumb, Peter Maxwell Davis et Georges Aperghis³, pour ne citer qu'eux. Ces techniques sont également une approche de la voix qui permet d'en renouveler la perception, autant par l'auditeur que par le chanteur lui-même. En cela, elles rejoignent le concept de « musique concrète instrumentale » développé par Helmut Lachenmann⁴ dans les années 1960, pour lequel ce qui importe est d'explorer la source matérielle du son par le biais d'un toucher instrumental élargi et en quelque sorte désinhibé (Kaltenecker 2001). Cette source peut tout aussi bien être les tréfonds de la psyché humaine ainsi qu'en font foi les recherches en thérapie vocale menées par des professeurs comme Alfred Wolfsohn⁵. Afin d'éviter l'éparpillement devant une telle ouverture des moyens, tout chercheur de nouvelles sonorités devrait avoir au moins conscience d'être rattaché à une tradition, ne serait-ce que pour la remettre en question (voir Gagnard 1987).

C'est là que réside le mérite de Tremblay, qui évite le piège des effets vocaux en se réclamant d'un *bel canto* inclusif tirant autant profit de la nature profondément verbale de la voix que de

ses extraordinaires capacités « instrumentales ». D'une œuvre à l'autre, le compositeur reste fidèle à un art du chant foncièrement mélodique, issu en droite ligne de la mélodie grégorienne, tout en profitant des exemples d'Olivier Messiaen, de Pierre Boulez et d'Edgar Varèse⁶. La filiation avec Messiaen est peut-être la plus audible à cause de leur commun penchant pour la plasticité grégorienne. Cependant, Boulez, dans une œuvre comme *Pli selon pli*⁷, use de la voix en faisant appel à un développement mélodique chromatique, souvent passablement ornemental, qui semble nier le sérialisme en ayant recours à des notes-pôles court-circuitant le déroulement de la série de douze sons (Jameux 1984, 380-408). Tremblay, doit-on le répéter, n'est pas un compositeur sériel, mais ses lignes vocales ont très souvent cette liberté brillante de par un usage important des petites notes et des mélismes virtuoses. La musique de Varèse présente aussi des caractéristiques mélodiques ayant pu laisser une empreinte sur le langage de Tremblay⁸. Le lyrisme austère à la fois « plainchantesque » et primitiviste d'*Equatorial* (1934), les foisonnements de solos instrumentaux dans *Octandre* (1923) ou la pureté lyrique de *Densité 21.5* (1936) se retrouvent dans plusieurs œuvres de Tremblay, tant vocales qu'instrumentales.

La psalmodie occupe une large place dans l'art mélodique de Gilles Tremblay, particulièrement quand il s'agit d'énoncer un long texte. Dans la pratique, les effets vocaux assimilables aux techniques élargies jouent le rôle d'incrustations analogues à l'ornementation, aux colorations (*koloratur*) pratiquées au début du XVIII^e siècle par les interprètes de Giulio Caccini (1551-1618) et de Claudio Monteverdi. Le déploiement de virtuosité rhétorique et de puissance dramatique est remplacé par toute une gamme d'états limites, privilégiant l'instabilité et la friabilité jointes à un certain inconfort athlétique. De ces nombreuses techniques souvent spectaculaires, Tremblay ne choisit d'utiliser que les plus adaptées à son idéal, qui va dans le sens d'une explicitation sonore d'un texte. Celui-ci pourra sembler très sophistiqué et même cryptique, s'il est court comme dans *Oralléluïants* (1975), ou beaucoup plus direct et simple dans la « musicalisation », s'il s'agit d'un long poème comme dans le monodrame *À quelle heure commence le temps*. Dans ce dernier cas, le compositeur fait appel à plusieurs degrés de *parlando*, allant de la récitation parlée aux modulations vocales des théâtres extrême-orientaux. Toutefois, ce qui caractérise l'écriture de Tremblay - compositeur véritablement fasciné par la nature

- 3 John Cage, compositeur américain (1912-1992) : *Song books* (1970) pour diverses voix ; Luciano Berio, compositeur italien (1925-2003) : *Sequenza 111* (1965) pour voix féminine solo ; George Crumb, compositeur américain (1929) : *Songs, Drones, and Refrains of Death* (1968) pour baryton, instruments électriques et percussions ; Peter Maxwell Davis, compositeur anglais (1934) : *Eight Songs for a Mad King* (1968) pour chanteur, narrateur, acteur et orchestre de chambre ; Georges Aperghis, compositeur grec (1945) : *Jactations* (2001) pour baryton solo.
- 4 Compositeur allemand (1935) : *Das Mädchen mit den Schwefelböllern* (1990-96) opéra en 2 parties, *Got Lost* (2007) pour soprano et piano.
- 5 Professeur de chant allemand (1896-1962), pionnier du domaine de la recherche sur la voix en tant qu'instrument d'expression artistique tout autant que de développement personnel et de thérapie.
- 6 Olivier Messiaen, compositeur et pédagogue français (1908-1992) ; Pierre Boulez, compositeur français (1925-) ; Edgar Varèse, compositeur français (1883-1965).
- 7 Cette pièce est la seule œuvre de Boulez citée par Tremblay dans une énumération de musique significative pour lui (Tremblay 1969).
- 8 Lire Vivier 1973 (inclure la référence complète dans la bibliographie) ainsi que les quelques analyses de Gilles Tremblay sur l'œuvre de Varèse (Tremblay 1959 et 1985).

du son – dans son approche pour la voix, est l'exploration du grain de la voix au moyen de variations sur les modes d'attaques, ainsi que les textures liées aux registres. Il tire partie de tous les bruits que le langage fournit, en particulier des consonnes, que ce soit pour leur effet percussif (« T », « D », « K ») ou résonnant (« N », « M », « R »). Divers jeux sur les voyelles lui permettent de prospecter la composante résonante de la voix. J'aurai l'occasion d'y revenir plus loin.

La mélodie

La mélodie est au cœur des préoccupations du compositeur. Sa musique est très souvent structurée autour de monodies qui s'interrompent pour laisser place à des blocs verticaux dans lesquels le son devient un sujet de contemplation ludique. En 1954, quand Gilles Tremblay amorce ses études auprès d'Olivier Messiaen, ce dernier loue la beauté mélodique des *Matines de la Vierge* (1954)⁹ que le jeune compositeur lui présente. L'art vocal de Tremblay est profondément imprégné de la plasticité mélodique du chant grégorien, en particulier en ce qui a trait aux jeux sur les intervalles et à la fluidité rythmique. La mélodie *figurale*¹⁰ qui en découle possède une cohérence géométrique liée à une conception purement neumatique du phrasé sur laquelle repose souvent toute la structure sonore d'une œuvre, allant jusqu'à remplacer la gamme ou la série dodécaphonique.

La qualité du chant grégorien qui stimule le plus Tremblay est la souveraine liberté de son accentuation et de sa courbe mélodique :

Dans le plain-chant, tous ces neumes, toutes ces mélodies ne sont encombrées de rien, ce qui donne justement cet aspect dégagé et très libre. C'est une musique qui, mélodiquement, ne peut presque pas aller plus loin. (Tremblay 1974, 44)

Cette liberté transparaît particulièrement dans la grande mélodie qui introduit le Magnificat des *Vêpres de la Vierge* (1986). Le premier mot « Magnificat » est répété quatre fois : la première, en énoncé syllabique ; la deuxième, avec un mélisme de quatre notes sur la syllabe initiale ; la troisième, le mélisme amplifié à 31 notes ; et la quatrième, le mélisme prenant un envol exultant, presque disproportionné. Ces arabesques mélismatiques ne sont pas faites de vocalises continues, mais de petits groupes de notes agencées selon des figures aux articulations toujours renouvelées et qui partent à la conquête de la zone la plus instrumentale de la voix, c'est-à-dire l'aigu.

Le langage est strictement atonal. Cependant, l'atonalité résulte de disjonctions de quarts augmentés ou d'octaves diminuées entre des segments à la morphologie quasi modale¹¹. La tierce mineure domine, ainsi que la quarte et la seconde majeure. Le brouillage systématique des octaves finit par créer une habitude dans l'oreille et dans la voix conférant aux mélismes une sorte d'apesanteur.

Le chant grégorien appuie son envolée mélodique sur les accents du texte latin et sur l'alternance des *arsis* et des *thesis*¹², et non sur un épanchement expressif. De même, chez Tremblay, les motivations de la mélodie sont à rechercher dans la joie du geste. Par exemple, dans *Oralléluiants*, toute l'effervescence mélodique découle de l'imitation des bruissements d'une feuille d'aluminium manipulée, qualifiés de « bruits alléluiants » (voir Ranallo 2010, 45-60).

Les musiques de Guillaume de Machaut et des polyphonistes de la Renaissance laissent aussi leurs traces dans le langage vocal de Tremblay, en particulier les *hoquets* et le foisonnement de contours mélodiques superposés¹³. Les *hoquets* prennent la forme d'échanges rapides entre les chanteurs et les instrumentistes. Les jeux en réflexe, qui se retrouvent dans plusieurs œuvres du compositeur, participent de ce procédé. Dans *À quelle heure commence le temps*, le baryton et le tromboniste, celui-ci jouant avec le « wawa » de sa sourdine, dialoguent en réflexes sur quatre notes et quatre voyelles permutées. Le compositeur utilise aussi cette technique dans le dernier mouvement de *Chants convergents* (2003) afin d'évoquer l'union mystique de Thérèse d'Avila avec le Christ. La soprano et le clarinettiste se relancent, sur un intervalle de tierce majeure (*ré-fa#*), les deux termes de « MOI » et « TOI ».

En ce qui a trait au contrepoint linéaire, Tremblay l'a très peu pratiqué dans sa musique. Par contre, il superpose souvent un foisonnement de contours mélodiques qu'une certaine euphorie rapproche afin de créer des blocs jubilants. *Kékoba* (1966), *Dzei, voies de feu* (1981), *Chants convergents* et l'opéra-féerie *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité* en offrent d'excellents exemples.

Tremblay et le traitement de la langue

Tremblay possède une très grande culture littéraire et a développé un amour de la langue française qui transparaît dans tous ses écrits

⁹ Œuvre de jeunesse toujours au catalogue officiel, mais introuvable au Centre de musique canadienne.

¹⁰ Cette expression a été forgée par le musicologue italien Gianfranco Vinay afin de décrire une mélodie qui ne se déroule pas dans un cadre harmonique ou rythmique, mais par l'enchevêtrement de figures mélodiques (Vinay 2007, 43).

¹¹ Les mélodies de la période atonale de Webern (en particulier dans l'opus 4) sont structurées selon les mêmes oppositions de fragments, presque diatoniques et articulés entre eux par des fausses relations d'octaves et de quarts.

¹² Termes du vocabulaire rythmique et chorégraphique désignant les mouvements d'élévation (*arsis*) et de retombée (*thesis*) du corps.

¹³ Gilles Tremblay a notamment analysé la *Messe de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut durant ses études à Paris (1957).

et dans les notices de ses œuvres. Son bagage poétique, allant de saint Jean de la Croix¹⁴ à Fernand Ouellette¹⁵, lui est souvent une source d'inspiration quand vient le temps de concevoir des œuvres instrumentales. Les premières œuvres vocales du compositeur font appel à de courts textes en langues mortes, le latin et le grec, souvent décomposés en phonèmes qui sont la matière de jeux de timbres et le support de mélodies déliées et jubilantes. *Oralléluiants* est le type même de ce traitement. Pourtant, il faut attendre 1986 avant que sa musique habille des textes en français qui conservent leur intelligibilité. C'est le cas des psaumes des *Vêpres de la Vierge*, dont l'habillage des textes est calqué sur les tons psalmodiques grégoriens. En 1992, il met en musique un texte nettement plus long en français, sans valeur purement littéraire, dans *Avec, Wampum symphonique*, dont la plus grande partie est réservée à un récitant qui ne chante pas. Puis, Tremblay se mesure à la poésie épique de Bernard Lévy en 1999, dans *À quelle heure commence le temps*. Ce monodrame constitue un apport important à son catalogue et anticipe ses réalisations dramatiques futures. J'y reviendrai.

Dans le langage, une bonne partie de l'action vocale souligne instinctivement les réactions émotionnelles de l'être parlant. Ces réactions, assimilables à une manière personnelle de s'exprimer, provoquent une grande méfiance chez certains compositeurs contemporains en ce qu'elles sont trop tributaires du corps et de ses besoins. D'un autre côté, Roland Barthes¹⁶ définit la notion de *grain de la voix* comme étant la présence du corps dans le son, présence en quelque sorte fétichisée et pleinement assumée par la perception poétique de l'auteur (Barthes 1982, 236-245). Cette présence corporelle participe d'une culture, d'une langue, d'une histoire sociale. Si une grande partie de la production lyrique de la seconde moitié du xx^e siècle repose sur un travail linguistique très sophistiqué, ce travail cherche le plus souvent à traduire une absence du sujet, une incapacité à communiquer (Dalmonte 2003, 463-466). Néanmoins, la voix chantée, manifestation de la chair et organe de perception et d'expression de l'intériorité, arrive souvent à traverser l'écran des signes. La chair du chanteur parle à la chair de l'auditeur. La voix échappe aux velléités de neutralisation des compositeurs.

Les compositeurs préfèrent souvent aux longs textes à caractère lyrique ou narratif, des textes fragmentaires¹⁷ ou des jeux phonétiques détachés de toute signification construi-

sant parfois une sorte de langue inventée¹⁸. Plusieurs d'entre eux considèrent le contenu verbal de la poésie comme autant d'occasions de pécher par excès d'impureté musicale, particulièrement en fournissant à l'interprète un champ de significations supplémentaires qui l'écarte de sa vocation instrumentale¹⁹. Ces textes pleinement signifiants par eux-mêmes, si leur intelligibilité est tenue en compte, peuvent représenter une contrainte à la forme et une limite posée au développement exploratoire de la voix autant que de l'accompagnement orchestral.

Dans *À quelle heure commence le temps*, *L'Eau qui danse*, *la Pomme qui chante* et *l'Oiseau qui dit la vérité* et *L'Origine* (2010), Tremblay tente de relever ce défi avec un appréciable succès. Il multiplie les approches déclamatoires, passant du *parlando* à une forme d'arioso dont la forme mélodique tient très peu compte des exigences de la prosodie. Ce dernier point est peut-être une faiblesse de son écriture vocale. Afin de rendre le texte parfaitement compréhensible, le chanteur doit parfois assouplir la métrique pour redonner leur poids aux syllabes prisonnières des figures mélodiques. Mais, comme la plus grande partie de la déclamation se fait *a cappella*, cela ne pose pas de véritables problèmes et reçoit même l'approbation du compositeur, si j'en crois ses commentaires en réaction à mes propres interprétations de ses œuvres.

Tremblay traite le texte de manière variée en en graduant la récitation, de la voix parlée au chant pur. Le traitement du personnage d'Yby, dans *L'Eau qui danse*, *la Pomme qui chante* et *l'Oiseau qui dit la vérité*, constitue une sorte de raccourci de cette fluidité. Plusieurs passages sont carrément parlés sans aucune indication de rythme ou de hauteur. À d'autres moments, le texte est distribué sous la portée musicale avec une métrique précise et des points distribués autour d'une seule ligne afin d'indiquer les changements de tessiture. Cet agencement se souvient de la toute première ligne apparue dans les manuscrits de chant grégorien pour préciser la répartition des neumes écrits précédemment en *campo aperto*, c'est-à-dire sans repère linéaire. Il s'agit pour le personnage de moduler sa voix selon une rythmique précise et de dialoguer avec un tambour parleur, qui imite les inflexions de la parole²⁰. Cette technique est librement reliée à la pratique du *Pansori*, théâtre traditionnel coréen, et avait déjà inspiré un des plus impressionnants passages d'*À quelle heure commence le temps*, la tirade du vent. Au degré suivant de musicalisation, le texte est chanté *recto tono*

¹⁴ Poète et religieux espagnol (1542-1591), auteur de nombreux écrits mystiques dont le *Cantique spirituel*.

¹⁵ Poète et écrivain québécois (1930-), ami de longue date de Gilles Tremblay.

¹⁶ Écrivain et sémiologue français (1915-1980).

¹⁷ Une bonne partie de la poésie de Salvatore Sciarrino (compositeur italien né en 1947) repose sur le fragmentaire et l'amoncellement de débris de réalités antérieures (Vinay 2007, 37-38).

¹⁸ Voici quelques exemples. Pour les jeux phonétiques purs : *Evening Rain* de James Dillon (1981) pour voix solo. Pour les langages inventés : *Bouchara* (1983) de Claude Vivier pour soprano et ensemble instrumental ; *Laudes* (2007) de Marc Hyland pour voix et piano.

¹⁹ On pourrait rapprocher ce dernier terme de l'anglais *instrumental*, signifiant « qui sert de moyen, d'outil » donc de cheville de transmission.

²⁰ *Oralléluiants* (1975) présente un épisode assez similaire où le tambour transmue les accents d'une mélodie grégorienne en timbres rythmés.

tel une psalmodie²¹, où l'on peut éventuellement trouver certaines variations minimales de hauteurs et même des tremblements sous forme de trilles et de mélismes rapides, comme au moment où Yby appelle les abeilles et entre en transe, durant le premier tableau de l'opéra. Dans la même œuvre, le personnage de Feintise s'exprime en une forme alternative de *parlando*. Certaines hauteurs sont fixées dans les extrêmes graves et aigus de la tessiture de la voix de mezzo-soprano, entre lesquelles la chanteuse louvoie en de multiples *glissandi*, grincements et chevrottements, en dialogue avec les neumes glissés d'un violoncelle. Ce dernier, comme le tambour parleur, s'inspire des inflexions de la voix qui pourra elle-même se laisser contaminer par ces sonorités.

Chez les Grecs anciens, les mouvements de la voix chantée s'appuient non sur des hauteurs fixes, mais sur la configuration des cordes de la lyre ou sur les intonations de l'aulos. De même, de longs passages de *Dzei, voies de feu* (1981) mettent en relation le spectre engendré par les sons de zone²² de la clarinette basse avec la soprano, qui doit identifier les sons se trouvant dans son registre, en déduire une courbe mélodique, puis s'en servir au cours de sa récitation d'un texte d'Héraclite d'Éphèse. Cette manière de faire s'apparente aux vociférations de *Kassandra* d'Iannis Xenakis, où le baryton improvise son chant d'après l'accord particulier de son psaltérion et les neumes écrits par le compositeur. Cette œuvre, qui date de 1987, est écrite pour baryton amplifié jouant du psaltérion et percussion. Dans *Dzei*, la récitation de Tremblay est très travaillée. La voix y est constamment appuyée par la flûte. Les passages dont les hauteurs sont réglées par la clarinette basse et qui doivent être interprétés *molto cantato*, dans un timbre charnel et riche, alternent avec des passages en *parlando* de types variés : modulé, chuchoté, évanescent, incluant des bruits blancs au timbre sifflant et des mélismes chantés ou en *Sprechgesang*. *Dzei* représente un jalon important dans les recherches de Tremblay sur la mise en musique renouvelée d'un texte.

Exploration du grain vocal

Tremblay est fasciné par ce que le son renferme de mystère et de puissance de jeu. Pour cette raison, il est particulièrement sensible à sa résonance et à sa texture, qualités qu'il exploite avec intelligence et un certain sens dramatique. Le chanteur possède dans sa voix un excellent outil d'exploration sonore. Les

voyelles, selon leurs tessitures et la dynamique avec laquelle elles sont énergisées, produisent une large gamme de couleurs et d'états vibratoires, excitant un certain agencement du spectre, le formant vocalique, en plus de creuser le grain de la voix pour en faire ressortir la corporéité et l'humanité. Ces textures et ces couleurs résultent de l'action de ce que nous appelons les registres de tête et de poitrine, que les chanteurs allient, alternent et isolent. Dans la tradition du *bel canto*, le son chanté pleinement est un équilibre parfait des deux. Comme la vocalité de Tremblay est enracinée dans cette tradition, la plus grande part de sa musique se chante *molto cantabile* dans une couleur rayonnante et flexible. Toutefois, la configuration de sa ligne vocale fait que, très souvent, la dynamique exigée et la tessiture fragilisent ce bel équilibre. Par exemple, dans *À quelle heure commence le temps*, le baryton chante un *mi* 3 dans une nuance *piano*. Cette note doit sonner comme une harmonique au-dessus de la basse qui alterne entre deux notes, *do* 1 et *fa*# 0 (le *do* 3 correspond au *do* central), et ce balancement en fait vaciller l'intonation en allant chercher l'unisson de la 7^e harmonique naturelle. Instinctivement, le chanteur doit trouver une couleur suffisamment détendue et naturelle, une *mezza voce* presque féminine. Il n'isole pas le registre de tête, mais maintient un équilibre précaire étant donné qu'au moment où la phrase s'enflera et franchira un long mélisme vers le médium grave, il devra passer imperceptiblement vers la pleine voix, ce qui serait impossible si le baryton avait laissé le *falsetto* le déséquilibrer. À ces acrobaties, les compositeurs de lieder, et particulièrement Gustav Mahler (1860-1911), ont habitué les chanteurs.

Mais la longue tradition du beau chant n'avait pas préparé les artistes lyriques à laisser leurs voix se rompre, voire à « craquer », selon le terme consacré. Tremblay, en effet, s'intéresse aux points de rupture du son par lesquels le grain vocal montre une part de sa faiblesse et de sa friabilité. Robert Richard, littéraire s'intéressant beaucoup à la musique, notamment à celle de Tremblay, suggère que le compositeur recherche délibérément les sonorités limites, celles que l'instrumentiste évite parce qu'elles lui font perdre son sentiment de contrôle (Richard 1977, 58-59). Singulièrement, il fait appel à l'éraïlement qui peut être une sorte d'état naissant du son. Dans ses pièces pour orgues²³, il explore le moment où la touche n'est pas complètement enfoncée afin de produire des harmoniques et des sifflements. L'écriture des instruments à vent en multipho-

²¹ Dépendant de leurs tessitures, ces psalmodies prennent le caractère du *stile rappresentativo* de Claudio Monteverdi ou la profondeur de la récitation d'un sutra bouddhiste, cette dernière forme d'expression rappelant *Ecuatorial* (1934) d'Edgar Varèse.

²² Éraïlement du son qui engendre des faisceaux d'harmoniques naturelles.

²³ *Vers une étoile* (1993) et *Vêpres de la Vierge* (1986).

niques, en harmonique d'embouchure ou en sons de zone, a une visée similaire.

L'éraïlement chez Tremblay prend également la forme du son double, généralement en rapport inharmonique, comme il s'en trouve à la flûte dans *Traversée* (1996) et à la voix dans le monodrame *À quelle heure commence le temps*. Cette technique s'inspire à la fois du chant tibétain et du chant coréen. Elle exige de l'interprète qu'il dépasse sa notion du « beau son » en cherchant à diviser les vibrations de son instrument ou de sa voix. Il s'agit d'une exploration extrême du grain sonore. Pour le chanteur, une telle perte de contrôle tient presque de la gageure. Tremblay a tenté l'expérience sur une voix masculine grave plus apte à la raucité. Le *sol* grave rugissant sur la voyelle « A », au tout début du monodrame, est en quelque sorte granulé par un long *strophicus*²⁴, des répercussions ici violemment articulées, et se rapproche d'un long cri sauvage. Plus loin, des psalmodies prolixes dans le médium grave ont à composer avec un accompagnement assez touffu. Elles doivent se muer en une vocifération hiératique à la limite du hurlement dont la tension excessive provoque des craquements sous formes de rugissements rauques. Parfois, au milieu d'une envolée lyrique, la voix, par excès d'enthousiasme, s'éraïle en des manières de multiphoniques très instables. Ces fêlures momentanées sont l'expérience faite par le chanteur de la continuité voulue par Tremblay entre un *parlando* exalté, d'une théâtralité extravertie, et le chant.

Ces raucités sont rarement demandées aux voix féminines. Exceptionnellement, *Oralléluants* présente un passage où la soprano doit émettre des grognements gutturaux dans le grave de la voix afin d'imiter les neumes graves d'une feuille d'aluminium manipulée. Ces groupes de sons deviendront avec le temps des mélismes lyriques après être passés par le stade de neumes en *Sprechgesang*. Notons encore la continuité entre la parole et le chant, qui prend racine dans l'imitation d'un geste bruité. Une rugosité d'un autre ordre est nécessaire lors des longs *strophicus* exécutés par la chanteuse dans *Chants convergents* sur la voyelle « A » des mots « MOI » et « TOI ». Presque tout l'ensemble l'accompagne en homophonie, tandis que les sons de zone de la clarinette éclatent à tout moment, créant des effets de distorsions qui ajoutent à l'éblouissement de la texture générale. Il ressort de ces passages une joie sauvage qui rappelle l'ange frappant à la porte dans le *Saint François d'Assise* de Messiaen (1983)²⁵.

Ces réflexions sur la raucité et l'hyper-tension sonore nous mènent à considérer la place du cri chez Tremblay. À l'état brut, il est assez rare et participe soit de l'exaltation, soit de la fureur. Tremblay n'est pas le compositeur de la douleur et de la plainte. Il est, comme Messiaen, inspiré par les états expansifs et même féroces. Le personnage de la reine Poulane, dans *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, est la seule création de Tremblay véritablement haineuse. Le rôle s'ouvre sur une suite de cris terribles et rauques dont le compositeur précise la méthode. Ces interjections rythmées, amplifiées par les piétinements bruyants de la comédienne-chanteuse, sont notées au moyen de consonnes et de voyelles à énoncer simultanément et extrêmement fort. La respiration de l'interprète est constamment bloquée, provoquant, à force de tension, des explosions de toux violentes. Dans un registre moins théâtral, un épisode d'*Oralléluants* présente quant à lui une succession de consonnes hurlées par la soprano. Dans l'impossibilité de pouvoir s'extérioriser par la voyelle, la voix produit une suite d'expectorations agressives et sourdes que l'auditeur interprète facilement comme des cris impérieux.

D'ailleurs, le bruit des consonnes est souvent employé par Tremblay en tant que matière sonore expressive. Tout l'art de la diction dramatique consiste à charpenter la récitation avec des consonnes puissantes, charnelles et connectées aux intentions profondes de l'interprète. Ce dernier possède donc une certaine liberté quand à la longueur de l'articulation consonantique, à son poids, à son mordant. Cette liberté s'exerce à l'intérieur d'une certaine tradition. Le compositeur donne parfois des instructions méticuleuses, comme dans la première partie des *Due nuove melodie* (1979) de Salvatore Sciarrino, afin de régler chaque mouvement de la bouche du chanteur. Le texte de cette pièce, un court fragment en anglais d'une ballade du chanteur populaire Bob Dylan évoquant l'effroi devant la mort, est morcelé au point de prendre la forme d'un balbutiement angoissé et trémulant. Le baryton chante chaque syllabe du texte sur une note qui commence *dal niente*²⁶, effectue un *crescendo* de longueur et d'amplitude variable et revient *al niente*. Au cours de chacune de ces « enveloppes sonores », la durée des consonnes, le passage des voyelles aux consonnes (en particulier aux consonnes sonores « L » et « M »), la prononciation des diphtongues et éventuellement la largeur du trémolo sont exactement

²⁴ Neume grégorien composé de notes répétées en répercussions plus ou moins marquées.

²⁵ Acte 2, scène 4 et acte 3, scène 8.

²⁶ Un *pianissimo* indiqué par un petit zéro au début du *crescendo*.

situés par rapport à la pulsation. L'effet général rappelle la musique électronique.

Tremblay se soucie beaucoup moins de ce genre de détails. S'il lui arrive de souligner une consonne, c'est par esprit ludique, pour souligner par exemple la relation entre le bruit qu'elle produit et le sens d'un mot. Dans *À quelle heure commence le temps*, une graphie comme « pousssière » évoque d'elle-même son objet, tout comme le « T » palatal qui suit les mots « grain de sable ». Certains énoncés disparaissent pour ne laisser que leurs « squelettes consonantiques », rythmés exactement. Ainsi, « quantité quantique » devient « K..K.K » ou « TT.T » au cours d'un passage *en mobile* qui évoque la noyade du personnage central. Le compositeur se sert également des demi-voyelles (« M », « N », « R ») afin de souligner des aspects de la résonance générale ou de maintenir discrètement le fil d'un réseau de pôles sonores guidant le devenir tonal de son discours.

Plus caractéristique de l'approche de Tremblay est le soin qu'il porte aux voyelles et aux phonèmes. Cette attention remonte à son séjour parisien :

Quand je suis arrivé à Paris, j'habitais le presbytère de Saint-Eustache. Donc j'étais juste à côté de l'église où il y avait des chœurs qui chantaient à tous les dimanches. Je les écoutais répéter durant mes journées de congé. J'ai pu entendre comme ça Palestrina, Victoria, Josquin des Prés. C'était un véritable bain vocal. Je me suis mis à apprécier le mélange des sons et des phonèmes. C'est d'une richesse incroyable. Avec une simple tierce, vous avez des sonorités différentes selon que les deux voix sont sur A ou qu'il y en a une sur A et l'autre sur I ou U. Cela fait un nouveau spectre. C'est un aspect de cette musique qui est absolument inouï et qui est très composé. Le mélange des phonèmes est une des raisons pour laquelle la musique vocale m'a beaucoup séduit. Quand j'ai fait du contrepoint classique, surtout avec Yvonne Loriod, il fallait entendre toutes les voix, de façon à séparer les timbres. La voix a un spectre qui ne se limite pas seulement au *bel canto*. (Tremblay 2005)

Cette prise de conscience n'est pas restée lettre morte. La musique vocale de Tremblay regorge de chants strictement vocaliques. Au-delà de sa qualité spectrale, la voyelle possède une force évocatrice. La première intervention de la voix, dans *Oralléluïants*, suggère un éveil. La chanteuse entonne un « A » sur *do* 4 abaissé, 7^e harmonique d'un *ré* 1 joué par la clarinette basse. La note dont l'attaque

est inaudible s'achève en un tremblement légèrement frissonnant et un « H » qui laisse s'échapper et se dissoudre la voyelle. Cet « A » pourrait être l'Aleph hébreu, lettre de l'origine avant laquelle rien n'est sauf Dieu, comme il en sera du long *sol* grave répercuté au début d'*À quelle heure commence le temps*.

Les voyelles fournissent aussi la matière de longues vocalises mordorées, qui semblent être modelées sur la morphologie des alléluias grégoriens, avec leurs incipit et leur *jubilus* pouvant prendre ici des proportions gigantesques. Très souvent, Tremblay insère une suite de phonèmes entre deux syllabes d'un mot : je vo-(« A » « Ô » « OU » « É » « O »)-le (« *je vole* »)²⁷, universe-(« É » « OU » « I » « A »)-elle (« *universelle* »)²⁸. Dans l'opéra *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, la mezzo-soprano qui interprète la Pomme se voit confier une de ces mélodées entièrement faites de voyelles enchaînées sur des hauteurs variables. Ce chant immense est entièrement *a cappella*, sauf à la fin où il atteint un *sol* 4 prolongé et traité en *strophicus* soutenu par l'orchestre. Il s'agit d'un des sommets de la partition. La princesse Belle-Étoile, en bonne virtuose, reçoit sa part de ces chants vocaliques. Celui qu'elle entonne au moment de charmer l'Oiseau qui dit la vérité est particulièrement saisissant en raison de son ornementation extrêmement véloce²⁹. Dans ces deux cas, les voyelles servent à colorer la voix, à ajouter à son enchantement. C'est le triomphe du *bel canto*.

Mais à d'autres moments, les voyelles jouent un rôle particulier dans la phrase, celui de dessiner des mélismes cachés. La mélodie qui s'élève, à la fin d'*Oralléluïants*, est faite de valeurs longues, monnayées par des changements rapides de voyelles dont les configurations allument certaines parties du spectre. Il s'agit en fait d'un phénomène souvent repris dans cette œuvre et qui s'inspire de la guimbarde mongole. Sur une note tenue, la voix enchaîne des voyelles. Elle peut le faire soit en chantant normalement, soit sur un « R » roulé, auquel cas les lèvres servent de syntoniseur d'harmoniques, soit en nasalisant l'émission vocale, ce qui, dans les bonnes conditions, renforce certaines parties de leurs partiels jusqu'à les isoler et les rendre audibles. Cas limite et utopique de ces explorations, à la fin du premier mouvement de *Chants convergents*, Tremblay va jusqu'à noter sur une portée supplémentaire les notes qui devraient être perçues.

²⁷ *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, tableau 9 (C'est l'Oiseau qui chante ici).

²⁸ *Chants convergents*, II. Etty Hillesum.

²⁹ *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, tableau 10.

Ces enchaînements de voyelles se font d'ordinaire soit *a cappella*, soit indépendamment des autres parties. Toutefois, un passage d'*À quelle heure commence le temps* montre comment Tremblay peut les traiter avec le soutien de tout l'orchestre. Le timbre de la voix se fond dans une litanie d'accords extrêmement doux qui précisent et brouillent à la fois les spectres des voyelles. Il n'est pas étonnant de penser que dans cette œuvre, surtout vers la fin, la voix tend à être absorbée par la résonance de l'orchestre. Tout au long du monodrame, les psalmodies sont doublées à l'unisson par un instrument grave. Il ne s'agit pas pour le chanteur de couvrir cette doublure, mais de couler sa voix dans son timbre afin de s'établir dans une pédale omniprésente subtilement colorée. Le chant tibétain n'est pas très loin. Aux antipodes d'un personnage wagnérien comme le Hollandais volant qui cherche à dominer l'orchestre déchaîné, le marin, au centre du monodrame, se laisse emporter par la merveilleuse puissance du son. Il clame un immense saut de 12^e qui culmine sur un *fa*#3 inlassablement réitéré, mais que le magma instrumental brise et délave. La succession des mots (« lumière », « matin », « lumen », « phos », « noir », « or ») se réduit pratiquement à une série de phonèmes surnageant sur l'immensité et charriés par une irrésistible marée, jusqu'à faire éclater les limites de l'endurance.

Celui qui chante ou qui compose pour la voix doit chercher un équilibre entre la reconnaissance de sa nature verbale et la satisfaction de son instinct instrumental. Gilles Tremblay se donne pour idéal un *bel canto* intégrant tous les processus vocaux. Pourtant, sa musique laisse peu de place au son brut de la voix de tous les jours. Chez lui, les bruits du monde sont toujours sujets à révision et intégrés à un univers sonore personnalisé. Il donne à son expression vocale un caractère résolument mélodique tout en étant sensible à toute la matière présente dans un texte, dans la couleur des mots et dans leur signification. La virtuosité, souvent d'une vélocité athlétique, prend une forme singulière en incluant l'exploration du grain de la voix. La diversité des types psalmodiques, qui lui tient lieu de déclamation poétique, n'est pas immédiatement expressive. Pour cette raison, elle nécessite une très grande implication de la part de l'interprète. Le musicien créatif, si fréquemment sollicité dans les *mobiles*, a le devoir d'exercer une liberté responsable en vivifiant chaque consonne, en habitant les silences qui joignent les phrases et en ajustant le timbre de

la voix. La forme quelque peu impersonnelle, disons géométrique, de la mélodie tolère facilement un courant énergiquement personnel. La surcharge est évitée d'entrée de jeu. Il peut arriver que cette liberté, tenant de la valorisation de la spontanéité, soit l'objet de critiques de la part de ceux qui se méfient de la créativité des interprètes et qui en redoutent soit la monotonie, soit les clichés, soit l'épanchement narcissique. À mon avis, la véritable exigence de la musique de Tremblay est ailleurs. Elle se situe dans une qualité d'écoute, dans une présence à l'instant rendant possible une réaction émerveillée. Savante, poétique, ce n'est pas une musique intellectuelle, mais plutôt une école de vie et de musicalité dont la fréquentation aurait le pouvoir de modifier notre manière d'habiter le monde. ◀

RÉFÉRENCES

Livres et articles :

BARTHES, Roland (1982). *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel ».

DALMONTE, Rossana (2003). « Voix », Jean Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, vol. 1 « Musiques du XX^e siècle », p. 441-467.

GAGNARD, Madeleine (1987). *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, Fondettes (France), Van de Velde.

HUSLER, Frederick et Yvonne RODD-MARLING (1965). *Singing: the physical nature of the vocal organ. A guide to the unlocking of the singing voice*, London, Faber and Faber.

JAMEUX, Dominique (1984). *Pierre Boulez*, Paris, Fayard/SACEM, coll. « Musiciens d'aujourd'hui ».

KALTENECKER, Martin (2001). *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren.

KAVASCH, Deborah (1999). « Extended vocal technique: then and now », communication donnée à l'occasion du 4^e symposium et festival international « *Donne in musica gli incontri al Borgo* », Fiuggi Città, 6-12 septembre. http://evtlexicon.com/files/EVT_Then_and_Now.pdf, consulté le 3 septembre 2010.

RANALLO, Vincent (2010). « Une célébration sonore de l'Esprit. À propos d'*Oralléuiants* de Gilles Tremblay », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, n° 3, « Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain », p. 45-60.

REID, Cornelius (1965). *The Free Voice: A Guide to Natural Singing*, Boston, Coleman & Ross.

RICHARD, Robert (1977). « Gilles Tremblay », *Vie des arts*, vol. 21, n° 86, p. 58-59.

_____ (2009). « Éblouissement », *Liberté*, vol. 51, n° 1, février, p. 40-51.

_____ (2010). « De l'esthétique de Gilles Tremblay », *Liberté*, vol. 52, n° 1, décembre, p. 92-103.

SAINT-JOHN-PERSE (pseudonyme d'Alexis LEGER) (1956). *Amers suivi de Oiseaux*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

SCHAEFFNER, André (1968). *Origines des instruments de musique*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

TREMBLAY, Gilles (1959). « Les sons en mouvement (sur Varèse) », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 6, n° 1, « Tremblay/Varèse/Messiaen Gilles Tremblay analyste », p. 15-21.

_____ (1969). « Gilles Tremblay, un portrait » (réponses à un court questionnaire), *Musicanada*, 24 novembre.

_____ (1974). « Découvrir ce chant infiniment moderne », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 5, n° 1, « Gilles Tremblay : réflexions », p. 37-46.

_____ (1985). « Acoustique et forme chez Varèse », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 5 n° 1, « Gilles Tremblay : réflexions », p. 23-35.

VILA, Marie Christine (2003). *Cathy Berberian cant'actrice*, Paris, Fayard.

VINAY, Gianfranco (2007). *Quaderno di strada de Salvatore Sciarrino musique et analyse*, Paris, Michel de Maule, coll. « La trace des silences ».

VIVIER, Odile (1973). *Varèse*, Paris, Seuil, coll. « Solfège ».

Partitions :

MESSIAEN, Olivier (1983). *Saint François d'Assise*, Paris, Alphonse Leduc.

SCIARRINO, Salvatore (1979). *Due nuove melodie*, Milan, Ricordi.

TREMBLAY, Gilles (1966). *Kékoba*, Toronto, Berandol.

_____ (1974). *Oralléluiants*, Paris, Salabert.

_____ (1981). *Dzei : voies de feu*, Paris, Salabert.

_____ (1999). *À quelle heure commence le temps*, Montréal, Centre de musique canadienne. Inédit.

_____ (2003). *Chants convergents*, Montréal, Centre de musique canadienne. Inédit.

_____ (2009). *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, Montréal, Centre de musique canadienne. Inédit.

Archives :

TREMBLAY, Gilles (1957). *Analyse de la Messe de Guillaume de Machaut*, Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Archives de Gilles Tremblay.

_____ (1989). « La voix, le Bel Canto et la création musicale », communication donnée à l'occasion du Festival international de Montréal, 11 septembre. Texte provenant des archives personnelles de Gilles Tremblay.

_____ (2005). « Entrevue avec Gilles Tremblay », réalisée le 31 mai 2005 en préparation à sa thèse doctorat. Archives de l'auteur.

Sites Internet :

Les partitions de Gilles Tremblay sont disponibles pour consultation au Centre de musique canadienne. Adresse Internet : www.musiccentre.ca.

La retransmission de la création de l'opéra-féerie *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, http://www.radio-canada.ca/espace_musique/webRadioClassique.asp#section=concert&idConcert=128692, consulté le 9 mai 2011.

The only original Roy Hart theatre of voice (archives Alfred Wolfsohn), <http://www.roy-hart.com>, consulté le 10 mai 2011.

Descrit par la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre comme un « poète, philosophe, idéaliste, rêveur, croyant, humaniste, musicien, pédagogue et éveillé² » (Lefebvre 1994, 6), le compositeur Gilles Tremblay est également présenté comme un « être profondément engagé dans la société québécoise, qui n'hésite jamais à se rendre disponible pour la défense des causes qu'il juge justes » (Beaucage 2009, 11). Après avoir affirmé que « l'artiste, comme tout citoyen, doit s'engager » et précisé ailleurs qu'il ne croyait pas « du tout à l'art 'engagé', sinon comme une vaste supercherie », Gilles Tremblay fonde sa vision sociale de l'artiste sur la réflexion et l'exprime en ces termes :

Réfléchir est dangereux vis-à-vis de ce que j'appellerais l'anesthésie mentale généralisée. Parce que la réflexion favorise une plus grande conscience, un éveil [...]. Cette conscience éveillée, enracinée sur les bases de vérité, de beauté et de liberté, a des conséquences sur la société, sur le domaine politique. Quand on cherche, en art, l'harmonie et l'équilibre, cela est inspirant pour le politique. (Tremblay dans Beaucage 2009, 11)

L'engagement de celui à qui le milieu musical québécois consacre une série d'hommages durant la saison 2009-2010³ se confirme à la lecture des écrits du compositeur⁴ dans lesquels celui-ci « manifeste son engagement d'artiste en présentant de nombreux plaidoyers en faveur de la responsabilité collective de notre devenir musical et politique » (Lefebvre 1994, 6). Cette lecture des plaidoyers sur le devenir musical et politique du Québec révèle Gilles Tremblay comme un homme d'idées, de convictions et de projets.

S'il a consacré l'essentiel de sa vie à composer et à enseigner la composition de la musique, Gilles Tremblay s'est aussi intéressé au devenir musical du Québec et est intervenu à plusieurs reprises dans les débats publics relatifs aux politiques culturelles de l'État québécois, et en particulier à celles relatives à la musique. Tout en démontrant un intérêt pour la question de l'édition musicale et en rappelant l'importance de l'invention et de la recherche dans le domaine musical (Tremblay 1982, 2), Gilles Tremblay a principalement axé ses interventions publiques autour des trois thèmes liés au rôle de l'État à l'égard du conservatoire, de la radio et de la commande.

Gilles Tremblay et le devenir musical du Québec: un homme d'idées, de convictions et de projets¹

Daniel Turp
(Université de Montréal)

Gilles Tremblay et le Conservatoire d'État: des idées pour l'école

L'un des premiers plaidoyers du compositeur concerne le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal, où il devient professeur en 1962, et dont on envisage déjà à ce moment le déménagement dans un lieu qui, selon Gilles Tremblay, ne convient guère à l'institution créée par Wilfrid Pelletier en 1942. Dans une lettre ouverte au journal *Le Devoir* publiée deux ans après sa nomination, le compositeur s'insurge contre ce projet en écrivant :

Devant le projet aussi inimaginable que ridicule de déménager le Conservatoire de Montréal au Palais du commerce, il est urgent de manifester une énergique protestation. Même de façon provisoire, un tel faux pas serait gravement préjudiciable à la vie, à la continuité et au prestige de cette institution ainsi qu'aux études et au recrutement des élèves. Pendant une période aussi importante et vitale dans l'histoire de Montréal et du Québec, et dans le contexte de la préparation de l'Exposition universelle « Terre des hommes », l'image d'une telle absurdité aux yeux du monde et à nos propres yeux risquerait d'être l'illustration rétrograde de l'importance accordée à la culture au Québec. En période d'évolution, ce serait en outre un affront à la Musique, à la jeunesse, à notre nation. (Tremblay 1964)

Mais l'homme d'idées qu'est Gilles Tremblay accompagne cette protestation d'une proposition présentée comme une solution de rechange :

- ¹ Le présent article est une version remaniée d'un texte préparé dans le cadre du cours « Histoire de la musique au Québec et au Canada », donné à la Faculté de musique de l'Université de Montréal durant le trimestre d'automne 2009 et dont la version originale a été affichée en trois parties diffusées les 10, 15 et 23 mars 2010 sur le blogue en hommage au compositeur Gilles Tremblay. Les professeurs Michel Gonneville, Jean Boivin et Denis Gougeon ont commenté les trois parties du texte sur le même blogue. NDIR. Les adresses URL indiquées dans les notes se retrouvent dans les références à la fin de l'article.
- ² Cette énumération est reprise par Lucie Renaud dans *La Scena musicale* (2009, 11).
- ³ Pour la présentation de cette série d'hommages, consulter le site Internet de la Société de musique contemporaine du Québec.
- ⁴ Les écrits de Gilles Tremblay consultés pour les fins de cet article se retrouvent dans une compilation préparée par Marie-Thérèse Lefebvre, sous le titre *Les écrits de*

Gilles Tremblay, 1993 (avec un supplément pour la période 1993-2010), document soumis au comité de travail de la revue *Circuit* en vue d'une édition d'un choix de textes du compositeur. Certains de ces écrits ont déjà été reproduits dans la revue *Circuit* (voir Lefebvre 1994).

5 Après avoir occupé les locaux de la bibliothèque Saint-Sulpice à son ouverture en 1943 et être déménagé dans l'édifice Langelier en 1956, le Conservatoire de musique de Montréal emménage temporairement au Palais du commerce en 1965. Cette solution durera tout de même 10 ans puisque le Conservatoire est déplacé, en 1975 et de façon encore temporaire, dans un autre palais, l'ancien « de Justice », conçu par le grand architecte québécois Ernest Cormier. Voir à ce sujet l'historique sur le site du Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec.

6 L'idée de donner « une place » au Conservatoire de Montréal dans l'ensemble de la Place des Arts sera reprise plus tard par le gouvernement de Bernard Landry, en 2002, qui s'était engagé à construire un complexe culturel et administratif comprenant une Maison de l'OSM et une résidence permanente pour le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal, et ce, sur l'îlot Balmoral, situé entre la Place des Arts, la rue Sainte-Catherine, la rue de Bleury et le boulevard de Maisonneuve. Voir à ce sujet le site du Gouvernement du Québec, *Un complexe culturel et administratif au cœur de la métropole*, communiqué, 22 février 2002, ainsi que le résultat d'un concours d'architecture lancé le 27 juin 2002 (voir références). Ce projet a été abandonné au profit du projet de rénovation de l'édifice du 4750, rue Henri-Julien, devenu le siège définitif du

Aussi, devant cette conjoncture grotesque, nous insistons sur l'urgence de l'abandon immédiat d'un tel projet au profit d'une solution sensée, adéquate au rôle essentiel d'une école d'État comme le Conservatoire. Cette solution, de l'avis général, serait « une place » dans l'ensemble de la Place des Arts. (La petite salle que l'on projette d'y construire pourrait devenir la salle du Conservatoire). (Tremblay 1964)

Maniant l'ironie, le jeune professeur ajoute en post-scriptum que « [s]i jamais le Conservatoire devait être logé au Palais du commerce, pourquoi ne pas, en toute logique, tenir la prochaine foire agricole à l'Université? » (Tremblay 1964).

Si cette protestation n'a pas l'effet voulu⁵ et que la solution proposée par Gilles Tremblay n'est pas retenue⁶, cette intervention illustre la volonté de l'artiste de s'inscrire dans le débat public et de s'engager dans la défense de l'« école d'État ». Gilles Tremblay interviendra également en 2001 et accordera son soutien aux actions de la communauté des professeurs et des étudiants dans le dossier de la relocalisation « temporaire » du Conservatoire de musique au 4750, rue Henri-Julien⁷. Il faudra d'ailleurs patienter 45 ans pour que soient inaugurés les espaces permanents du Conservatoire de musique de Montréal qui a, depuis le 14 septembre 2009, pignon sur rue, de façon définitive, dans le plateau Mont-Royal⁸.

S'agissant du Conservatoire de Montréal, Gilles Tremblay s'intéressera non seulement à sa localisation, mais également à son autonomie. Dans le cadre de consultations relatives à une nouvelle politique culturelle pour le Québec, il plaidera en 1982 « un développement plus autonome et correspondant à l'échelle métropolitaine du Conservatoire de Montréal, en lui donnant autonomie et pouvoir de s'administrer, ce que favoris[er]ait l'esprit d'initiative qu'une trop grande centralisation décourage » (Tremblay 1982). Ce vœu sera finalement exaucé 24 ans plus tard avec l'adoption par l'Assemblée nationale du Québec du projet de *Loi modifiant la Loi sur le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec*⁹, qui confèrera une autonomie accrue au Conservatoire de Montréal, de même qu'à l'ensemble des institutions du réseau des conservatoires¹⁰. À cette défense du Conservatoire d'État s'ajouteront des plaidoyers soulignant l'importance de la radio d'État.

Gilles Tremblay et la radio d'État: des convictions sur la radio culturelle

L'intérêt pour la radio d'État, et en particulier la radio culturelle, ainsi que le lien entre la radiophonie et la musique, aura été une préoccupation constante du compositeur. Il en fera un point prioritaire dans ses propositions de 1982 pour une politique culturelle formulées à l'intention du ministre des Affaires culturelles du Québec et présentera ce lien comme un outil démocratique capable « d'animer le Québec » et d'« assurer une ouverture aux autres » (Tremblay 1982, 111). Cette sensibilité démocratique sera évidente lorsque Gilles Tremblay prendra part, en 2002, au débat sur l'avenir de la chaîne culturelle de Radio-Canada et ajoutera sa voix aux personnes qui dénoncent les modifications visant à substituer, comme le déclare son vice-président Sylvain Lafrance, les émissions culturelles aux émissions d'information culturelle. Dans une lettre ouverte au journal *Le Devoir*, Gilles Tremblay écrit :

Mais le plus troublant, c'est qu'une politique et des décisions so[ie]nt adoptées prétendument dans l'intérêt du public, en catimini, donc en méprisant ce même public, comme si ces décideurs savaient ce qui est bon pour le public à la place de celui-ci. Et c'est cela qui est une imposture, comme le dit si bien Jean Larose.

En effet, le public a le droit de connaître tout art existant: il n'y a ni beauté ni réflexion réservées. C'est le public qui, avec le temps, doit faire son choix, pas le goût des décideurs en place. L'art, comme la vérité et toute lampe qui éclaire, ne doit pas être mis sous le boisseau ni caché. Oui, la communication et la réflexion sont une question d'éthique qui ne doit pas dépendre du seul critère de la cote d'écoute. (Tremblay 2002)

Le souci démocratique de Gilles Tremblay est illustré davantage encore dans un échange entre le compositeur et l'animateur Georges Nicholson, diffusé quelques mois plus tard sur les ondes de la Chaîne culturelle de Radio-Canada :

GN: Dans un article récent publié dans *Le Devoir*, vous vous inquiétiez de l'avenir de la chaîne culturelle de Radio-Canada, mais au-delà de la radio, il y avait la crainte, la peur de voir une culture attaquée, démantelée, abandonnée. Au Québec, au Canada, est-ce que la culture existe comme vous le souhaiteriez, est-ce une chose qui est essentielle, pour vous, oui, mais pour le pays?

GT: Je vais vous répondre par un seul mot: OUI, pour tout le pays. D'autant plus essentielle que, même si elle est négligée, elle est là. Si l'on parle du Québec, peu de pays au monde ont actuellement autant de créateurs et de créations qui se font dans le domaine du théâtre, de la poésie, de la peinture, de la musique, de la danse. C'est assez incroyable qu'un si petit peuple donne tant de création. Voilà pourquoi je dis, oui.

Maintenant, cette culture doit être communiquée à quelqu'un et au plus grand nombre. Elle doit passer par des canaux. Or, la radio et la télévision sont des canaux de communication essentiels. Si on ne porte pas cette culture – ce qu'il y a de plus beau, de plus spirituel, de plus épanoui, de plus coloré –, si on ne la porte pas au peuple, on le méprise en décidant ce qui n'est pas fait pour lui. On ressent un profond mépris envers ce peuple lorsque certains décideurs décident par leurs propres critères que cela n'intéresse pas le public.¹²

Le débat ouvert sur la culture à la radio doit également porter, selon Gilles Tremblay, sur le rôle que cette dernière doit jouer pour soutenir la création musicale. Ici, la critique est acerbe, chirurgicale, et réfère à la création, à Paris, le 19 mai 2001 de son œuvre *Les Pierres crieront*:

Depuis les années [19]80, on assiste à une réduction progressive à peau de chagrin en ce qui a trait à la création. Voici un exemple. Il y a plus d'un an, une œuvre majeure d'un des compositeurs québécois les plus connus ici et à l'étranger, œuvre commandée par Radio France, était créée à Paris par l'Orchestre national de France. M. Lafrance avait été informé de la chose plusieurs mois avant l'événement. Or, la SRC n'a fait aucunement état de cette création. Nulle interview, nulle information. Je sais que vous avez reçu un enregistrement; pourtant, plus d'un an après, cette œuvre n'a pas encore été diffusée à Radio-Canada. Pourquoi? M. Lafrance le constatera, même l'information culturelle n'a pas eu lieu: « ignorance dirigeante » ou silence délibéré?¹³

La franchise et le courage des propos du compositeur, et de certains autres musiciens qui partageront cette frustration avec « l'ignorance dirigeante », lui vaudront d'ailleurs l'éloge du musicologue Jean Boivin qui, dans un article analysant le cas du nouvel Espace musique de Radio-Canada et publié dans la revue *Circuit*, écrira:

La radio publique a longtemps joué un rôle de soutien de la création musicale. Choyés sont maintenant les ensembles

qui ont accès à cette importante tribune de diffusion sur une base régulière. Il en découle, pour les gestionnaires, créateurs et interprètes, une situation qui peut se révéler inconfortable: comment critiquer à haute voix la main qui accepte encore de vous nourrir? Certains, comme Lorraine Vaillancourt, directrice générale du Nouvel Ensemble Moderne et naguère présidente du Conseil québécois de la musique, ou comme les compositeurs Jacques Héту et Gilles Tremblay, n'hésitent pas à le faire. La contestation directe, dans ce cas comme dans d'autres, n'est sans doute pas à la portée de tous. Pour l'ensemble du milieu musical, la discrétion comporte cependant sa part de risque. « Qui ne dit mot consent », comme le veut le proverbe. (Boivin 2006)

Les vues exprimées par Gilles Tremblay sur le rôle de la radio publique expliquent le soutien qu'il apportera successivement à deux mouvements destinés à maintenir, voire à créer, une radio culturelle au service de la musique et de la création musicale. Ainsi, Gilles Tremblay appuiera le Mouvement pour une radio culturelle au Canada, initié en 2004 par le professeur Jean Portugais, dont la mission sera de revendiquer une radio publique de qualité en matière culturelle. En appuyant ce mouvement, il conteste la décision de Radio-Canada de supprimer la Chaîne culturelle sur la bande FM et demande au Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC), comme à plus de 2000 personnes qui s'associent au mouvement (Proulx 2004), la tenue d'audiences publiques sur la situation actuelle et sur l'avenir de la culture à la radio d'État, tant en ce qui concerne la musique classique que la littérature, la philosophie, les beaux-arts, la danse, le cinéma et les sciences¹⁴. Dans une lettre qu'il adressera le 13 décembre 2004 à Robert Rabinovitch, président de la Société Radio-Canada, et à l'Honorable Liza Frulla, ministre du Patrimoine canadien, le citoyen Tremblay qualifiera de « véritable catastrophe » la création de la chaîne Espace musique et évoquera le « méli-mélo de dispersion mentale », la « mélasse culturelle » où ne subsistaient plus que « quelques oasis souvent placées aux moments de la journée les moins accessibles ». Il condamnera aussi la disparition des émissions littéraires et artistiques, le départ de commentateurs et de journalistes compétents et, en définitive, la « destruction d'un patrimoine précieux témoign[ant] d'une insensibilité artistique inconcevable et d'une ignorance notoire du milieu »¹⁵.

Conservatoire. Voir à ce sujet Baillargeon 2003.

- 7 Voir à ce sujet les commentaires du compositeur Michel Gonneville sur le blogue en hommage à Gilles Tremblay.
- 8 Après la récupération par la Cour d'appel du Québec de l'ancien palais de Justice, le Conservatoire a été relocalisé, en 2001, dans l'édifice abritant l'École de technologie supérieure (ETS), situé au 4750, rue Henri-Julien, dans le plateau Mont-Royal. Cette relocalisation ne devait être que temporaire, mais le ministère de la Culture a décidé, en 2007, de rénover ce bâtiment et d'y établir des locaux permanents et adaptés aux besoins spécifiques de l'enseignement de la musique et de l'art dramatique. Le nouveau conservatoire comprend une salle de concert de 225 places, 85 studios d'enseignement et de pratique de la musique, un studio multimédia, une salle de récital, un théâtre de 225 places, 12 studios d'enregistrement et de pratique du jeu, un studio de télévision, un studio de radio, un studio de doublage, une bibliothèque moderne et des ateliers de confection de costumes et de décors.
- 9 Lois du Québec [L.Q.], 2006, chapitre 26. Ce projet de loi n° 11 a été adopté le 15 juin 2006 et ses dispositions, sauf les articles 5 et 6, sont entrées en vigueur le 31 mars 2007. Le texte de la Loi sur le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec, Lois refondues du Québec [L.R.Q.], chapitre C-62.1, est accessible sur Internet.
- 10 À propos du réseau des conservatoires, dont il rappelle la vocation d'enseignement, Gilles Tremblay suggérera aussi dans ses Propositions pour une politique culturelle d'en faire un instrument de diffusion en « interconnectant ensemble certains organismes musicaux, de danse et de théâtre (ex. SMCQ et présence de

musique contemporaine dans les conservatoires, surtout de province, qui pourrai[en]t fournir une structure d'accueil ». Voir Tremblay 1982, 1.

¹¹ Il s'agit d'ailleurs du premier point prioritaire soulevé par Tremblay à l'intention du ministre des Affaires culturelles du Québec, M. Clément Richard, dans le cadre de sa communication à la table ronde du 14 mai 1982.

¹² La transcription de cette entrevue donnée par Gilles Tremblay en avril 2003 est contenue dans la compilation de Marie-Thérèse Lefebvre, *Les écrits de Gilles Tremblay*, document soumis à la revue *Circuit* (1993).

¹³ Lefebvre, *Les écrits de Gilles Tremblay*, document soumis à la revue *Circuit*.

¹⁴ Il est intéressant de noter que la dernière entrée de la rubrique « diffusion » de la chronologie musicale du Québec concerne l'« abolition de la radio culturelle francophone de Radio-Canada et [la] création du nouveau concept *Espace musique* » : voir Lefebvre et Pinson 2009, 339. Lire aussi la constatation de Marie-Thérèse Lefebvre dans l'introduction du chapitre 4 de la Chronologie selon laquelle les captations de concerts en vue de transmissions radiophoniques ont « dramatiquement diminuées » depuis la transformation de la radio culturelle d'État en un Espace musique (Lefebvre 2009, 312).

¹⁵ Voir Gilles Tremblay, « [Lettre à Robert Rabinovitch, président la Société Radio-Canada, et à Liza Frulla, ministre du Patrimoine canadien, 13 décembre 2004] », citée dans l'article de Jean Boivin sur le blogue en hommage à Gilles Tremblay.

¹⁶ Pour des informations sur le Mouvement Radio-Québec, consulter le site du mouvement et voir la liste des membres du

Le compositeur deviendra également membre du Mouvement Radio-Québec créé par l'auteur de ces lignes au printemps 2008 et acceptera de faire partie d'un comité de soutien composé de personnalités du milieu culturel et musical¹⁶. La mission de ce mouvement sera de promouvoir la création d'une radio publique québécoise de langue française (Radio-Québec) et d'un service de radiodiffusion pour les arts, la culture et les sciences, d'entreprendre des démarches et de solliciter des appuis auprès des autorités publiques et des personnalités des milieux des arts, de la culture et des sciences afin de promouvoir la création d'une radio publique québécoise et de réaliser des études pour démontrer l'intérêt et la faisabilité d'une radio publique québécoise. Gilles Tremblay soutiendra ce mouvement par sa présence lors de l'activité de lancement du mouvement à la Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal), le 29 mai 2008, et lors de la première assemblée annuelle des membres, le 25 avril 2009.

L'adhésion de Gilles Tremblay à ces mouvements ainsi que ses prises de position sur le rôle de la radio publique témoignent de l'usage par le compositeur de sa liberté d'expression. D'une liberté qui l'amène à déclarer qu'« [e]n ce qui [le] concerne, [s]e taire serait devenir complice ». N'invite-t-il d'ailleurs pas « toutes les personnes ébranlées par ces décisions [de Radio-Canada] à prendre la parole » et ne demande-t-il pas « à tous les décideurs de surseoir et de réviser leurs options à la lumière d'un débat ouvert » (Tremblay 1982)? Ces prises de parole s'inscrivent dans le devoir de réflexion que promeut le compositeur chez l'artiste et qui favorise, selon lui, une plus grande conscience. Aussi et surtout, elles révèlent l'homme de convictions, celui dont la réflexion est fondée sur des idées et des valeurs et qui ne craint aucunement les représailles (comme la non-diffusion de ses œuvres) pouvant résulter de la formulation de critiques à l'égard d'institutions susceptibles, pour reprendre la formule de Jean Boivin, « d'être la main qui accepte encore de vous nourrir » (Boivin 2006¹⁷).

Gilles Tremblay et la commande d'État: des projets pour la composition musicale¹⁸

Le rôle de la commande d'État tient une place particulière dans les réflexions de Tremblay sur le devenir musical du Québec. Ayant composé au moins 35 œuvres à partir de commandes émanant d'orchestres, d'ensembles, de radiodiffuseurs et de musiciens, tant nationaux

qu'internationaux¹⁹, il n'a pas moins plaidé en faveur d'un engagement plus important de l'État dans la commande d'œuvres.

Ainsi, dans les propositions pour une politique culturelle qu'il formule en 1982, il « recommande fortement que l'on crée des commandes d'État pour les compositeurs équivalant au 1 % alloué aux arts plastiques » (Tremblay 1982). Gilles Tremblay revient à la charge lors de son allocution à l'occasion de la remise des Prix du Québec en 1991. En recevant le prix Denise-Pelletier, il fait un vibrant plaidoyer pour la composition et réclame une aide aux compositeurs sous forme de commandes d'œuvres. Il s'exprime ainsi :

C'est à un compositeur qu'échoit cette année le prix Denise-Pelletier pour les arts d'interprétation et ce choix a valeur de symbole puisque la composition est antérieure à l'interprétation : il est témoignage envers l'exploration, l'invention, la découverte ; envers une démarche faite de risque, de gratuité, de succès non assuré, souvent à contre-courant, mais chargé d'une nécessité impérieuse. Cette démarche, faite à la fois d'intuition et de science, est partagée avec tous ceux qui cherchent : savants, artistes, poètes, et avec tout ce qu'il y a de savants, d'artistes et de poètes en chacun de nous - d'où l'aspect collectif du geste individuel - dans une perspective globale de communion, amorcée par l'émerveillement, l'étonnement premier : à l'instar de l'enfant. Puisqu'il y a symbole, je le partage avec tous mes collègues et amis compositeurs, des aînés aux plus jeunes dont la situation est non seulement difficile, mais précaire. (Ne serions-nous pas devenus des bêtugas culturels?...). Considérant ce symbole comme un signe prometteur, j'invite du même souffle le gouvernement du Québec à combler un vide inexplicable en matière d'aide à la composition musicale sous forme, entre autres, de commandes d'œuvres. (Tremblay 1991/1994, 71)²⁰

S'agissant de commandes d'œuvres, le compositeur n'attendra toutefois pas l'action de l'État et passera lui-même de la parole aux actes. Ainsi, lors de l'allocution qu'il prononce au moment où la fondation Émile-Nelligan lui attribue le prix Serge-Garant, il se demande « [q]u'elle serait la meilleure utilisation de ce prix [...] ? » Et sa réponse prend la forme d'un projet :

Une solution s'impose d'elle-même : au moment où les commandes subventionnées par l'État sont de plus en plus insuffisantes (on en avait même refusé une à Serge Garant peu avant sa mort), cette somme servira à créer un Fonds de commande

pour les compositeurs québécois. Il portera le nom de Fonds Gilles-Tremblay. Ce point de départ servira, je l'espère à susciter d'autres dons (publics ou privés) dans le même but. (Tremblay 1998)²¹

C'est à la Société de musique contemporaine du Québec que Gilles Tremblay confiera la somme de 25 000 \$ et l'administration du fonds. Ce fonds a été à l'origine de commandes d'œuvres²² et semble être également utilisé pour financer un concours national de composition parrainé par la Société de musique contemporaine du Québec²³.

Par ses interventions dans le débat public, l'artiste Gilles Tremblay a agi en citoyen et a enrichi la réflexion sur le devenir musical du Québec. L'homme d'idées, de convictions et de projets est un homme d'exception que le Québec doit être fier de compter parmi les artisans de sa culture unique, qui enrichit le patrimoine culturel de l'humanité. L'engagement citoyen de Gilles Tremblay a été, et continuera d'être, un engagement au service de la musique et de l'être humain. Les mots du poète Gilles Tremblay décrivent d'ailleurs éloquemment le sens de ce service et la finalité de son engagement d'artiste :

Surgissement de la Musique. Quelle joie et grand moment mystérieux ! Il nous emporte vers un ailleurs encore plus mystérieux et joyeux. La composition est l'une des voies de ce mouvement. Voie de musique que chaque être humain peut ressentir et comprendre, dans la surprise éblouie de la multiplication des possibles, à contre-courant de la banalisation généralisée, dans l'exaltation à la fois enchantée et dramatique de la vie, dans l'élan en accord avec le geste Créateur : la Genèse au présent. (Tremblay 1982) ◀

RÉFÉRENCES

Chronologies et écrits :

LEFEBVRE, Marie-Thérèse et Jean-Pierre PINSON (2009). *Chronologie musicale du Québec : 1534-2004*, Québec, Septentrion.

_____ (1993). *Les écrits de Gilles Tremblay*, document de travail soumis au comité de travail de la revue *Circuit* en vue d'une édition d'un choix de textes du compositeur. Avec un supplément pour la période 1993-2010.

_____ (dir.) (1994). « Gilles Tremblay : Réflexions », numéro thématique de *Circuit, revue nord-américaine de musiques du XX^e siècle*, vol. 5, n° 1, p. 5-8.

_____ (dir.) (1994). « [Gilles Tremblay] Chronologie des articles, entrevues et commentaires radiophoniques », numéro thématique de *Circuit, revue nord-américaine de musiques du XX^e siècle*, vol. 5, n° 1, p. 73-76.

Notes biographiques :

BIONDI, Janette (1991). *Gilles Tremblay - Prix Denise-Pelletier 1991*, site des Prix du Québec, <http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaureat.asp?noLaureat=98>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Centre de musique canadienne du Québec, « Gilles Tremblay », http://www.musiccentre.ca/apps/index.cfm?fuseaction=composer.FA_dsp_biography&authpeopleid=2120&by=T, consulté le 1^{er} mai 2011.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. *Gilles Tremblay - Biographie*, Société de musique contemporaine du Québec, http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/artistes/t/tremblay_gi, consulté le 1^{er} mai 2011.

RICHARD, Robert. « Gilles Tremblay », *L'Encyclopédie canadienne/L'Encyclopédie de la musique au Canada*, <http://www.canadianencyclopedia.ca/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0003466>, consulté le 1^{er} mai 2011.

WIKIPÉDIA, L'encyclopédie libre, « Gilles Tremblay (musicien) », http://fr.wikipedia.org/wiki/Gilles_Tremblay_%28musicien%29, consulté le 1^{er} mai 2011.

Articles :

BAILLARGEON, Stéphane (2003). « Pas de complexe culturel pour Montréal », *Le Devoir*, 20 novembre.

BOIVIN, Jean (2006). « Les musiques classiques, moderne et contemporaine larguées par la radio publique. Le cas d'Espace musique », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 16, n° 3, p. 95-105.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1995). « Éditorial », *Circuit, revue nord-américaine de musiques du XX^e siècle*, vol. 5, n° 1, p. 5-7.

PROULX, Steve (2004). « Radio-Canada : un amour qui ne veut pas mourir... », *Voir*, 25 novembre.

RENAUD, Lucie (2009). « Le passeur Gilles Tremblay », *La Scena musicale*, vol. 15, n° 2, octobre, p. 9-11.

TREMBLAY, Gilles (1980/1994). « Vers un choix (Projets du pays qui vient) », *Possibles*,

comité de soutien dont fait partie Gilles Tremblay.

¹⁷ Les critiques de Gilles Tremblay à l'égard de Radio-Canada n'ont pas empêché la société d'État de faire la captation et de diffuser, le 5 décembre 2009, dans le cadre de l'émission « L'opéra du samedi » animée par Sylvia L'Écuyer, l'opéra-féerie *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*. Il semble toutefois que la directrice de Chants libres, madame Pauline Vaillancourt, avait essuyé un premier refus et ce n'est qu'après les vives protestations que celle-ci avait réussi à faire modifier la décision initiale des dirigeants de Radio-Canada à ce sujet. Voir aussi l'entrée relative à la présentation de cet opéra rédigée dans le blogue d'Espace classique par Françoise Davoine. La version intégrale de l'opéra peut également être visionnée sur le site d'Espace classique.

¹⁸ Pour cette partie concernant les positions de Gilles Tremblay sur la commande d'État, voir le commentaire de Denis Gougeon sur le blogue en hommage à Gilles Tremblay.

¹⁹ Cette donnée relative aux œuvres commandées à Gilles Tremblay a été établie à partir du document préparé par Marie-Thérèse Lefebvre, *Gilles Tremblay - Catalogue chronologique des œuvres*, septembre 2009. Les 35 commandes s'échelonnent sur une période s'étendant de 1968 à 2010 et comprennent 27 commandes nationales (SMCQ (4), New Music Concerts (3), Radio-Canada (3), OSM (2) et 15 autres commandes) et 8 commandes internationales (Radio France et État français (4), Communauté radiophonique de langue française (1), Rencontres internationales d'art contemporain (1), Abbaye de Sylvanès (1) et BBC Scottish National Orchestra (1)). C'est Radio France qui est à l'origine de la dernière commande d'œuvre à Gilles Tremblay.

vol. 4, n° 2, hiver 1980. Reproduit dans *Circuit, revue nord-américaine de musiques du XX^e siècle*, vol. 5, n° 1, 1994, p. 57-59.

_____ (2002). « Pour un débat ouvert sur la culture à la radio », *Le Devoir*, 19 juillet.

Discours et allocutions :

TREMBLAY, Gilles (1968). « Discours lors de la réception du Prix Calixa-Lavallée », 7 mai. Texte provenant des archives personnelles de Gilles Tremblay et cité dans Marie-Thérèse LEFEBVRE, (dir.) (1994). « [Gilles Tremblay] Chronologie des articles, entrevues et commentaires radiophoniques », numéro thématique de *Circuit, revue nord-américaine de musiques du XX^e siècle*, vol. 5, n° 1, p. 73.

_____ (1991/1994). « Allocution à l'occasion de la remise des Prix du Québec 1991 », 28 octobre 1991. Reproduit dans *Circuit, revue nord-américaine de musiques du XX^e siècle*, vol. 5, n° 1, 1994, p. 61.

_____ (1998). « Allocution de Gilles Tremblay à l'occasion de la remise du Prix Serge-Garant de la Fondation Émile-Nelligan », 19 février. Reproduite dans Marie-Thérèse LEFEBVRE, (1993). *Les écrits de Gilles Tremblay*, document de travail soumis au comité de travail de la revue *Circuit* en vue d'une édition d'un choix de textes du compositeur. Avec un supplément pour la période 1993-2010.

Lettres ouvertes :

TREMBLAY, Gilles (1964). « Le Conservatoire au Palais du commerce ? Et les foires agricoles à l'Université », *Le Devoir*, 8 juin.

_____ (1982/1994). « [Lettre au gouverneur général du Canada expliquant le refus] l'Ordre du Canada », *Le Devoir*, 5 juin 1982. Reproduit dans *Circuit, revue nord-américaine de musiques du XX^e siècle*, vol. 5, n° 1, 1994, p. 59-60.

_____ (2007). « Appauvrissement culturel [Lettre sur le départ de Georges Nicholson de Radio-Canada] », *Le Devoir*, 17 juillet.

_____ (2004). « [Lettre à Robert Rabinovitch, président la Société Radio-Canada et à Liza Frulla, ministre du Patrimoine canadien] », cité dans l'article de Jean Boivin sur le blogue en hommage à Gilles Tremblay, <http://hommagetremblay.wordpress.com/category/implication-socio-politique>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Interventions :

TREMBLAY, Gilles (1982). *Propositions pour une politique culturelle*, communication à la table ronde de la tournée de consultation du ministre des Affaires culturelles du Québec, Monsieur Clément Richard, Montréal, 14 mai 1982.

Entrevues :

BEAUCAGE, Réjean (2009). « Le rôle de l'artiste dans la société. Entrevue avec Gilles Tremblay », *Cahiers Montréal/Nouvelles Musiques*, p. 11.

KENDERGI, Maryvonne (1983). « [Entrevue avec Gilles Tremblay] », Coffret de Radio-Canada International, ACM 12.

LESAGE, Jean (1997). « Qui êtes-vous, Gilles Tremblay », entrevue à la chaîne culturelle de Radio-Canada, 10, 11 et 12 février 1997.

NICHOLSON, Georges (2002). « [Georges Nicholson interroge Gilles Tremblay à l'occasion de son 70^e anniversaire] », Chaîne culturelle de Radio-Canada, 6 et 13 octobre 2002.

PAUL, Andrée (1966/1972). « Entrevue avec Gilles Tremblay », *Le Quartier latin*, 24 novembre 1966. Reproduite dans Raoul DUGUAY (dir.), *Musique du Kébek*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 269-271.

Vidéo :

MESSIER, Irène et Anne-Marie (2006). « Gilles Tremblay », *Composer?!*, SMCQ, Gestion ès Arts et Productions Éneri, 1 disque vidéo digital. Diffusion sur http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/artistes/t/tremblay_gi, consulté le 1^{er} mai 2011.

Autres références Internet :

Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal, Historique, <http://www.conservatoire.gouv.qc.ca/reseau/conservatoire-de-musique/montreal-75/le-conservatoire-76/historique-229>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Catalogue des concours canadiens, Concours d'architecture lancé le 27 juin 2002, http://www.ccc.umontreal.ca/fiche_concours.php?cid=158&lang=fr, consulté le 1^{er} mai 2011.

Encyclopédie canadienne/Encyclopédie de la musique au Canada, Société de musique contemporaine du Québec, <http://www.the-canadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0003255>, consulté le 1^{er} mai 2011.

L'œuvre pour mezzo-soprano et orchestre qui en est résultée est intitulée *L'Origine* (2009) et a été interprétée par la soprano québécoise Michèle Losier et l'Orchestre symphonique de Montréal les 15 et 16 février 2010.

²⁰ Voir aussi l'entrée rédigée par Janette Biondi concernant le lauréat Gilles Tremblay sur le site des Prix du Québec.

²¹ Pour des informations sur le fonds Gilles-Tremblay, voir la page réservée à celui-ci sur le site de la Société de musique contemporaine du Québec.

²² La première bourse de composition du fonds Gilles-Tremblay, en 2001, a été attribuée à Marc Hyland et a permis à celui-ci de composer *Rosarium*, une pièce pour baryton, piano, flûte et harpe. Cette œuvre a été achevée en 2004 et interprétée le 3 mars 2006, par l'ensemble de la SMCQ.

²³ S'agissant de ce concours national de composition, son existence est évoquée dans le site de Montréal/Nouvelles Musiques et dans *Encyclopédie canadienne/Encyclopédie de la musique au Canada*.

Gilles Tremblay 2009/2010, Un blogue en hommage au compositeur, « Denis Gougeon répond à Daniel Turp », <http://hommagetremblay.wordpress.com/2010/03/25/denis-gougeon-repond-a-daniel-turp>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Gilles Tremblay 2009/2010, Un blogue en hommage au compositeur, « Une réponse [de Michel Gonneville] à Gilles Tremblay et le devenir musical du Québec: un homme d'idées, de convictions et de projets », <http://hommagetremblay.wordpress.com/2010/03/10/gilles-tremblay-et-le-devenir-musical-du-quebec-un-homme-d-%E2%80%99idees-de-convictions-et-de-projets/#comment-17>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Gouvernement du Québec, *Un complexe culturel et administratif au cœur de la métropole*, communiqué, 22 février 2002, <http://premier-ministre.gouv.qc.ca/salle-de-presse/communiqués/2002/fevrier/2002-02-22a.shtm>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Loi sur le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec, Lois refondues du Québec [L.R.Q.], chapitre C-62.1, http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/C_62_1/C62_1.html, consulté le 1^{er} mai 2011.

Montréal/ Nouvelles Musiques, http://www.festivalmnm.ca/archive_2003/coproducteurs.html, consulté le 1^{er} mai 2011.

Mouvement Radio-Québec, <http://www.radio-quebec.org>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Mouvement Radio-Québec, Liste des membres du comité de soutien, <http://www.radio-quebec.org/upload/documentspages/Radio-Quebec-ListedesmembresduComitedesoutien.doc>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Radio-Canada, Espace classique, blogue, Présentation l'opéra-féerie *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité* rédigée par Françoise Davoine, http://www.radio-canada.ca/espace_musique/WebRadioClassique.asp#section=blogue&idPost=126674, consulté le 1^{er} mai 2011.

Radio-Canada, Espace classique, L'opéra-féerie en vidéo, http://www.radiocanada.ca/espace_musique/webRadioClassique.asp#section=magazine&idRubrique=128733, consulté le 1^{er} mai 2011.

Société de musique contemporaine du Québec, Série Hommage : Gilles Tremblay (1909-1910), <http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/hommage/2009>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Société de musique contemporaine du Québec, <http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/hommage/2009/concerts/26630>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Société de musique contemporaine du Québec, informations sur le Fonds Gilles-Tremblay, <http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/appui/fonds>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Société de musique contemporaine du Québec, *Rosarium* (2004) de Marc Hyland, <http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/oeuvres/226/33.php>, consulté le 1^{er} mai 2011.

Introduction

La mémorisation d'une partition de piano représente une activité cognitive hautement complexe (Deutsch 1982). Afin d'emmagasiner en mémoire l'information requise pour interpréter une œuvre musicale sans l'aide de la notation, le pianiste doit s'appuyer sur quatre types de mémoires : auditive, visuelle, kinesthésique et conceptuelle. Les trois premières, les mémoires auditive, visuelle et kinesthésique, font appel aux sens et s'enregistrent principalement à l'insu du pianiste, bien que divers exercices puissent les renforcer. En revanche, la mémoire conceptuelle est acquise principalement de façon intentionnelle (Arbeau et Vermersch 1996; Chaffin, Imreh et Crawford 2002; Ginsborg 2004; Williamon 2002).

Bien que ces mémoires doivent travailler de concert pour assurer une solidité mnémotique au pianiste, chacune d'elles remplit cependant des fonctions bien précises (Arbeau et Vermersch 1996; Chaffin, Imreh et Crawford 2002; Ginsborg 2004; Williamon 2002). La mémoire auditive développe notamment chez le pianiste la reconnaissance des sons nécessaires pour détecter les fausses notes pendant le jeu instrumental. Elle lui offre également le pouvoir d'anticiper quelques sons à l'avance. Ensuite, le pianiste utilise sa mémoire visuelle pour se bâtir une représentation de la partition et se souvenir de sa gestuelle instrumentale. Puis, la mémoire kinesthésique seconde le pianiste afin qu'il puisse se souvenir de l'ensemble des sensations physiques impliquées dans le jeu instrumental. Enfin, le pianiste active sa mémoire conceptuelle lorsqu'il mémorise le texte musical de façon intentionnelle.

La documentation spécialisée actuelle ne peut affirmer si l'une des stratégies sensorielles d'apprentissage s'avère plus efficace qu'une autre. Il est toutefois possible que les préférences personnelles de l'instrumentiste puissent influencer son choix. À ce titre, Mishra (2004) émet l'hypothèse que les musiciens de type *visuel* privilégient davantage les stratégies visuelles pour mémoriser leur musique (ex. : visualiser la page, les mains sur le clavier, etc.), alors que les pianistes de type *auditif* préfèrent plutôt les tactiques d'apprentissage axées sur l'audition (ex. : entendre les progressions harmoniques, les variations mélodiques, etc.). Toutefois, il semblerait que l'ajout de stratégies analytiques ou structurales aiderait l'interprète

L'utilisation de repères microstructuraux dans la mémorisation de pièces pour piano

Francis Dubé
(GREPIM Université Laval/OICRM,
Université de Montréal)

à se sentir davantage rassuré sur le plan mnémotique (Aiello 2001; Arbeau et Vermersch 1996; Chaffin et Imreh 1997; Chaffin, Imreh et Crawford 2002; Hallam 1997; Williamon et Valentine 2002). Bref, « mémoriser une partition de piano représente donc une activité d'apprentissage multiple, à la fois différenciée et complémentaire » (Arbeau et Vermersch 1996, 29). Cette multiplicité des stratégies d'apprentissage suppose également que le pianiste puisse envisager plusieurs types de mémoires afin de se construire une représentation mentale suffisamment solide pour jouer une œuvre sans avoir recours à la partition (Williamon 2002). Par ailleurs, la fiabilité de cette représentation semble s'accroître si chacune des stratégies d'apprentissage fait l'objet d'une organisation ou d'une analyse acquise par un travail conceptuel.

En fait, la mémoire conceptuelle joue un rôle important dans le processus de mémorisation d'une partition de piano. Acquise en analysant et en prenant conscience des moindres détails retrouvés dans une partition, cette mémoire aide le pianiste à se souvenir, entre autres, de la notation musicale à apprendre (Chaffin, Imreh et Crawford 2002; Ginsborg 2004). L'un des premiers chercheurs à s'intéresser à la mémoire conceptuelle fut l'Américaine G. Rubin-Rabson. En 1937, Rubin-Rabson a démontré qu'analyser une œuvre avant d'en débiter l'apprentissage permet de l'apprendre plus rapidement et de la garder en mémoire plus longtemps.

Si l'analyse macrostructurale s'intègre naturellement à la formation instrumentale, l'analyse microstructurale ne semble pas bénéficier

du même privilège. Pourtant, l'analyse des microstructures favoriserait, elle aussi, l'acquisition de la mémoire conceptuelle (Dubé 2006). Cette forme d'analyse peut se définir comme une activité d'apprentissage où le pianiste verbalise différentes observations extraites de la partition dans un langage qui lui est propre. L'identification de notes communes entre deux accords consécutifs ou la prise de conscience des mouvements parallèles ou contraires effectués par les deux mains pour un passage spécifique en sont des exemples. Arbeau et Vermersch (1996) ont d'ailleurs pu observer que l'utilisation des microstructures semblait une pratique commune dans le travail de mémorisation des pianistes. Comme ce segment de la mémoire conceptuelle n'avait jamais fait l'objet d'une étude systématique, nous avons choisi de nous y intéresser.

Problématique

Les pianistes jouent leur répertoire solo de mémoire depuis plus de 150 ans. Bien que Clara Schumann ait été la première à présenter un récital sans partition, c'est toutefois le virtuose Franz Liszt qui a instauré la tradition de jouer de mémoire (Williamson 2002). Paradoxalement, en dépit de l'ancienneté de cette pratique, la recherche liée aux mécanismes en cause dans le processus de mémorisation d'une partition de piano reste encore aujourd'hui peu développée. Cette dichotomie entre les exigences reliées à cette tradition et le manque de connaissances entourant ce processus mnémonique complique toutefois le travail des pianistes pédagogues. En effet, ces derniers doivent imposer à leurs élèves de mémoriser leurs partitions alors que cette exigence n'apparaît pas faire l'objet d'une véritable formation (Arbeau et Vermersch 1996). Cela est d'autant plus paradoxal si l'on considère que cette exigence accompagne les différentes étapes d'apprentissage de l'élève (Dubé 2006), et que la mémorisation d'une partition représente une difficulté cognitive d'importance (Deutsch 1982).

La recherche dans ce domaine est peu développée car les scientifiques se sont penchés davantage sur divers aspects de la mémoire à court terme ou de travail, plutôt que d'étudier les mécanismes reliés à la mémoire à long terme (Deutsch 1982). Or, jouer une partition de piano sans la lire fait justement appel aux habiletés mnémoniques à long terme du musicien. Par ailleurs, ces recherches sur la mémoire à court terme sont, pour plusieurs raisons, peu utiles au pianiste à qui l'on impose la

mémorisation de partitions. Primo, ces recherches expérimentales sont souvent effectuées sur des extraits musicaux de quelques mesures seulement, délaissant ainsi les œuvres plus longues et difficiles. Secundo, les pianistes qui y participent tentent principalement de reconnaître, de chanter ou d'analyser le texte musical dans l'immédiat plutôt que de le mémoriser pour arriver à le jouer à leur instrument. Tertio, les sujets participant à ces études ne sont exposés que très brièvement au matériel à mémoriser, alors que le pianiste peut prendre jusqu'à plusieurs jours, semaines ou mois pour mémoriser une œuvre musicale (Arbeau et Vermersch 1996).

Parmi les auteurs ayant étudié le processus d'apprentissage favorisant la rétention à long terme d'une partition de piano, Arbeau et Vermersch (1996) ont observé que les pianistes conceptualisaient leur texte musical selon quatre approches distinctes. La plus méconnue parmi les quatre, l'analyse microstructurale, cherche à individualiser et à prendre conscience des différentes successions de micro-étapes rencontrées par le pianiste pendant son travail de mémorisation. Élaborées à partir d'un point de vue non standardisé et dans un vocabulaire propre à l'instrumentiste, ces microstructures, une fois analysées, ont pour but d'identifier et de prendre conscience des singularités de la partition pour mieux s'en souvenir. Cette identification des singularités et de leurs successions concerne autant le nom des notes et les changements de rythme que les pièges d'écriture ou toutes difficultés rencontrées dans le texte musical ou sur le clavier. L'analyse d'une partition à l'aide des microstructures favorise donc l'acquisition de la mémoire conceptuelle du pianiste, mémoire responsable de la représentation mentale de la notation musicale et de sa réalisation à l'instrument. Arbeau et Vermersch (1996) ont aussi observé que l'analyse de la partition en microstructures serait une pratique commune chez les pianistes et qu'elle mettrait en valeur l'originalité du point de vue de l'exécutant. Toutefois, l'apprentissage mnémonique d'une partition à l'aide de microstructures n'a jamais fait l'objet d'études systématiques, même si cette méthode semble représenter un soutien très efficace dans le travail du pianiste. L'absence de recherche sur ce segment de la mémoire conceptuelle des pianistes doit être comblée, surtout si l'on considère l'importance de son rôle fonctionnel dans le processus de mémorisation d'une partition de piano (Arbeau et Vermersch 1996). C'est ce qui nous a inspiré la question de recherche suivante :

Quels sont les types de microstructures utilisés par trois différentes catégories de pianistes – professionnel, de niveau universitaire et de niveau préuniversitaire – pour mémoriser une partition?

Cette recherche vise deux objectifs: 1. répertorier les divers types de microstructures utilisés par les dix pianistes ayant participé à l'étude pour mémoriser des partitions; 2. catégoriser les microstructures. Il est donc question de découvrir et de documenter un phénomène, ce qui entraîne le recours à une étude exploratoire.

Méthodologie

Définitions opérationnelles

Cette recherche repose sur la définition opérationnelle de quatre termes distincts:

Microstructure

Repère obtenu par la prise de conscience ou l'analyse de diverses micro-informations observées dans la notation musicale à mémoriser ou dans sa réalisation instrumentale.

Pianiste professionnel

Pianiste ayant complété une maîtrise ou un doctorat en interprétation et donnant des concerts sur la scène professionnelle.

Pianiste de niveau universitaire

Pianiste inscrit dans une université ou un conservatoire au niveau du baccalauréat (supérieur I) ou au niveau de la maîtrise (supérieur II).

Pianiste de niveau préuniversitaire

Personne ayant un niveau de piano correspondant au 10^e ou au 11^e degré du programme de l'école préparatoire Anna-Marie Globenski de l'Université Laval ou au 8^e ou 9^e degré du programme de l'école de musique Vincent-d'Indy ou encore au niveau Collégial I ou Collégial II du programme du Conservatoire de musique de l'Université McGill.

Limites de l'étude

Cette recherche se limite aux repères microstructuraux liés à l'apprentissage mnémotechnique de partitions de piano. Par conséquent, les repères microstructuraux responsables du rappel des informations déjà stockées en mémoire lors du jeu instrumental sans partition ne sont pas étudiés dans le cadre de cette recherche.

L'échantillon

Pour récolter les données permettant de répondre à la question de recherche, une population de sujets a été établie à l'aide d'un échantillon de convenance. Pour participer à l'étude, les sujets devaient correspondre aux exigences des définitions opérationnelles. Neuf personnes réparties selon trois niveaux d'études ont été retenues: préuniversitaire (n = 3), universitaire (n = 3) et professionnel (n = 3).

Les pièces à l'étude

Pour mieux observer les différences d'utilisation des microstructures chez des pianistes ayant des niveaux variés de formation, tous les sujets ont dû mémoriser les mêmes pièces. Cependant, cette recherche d'homogénéité du répertoire comportait certaines contraintes. La principale était de trouver des œuvres accessibles et réalisables pour tous, notamment pour les participants de niveau préuniversitaire. Le choix des pièces imposées s'est donc arrêté sur quatre œuvres d'époques et de styles différents qui furent acheminées aux candidats quelques mois avant que débute la récolte des données. Les pièces retenues:

- **J. S. Bach (1685-1750): *Invention n° 1 en do majeur BWV 772***. Composition monothématique d'époque baroque écrite en 4/4. Le thème et son inversion sont omniprésents tout au long des 22 mesures.
- **W. A. Mozart (1756-1791): Le thème (Andante grazioso) du 1^{er} mouvement de la Sonate en la majeur K. 331**. Le thème de cette sonate d'époque classique est construit sur un rythme de sicilienne et comporte des phrases symétriques et des harmonies limpides. Regroupé en deux sections de huit mesures chacune, ce thème s'échelonne sur 16 mesures.
- **R. Schumann (1810-1856): « Träumerei » (« Rêverie ») en fa majeur, extrait des *Kinderszenen (Scènes d'enfant)*, op. 15**. De facture contrapuntique, cette pièce extraite des *Kinderszenen* comporte de longues courbes mélodiques prenant leurs appuis sur divers temps de la mesure. De forme ABA, « Träumerei » totalise 24 mesures et repose sur une métrique en 4/4.
- **S. Prokofiev (1891-1953): *Vision fugitive n° 6*, op. 22**. Cette sixième pièce des *Visions fugitives* de Prokofiev est de caractère dansant. Composée dans la tonalité

de la mineur et écrite en 6/8, cette pièce de forme ABA contient 24 mesures d'une écriture à deux voix.

Récolte des données

Pour récolter les données recherchées, nous avons interrogé les participants à l'aide d'une technique d'interview appelée *entretien d'explicitation*.

TECHNIQUE D'INTERVIEW: ENTRETIEN D'EXPLICITATION

Cette technique d'interview fut retenue pour conduire les entretiens car elle s'avérait la plus appropriée pour rencontrer nos objectifs de recherche. En fait, l'acte de mémoriser une partition de piano se subdivise en plusieurs sous-actions distinctes. L'une d'elles est de mémoriser la partition en utilisant des microstructures (Arbeau et Vermersh 1996). Pour récolter des données décrivant cette action spécifique, le chercheur doit amener le sujet à décrire le déroulement de son acte de mémorisation d'une partition à l'aide de microstructures. En d'autres termes, il faut amener le sujet à verbaliser cette action spécifique liée à sa pensée privée. Comme « la spécificité de l'entretien d'explicitation est de viser la verbalisation de l'action » (Vermersch 1994, 17), cette technique fut retenue pour réaliser les interviews de cette étude.

Trois raisons supplémentaires expliquent le choix de cette technique d'entretien pour récolter nos données. Premièrement, toute action renferme une connaissance autonome, c'est-à-dire non consciente, et l'acte de mémoriser une partition de piano à l'aide de microstructures n'échappe pas à cette règle. Cela implique, au moment de décrire son action, que le sujet soit confronté au caractère implicite de celle-ci. Ainsi, l'une des caractéristiques de cette technique d'entretien est justement de faciliter la mise à jour de l'aspect implicite caché derrière toute action (Vermersch 1994).

Deuxièmement, l'acte de mémoriser une partition laisse peu de traces observables, car le chercheur n'est pas en présence du sujet lorsqu'il mémorise. La récolte des données se déroule donc *a posteriori* de l'action effectuée et se fait à partir de la mémoire et de la capacité du sujet interviewé à se souvenir des faits. Par conséquent, le seul moyen permettant d'avoir accès aux données de mémorisation est d'amener le sujet à se rappeler du déroulement de son action en l'incitant à la verbaliser, ce que favorise cette technique d'interview.

Troisièmement, l'acte de mémoriser une partition entre dans le domaine de la pensée privée du sujet. Cela implique que seul le sujet a un accès direct à ces informations. La cueillette des données est donc en étroite relation avec la pensée privée du sujet et est possible dans la mesure où le chercheur utilise une technique d'entretien amenant le sujet à verbaliser cette pensée intérieure. Or, la technique de l'entretien d'explicitation peut justement favoriser la verbalisation de la pensée privée du sujet (Vermersch 1993).

Cependant, toute technique d'interview demande un certain temps avant d'être parfaitement maîtrisée et celle choisie n'échappe pas à cette règle. En revanche, Vermersch précise qu'il est possible d'en faire une utilisation partielle à condition de respecter les points suivants (1994, 168-169):

- **Supprimer le pourquoi des relances.** Les questions commençant par pourquoi offrent trop d'alternatives au sujet. Par conséquent, les *pourquoi* risquent de le diriger trop facilement vers la description du contexte plutôt que de l'amener directement à décrire le vécu de son action.
- **Reformuler un contrat de communication quand la verbalisation se tarit.** Un contrat de communication est une entente verbale entre l'interviewer et l'interviewé où le chercheur demande au sujet son consentement pour faire ou pour dire quelque chose.
- **S'assurer que la personne soit en position de parole incarnée.** Pour ce faire, il faut inciter la personne à formuler une tâche plus spécifique lorsqu'elle reste dans les généralités ou lui faire décrire l'aspect procédural de son action quand elle se cantonne à la description du contexte ou qu'elle reste enfermée dans l'expression de jugements sur ce qui s'est passé.

Les données ne rencontrant pas ces trois exigences d'utilisation n'ont pas été retenues lors de la codification des textes.

Analyse des données

Une fois retranscrits, les entretiens ont permis de regrouper l'ensemble des données devant faire l'objet d'une analyse de contenu. Cette analyse s'est déroulée en deux phases: 1. recherche d'une première catégorisation des données à partir d'un seul entretien; 2. codification des entretiens d'après ce premier modèle de catégorisation. Il s'agit donc d'une approche mixte. L'analyse de contenu

a été effectuée à l'aide du logiciel de données qualitatives *Nvivo2* selon un processus itératif jusqu'à la condensation finale des données. La catégorisation obtenue a ensuite été vérifiée par un chercheur indépendant et les modifications jugées nécessaires ont été apportées. Le tableau 1 résume l'essentiel des informations expliquées sur le plan méthodologique.

Résultats

Comme l'échantillon ne comportait que neuf pianistes, il est important de préciser que

les résultats présentés ne peuvent conduire à une généralisation. Ils permettent néanmoins d'obtenir un premier niveau de connaissance dans ce domaine d'intérêt et d'ouvrir le champ pour d'autres études consacrées à l'apprentissage mnémorique de partitions de piano à l'aide de repères microstructuraux. De plus, un des sujets de niveau professionnel a abandonné l'étude après la première rencontre, mais a tout de même présenté les pièces imposées de Bach et de Mozart. Nous tiendrons compte de cette réalité dans l'interprétation des résultats obtenus.

Tableau 1 : Résumé des informations par sujet.

Sujet	Niveau d'études du sujet	Répertoire présenté	Nombre d'extraits codés
Sujet n° 1	Préuniversitaire	Bach Mozart Schumann Prokofiev	459
Sujet n° 2	Préuniversitaire	Bach Mozart Schumann Prokofiev	313
Sujet n° 3	Préuniversitaire	Bach Mozart Schumann Prokofiev	484
Sujet n° 4	Universitaire	Bach Mozart Schumann Prokofiev	526
Sujet n° 5	Universitaire	Bach Mozart Schumann Prokofiev	653
Sujet n° 6	Universitaire	Bach Mozart Schumann Prokofiev	453
Sujet n° 7	Professionnel	Bach Mozart Schumann Prokofiev	436
Sujet n° 8	Professionnel	Bach Mozart Schumann Prokofiev	1 055
Sujet n° 9	Professionnel	Bach Mozart	361
TOTAL	3 préuniversitaires 3 universitaires 3 professionnels	34 documents	4 740

RENCONTRE DU PREMIER OBJECTIF : RÉPERTORIER LES DIVERS TYPES DE MICROSTRUCTURES

Le premier objectif de cette recherche était de répertorier les divers types de microstructures utilisés par les neuf pianistes ayant participé à l'étude afin de mémoriser les partitions choisies pour effectuer l'expérimentation. L'analyse de contenu réalisée a permis de constater que les sujets ont utilisé sept types différents de repères microstructuraux pour mémoriser le répertoire imposé.

Repères théoriques

Les *repères théoriques* ont été utilisés pour mémoriser une information à l'aide de notions théoriques musicales. Ils ont pour but de mémoriser la notation musicale. Les sujets ont fait appel à cinq types différents de repères microstructuraux théoriques afin de mémoriser leur partition: les notes (ex.: *rê*), les figures de notes (ex.: doubles-croches), des intervalles (ex.: quinte), des termes musicaux (ex.: *appoggiature*) et des notions d'harmonie très simples (ex.: *sol* majeur).

Repères quantitatifs

Les *repères quantitatifs* visent à mémoriser une information à l'aide d'une notion quantifiable. Ils ont pour but de mémoriser la notation musicale. Les *repères quantitatifs* utilisés par les sujets servaient à leur faire prendre conscience d'un nombre de notes (ex.: quatre notes), d'un nombre de mesures (ex.: deux mesures), d'un nombre de répétitions (ex.: quatre fois) ou d'un nombre pour diverses appellations (ex.: trois octaves).

Repères de partition

Les *repères de partition* visent à mémoriser une information en prenant conscience de son emplacement sur la partition. Ils ont pour buts d'aider à prendre conscience et à mémoriser le déroulement de la partition et de la notation musicale, telle une maquette. Les codes entrés sous *repères de partition* ont permis de constater que les sujets les ont utilisés pour se souvenir d'un endroit spécifique à l'intérieur d'une mesure (ex.: le deuxième temps de la mesure X), d'une mesure ou de mesures spécifiques (ex.: aux mesures situées dans la deuxième page, 1^{re} ligne) ou d'une section spécifique (ex.: la section B).

Repères physiques

Les *repères physiques* sont utilisés lorsque le sujet prend conscience qu'une partie spécifique de son corps est utilisée pour jouer une information mémorisée. Ce type de repères vise donc à faire prendre conscience et à mémoriser des éléments physiques impliqués dans la réalisation instrumentale de notations musicales. Les codes entrés sous le terme *repères physiques* ont permis de constater que les sujets en ont utilisé deux types différents: ceux associés à une main spécifique (ex.: la main droite) et ceux associés aux doigts (ex.: le 3^e doigt).

Repères de clavier

Les *repères de clavier* visent à utiliser les caractéristiques du clavier pour mémoriser une information spécifique. Ils ont donc pour but de mémoriser des notions liées à la réalisation instrumentale de la notation musicale. L'analyse de contenu a permis de constater que les sujets ont utilisé trois types de *repères de clavier*: la direction des notes (ex.: des notes qui descendent), la répartition des notes (ex.: une sixte en dessous de...), le relief du clavier (ex.: touche blanche, touche noire).

Repères répétitifs

Les *repères répétitifs* ont été utilisés lorsque le sujet identifiait une reprise d'information mémorisée précédemment dans la même pièce. Ils visent à mémoriser une information en effectuant une association avec une information identique déjà mémorisée précédemment dans la pièce. Les codes entrés sous *repères répétitifs* ont permis de constater que les sujets effectuaient ce type d'associations lorsqu'ils mémorisaient des repères théoriques (ex.: le *mi* se répète), quantitatifs (ex.: les deux mêmes accords), de partition (ex.: les mesures 13 et 14 étaient la même chose que 9 et 10), de physique (ex.: les mêmes doigts) et de clavier (ex.: un mouvement parallèle) déjà mémorisés dans la pièce.

Repères comparatifs

Les *repères comparatifs* visent à mémoriser une nouvelle information en la comparant avec d'autres informations mémorisées précédemment dans la même pièce. Ils ont pour but de mémoriser différentes informations à l'aide d'associations. Comme pour les *repères répétitifs*, les codes entrés sous *repères comparatifs* ont démontré que les sujets ont utilisé ce type de repères microstructuraux lorsqu'ils mémorisaient des repères théoriques (ex.: « Ce n'était plus *do-fa-si* bémol, mais un accord de

Tableau 2: Les sept (7) types de repères microstructuraux.

Théorique	Quantitatif	Partition	Physique	Clavier	Répétitif	Comparatif
notes	notes	temps	main	direction	théorique	théorique
rythme	mesures	mesure	doigtés	répartition	quantitatif	quantitatif
superposition de notes	répétitions	section		relief	physique	physique
termes musicaux	appellations				partition	partition
harmonie					clavier	clavier

mi bémol »), quantitatifs (ex. : « Il y avait deux notes au lieu de quatre »), de partition (ex. : « J'ai remarqué une petite différence entre les mesures 3-4 et 7-8 »), de physique (ex. : « Je joue ceci avec mes deux 4^e doigts en même temps. Tantôt, c'était les 3^e et 4^e doigts »), et de clavier (ex. : « petites gammes descendantes au lieu de montantes »).

Le tableau 2 offre une vue synthétisée des sept (7) types de repères microstructuraux relevés lors de l'analyse de contenu.

Certains de ces repères microstructuraux ont été privilégiés par les neuf pianistes ayant participé à l'étude pour mémoriser leur répertoire. La figure 1 illustre la fréquence d'utilisation des repères présentés au tableau 2.

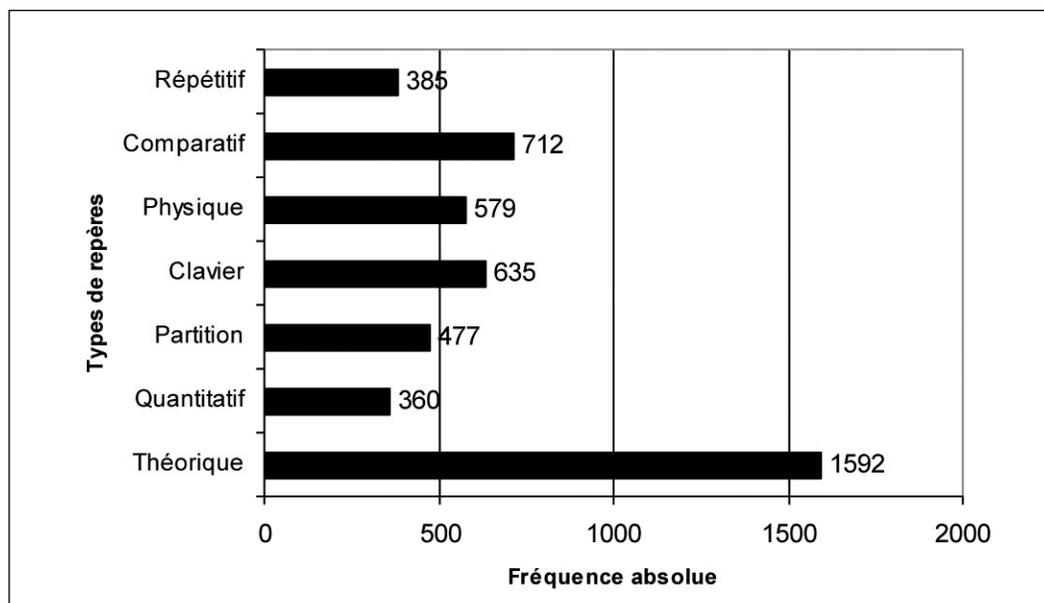
La figure 1, qui regroupe tous les extraits codés à partir des 34 documents analysés, montre que les neuf participants ont grandement privilégié les repères théoriques afin de mémoriser le répertoire exigé pour l'étude à l'aide de repères microstructuraux.

RENCONTRE DU DEUXIÈME OBJECTIF DE RECHERCHE: CATÉGORISER LES MICROSTRUCTURES

Le deuxième objectif établi au départ stipulait que les repères microstructuraux répertoriés devaient faire ensuite l'objet d'une catégorisation plus représentative de leur contenu. En fait, ces repères devaient être regroupés sous des catégories plus larges ou générales en vue « [...] de rassembler une grande quantité de matériel dans des unités d'analyse plus significatives et économiques » (Hubermann et Miles 1991, 118). Ces nouvelles catégories thématiques sont en quelque sorte des méta-codes résumant plus succinctement le corpus, et ce, tout en conservant la profondeur et la richesse des repères microstructuraux identifiés au départ.

Dans l'optique de s'assurer que ces repères soient regroupés sous une terminologie représentative de leur signification, le chercheur s'est référé aux connaissances actuelles sur le processus cognitif de mémorisation afin de

Figure 1: Fréquence d'utilisation des sept (7) types de repères microstructuraux.



trouver l'appellation juste. À ce titre, les psychologues de la musique utilisent principalement les termes « interne » et « représentation mentale » pour décrire les mécanismes cognitifs interpellés par la mémorisation d'une œuvre musicale (Aiello et Williamon 2002). Clarke (1988) abonde dans le même sens lorsqu'il explique que les interprètes récupèrent et jouent la notation musicale mémorisée en usant de représentations internes. Williamon (2002) définit d'ailleurs cette représentation comme une sorte de carte interne fiable que l'on utilise pour le rappel d'informations spécifiques. Aussi, pour stocker de nouvelles informations en mémoire à long terme, l'être humain doit les associer à d'autres informations déjà emmagasinées dans une banque de connaissances. Plus ces connaissances seraient vastes, plus l'humain posséderait d'habiletés de mémorisation (Chase et Simon 1973). Ces mêmes auteurs précisent aussi que l'information alimentant cette connaissance de base serait recueillie continuellement pour ensuite être rattachée à des groupes d'informations que l'on appelle *chunks*. D'après Chase et Simon (1973), ces *chunks* seraient essentiels pour effectuer les associations menant à l'activation de repères, de même que pour réintégrer partiellement les conditions d'apprentissage nécessaires à la récupération de l'information déjà stockée dans la mémoire à long terme.

Ces notions de *représentations* et d'*associations* ont donc été reprises pour classifier les repères microstructuraux identifiés par des thèmes plus larges et encadrer leur nouveau regroupement. Les descriptions des repères microstructuraux présentées lors de la rencontre du 1^{er} objectif ont également été utilisées pour guider ce nouveau regroupement en trois catégories. Tout d'abord, comme les repères *théoriques*, *quantitatifs* et de *partition* visaient la mémorisation de la notation musicale, ces trois types de repères microstructuraux ont été regroupés sous la catégorie *représentation de la notation musicale*. Ensuite, d'autres descriptions mentionnaient que les repères *physique* et de *clavier* avaient pour but de prendre conscience ou de mémoriser différents éléments impliqués dans la réalisation instrumentale de la notation musicale. Cet élément commun entre ces deux types de repères a permis de les regrouper sous la catégorie *représentation de la réalisation instrumentale*. Finalement, le but associatif des repères microstructuraux dits *répétitifs* et *comparatifs* a motivé leur classement sous la catégorie *repères associatifs*.

Une fois complétée, cette classification des sept (7) types de repères microstructuraux en trois grandes catégories distinctes a permis d'obtenir la catégorisation finale du corpus de données, telle que présentée au tableau 3 (page suivante). Ce nouveau regroupement permet maintenant d'observer à quelle fréquence les sujets ont utilisé les trois grandes catégories de repères microstructuraux, comme l'illustre la figure 2 (page suivante).

Les résultats observés à la figure 2 démontrent que les neuf pianistes ont eu grandement recours aux repères microstructuraux responsables de la représentation de la notation musicale pour mémoriser le répertoire à l'étude. Les repères associés à la représentation de la réalisation instrumentale du pianiste arrivent au deuxième rang des fréquences, tandis que le total des repères associatifs est légèrement moindre.

De plus, chacun des documents utilisés pour effectuer l'analyse de contenu a été étiqueté d'un attribut. Ainsi distingués d'après leurs caractéristiques respectives, ces documents pouvaient maintenant faciliter certaines comparaisons, dont la fréquence d'utilisation de repères microstructuraux d'après le niveau d'études des sujets.

La figure 3 permet d'observer que la fréquence d'utilisation des microstructures semble s'accroître avec le niveau d'études et d'expérience du sujet (voir page suivante). En effet, bien que les trois sujets professionnels aient deux documents en moins de codés que les deux autres groupes de sujets (préuniversitaire: n = 12 documents; universitaire: n = 12 documents; professionnel: n = 10 documents), leur fréquence d'utilisation demeure néanmoins supérieure pour les repères liés à la notation musicale et à la réalisation instrumentale. Par conséquent, si le sujet 9 de niveau professionnel avait présenté les quatre pièces, nous pouvons supposer que la fréquence d'utilisation des sujets professionnels aurait été encore plus élevée. Cette figure démontre également que les repères microstructuraux liés à la représentation de la notation musicale sont les plus fréquemment utilisés par les sujets, et ce, pour chaque niveau d'étude. Enfin, l'utilisation des repères liés à la représentation de la réalisation instrumentale semble également s'accroître avec l'expérience du sujet, du moins entre ceux de niveaux préuniversitaire et universitaire.

Tableau 3: La catégorisation finale des repères microstructuraux.

Représentation de la notation musicale	Représentation de la réalisation instrumentale	Repères associatifs
<i>Repères théoriques</i> 1) notes 2) rythme 3) superposition de notes 4) termes musicaux 5) harmonie	<i>Repères physiques</i> 1) main 2) doigtés	<i>Repères répétitifs</i> 1) théorique 2) quantitatif 3) physique 4) partition 5) clavier
<i>Repères quantitatifs</i> 1) nombre de notes 2) nombre de mesures 3) nombre de répétitions 4) nombre-appellations	<i>Repères de clavier</i> 1) direction des notes 2) répartition des notes 3) relief du clavier	<i>Repères comparatifs</i> 1) théorique 2) quantitatif 3) physique 4) partition 5) clavier
<i>Repères de partition</i> 1) temps 2) mesure 3) section		

Figure 2: Fréquence d'utilisation des trois grandes catégories de repères.

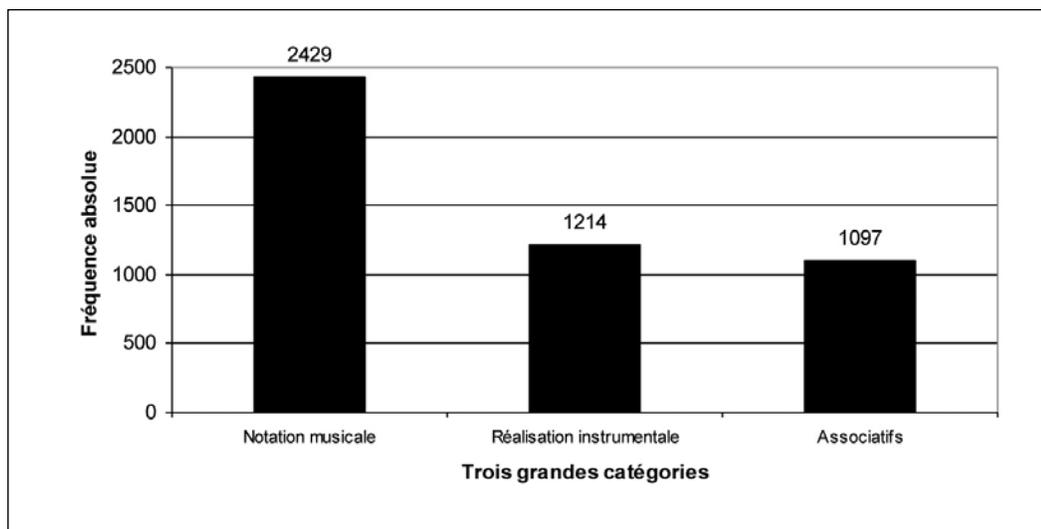
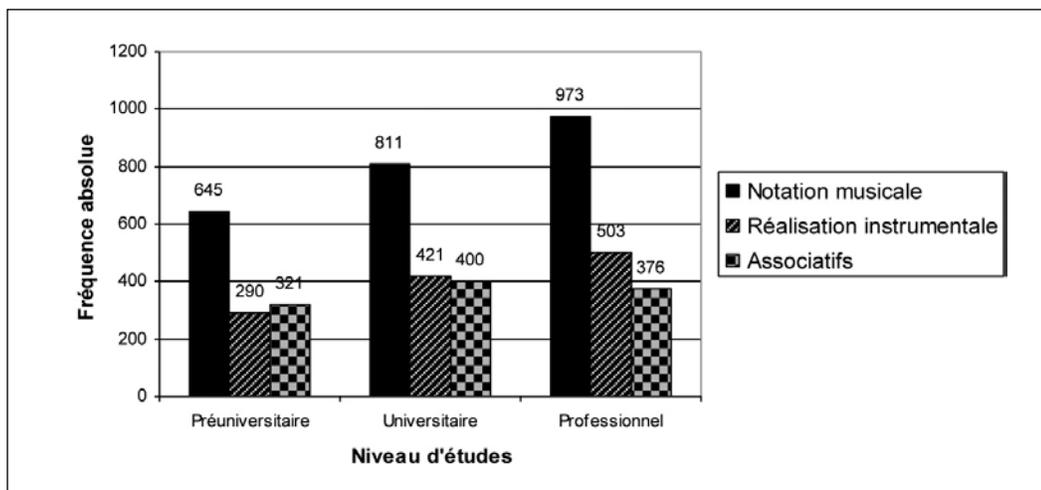


Figure 3: Fréquence des trois grandes catégories d'après le niveau d'études des sujets.



Conclusion

Bien que le caractère exploratoire de cette étude jumelé à la petite taille de l'échantillon ne permet pas de généraliser les résultats obtenus, nous croyons que l'acquisition de ce premier niveau de connaissances sur l'apprentissage mnémorique de partitions de piano à l'aide de microstructures aide à franchir un pas important dans ce domaine de recherche à maints égards. D'abord, la catégorisation obtenue renforce l'idée, déjà soulevée par d'autres chercheurs (Arbeau et Vermersch 1996), que les pianistes doivent conceptualiser l'œuvre mémorisée sous différents angles pour réussir à la jouer sans avoir la partition sous les yeux. Cette catégorisation suggère aussi que les repères microstructuraux impliqués dans l'apprentissage mnémorique de partitions de piano sont à la fois variés mais définis. Ensuite, cette étude permet de soulever l'hypothèse que les apprentissages mnémoriques conceptuels ne se limitent pas uniquement à la notation musicale. En effet, l'analyse des données fait ressurgir que les pianistes ayant participé à l'étude ont également eu besoin de conceptualiser différents éléments liés à la réalisation instrumentale de la notation musicale pour arriver à jouer les œuvres de mémoire. En d'autres termes, ils ont conceptualisé l'utilisation de leur physique, ainsi que l'emplacement et le mouvement des notes sur le clavier, pour réussir à mémoriser les pièces exigées. Puis, la catégorisation obtenue met en lumière que les pianistes semblent souvent utiliser des repères créés à l'aide d'associations pour mieux intégrer la mémorisation de la notation musicale et de sa réalisation à l'instrument. Ce travail d'associations s'effectuerait pour les cinq types de repères microstructuraux liés aux représentations de la notation musicale et de la réalisation instrumentale. Enfin, l'analyse visant à comptabiliser les fréquences d'apparition de ces repères dans le corpus de données a permis d'observer que le niveau d'études et d'expérience du pianiste a une influence à la hausse sur la fréquence d'utilisation de repères microstructuraux dans l'apprentissage mnémorique de partitions de piano. Ce résultat vient corroborer ceux déjà obtenus par Aiello (2001) et Hallam (1997), qui avaient observé que les musiciens moins expérimentés avaient davantage tendance à se fier à leurs mémoires sensorielles pour mémoriser une partition, plutôt que de la conceptualiser.

En somme, cette première catégorisation de repères microstructuraux offre non seulement des pistes de réflexions aux pianistes pédagogues devant encadrer le travail de

mémorisation de leurs élèves, mais ouvre également de nouveaux horizons pouvant générer d'autres études pertinentes pour l'avancement des connaissances sur ce domaine d'intérêt. À ce titre, nous poursuivons actuellement une recherche sur l'utilisation de repères microstructuraux dans le travail mnémorique auprès de pianistes moins expérimentés. En fait, comme l'analyse microstructurale n'exige pas une connaissance approfondie de la théorie musicale pour être utilisée, nous voulons vérifier si elle peut s'avérer un outil efficace dans le développement de l'apprentissage conceptuel de partitions de piano auprès des pianistes moins expérimentés dont le niveau de connaissances théoriques est moins élevé. Si cette hypothèse s'avère, l'analyse microstructurale pourrait représenter un excellent outil pédagogique pour amener les pianistes moins expérimentés à utiliser davantage leur mémoire conceptuelle dans l'apprentissage mnémorique de leur répertoire. ◀

RÉFÉRENCES

- AIELLO, Rita (2001). « Playing the piano by heart: From behaviour to cognition », Robert J. ZATORRE et Isabelle PERETZ (dirs.), *The Biological Foundations of Music*, New York, Annals of the New York Academy of Sciences, vol. 930, p. 389-393.
- _____ et Aaron WILLIAMSON (2002). « Memory », Richard PARNCUTT et Gary E. McPHERSON (dirs.), *The Science & Psychology of Music Performance*, Oxford, University Press, p. 167-181.
- ARBEAU, Delphine et Pierre VERMERSH (1996). « La mémorisation des œuvres musicales chez les pianistes », *Médecine des arts*, n° 18, décembre, p. 24-30.
- BACH, Jean-Sébastien (1991). *Inventions & Sinfonias (Two- & Three-Part Inventions)*, California, Alfred Publishing. Partition de piano.
- CHAFFIN, Roger et Gabriela IMREH (1997). « Pulling teeth and torture: Musical memory and problem solving », *Thinking and Reasoning*, vol. 3, n° 4, p. 315-336.
- _____, Gabriela IMREH et Mary CRAWFORD (2002). *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*, Mahwah (NJ), Erlbaum.
- CHASE, William G. et Herbert A. SIMON (1973). « The mind's eyes in chess », William G. CHASE (dir.), *Visual Information Processing*, New York, Academic Press, p. 215-281.

- CLARKE, Eric F. (1988). « Generative principles in music performance », John A. SLOBODA (dir.), *Generative Processes in Music*, Oxford, Clarendon Press, p. 1-26.
- DEUTSCH, Diana (1982). *The Psychology of Music*, New York, Academic Press.
- GINSBORG, Jane (2004). « Strategies for Memorizing Music », Aaron WILLIAMON (dir.), *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*, Oxford, University Press, p. 123-141.
- HALLAM, Susan (1995). « Professional musicians' approaches to the learning and interpretation of music », *Psychology of Music*, vol. 23, n° 2, p. 111-128.
- _____ (1997). « The development of memorisation strategies in musicians: Implications for education », *British Journal of Music Education*, vol. 14, p. 87-97.
- HUBERMAN, Michael A. et Mathew B. MILES (1991). *Analyse des données qualitatives: recueil de nouvelles méthodes*, Montréal, Éditions du Renouveau pédagogique.
- MISHRA, Jennifer (2004). « A Model of Musical memory », Scott D. LIPSCOMB, Richard ASHLEY, Robert GJERDINGEN et Peter. WEBSTER (dirs.), *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition*, Adelaide (SA), Causal Productions, p. 74-86.
- MOZART, Wolfgang Amadeus (1973). *Klaversonaten Piano Sonatas*, Wien, Wiener Urtext Edition. Partition de piano.
- PROKOFIEFF, Sergei (1958). *Visions fugitives*, opus 22, New York, International Music Company. Partition de piano.
- RUBIN-RABSON, Grace (1937). *The Influence of Analytical Pre-Study in Memorizing Piano Music*, New York, Archives of Psychology.
- SCHUMANN, Robert (1957). *Scènes d'enfants*, opus 15 (*Kinderscenen*), Paris, Éditions Salabert. Partition de piano.
- VERMERSCH, Pierre (1993). « Pensée privée et représentation pour l'action », A. WEILL, P. RABARDEL et D. DUBOIS (dirs.), *Représentation pour l'action*, Toulouse, Octares, p. 209-232.
- _____ (1994). *L'entretien d'explicitation en formation initiale et en formation continue*, Paris, ESF éditeur.
- WILLIAMON, Aaron (2002). « Memorizing music », John RINK (dir.), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge, University Press, p. 113-126.
- _____ et Elizabeth VALENTINE (2002). « The role of retrieval structures in memorizing music », *Cognitive Psychology*, vol. 44, n° 1, p. 1-32.

Introduction

Les troubles musculosquelettiques liés à l'exécution de la musique (TMEM) provoquent souvent des douleurs physiques allant jusqu'à entraver la pratique professionnelle du musicien (Zaza 1998). Bien que la recherche scientifique dans ce domaine soit en plein développement et que les causes pouvant provoquer ces troubles chez le musicien sont de mieux en mieux connues, les études visant à étudier la prévention des TMEM offerte aux musiciens pendant leur formation instrumentale demeurent encore quasi inexistantes. La recherche présentée dans le cadre de cet article vise donc à faire un pas dans cette direction, ainsi qu'à amorcer un programme de recherche axé sur la présence de l'éducation somatique dans l'enseignement du piano, du violon et de la guitare. Pour ce faire, le Groupe de recherche en pédagogie instrumentale et musicale (GRePIM) et le Laboratoire de recherche en formation auditive et didactique instrumentale (LaRFADI), deux laboratoires de la Faculté de musique de l'Université Laval, souhaitent réaliser dans les prochaines années un ensemble de projets visant à mieux comprendre les approches préventives offertes aux musiciens en formation. Cette programmation a été amorcée en analysant la manière dont des professeurs de piano du pré-collégial décrivent différentes attitudes posturales qu'ils jugent saines d'enseigner à leurs élèves afin qu'ils évitent de se blesser en jouant. Bien qu'une attitude posturale saine s'observe normalement sur un corps dynamique, c'est-à-dire en mouvement, nous avons néanmoins voulu connaître de quelle manière des professeurs de piano se représentaient différentes attitudes posturales de base impliquées dans le jeu instrumental de l'élève.

Problématique

La littérature spécialisée sur les problèmes physiques liés au jeu instrumental provient majoritairement du milieu médical, et les résultats accessibles jusqu'à ce jour tracent un portrait plutôt sombre des TMEM vécus par les instrumentistes. En effet, Zaza (1998) a effectué une recension systématique d'études publiées entre 1980 et 1996 sur la prévalence des TMEM chez les musiciens classiques. Ses analyses ont démontré que cette prévalence était de 39 % à 87 % chez les musiciens adultes, et de 34 % à

Représentations d'attitudes posturales saines de professeurs de piano enseignant à des élèves du pré-collégial: étude exploratoire

Francis Dubé, Ursula Stuber, Mathieu Boucher, Marie-Claude Dumoulin, Christian Martin et Malinalli Peral Garcia (GRePIM, Université Laval/OIRCM, Université de Montréal)

62 % chez les étudiants en musique du niveau secondaire. Bien que les TMEM touchent un très grand nombre de musiciens, ils affectent plus souvent les pianistes, les violonistes et les guitaristes (Cayea et Manchester 1998). Ces statistiques inquiétantes expliquent possiblement pourquoi plusieurs musiciens finissent même par croire que la douleur physique est une conséquence normale de la pratique instrumentale (Fry 1986).

Les TMEM les plus fréquemment rencontrés chez les musiciens sont liés à un surmenage ou à une mauvaise utilisation du système musculosquelettique (Fry 1986; Lippman 1991; Winspur et Parry 1997). Ces blessures surviennent lorsque les tissus (muscles, tendons et nerfs) sont stressés au-delà de leurs limites anatomiques et physiologiques (An et Beijani 1990; Lederman et Calabrese 1986). Il semble y avoir trois catégories de TMEM: 1. le syndrome de surmenage musculo-tendineux, qui compte pour plus de la moitié des TMEM; 2. la compression de nerfs et le syndrome du défilé thoracique, qui représente environ 20 % des cas; et 3. la dystonie de fonction pour 10 % des cas (Hoppmann et Patrone 1989). Les facteurs contribuant aux TMEM sont évidemment multiples. La répétition de mouvements, le stress postural lié aux périodes de temps prolongées en position assise ou debout, la laxité articulaire, l'augmentation soudaine du temps de travail, ainsi que les postures contraignantes en sont les exemples principaux (Foxman et Burgel 2006).

Il existe des mesures préventives pour éviter l'apparition de telles pathologies chez les musiciens (Chesky, Dawson et Manchester

2004; Shafer-Crane 2006; Wristen et Hallbeck 2009; Zaza 1994; Zaza et Farewell 1997) dont l'adoption d'une attitude posturale saine à l'instrument (Chamagne 2000; Dommerholt 2000; Teasdale et al. 2006; Travers et al. 2006; Travers 1995; Tubiana, Chamagne et Brockman 1989). En fait, une posture bien maîtrisée permettrait de minimiser le stress sur le corps, donc de diminuer la propension aux blessures. Par ailleurs, plusieurs auteurs considèrent que les professeurs d'instrument peuvent jouer un rôle éducatif d'importance sur la prévention des blessures (Barrowcliffe 1999; Foxman et Burgel 2006; Hildebrandt et Nübling 2004; Medoff 1999; Redmond et Tiernan 2001; Wristen 1995), car ils seraient les mieux placés pour encadrer et modifier les comportements physiques de leurs élèves (Spaulding 1988; Zaza 1993, 1994).

Bien que la littérature spécialisée mentionne les attitudes posturales à privilégier pour prévenir l'apparition de TMEM (voir tableaux 1, 2, 4, 6 et 8), elle offre toutefois très peu d'informations concernant l'aptitude du professeur de piano à encadrer et à modifier les comportements physiques de l'élève en fonction de ces critères. En effet, seulement deux études ont abordé les TMEM sous cet angle. D'abord, Redmond et Tiernan (2001) ont tenté de répertorier, à l'aide d'un questionnaire, les différentes connaissances et pratiques des professeurs de piano sur la prévention des TMEM. Parmi les résultats obtenus, ceux touchant aux aspects posturaux démontrent que 36 des 44 professeurs interrogés disent enseigner à leurs élèves les postures adéquates pour prévenir les TMEM. En revanche, cette étude n'a récolté aucune donnée pour vérifier s'ils enseignent les attitudes posturales que la médecine des arts juge pertinentes pour jouer un rôle préventif sur les TMEM. Ensuite, Rodgers (1999) a cherché à établir le niveau de sensibilisation des professeurs de piano aux facteurs pouvant prédisposer le pianiste aux TMEM, ainsi que les interventions qu'ils préconisaient pour les prévenir. Ses résultats démontrent que plus un professeur a lui-même expérimenté des TMEM ou suivi une formation en éducation somatique (ex. : technique Alexander, Feldenkrais, yoga, etc.), plus il est sensibilisé à les prévenir. En revanche, cette étude ne permet pas de conclure qu'un professeur sensibilisé aux TMEM possède pour autant l'aptitude de travailler efficacement à leur prévention, notamment, car plus de 50 % des professeurs interrogés mentionnent que les 2/3 de leurs élèves ont déjà éprouvé des TMEM.

Cette absence de données est préoccupante et c'est ce qui nous a amenés à débiter nos investigations par ce domaine. De façon plus précise, nous avons cherché à connaître de quelle manière des professeurs de piano décrivaient différentes attitudes posturales qu'ils jugeaient importantes de transmettre à leurs élèves afin qu'ils évitent de se blesser en jouant. Notre recherche portera donc sur leurs représentations d'attitudes posturales saines.

Méthodologie

DÉFINITION OPÉRATIONNELLE

Cette recherche postule tout d'abord qu'une attitude posturale saine est celle qui respecte les structures anatomiques naturelles du corps (os, articulations, muscles, ligaments, tendons), de même que les fonctions biomécaniques et les processus physiologiques de l'organisme en situation de jeu instrumental. Autour de cette définition, s'est mis en place un processus de collecte et d'analyse de données. Pour ce faire, un questionnaire a été acheminé à 273 professeurs de piano de la province de Québec auquel 38, enseignant à des élèves de niveau pré-collégial, ont répondu. Il s'agissait de questions à développement portant sur différentes attitudes posturales impliquées dans le jeu instrumental du piano couvrant l'ensemble du corps, soit le squelette axial, le bassin, les membres inférieurs et supérieurs, ainsi que la position assise. Ursula Stuber, professeure d'eutonnie à la Faculté de musique de l'Université Laval et spécialiste des attitudes posturales chez les musiciens, secondée par deux doctorantes (Marie-Claude Dumoulin et Malinalli Peral Garcia), a encadré l'élaboration de la catégorisation choisie pour construire le questionnaire. Cet outil de recherche fut ensuite validé une première fois auprès d'un échantillon de trois professeurs de piano. Les réponses obtenues et les commentaires reçus lors de cet essai pilote nous ont amenés à rédiger une seconde version du questionnaire qui fut également validée auprès de trois autres professeurs de piano.

ANALYSE DES DONNÉES

Pour analyser les données recueillies, nous avons comparé les descriptions d'attitudes posturales saines offertes par les participants à celles mentionnées dans la littérature spécialisée et reconnues comme étant pertinentes pour prévenir des troubles musculosquelettiques. Ces critères provenaient principalement de la médecine des arts, auxquels s'ajou-

Tableau 1 : Présentation des auteurs par catégorie d'attitudes posturales.

Position assise					
Hauteur du siège		Distance du piano		Endroit sur le siège	
Bros et Papillon 2001 Brandfonbrener 1997		Brandfonbrener 1997 Green, Chamagne et Tubiana 2000		Bros et Papillon 2001 Floyd et Roberts 1958	
Membres supérieurs					
Épaules	Coudes	Avant-bras	Poignets	Mains	Doigts
Papillon et Chamagne 2004 Kendall et al. 2005	Brandfonbrener 1997	Bros et Papillon 2001 Brandfonbrener 1997 Tubiana, Chamagne et Brockman 1989	Brandfonbrener 1997 Sugawara 1999 Youm et al. 1978	Papillon et Chamagne 2004 Mathieu 2004	Bros et Papillon, 2001 Papillon et Chamagne 2004
Membres inférieurs					
Pied droit		Pied gauche		Jambes	
Deschaussées 1989		Tubiana, Chamagne et Brockman 1989 Lundervold 1951 a, b. Floyd et Roberts 1958		Kendall et al. 2005 Floyd et Roberts 1958	
Squelette axial (tête, cou, dos)			Bassin		
Kendall et al. 2005 Green, Chamagne et Tubiana 2000			Kendall et al. 2005 Kapandji 2000 Green, Chamagne et Tubiana 2000		

taient ceux empruntés à l'ergonomie et à la biomécanique occupationnelle. Une fois la liste complétée, ces différents critères posturaux ont permis d'établir le cadre théorique de l'étude. Le tableau 1 présente la liste des auteurs retenus en fonction de la catégorisation d'attitudes posturales préétablies¹.

Comme mentionné plus haut, les chercheurs ont comparé les descriptions des participants aux critères d'attitudes posturales saines énoncés par les auteurs. Lors de cette analyse comparative, les chercheurs tentaient d'identifier, à partir des descriptions des professeurs, les éléments pouvant rencontrer les critères posturaux relatés dans la littérature scientifique. Les résultats obtenus par ces analyses ont ensuite été répertoriés sous trois grandes catégories en fonction de leur susceptibilité de mener aux positions et aux postures saines décrites dans la littérature, soit *forte possibilité*, *possibilité moyenne* et *possibilité faible*. Afin d'assurer un maximum d'objectivité, ces résultats ont fait l'objet d'une triangulation entre chercheurs. Pour ce faire, des membres de l'équipe ont codé individuellement, à l'aide du logiciel de données qualitatives *Nvivo2*, les données recueillies en fonction de leur possibilité relative de conduire aux positions saines décrites dans la littérature. Une fois cette étape

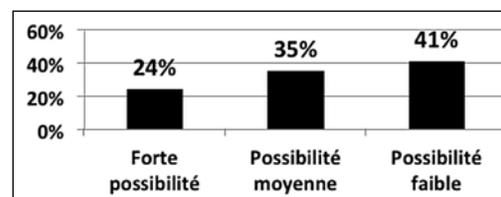
complétée, ils ont comparé leur codification respective en groupe. Les résultats présentant des points de divergence ont été discutés jusqu'à l'obtention d'un consensus.

Résultats

De façon générale, les résultats obtenus ont permis de constater que les professeurs de piano ayant participé à l'étude semblaient avoir de la difficulté à se représenter clairement des attitudes posturales pouvant prévenir des troubles musculosquelettiques. En effet, la figure 1 illustre que seulement 24 % des réponses fournies par ces professeurs avaient une forte possibilité de conduire aux positions et aux postures saines décrites dans la littérature.

La section suivante présente les résultats obtenus pour chacune des attitudes posturales

Figure 1 : Pourcentage pour l'ensemble des attitudes posturales questionnées.



¹ Le descriptif de ces critères posturaux est présenté dans la section « Résultats ».

Tableau 2 : Descriptifs retenus pour la position assise.

Position assise		
Hauteur du siège	Distance du piano	Endroit sur le siège
1. De manière à ce que les avant-bras soient horizontaux (Bros et Papillon 2001) 2. Up to just a little bit above the keyboard (Brandfonbrener 1997)	1. So that the elbows are slightly in front of the body (Brandfonbrener 1997) 2. De manière à pouvoir passer les bras en avant du corps (...) pour la liberté des mouvements (Green, Chamagne et Tubiana 2000)	1. Au bord du tabouret, sur les ischions pour plus de mobilité (Bros et Papillon 2001) 2. It may be conclude that the thighs are anatomically and physiologically unsuited for-supporting the weight of the sitting body (Floyd et Roberts 1958)

questionnées, ainsi que les descriptifs retenus pour effectuer l'analyse comparative.

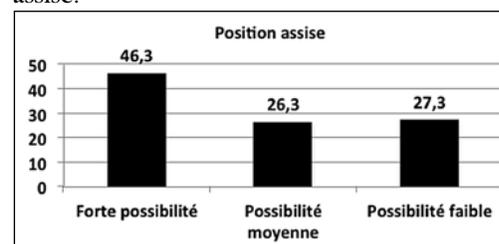
Catégorie : position assise

La position assise reposait sur trois critères posturaux: 1. la hauteur à laquelle l'élève doit régler le siège; 2. la distance à laquelle il doit s'asseoir du piano; 3. l'endroit où il doit s'asseoir sur le siège. Bien que la position assise ne fasse pas directement référence à une attitude posturale du corps, elle en influence toutefois un très grand nombre. À titre d'exemple, un siège dont la hauteur est ajustée adéquatement permet aux avant-bras du pianiste de se positionner correctement. De plus, une position assise adéquate favorise par ricochet l'équilibre postural de la tête, du bassin et de la colonne vertébrale (Papillon et Chamagne 2004). Le tableau 2 présente les descriptifs scientifiques retenus pour ces trois critères posturaux.

La figure 2 présente la répartition en pourcentage des réponses obtenues pour l'ensemble des critères posturaux liées à la position assise. Ainsi, 46 % des réponses données par les professeurs pour les trois critères posturaux concernant la position assise correspondaient aux descriptifs mentionnés au tableau 2.

Le tableau 3 démontre de grands écarts de pourcentage en ce qui concerne l'endroit sur le siège, et qu'il s'agit également du critère

Figure 2 : Pourcentage pour la position assise.



postural que les professeurs se représentent le plus adéquatement, soit à 58 %. Il semble toutefois que les professeurs aient des points de vue divergents sur la distance devant séparer l'élève du piano, car leurs réponses ont été réparties de façon assez égale dans les trois types de possibilités, forte, moyenne ou faible. Quant à la hauteur du siège, seulement 16 % des réponses offertes par les professeurs proposaient des descriptions ayant une faible possibilité de conduire aux deux critères mentionnés au tableau 2.

Catégorie : membres supérieurs

La catégorie des membres supérieurs élaborée pour notre étude englobe plusieurs attitudes posturales allant de l'épaule jusqu'aux doigts. Bien que les attitudes posturales du pianiste reposent le plus souvent sur un concept de mobilité, notamment celles liées aux membres supérieurs (Mathieu 2004), nous avons néanmoins voulu connaître les positions

Tableau 3 : Pourcentage des réponses obtenues pour chaque critère postural liée à la position assise.

Position assise				
	Hauteur du siège	Distance du piano	Endroit sur le siège	Total %
FORTE POSSIBILITÉ (FP) %	47	34	58	46,3 %
POSSIBILITÉ MOYENNE (PM) %	37	37	5	26,3 %
POSSIBILITÉ FAIBLE (PF) %	16	29	37	27,3 %

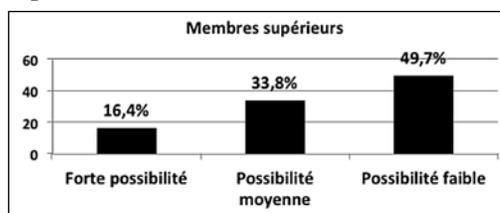
Tableau 4: Descriptif des critères retenus pour les catégories liées aux membres supérieurs.

Membres supérieurs	
Épaules	
Placement de la ceinture scapulaire en relation avec le thorax	
1. Le pianiste doit sentir ses omoplates plaquées contre sa cage thoracique (Papillon et Chamagne 2004) 2. The scapulae lie flat against the upper back, approximately between the second and seventh thoracic vertebrae, and approximately 4 inches apart (more or less depending of the size of the individual (Kendall et al. 2005)	
Coudes	
Position en relation avec le tronc	
1. A little bit in front of the torso (Brandfonbrener 1997)	
Avant-bras I et II	
Avant-bras 1	Avant-bras II
Position en relation avec la hauteur du clavier	Position en pronosupination
1. De « horizontal » (Bros et Papillon 2001), à « up to a little bit above the keyboard » (Brandfonbrener 1997)	1. En pronation partielle (Tubiana Chamagne et Brockman 1989)
Poignets I et II	
Poignets 1	Poignets II
Position en flexion-extension	Position en abduction-adduction (ou flexion radiale-ulnaire)
1. In neutral position (Brandfonbrener 1997; Sugawara, 1999), notably obtained with hand, wrist, and forearm on a flat surface with the palm facing down (Sugawara 1999)	1. In neutral position (Brandfonbrener 1997, Sugawara 1999), when the third digit is parallel with the longitudinal axis of the forearm (Youm et McMurthy 1978)
Mains	
Position des métacarpes	
1. Avec la présence d'une voûte [transversale] (Papillon et Chamagne 2004; Mathieu 2004), sans que l'articulation du 5 ^e doigt ne s'effondre (Mathieu 2004)	
Doigts I et II	
Doigts 1	Doigts II
Position des phalanges en flexion-extension	Position des phalanges en abduction-adduction
1. Respect de l'arche longitudinale des doigts formés par les métacarpiens et l'ensemble des trois phalanges des doigts (deux dans le cas du pouce) (Bros et Papillon 2001)	1. Respecter au maximum l'alignement des phalanges des doigts et des métacarpiens correspondants (Bros et Papillon 2001; Papillon et Chamagne 2004)

de base que les professeurs privilégient pour cette région du corps. Les descriptifs des critères retenus pour les attitudes posturales liées aux membres supérieurs sont présentés au tableau 4. La figure 3 présente quant à elle la répartition en pourcentage des réponses obtenues pour l'ensemble des attitudes posturales liées aux membres supérieurs.

Les résultats obtenus pour les attitudes posturales liées aux membres supérieurs révèlent

Figure 3: Pourcentage pour les membres supérieurs.



que les professeurs de piano interrogés ont eu beaucoup de difficulté à les décrire clairement. En effet, seulement 16 % des réponses obtenues comportaient une forte possibilité de conduire à une position saine, alors que la moitié des réponses en présentaient une faible possibilité. Ces résultats soulèvent plusieurs interrogations sur l'aptitude du professeur de piano à enseigner adéquatement ces attitudes posturales. Ils mettent également en lumière l'importance de poursuivre l'investigation dans ce domaine afin de vérifier si ces résultats se confirment lorsqu'on utilise une méthodologie différente.

Le tableau 5 présente en détail les résultats obtenus pour chacune des attitudes posturales liées aux membres supérieurs. Ces résultats permettent de mieux saisir les faiblesses présentes dans les représentations d'attitudes posturales saines des professeurs de piano inter-

Tableau 5 : Résultats détaillés des attitudes posturales liées aux membres supérieurs.

	Épaules	Avant-bras I	Avant-bras II	Coudes	Poignets I	Poignets II	Mains	Doigts I	Doigts II	Total %
FORTE POSSIBILITÉ (FP) %	0	8	16	0	45	16	26	37	0	16,4 %
POSSIBILITÉ MOYENNE (PM) %	92	39	26	29	21	3	53	34	8	33,8 %
POSSIBILITÉ FAIBLE (PF) %	8	53	58	71	34	82	21	29	92	49,7 %

rogés. On remarque d'abord que les réponses liées aux attitudes posturales des coudes (PF = 71 %), des poignets II (PF = 82 %) et des doigts II (PF = 92 %) ont obtenu les plus faibles possibilités de correspondre aux descriptifs des auteurs. Ensuite, à l'exception de l'attitude posturale des poignets I (FP = 45 %), les réponses des professeurs mènent rarement à une forte possibilité de position saine. Certaines (épaules, coudes, doigts II) ont même 0 % de possibilité d'y conduire. Que faut-il comprendre de ces résultats? Divers éléments peuvent les expliquer. D'abord, plusieurs réponses analysées ne proposaient pas une description d'attitudes posturales. Elles décrivaient plutôt un mouvement, une technique instrumentale, un défaut postural, une sensation physique ou une stratégie. Ensuite, plusieurs des descriptions reçues s'avéraient insuffisantes pour en comprendre le sens ou décrivaient une attitude posturale autre que celle questionnée. Enfin, dans certains cas, comme pour les épaules et les mains, les descriptions étaient incomplètes ou partielles².

Catégorie : membres inférieurs

Les attitudes posturales liées aux membres inférieurs concernent les *pieds* et les *jambes*. Comme le soulignent Floyd et Roberts (1958), un positionnement juste des pieds permet de jouer dans une posture équilibrée sur le plan musculaire, tandis qu'un angle adéquat au niveau des jambes permet de respecter le creux lombaire naturel du corps, donc de minimiser un stress musculaire. Les descriptifs retenus pour ces attitudes posturales sont mentionnés au tableau 6. La figure 4 présente la répartition en pourcentage des réponses obtenues pour l'ensemble des attitudes posturales liées aux membres inférieurs.

Figure 4 : Pourcentage pour les membres inférieurs.

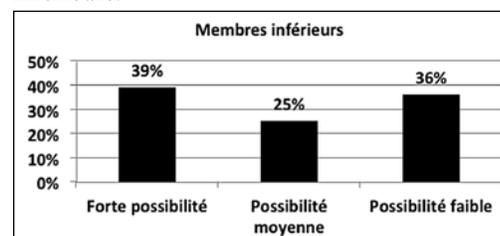


Tableau 6 : Descriptifs retenus pour les attitudes posturales liées aux membres inférieurs.

Membres inférieurs		
Pieds		Jambes
Surface de contact des pieds avec le sol		Angulation des jambes
Gauche	Droit	1. Hips and knees should be approximately at a 90 degree angle (Kendall et al. 2005)
1. Flat on the floor, providing the normal stable tripod formed by the base of the great toe, the base of the little toe and the heel (Tubiana, Chamagne et Brockman 1989) 2. Apart from the discomfort in the lower limbs, this position [pieds ne touchant pas au sol] is more fatiguing than when the feet are flat on the floor (Lundervold 1951 a, b) 3. The onset of muscular activity in the back muscles was hastened when the feet were unsupported (Floyd et Roberts 1958)	1. Talon ou pied complet en appui sur le sol (Deschaussées 1982)	

² Martin et Dubé préparent un nouvel article tiré de cette étude où ils préciseront les diverses lacunes rencontrées dans les descriptions reçues.

Tableau 7 : Résultats détaillés des catégories liées aux membres inférieurs.

	Pied gauche	Pied droit	Jambes	Total %
FORTE POSSIBILITÉ (FP) %	47	63	6	39 %
POSSIBILITÉ MOYENNE (PM) %	29	16	31	25 %
POSSIBILITÉ FAIBLE (PF) %	24	21	63	36 %

Les résultats obtenus pour les *pieds* et les *jambes* laissent présager que les professeurs interrogés ont des conceptions différentes du positionnement à favoriser pour cette région du corps. En effet, 39 % des réponses fournies comportaient une forte possibilité de correspondre aux critères retenus, alors que 36 % furent jugées comme ayant une faible possibilité d'y conduire. Regardons maintenant le détail de ces résultats au tableau 7 afin de mieux les nuancer.

Les résultats présentés au tableau 7 permettent de constater que les réponses fournies par les professeurs comportent de grands écarts d'une attitude posturale à l'autre. En effet, 63 % des réponses reçues étaient en accord avec le critère retenu pour le *pied droit*, alors que 63 % des réponses données pour l'attitude posturale des *jambes* avaient une faible possibilité de conduire au critère de Kendall et al. (2005). Considérant qu'une angulation adéquate des jambes permet de minimiser un stress sur la région lombaire, ce

résultat mériterait sûrement d'être vérifié dans le cadre d'une recherche ultérieure.

Catégories: squelette axial et bassin

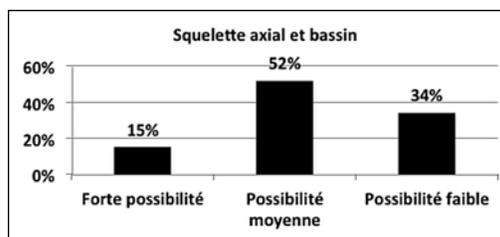
Les deux dernières catégories d'attitudes posturales élaborées dans le cadre de notre questionnaire concernaient le squelette axial, soit le *dos*, la *tête* et le *cou*, et le *bassin*. Ces grandes catégories sont liées à l'alignement postural recherché en position assise pour jouer dans une posture équilibrée sur le plan musculaire. Afin d'analyser les réponses des professeurs, nous avons retenu les critères mentionnés au tableau 8.

La figure 5 présente la répartition en pourcentage des réponses obtenues pour l'ensemble des attitudes posturales liées au squelette axial et au bassin (voir page suivante). Ainsi, les réponses des professeurs concernant les attitudes posturales liées au squelette axial (*tête*, *cou*, *dos*) et au *bassin* ont reçu la plus

Tableau 8 : Descriptifs des critères retenus pour le squelette axial et le bassin.

Squelette axial	
Dos Alignement du dos (lombaire et thorax)	Tête et Cou Inclinaison de la tête et courbure du cou
1. The normal curve of the spine consist of a curve that is convex forward in the neck (cervical region), a curve that is convex backward in the upper back (thoracic region), and a curve that is convex forward in the low back (lumbar region). These may be describe as slight extension of the neck, slight flexion of the upper back and slight extension of the low back. When there is a normal curve in the low back, the pelvis is in neutral position (Kendall et al. 2005)	1. Neutral position: not tilted forward or back (Kendall et al. 2005) 2. The posture of the seated musician should place the center of gravity of the head over the axis of the spine (Green, Chamagne et Tubiana 2000)
Bassin	
Bassin I Sur le plan sagittal	Bassin II Sur le plan frontal
1. When there is a normal curve in the low back, the pelvis is in a neutral position (Kendall et al. 2005) 2. The anterior-superior iliac spines and the symphysis pubis are in the same vertical plane (Kendall et al. 2005) 3. The pelvis is vertical (Kapandji 2000)	1. The anterior-superior iliac spines are in the same horizontal plane (Kendall et al. 2005) 2. The ischial tuberosities should lie evenly on the seat, so that the pelvis is horizontal and the spine is in the axis of the center of gravity of the spine (Green, Chamagne et Tubiana 2000)

Figure 5 : Pourcentage pour le squelette axial et le bassin.



faible possibilité (15 %), parmi tous les résultats obtenus dans le cadre de cette étude, de conduire aux postures et aux positions décrites dans la littérature. De fait, lors de l'analyse des données, nous avons constaté que les professeurs ont éprouvé de grandes difficultés à décrire clairement les attitudes posturales à privilégier pour le squelette axial et le bassin. En plus de démontrer les mêmes lacunes que celles mentionnées dans la section portant sur les membres supérieurs, plusieurs professeurs n'ont fourni aucune réponse aux questions posées, notamment pour l'attitude posturale du bassin. Pourtant, d'un point de vue fonctionnel, le *bassin* définit le positionnement de la colonne vertébrale et de la *tête*, soit l'axe du corps du pianiste. Alignée et équilibrée de manière à respecter la physiologie et la morphologie du musicien, cette posture favorise un relâchement sélectif (Papillon et Chamagne 2004) et minimise le stress sur le corps.

Le tableau 9 nous informe de façon plus précise des résultats obtenus pour chacune des attitudes posturales liées au squelette axial et au bassin. Lorsqu'on observe les résultats détaillés obtenus pour les attitudes posturales liées au squelette axial et au *bassin*, on remarque deux phénomènes intéressants. D'une part, un très faible pourcentage de réponses reçues révèle une forte possibilité de mener au positionnement du *bassin* décrit dans la littérature. Seulement 5 % des réponses liées au bassin étaient en accord avec les descriptifs retenus au tableau 8. Or, un positionnement adéquat à ce niveau peut influencer positivement la position lombaire ainsi que

la gestuelle du pianiste, notamment pour le déplacement des mains sur le clavier, et peut également limiter les contraintes exercées sur la colonne vertébrale (Messina et Boutan 2004). Bref, il s'agit d'une attitude posturale à ne pas négliger sur le plan pédagogique pour prévenir efficacement les TMEM chez l'élève. En revanche, les résultats présentés pour le *dos* démontrent que les professeurs possèdent une connaissance assez juste de cette attitude posturale (71 % PM) sans toutefois pouvoir la décrire de façon complète. Il faudrait donc vérifier si ce résultat demeure similaire lorsqu'on analyse l'enseignement postural des professeurs dans les recherches futures.

Discussion et conclusion

Cette recherche exploratoire avait pour objectif d'acquérir un premier niveau de connaissances sur l'enseignement postural de professeurs de piano exerçant au pré-collégial. Bien que l'étude ait rencontré l'objectif visé, la méthodologie retenue pour mener l'étude (questionnaire, analyse qualitative) ainsi que la taille modeste de l'échantillon (n = 38) méritent de nuancer les résultats obtenus et d'en souligner les limites. D'abord, cette étude ne se limite qu'aux représentations des professeurs de piano interrogés sur diverses attitudes posturales qu'ils jugent saines d'enseigner à leurs élèves. En d'autres termes, nos résultats ne sont pas nécessairement représentatifs de l'enseignement postural qu'ils offrent réellement à leurs élèves dans le cadre de leur pratique pédagogique. Ils nous informent plutôt de leur capacité à décrire clairement différentes attitudes posturales qu'ils estiment pertinentes d'intégrer dans le jeu instrumental de l'élève. Ensuite, le faible taux de réponses reçues (13 %) ne permet pas de généraliser les résultats de l'étude et limite, par le fait même, les conclusions que l'on peut en tirer. En revanche, il met en lumière que les professeurs de piano semblent réticents à s'exprimer sur cet aspect de leur pédagogie. De plus, comme nous avons reçu peu de réponses de

Tableau 9 : Résultats détaillés des attitudes posturales liées au squelette axial et au bassin

	Dos (lombaire et thorax)	Tête et Cou	Bassin I	Bassin II	Total %
FORTE POSSIBILITÉ (FP) %	11	42	5	0	15 %
POSSIBILITÉ MOYENNE (PM) %	79	39	45	45	52 %
POSSIBILITÉ FAIBLE (PF) %	11	18	50	55	34 %

professeurs de piano exerçant au collège et à l'université, nous n'avons pu les inclure dans notre étude. Pourtant, ces professeurs enseignent principalement à une clientèle adulte, soit celle la plus sévèrement touchée par les TMEM. Il aurait donc été pertinent de comparer leurs réponses aux critères scientifiques jugés efficaces pour prévenir les TMEM. En outre, l'analyse des données qualitatives récoltées exigeait une grande souplesse dans l'interprétation du langage pédagogique des professeurs de piano à la lumière des descriptifs scientifiques retenus. Bien que nous ayons triangulé soigneusement les résultats de nos analyses, il est possible que ce travail d'interprétation ait pu avoir une certaine influence sur les résultats finaux. Enfin, dans le cadre de leur pratique pédagogique, les professeurs d'instrument ont l'habitude de verbaliser des attitudes posturales sur un corps en mouvement. Or, dans ce cas-ci, ils devaient les décrire sur papier et sans la présence physique d'un élève. Il est donc possible que cet aspect ait pu avoir une certaine incidence sur le contenu de leurs descriptions.

Ceci dit, cette étude met clairement en évidence que la recherche sur la prévention des TMEM sous un angle pédagogique devrait se poursuivre afin de dresser un portrait éclairé sur l'aptitude du professeur de piano à encadrer adéquatement l'élève sur le plan postural. Cela est d'autant plus important que les musiciens pédagogues peuvent jouer un rôle de prévention auprès de leurs élèves (Barrowcliffe 1999; Foxman et Burgel 2006; Hildebrandt et Nübling 2004; Medoff 1999; Redmond et Tiernan 2001; Wršten 1995). Or, les résultats présentés dans le cadre de cette étude exploratoire soulèvent un doute réel sur leur aptitude à exercer ce rôle préventif. Seulement 24 % des réponses consenties par les professeurs de piano interrogés correspondaient aux critères d'attitudes posturales saines présents dans la littérature scientifique. Il s'avère donc crucial de poursuivre la recherche dans ce domaine. À titre d'exemple, il serait pertinent d'étudier l'enseignement postural des professeurs d'instrument afin de vérifier leur aptitude pour diagnostiquer et corriger des attitudes posturales à risque dans le jeu instrumental de l'élève. Quelle importance accordent-ils à l'aspect postural dans leur enseignement? Quelles sont les stratégies d'intervention qu'ils favorisent pour encadrer l'apprentissage postural de l'élève? Quels sont les aspects qui semblent échapper à leurs connaissances pour travailler plus efficacement à la prévention de TMEM? Voilà autant de questions soulevées par cette étude

justifiant la poursuite des investigations dans ce domaine. ◀

RÉFÉRENCES

- BAROWCLIFFE, Kelly D. (1999). « The knowledge of playing-related injuries among university music teachers », thèse de doctorat, University of Western Ontario.
- BEJJANI, Fadi Joseph, Glenn M. KAYE et Melody BENHAM (1996). « Musculoskeletal and neuromuscular conditions of instrumental musicians », *Physical Medicine and Rehabilitation Clinics of North America*, vol. 77, n° 4, p. 406-413.
- BRANDFONBRENER, Alice G. (1997). « Pathogenesis and prevention of problems of keyboardists », *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 12, n° 2, p. 57-59.
- BROS, Catherine et Marc PAPILLON (2001). *La main du pianiste, méthode d'éducation posturale progressive*, Montauban, Alexitère Éditions, coll. « Médecine des arts ».
- CAYEA, Danelle et Ralph MANCHESTER (1998). « Instrument-specific rates of upper-extremity injuries in music students », *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 13, n° 1, p. 19.
- DESCHAUSSEES, Monique (1982). *L'homme et le piano*, Paris, Van de Velde, coll. « Les maîtres de musique ».
- FJELLMAN-WIKLUND, Annacristine et Kris CHESKY (2006). « Musculoskeletal and general health problems of acoustic guitar, electric guitar, electric bass, and banjo players », *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 21, n° 4, p. 169.
- FLOYD, W. F. et D. F. Roberts (1958). « Anatomical and physiological principles in chair and table desing », *Ergonomics*, vol. 2, n° 1, p. 1-16.
- FOXMAN, I. et B. J. BURGEL (2006). « Musician health and safety: Preventing playing-related musculoskeletal disorders », *American Association of Occupational Health Nurses Journal*, vol. 54, n° 7, p. 309-316.
- GREEN, J. A., Philippe CHAMAGNE et Raoul TUBIANA (2000). « Prevention ». Dans Raoul TUBIANA et P. C. AMADIO (dirs.), *Medical Problems of the Instrumentalist Musicians*, Malden (MA), Martin Dunitz, p. 531-557.
- HEIJINK, Hank et Ruud G. J. MEULENBROEK (2002). « On the complexity of classical gui-

- tar playing: functional adaptations to task constraints », *Journal of Motor Behavior*, vol. 34, n° 4, p. 339-351.
- HILDEBRANDT, Horst et Matthias NÜBLING (2004). « Providing further training in musico-physiology to instrumental teachers. Do their professional and preprofessional students derive any benefit? », *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 19, n° 2, p. 62.
- HRMING, M. J. E. (2004). « Occupational injuries suffered by classical musicians through overuse », *Clinical Chiropractic*, vol. 7, n° 2, p. 55-66.
- JOUBREL, Denis, S. ROBINEAU, S. PETRILLI et P. GALLIEN (2001). « Pathologies de l'appareil locomoteur du musicien: étude épidémiologique », *Annales de réadaptation et de médecine physique*, vol. 44, n° 2, p. 72-80.
- KAPANDJI, Adalbert I. (2000). « Anatomy of the spine », R. TUBIANA et Peter C. AMADIO, *Medical Problems of the Instrumentalist Musicians*, Malden (MA), Martin Dunitz, p. 55-68.
- KENDALL, Florence Peterson, Elizabeth Kendall McCREARY, Patricia Geise PROVANCE, Mary McIntyre RODGERS et William Anthony ROMANI (2005). « Posture », *Muscles, Testing and Functions*, Baltimore (MD), Lippincott Williams & Wilkins, p. 49-117.
- LEDERMAN, Richard J. et Leonard CALABRESE (1986). « Overuse syndromes in instrumentalists », *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 1, n° 1, p. 7-11.
- LUNDERVOLD, Arne J. S. (1951a). « Electromyographic investigations of position and manner of working in typewriting », *Acta Physiologica Scandinavica. Supplementum*, vol. 24, n° 84, p. 1-171.
- _____ (1951b). « Electromyographic investigations during sedentary work, especially typewriting », *The British Journal of Physical Medicine, Including its Application to Industry*, vol. 14, n° 2, p. 32-36.
- MARKISON, R., A. JOHNSON et M. KASDAN (1998). « Comprehensive care of musical hands », *Occupational Medicine*, vol. 13, n° 3, p. 505-511.
- MATHIEU, Marie-Christine (2004). *Gestes et postures du musicien*, Gières, Éditions Format.
- MEDOFF, Lynn E. (1999). « The importance of movement education in the training of young », *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 14, n° 4, p. 210.
- MESSINA, Marc et Michel BOUTAN (2004). « Étude posturale de la station assise chez le pianiste », *Médecine des arts*, n° 48, p. 3-8.
- PAPILLON, Marc et Philippe CHAMAGNE (2004). « Équilibre musculaire du pianiste. Posture et gestuelle », *Médecine des arts*, n° 48, p. 9-12.
- REDMOND, Margaret et Anne M. TIERNAN (2001). « Knowledge and practice of piano teachers in preventing playing-related injuries in high school students », *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 16, n° 1, p. 32-38.
- ROGERS, Sandra Margaret (1999). « Survey of piano instructors: Awareness and intervention of predisposing factors to piano-related injuries », thèse de doctorat, Columbia University Teachers College.
- SHAFER-CRANE, Gail A. (2006). « Repetitive stress and strain injuries: Preventive exercises for the musician », *Physical Medicine and Rehabilitation Clinics of North America*, vol. 17, p. 827-842.
- STORM, Seneca (2006). « Assessing the instrumentalist interface: Modifications, ergonomics and maintenance of play », *Physical Medicine and Rehabilitation Clinics of North America*, vol. 17, p. 893-903.
- SUGAWARA, Eisuke. (1999). « The study of wrist postures of musicians using the wristsystem (greenleaf medical system) », *Work*, vol. 13, n° 3, p. 217-228.
- TEASDALE, Normand, Martin SIMONEAU, Nathalie LECLERC, Ursula STUBER et Félix BERRIGAN (2006). *Évaluation de l'efficacité d'un tabouret ergonomique chez des instrumentistes à cordes - analyse de la stabilité posturale et de l'activité de muscles posturaux du bassin et du tronc*, Rapport R-465, IRSST, 43 pages.
- TUBIANA, Raoul, Philippe CHAMAGNE et Roberta BROCKMAN (1989). « Fundamental positions for instrumental musicians (third of a series of three articles) », *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 4, n° 2, p. 73.
- YOSHIMURA, Eri, Annchristine FJELLMAN-WIKLUND, Pamela Mia PAUL, Cyriel AERTS et Kris CHESKY (2008). « Risk factors for playing-related pain among piano teachers » *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 23, n° 3, p. 107-122.

YOUM, Youngil, Robert Y. McMURTHY, Adrian FLATT et Thomas GILLESPIE (1978). « Kinematics of the wrist. I. An experimental study of radial-ulnar deviation and flexion-extension », *The Journal of Bone and Joint Surgery*, vol. 60, n° 4, p. 423-431.

ZAZA, Christine (1993). « Prevention of musicians' playing-related health problems: Rationale and recommendations for action », *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 8, n° 4, p. 117-121.

_____ (1994). « Research-based prevention for musicians », *Medical Problems of Performing Artists*, vol. 9, n° 19, p. 3.

_____ (1998). « Playing-related musculoskeletal disorders in musicians: A systematic review of incidence and prevalence », *Canadian Medical Association Journal*, vol. 158, n° 8, p. 1019-1025.

Une œuvre musicale de « John James » Rousseau à Québec: une curiosité de notre patrimoine

Élisabeth Gallat-Morin
(chercheuse indépendante)

La présence dans le fond ancien de la bibliothèque du Séminaire de Québec d'un livre intrigant de romances de Jean-Jacques Rousseau, *Les Consolations des misères de ma vie*¹, ne manque pas de susciter la curiosité. Non seulement le volume de format in-8° ne porte-t-il aucune indication quant à l'éditeur ou à la date, mais la page frontispice présente un portrait en médaillon du compositeur avec une inscription qui étonne: « *John James Rousseau* » (figure 1). D'autres gravures insérées dans ce recueil représentent la maison de Rousseau, ainsi que l'île des Peupliers, à Ermenonville, où se trouve sa tombe. La page-titre des *Consolations* est tout à fait différente de celle de l'édition originelle parue en 1781 chez De Roullède, en format in-folio. De surcroît, à la fin du volume se trouvent 14 planches, les mêmes que dans son *Dictionnaire de musique*, (Paris (1775), mais regravées en format plus petit.

Comment dater cette édition des *Consolations* et en déterminer l'éditeur? En effet, elle semble peu connue - elle était ignorée des spécialistes de Rousseau consultés - et ne figure pas sous ce titre dans les répertoires. Il faut reconnaître qu'il ne s'agit pas d'une œuvre musicale majeure - Rousseau lui-même qualifiait de « naïf »² le style de la romance. C'est plutôt la présence même de ce livre dans les collections du Séminaire, l'agencement de ses éléments constitutifs, et les gravures qui y sont insérées, qui retiennent notre attention. Par ailleurs, nous chercherons à savoir comment ce volume est entré dans les collections de la bibliothèque du Séminaire de Québec.

Avant d'aller plus avant, voici la description détaillée du volume conservé à Québec, avec ses éléments constitutifs et l'ordre dans lequel ils se présentent.

Description du volume

Deux volumes réunis en un [voir TABLE plus loin],
in-8°, demi-veau, vert, dos lisse orné de motifs floraux dorés,
la reliure semble être du XIX^e siècle,

NOTES DE RECHERCHE

au dos, pièce de titre dorée portant l'inscription *Œuvres de musique de Rousseau*. Sur le méplat de la couverture avant et sur la page de garde, des collettes pourraient dissimuler des inscriptions, notamment le nom du ou des propriétaires du volume³.

[Page de gauche]

Page frontispice: portrait en médaillon surmonté de l'inscription « John James Rousseau » (voir figure 1).

Figure 1: Portrait de John James Rousseau. *Recueil des œuvres de musique de J. J. Rousseau* (1788-1793), page frontispice.



- ¹ Québec, Centre de référence de l'Amérique française 668.4 (ancienne cote M 1621 R 864 V.F).
- ² *Dictionnaire de musique* (Paris (1775), article « Romance » (Baud-Bovy c. 1988, 24-27).
- ³ Une telle démarche, très délicate, devrait être confiée à des spécialistes, avec l'accord de la bibliothèque du Séminaire de Québec et sous sa gouverne.

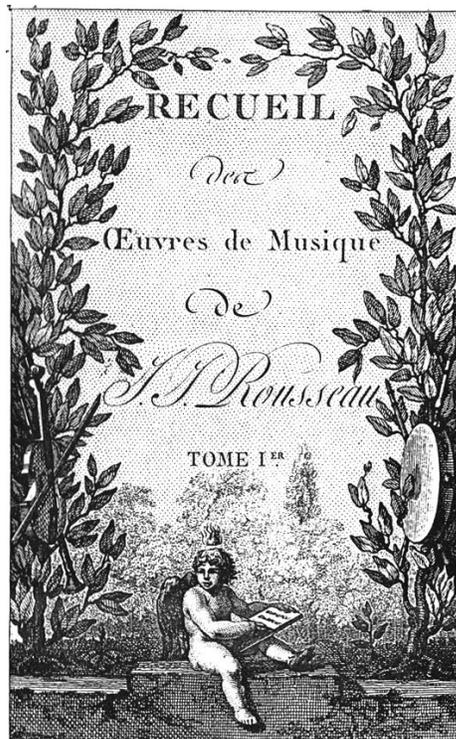
En bas, à gauche, un livre porte l'inscription « *Vitam impendere vero* », qui était la devise de Rousseau.

En dessous de la gravure paraît l'indication : « Publish'd 1st of April 1780 By Fielding & Walker Pater Noster Row. »

[Page de droite]

Page-titre, *RECUEIL/ des/ Œuvres de Musique/ de/ J.J. Rousseau/ Tome 1^{er}* (voir figure 2).

Figure 2: *Recueil des œuvres de musique de J. J. Rousseau* (1788-1793), page-titre.



Le feuillage de deux arbres encadre la gravure; un angelot est assis en bas au centre, avec des instruments de musique de chaque côté.

Hors cadre: « *I. Petit inv. dél. et sc.* »; et en dessous: « Ce recueil est gravé par Richomme »

Inscription au crayon en haut à gauche : M. 1621 R 864 V.F

Tampon: S.M.E. BIBLIOTHEQUE QUEBEC; Tampon: MUSIQUE QUÉBEC, BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITÉ LAVAL⁴

Des collettes au recto et au verso pourraient masquer des inscriptions.

[Page de gauche]

Tampon: S.M.E. BIBLIOTHEQUE Séminaire de Québec.

[Page de droite]

Gravure: « Voyage à Ermenonville »

En haut:

« *Vitam impendere vero* »

Vue de l'île des Peupliers, avec la tombe de Rousseau.

En bas, au centre:

« Ici repose l'homme de la nature/ J.J. Rousseau/ né à Genève le 4 juillet 1712/ mort à Ermenonville le 2 juillet 1778/ il fut inhumé le 4 dans l'île des Peupliers »

Hors cadre:

« C.P. Marillier Del » « A.C. Giraud le Jeune, Sculp. »

[Page de gauche]

Blanche

[Page de droite]

Page-titre: *LES CONSOLATIONS/ DES MISERES/ DE MA VIE/ OU/ RECUEIL DE ROMANCES* (voir figure 3).

Figure 3: *Consolations des misères de ma vie ou Recueil de Romances* de Charles Monnet. *Recueil des œuvres de musique de J. J. Rousseau* (1788-1793), page de faux-titre, gravure d'Emmanuel Jean Nepomucene de Ghendt.



C. P. Marillier Del.

E. Ghendt Sculp.

⁴ Au moment où l'Université Laval a quitté les bâtiments du Séminaire pour s'installer sur le campus de Sainte-Foy, la bibliothèque a été partagée entre les deux institutions; certains livres ont été apportés sur le campus pour ensuite revenir au Séminaire, ce qui semble être le cas avec celui-ci.

En haut, une muse volant dans les cieux tient des couronnes et une trompette; trois médaillons avec personnages; en bas à gauche, une musette; à droite, une partition. Hors cadre: « Ch. Monnel Del » « E. Deghendt Sculp. »

[Page de gauche]
Blanche

[Page de droite]
Gravure: « The Tomb of Rousseau in the Isle of Poplars. »

[Page de gauche]
Blanche

[Page de droite]
Gravure: « House of the late celebrated John James Rousseau at Moutiers Travers. » London Pub.^d May 1st 1783 by J. Bew, Paternoster Row.

[Page de gauche]
Blanche

[Page de droite]
(1)/ « Paroles de M^r de Laire/ Traduites de l'italien »
Suivent la musique et les paroles (figure 4).

[Pages 1-307]
Romances avec musique notée. Les paroles sont de Deleyre, de Bernard, de Dussieux, de Desportes, de Metastasio, de Rolli, de Monterif, de Pannard, de Baif, de Berquin, de M^{me} Thibergeau, de Roucher, de Lubieres, de Clément Marot, de Dufresny, de la Place, de Bertaut, de La Bruere, de Pétrarque, de Corancez, de Belleau, de Shaikspeare, de Saint-Maime, de Rullieres, de Maître Adam, de Lamotte, de François I^{er}; les paroles de deux Romances sont tirées du Roman d'Amadis et de la pièce d'Azor; d'autres paroles ont été fournies par M. de Grammont, par Lebegue de Presle, par M^{lle} Dalton, par M^{me} Josse, par M. Caillot, par M. de Flammanville, par M. de Chambrier et par M. Richard de Montenach.

[Pages 308-311]
IDÉE DE ROUSSEAU/ SUR/ LA MUSIQUE MILITAIRE/ Copie fidèle d'un de ses Manuscrits, déposé au Comité d'Instruction publique de la Convention
avec musique notée.

[Pages 317-319]
Romance « Voici donc le séjour paisible », paroles de M^{me} de Beauharnois, musique de « l'Éditeur de ce recueil. »

[Pages I-VI]

TABLE/ DES ROMANCES; [p. VI] FIN DE LA TABLE/ des/ Deux Volumes réunis

Suivent 14 planches de musique dépliantes, dont le contenu provient du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, mais qui sont regravées en format plus petit. Elles comprennent notamment des « Notes sur les anciennes musiques grecques », des « Nouveaux caractères de musique », ainsi que la musique notée de la « Chanson des Sauvages du Canada », de la « Danse Canadienne », d'un « Air Suisse appelé le Rans des Vaches » et d'une « Chanson Persane ».

Comment trouver la datation et la provenance des *Consolations* de Québec ?

La gravure du « Voyage à Ermenonville » est posthume, puisqu'elle montre la tombe de Rousseau, décédé en 1778. Les seules autres dates qui apparaissent dans cette édition des *Consolations* figurent sur deux des gravures anglaises insérées dans le recueil, c'est-à-dire 1780 et 1783; elles sont par conséquent également postérieures au décès de Rousseau.

La page-titre de l'exemplaire de Québec des *Consolations* ne porte quant à elle aucune indication de date, ni de lieu ni d'éditeur, contrairement à l'édition originelle, de format in-4°, où figurent sur la page-titre l'année 1781 et le nom de l'éditeur, De Roullède, à Paris. Le libellé du titre est légèrement différent de celui de Québec: *LES CONSOLATIONS DES MISERES DE MA VIE, ou Recueil/ D'AIRS ROMANCES ET DUOS/ PAR J.J. ROUSSEAU* et le sujet de l'illustration qui l'accompagne n'est pas du tout le même⁵. On y voit une stèle surmontée du buste de Rousseau, entourée de personnages féminins et enfantins, avec en bas de la page un petit médaillon montrant l'île des Peupliers.

Dans une tentative de situer la gravure de la page-titre des *Consolations* de Québec, l'interrogation de la banque des estampes de l'École des chartes s'est révélée être la bonne piste. Elle a renvoyé aux *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, publiées à Paris par Poinçot entre 1788 et 1793⁶, édition posthume en 37 volumes. *Le Recueil des œuvres de musique*, qui comprend *Les Consolations*, est caché au milieu des *Œuvres complètes*, dans le 14^e volume⁷.

Louis-Sébastien Mercier, dans l'Introduction au volume 1 des *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, écrit :

- ⁵ RISM - R 2938. Lorsque j'ai interrogé plusieurs spécialistes de Rousseau, ils ne connaissaient pas d'autre édition des *Consolations* que celle de 1781.
- ⁶ Je suis redevable à Madame Lan Tran, alors responsable de la bibliothèque du Séminaire de Québec, d'avoir pensé à explorer cette piste, permettant de situer et de dater cet exemplaire des *Consolations*. Il est à noter que la première page-titre du Recueil des Œuvres de Musique ne comporte pas non plus d'indication de date ou de lieu; ce titre figure bien dans le RISM (R2939), mais sans date ni référence aux Œuvres complètes.
- ⁷ Bibliothèque nationale de France (BNF), Bibliothèque François-Mitterrand, *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, [Paris], [Poinçot], 1788-1793, vol. 14, Z36392. On trouve également les *Consolations* dans le volume 37 de ce qui est probablement une nouvelle édition des *Œuvres complètes* par Poinçot. Voir note 7 ci-dessous: Y 592; aussi, l'exemplaire conservé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ), collections spéciales, RES BE 69, t. [36]-37, qui provient de la succession d'Augustine Bourassa.

Il y auroit une sorte d'inconséquence à ne pas recueillir dans une édition complète de ses Œuvres, ses Romances, cette partie précieuse de ses productions dans un art qui a fait une de ses grandes consolations de sa vie, et dont la partie mécanique a été une des ressources de sa pauvreté. (Mercier dans Rousseau 1788, 54)

Et d'ajouter: « Elles n'ont été publiées dans aucune Edition », sauf dans l'édition originale de 1781, a-t-il sans doute voulu dire, car, en effet, les autres éditions des œuvres complètes semblent ignorer les Romances ou *Consolations*.

La présence du portrait de « John James Rousseau », dans l'exemplaire de Québec de cette édition parisienne des *Consolations*, continue d'intriguer. On peut se poser la question à savoir si toutes les gravures de l'exemplaire de Québec, notamment les gravures anglaises, ainsi que les planches provenant du *Dictionnaire*, se retrouvent dans les *Œuvres complètes*.

Comparaison avec d'autres exemplaires de cette édition des *Consolations*

Le Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France (BNF) possède quatre exemplaires de cette édition des *Consolations*⁸, que nous avons pu examiner avant de consulter plusieurs volumes de cette édition des *Œuvres complètes*, conservés à la bibliothèque François-Mitterrand⁹. Ainsi, nous nous demanderons comment l'exemplaire de Québec se situe-t-il en regard de ceux que nous avons parcourus à Paris? Ces différents exemplaires comportent-ils les mêmes éléments? Sont-ils agencés de la même manière? Voyons les principaux points de comparaison.

Les gravures

Hormis les deux pages-titres (*Recueil des Œuvres de musique* et *Les Consolations* [...]), aucune gravure de l'exemplaire de Québec ne figure dans les autres exemplaires des *Consolations* et une seule des gravures se retrouve dans le volume 1 des *Œuvres complètes*. Il s'agit du « Voyage à Ermenonville », placé après la page 56, en introduction au chapitre qui porte le même titre.

Les autres gravures de l'exemplaire de Québec, comme le portrait en médaillon de Rousseau et la vue de sa tombe et de sa maison, sont posthumes et, de toute évidence, de facture anglaise; elles ont dû être insérées

lors de la reliure par le propriétaire du volume, sans doute britannique. L'on connaît le succès remporté par les œuvres de Rousseau en Angleterre, où il séjourna autour de 1766.

Les Romances

Le contenu est le même dans tous les volumes examinés. La « Table des Romances » est identique dans tous ces volumes et on indique bien « Fin de la table des **deux** volumes réunis ». Dans le recueil de Québec, les deux pages-titres, *Recueil des œuvres de musique* et *Les Consolations*, se suivent immédiatement et les *Romances* sont présentées de manière ininterrompue, de la page 1 à la page 307; les deux volumes sont effectivement « réunis », tout comme dans trois des quatre volumes consultés au Département de la musique de la BNF.

Au contraire, la séparation entre les **deux** volumes est clairement indiquée dans l'exemplaire de la collection Coirault¹⁰: la page-titre du *Recueil des œuvres de musique* précède les pages 1 à 210 des *Romances*, tandis que la page-titre des *Consolations* est insérée en tête des pages 211 à 307 des *Romances*. Cet agencement se retrouve également dans le volume 14 des *Œuvres complètes* de la bibliothèque François-Mitterrand¹¹. Dans l'exemplaire de BANQ, la page-titre des *Consolations* est insérée entre les pages 154 et 155 des *Romances*.

« Idée de Rousseau sur la musique militaire »

Ce texte figure dans tous les exemplaires des *Consolations* consultés. Il est toujours placé à la suite du corpus principal des *Romances* et suivi de deux « Airs, pour être Joués la Troupe marchant ».

Romance

Dans tous les exemplaires, vient ensuite une « Romance en hommage à Rousseau », avec des paroles de M^{me} de Beauharnois et dont la musique est composée par l'éditeur.

Les planches dont le contenu provient du Dictionnaire de musique

Ces planches, en format réduit par rapport à celles du *Dictionnaire*, figurent dans le volume 22 des *Œuvres complètes* intitulé *Écrits sur la musique*. Elles n'apparaissent dans aucun des exemplaires des *Consolations*, hormis dans celui du Séminaire de Québec, où elles sont placées à la toute fin, sans doute ajoutées au moment de la reliure du volume.

⁸ BNF, Département de la musique: Weck 75, enveloppé dans de la toile, dos en cuir, titre non visible; Y 592, titre sur le dos de la reliure: Rousseau 37 *Romances*; Y 50, titre sur le dos de la reliure: *Œuvres de J.J. Rousseau, Recueil de Romances*; Vm Crlt 832, titre sur le dos de la reliure: Rousseau *Œuvres de musique 1-2*; Y 592, titre sur le dos de la reliure: Rousseau 37 *Romances*. Mes remerciements vont à Madame Catherine Massip pour avoir attiré mon attention sur leur présence.

⁹ BNF, Bibliothèque François-Mitterrand, *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, [Paris], [Poinçot], 1788-1793, vol. 1 Z36379, vol. 14 Z36392, vol. 22 Z36400.

¹⁰ BNF, Département de la musique, Vm Crlt 832.

¹¹ BNF, Bibliothèque François-Mitterrand Z36392.

Arrivée dans la bibliothèque du Séminaire de Québec

Nous souhaiterions savoir à qui appartenait ce volume et comment il est entré dans les collections du Séminaire, et à quelle date, mais nous devons rester sur notre faim ; nous savons encore moins quand le volume est arrivé à Québec. La reliure paraît être du XIX^e siècle, donc nettement plus tardive que la publication des *Œuvres complètes* dans lesquelles figurent ces *Consolations*. À quelles fins le propriétaire du volume, sans doute un mélomane d'origine britannique, le destinait-il ? Les *Consolations* ont-elles simplement servi à orner les rayons de sa bibliothèque ou ces romances ont-elles été chantées lors de divertissements musicaux dans les salons de Québec au XIX^e ? De plus, le livre a été donné au Séminaire dans on ne sait quelles circonstances, peut-être à la faveur d'une succession¹².

Autres œuvres de Rousseau conservées au Séminaire

Doit-on s'étonner de trouver dans le fonds ancien du Séminaire de Québec plusieurs autres ouvrages de Rousseau regardés avec méfiance à l'époque dans les milieux ecclésiastiques ? Ils sont présents, car il fallait bien que l'un des prêtres les lisent pour pouvoir éventuellement les réfuter. La plupart des œuvres de Rousseau sont donc placées « En Enfer » ou à « L'Index¹³ », pour les soustraire à la vue de tous : *Du contrat social ou Principes du droit politique*, *L'Émile ou de l'Éducation*, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, ainsi que *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ouvrage auquel Rousseau a collaboré. Échappent à cet opprobre *Les Consolations* et le *Dictionnaire de musique*, Paris (1775), ce dernier apporté à Québec par le prêtre Jean-Baptiste Lahaille, arrivé en 1777.

Écrits sur Les Consolations

Les *Consolations* sont une publication posthume réalisée par des amis de Rousseau à partir de manuscrits trouvés chez lui après sa mort. Pour Arthur Pougin, parmi *Les Consolations*, « on n'en saurait citer dix dont la valeur soit appréciable ». Il estime en effet que c'est « de la musique d'amateur » et que Rousseau « ne savait même pas gouverner sa mélodie lorsqu'il était obligé de lui donner quelques développements » (Pougin 1901, 126).

Au contraire, Samuel Baud-Bovy est d'avis que « le genre où Rousseau se sent à son aise » est bien celui de la romance pastorale.

D'ailleurs, le compositeur explique dans l'article « Romance » de son *Dictionnaire de musique* que « l'Air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornements, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre ». Le fait que Rousseau compose de la musique pastorale, de la musique *facile*, n'en fait pas de la musique d'amateur, selon Baud-Bovy, tout en reconnaissant tout de même que « beaucoup des airs des *Consolations des misères de ma vie* sont sans grand intérêt », n'appartenant pas à « sa véritable période de création musicale », qu'il situe entre 1743 et 1754 (Baud-Bovy c. 1988, 24-27). En conséquence, il ne s'agit sans doute pas de ses meilleures œuvres.

Conclusion

L'exemplaire des *Consolations des misères de ma vie* au Séminaire de Québec, qui s'est révélé être une édition posthume faisant partie des *Œuvres complètes de J. J. Rousseau* publiées à Paris par Poinçot de 1788 à 1793, présente des similitudes avec d'autres exemplaires de cette édition que nous avons pu consulter, mais demeure unique à plusieurs égards. Nous avons constaté que les éléments constitutifs des volumes des *Consolations* pouvaient être agencés de manière différente lors de la reliure et que, dans le cas de l'exemplaire de Québec, on y avait inséré des éléments étrangers à l'œuvre. C'est là que réside son intérêt, nous semble-t-il, plus que dans la qualité de la musique. Ce volume est effectivement le seul des exemplaires consultés des *Consolations* dans lequel se trouvent les quatre gravures de facture anglaise, dont le portrait de John James Rousseau. Pour ce qui est des *Romances*, elles sont présentées de manière ininterrompue, de la page 1 à la page 307, ce qui rapproche ce volume de trois des exemplaires que nous avons examinés au Département de la musique de la BNF.

Deux éléments n'apparaissant nulle part dans les autres volumes des *Consolations* consultés, mais figurant dans le volume de Québec, se trouvent généralement dans d'autres volumes des *Œuvres complètes* : du volume 1, la gravure intitulée « Voyage à Ermenonville » et du volume 22, les planches provenant du *Dictionnaire de musique*. Sans doute pouvait-on se procurer ces éléments séparément. À l'époque, les publications pouvaient en effet être vendues en feuilles séparées, mais le plus souvent sous « couverture d'attente » (Petit 2002, 86-89), une couverture temporaire en papier, en attendant que l'acheteur fasse relier le volume à sa guise¹⁴.

¹² Valérie Laforge écrit : « [...] l'année 1910 s'inscrit-elle comme une date charnière et détermine le partage des livres [entre le Séminaire et l'Université Laval] : les acquisitions antérieures à cette date demeurent la propriété du Séminaire ». Voir la revue *Continuité*, n° 55, déc. 1992-janv.-fév. 1993, p. 14-17. Ce renseignement, aimablement communiqué par Daniel Legault de la bibliothèque du Séminaire de Québec, que je remercie, nous est de peu de secours pour connaître le parcours de ce volume des *Consolations*.

¹³ Rappelons que l'Index a perdu dans les institutions universitaires du Québec jusque dans les années 1950 ; il fallait une permission spéciale pour accéder aux ouvrages qui y étaient placés.

¹⁴ Mes remerciements vont à Sarah de Bogui, chef de la Bibliothèque des livres rares et collections spéciales de l'Université de Montréal, pour ces renseignements.

Enfin, nous pouvons imaginer ce petit livre des *Consolations* de « John James » agrémentant les soirées musicales dans les salons de Québec au XIX^e siècle. Par la suite, il s'est retrouvé à la bibliothèque du Séminaire où c'est vraisemblablement son caractère musical et non philosophique qui lui a évité d'être envoyé en « Enfer » comme la plupart des autres ouvrages de Rousseau.

RÉFÉRENCES

Livres et articles :

BAUD-BOVY, Samuel (c.1988). *Jean-Jacques Rousseau et la musique*, Neuchâtel, À la Baconnière. Textes recueillis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger.

PETIT, Nicolas (2002). *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 12, p. 86-89.

POUGIN, Arthur (1901). *Jean-Jacques Rousseau musicien*, Paris, Librairie Fischbacher.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1788). *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Poinçot, vol. 1 « La Nouvelle Héloïse ». Introduction de Louis-Sébastien Mercier.

Liste des figures :

Figure 1 : Portrait de John James Rousseau.

Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec. « (frontispice) » dans ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712-1778). *Recueil des œuvres de musique de J. J. Rousseau*, (Paris, Poinçot, entre 1788 et 1793). (Œuvres complètes de J. J. Rousseau). N° 668.4.

Figure 2 : *Recueil des œuvres de musique de J. J. Rousseau*.

Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec. Petit, Louis. « (page-titre) » dans ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712-1778). *Recueil des œuvres de musique de J. J. Rousseau*, (Paris, Poinçot, entre 1788 et 1793). (Œuvres complètes de J. J. Rousseau). N° 668.4.

Figure 3 : *Consolations des misères de ma vie ou Recueil de Romances*.

Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec. MONNET, Charles, 1732-1816? gravé par Emmanuel Jean Nepomucène de Ghendt. « (page de faux-titre) » dans ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712-1778), *Recueil des œuvres de musique de J. J. Rousseau*, (Paris, Poinçot, entre 1788 et 1793). (Œuvres complètes de J. J. Rousseau). N° 668.4.

Figure 4 : Première page des *Romances* avec musique notée.

Musée de la civilisation, bibliothèque du Séminaire de Québec. RICHOMME, Théodore (1785-1849), « (page) 1 » dans ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712-1778), *Recueil des œuvres de musique de J. J. Rousseau*, (Paris, Poinçot, entre 1788 et 1793). (Œuvres complètes de J. J. Rousseau). N° 668.4.

André Mathieu : encore bien des questions...

Georges Nicholson.

André Mathieu : biographie, précédée d'un entretien avec Alain Lefèvre. Montréal, Québec Amérique, 2010, 593 p. ISBN 978-2-7644-0753-0.

Il aurait fallu habiter un autre pays pour être insensible à la nébuleuse André Mathieu durant l'année 2010. Le processus de monumentalisation de ce pianiste-compositeur, comme je l'ai analysé ailleurs¹, a connu son apothéose durant le mois de mai avec une série d'événements, dont la publication du livre *André Mathieu : biographie* de Georges Nicholson et la sortie du film *L'enfant prodige* de Luc Dionne, dirigés par leur principal promoteur, le pianiste Alain Lefèvre. La médiatisation opérée autour de Mathieu a été majeure, voire incomparable au sein de notre milieu musical québécois.

La biographie allait bientôt se bonifier d'un document important, arrivé chez les disquaires durant l'automne 2010 : *André Mathieu joue André Mathieu. La collection privée de George Nicholson*². Ce disque compact, dont la couverture reprend la même photo que celle qui apparaît sur la biographie (où Mathieu est accoudé au piano), rassemble certains des enregistrements que Nicholson relate dans son livre, et qu'il contextualise dans les notes de disque. L'objet possède une valeur indéniable : il vient créditer les témoignages de l'époque et nous permet de constater le génie pianistique de Mathieu.

Le but, ici, consiste à présenter et à commenter le livre de Nicholson. Bien que le disque compact et le film, dans lequel Nicholson agit en tant que conseiller, ne soient pas exactement dans ma mire, je ne m'empêcherai pas d'en faire allusion. En fait, la comparaison de certains faits exposés dans le film par rapport à la façon dont ils sont présentés dans la biographie m'apparaît nécessaire, même si le film relève de l'œuvre de fiction. Il n'en demeure pas moins que ce dernier, pour des raisons que j'expliquerai plus loin, montre certains dérapages que le phénomène Mathieu a pris durant cette année 2010. Même si l'ouvrage

ESSAI RECENSION

biographique dément de manière générale la façon dont le film met en récit la vie de Mathieu, il corrobore néanmoins un fait à la base de l'œuvre de fiction, soit la croyance en une grandeur d'André Mathieu servant de légitimation à l'entreprise exégétique accompagnant la diffusion de son œuvre.

L'ouvrage de Nicholson n'est pas sans apporter un éclairage important, et réussit même à se départir de l'aveuglement volontaire dans lequel certains semblent vouloir se réfugier. C'est justement ce qui occupe la partie « essai » du présent texte : j'analyse le travail auquel s'est prêté Nicholson tout en tenant compte de considérations historiographiques, sur le genre biographique entre autres. Je m'attarde en conclusion à l'entretien avec Alain Lefèvre, qui est selon moi un exemple sans précédent dans la littérature biographique en musicologie, ce qui m'amène à poser une question cruciale : à qui s'adresse cette biographie ?

La question est d'autant pertinente que la quatrième de couverture annonce que « c'est à l'invitation du pianiste Alain Lefèvre qu'il [Nicholson] a écrit la biographie du compositeur et pianiste André Mathieu ». Une telle commande ne vient-elle pas en quelque sorte miner l'objectivité nécessaire au travail historique ? Les meubles sont peut-être sauvés dans la mesure où d'autres personnes ont contribué à la mise en œuvre du projet, dont Éric Le Reste (le neveu d'André Mathieu), qui a permis l'accès aux archives, le cinéaste Jean-Claude Labrecque, réalisateur du documentaire *André Mathieu : musicien* (1993), les musicologues Marie-Thérèse Lefebvre, Mireille Barrière et

¹ Danick Trottier, « Le Devoir de philo. Monumentaliser la culture québécoise : qu'aurait pensé Nietzsche de la canonication d'André Mathieu ? », *Le Devoir*, 29 et 30 mai 2010, p. B6.

² André Mathieu, *André Mathieu joue André Mathieu. La collection privée de Georges Nicholson*, Fidelio archives, FACD700, 1 disque compact.

David Lapierre, ainsi que plusieurs témoins de l'époque.

André Mathieu: récit et mise en intrigue

Par ce livre, l'éditeur Québec Amérique enrichit son catalogue d'un nouveau titre dans la collection « Biographie » dirigée par Anne-Marie Villeneuve. Les ouvrages de cette collection portent sur des personnalités publiques dont plusieurs artistes québécois comme Gérard Poirier et Rémi Girard. Certaines publications ont également occupé une importante place dans les médias ces dernières années, par exemple le *Péladeau: une histoire de vengeance, d'argent et de journaux* du jeune journaliste Julien Brault (2008). En somme, ces biographies, qui se veulent accessibles, mais sans néanmoins sacrifier au populisme, ont pour sujet des figures médiatiques qui attirent les foules, et pour lesquelles le Québec s'éprend d'amour, de passion ou de haine.

André Mathieu: biographie est fidèle à tous ces principes et démontre une recherche de fond sur le sujet. Le côté plus populaire se trouve dans le « Cahier photo » qui orne le milieu de l'ouvrage (entre les chapitres VII et VIII), même si ces photos appartiennent au document d'époque. Mais encore plus que cette intégration de photographies, le vrai côté populaire de cette biographie se révèle dans un « objet marketing » discuté plus loin: l'entrevue avec Alain Lefèvre, insérée entre l'avant-propos et le premier chapitre.

L'auteur, Georges Nicholson, est l'une de nos personnalités québécoises les plus en vue lorsqu'il s'agit de parler de musique classique dans les médias québécois, surtout à la Première Chaîne de Radio-Canada, où il intervient entre autres à l'émission « Je l'ai vu à la radio ». Il compte aussi dans ses bagages une formation de compositeur qui renvoie à ses années d'études à l'Université McGill, et a publié, entre autres, le livre *Charles Dutoit: le maître de l'orchestre* (Éditions de l'Homme, 1986). Bref, il jouit d'une très bonne visibilité dans notre milieu musical. Vu ses connaissances sur la musique québécoise et sa participation au réseau André Mathieu, il était tout destiné pour écrire une biographie sur le pianiste-compositeur.

Outre les annexes, l'ouvrage est divisé en dix chapitres. Le premier s'ouvre sur Rodolphe Mathieu, compositeur, et l'événement qui transformera sa vie affective: sa rencontre avec Wilhelmine Gagnon, la future mère d'André

Mathieu³. Si Nicholson ne cache pas son émerveillement devant la reconnaissance montante de l'enfant, la réalité des faits reste dans le radar du biographe. En fait, ce dernier convient qu'« André est l'incarnation, la manifestation tangible de toutes les recherches de Rodolphe » (p. 71), ses premiers contacts avec la musique passant par le truchement du père.

L'enthousiasme monte d'un cran dans le chapitre II, « Splendeurs de l'apprentissage et premiers triomphes », là où le jeune Mathieu se voit créditer plusieurs succès et effectue son premier voyage à Paris. Les informations divulguées sont importantes pour situer l'évolution du jeune musicien et le réseau qui mousse son talent: Yves Nat est le professeur qu'il côtoie, tandis que l'argentier Paul-Louis Weiller sera d'un soutien financier et moral indéfectible. C'est aussi durant ce chapitre qu'est abordée l'incontournable année 1939, celle qui consacre Mathieu à titre de « Mozart Canadien » par nul autre qu'Émile Vuillermoz (p. 113)⁴. Il s'agit d'un moment important de la réception d'André Mathieu, où l'on constate l'effervescence que suscite son talent, soumis à l'inflation nationaliste au Québec.

Avec le chapitre III, on revient au Canada à l'orée de la guerre. La frénésie entourant la révélation du pianiste prodige essaime dans les quotidiens québécois: André Mathieu dispose d'un statut de vedette incomparable et la prochaine étape, conquérir New York, semble aller de soi. C'est la période durant laquelle le *Concertino n° 2* fait tourbillonner la carrière de Mathieu, l'œuvre étant jouée entre autres à la Société des concerts symphoniques de Montréal le 4 mars 1941 sous la direction de Désiré Defauw (p. 170). Le chapitre IV prolonge cette période de guerre qui finit par secouer l'Amérique et qui transforme New York en capitale culturelle: le 21 février 1942, à l'âge de 13 ans, André joue en version complète son *Concertino n° 2* au Carnegie Hall de New York, après avoir remporté le premier prix du « Young Composers Contest » (avec un montant de 200 dollars) (p. 185-186). Ce concert est l'un des grands événements de sa carrière pianistique, voire le summum si l'on se fie aux remarques de Nicholson. L'auteur est catégorique quant au choix que fait la famille Mathieu, elle qui avait réussi à s'insérer dans le réseau politique et artistique new-yorkais: le retour à Montréal à l'été 1942 est « la pire décision de leur vie » (p. 196), car elle évacue la possibilité de capitaliser sur la reconnaissance acquise à New York. En fait, André, qui suit avec assiduité les nouvelles canadiennes et qui s'éprend d'un nouveau parti politique (le Bloc

³ André Mathieu naît le 18 février 1929.

⁴ Trois ans auparavant, un journaliste inconnu du quotidien *Le Nouvelliste* de Trois-Rivières avait aussi conjugué le nom de Mathieu avec celui de Mozart: « Le jeune Mozart canadien-français », pouvait-on lire dans sa critique du 9 mai 1936 (p. 84).

populaire canadien), n'est pas heureux à New York, comme il le laisse entendre à plusieurs reprises.

Le chapitre v est le plus court du livre: s'attardant aux années 1944-1945, l'auteur focalise son propos sur la personne d'André Mathieu, les débuts de ses difficultés personnelles et les changements engendrés par l'adolescence. Nicholson parle de « lézarde » (p. 219) dans la mesure où certains signes parlent d'eux-mêmes, dont l'entrée de l'alcool dans la vie de Mathieu. Le biographe ne peut que constater la tragédie qui s'annonce: « Ah! Il y aura encore des sommets, il y aura encore des moments de plénitude mais l'apogée de la vie a été atteinte et sa trajectoire sidérante a imperceptiblement amorcé sa descente. C'est que cet enfant adulte a commencé à boire » (p. 219). Son grand amour qui ne se consumera jamais, avec Huguette Olinny, et l'épisode tragique de 1944, qui a toutes les apparences d'une tentative de suicide, sont également relatés.

Le chapitre vi est entièrement consacré au voyage de Mathieu à Paris, de septembre 1946 à septembre 1947, moment où il croise le chemin de Roger Goulet et de Pierre Elliott Trudeau à la Maison des étudiants canadiens. C'est aussi l'époque où son amitié avec Gilles Lefebvre se consolide puis se dégrade, amitié que Nicholson retrace dans les moindres détails. L'apprentissage auprès d'Honegger survient durant cette période, et Lefebvre, en tant que témoin des rencontres, nous place en situation d'observateur privilégié. On y apprend qu'Honegger croyait au talent de Mathieu, contrairement à ce qui est suggéré dans le film. En fait, il n'y a pas eu de rupture entre les deux hommes, mais plutôt une incompréhension due à l'entêtement d'André Mathieu de défendre une vision pour le moins obtuse de l'écriture musicale. Pour Nicholson, le *Trio* (pour violon, violoncelle et piano) qu'il compose en réaction aux propos d'Honegger est une véritable « déclaration d'indépendance » de par la conception romantique qui l'enfante, même si les deux se quittent en « bons amis » et qu'André « dira toujours le plus grand bien de son maître » (p. 252). C'est aussi l'amitié avec Lefebvre qui va en pâlir, lui qui dira dans une lettre datée du 20 juin 1947: « Il a beaucoup à faire en musique, je me demande souvent s'il consentira à donner le petit effort que ça lui demanderait pour devenir un des plus grands musiciens du monde. ENFIN, C'EST SON PROBLÈME ET NON LE MIEN. » (p. 265).

Dans les chapitres vii à x, Nicholson retrace les différentes étapes de la déchéance d'André

Mathieu, pivotant entre les projets qui n'aboutissent pas (les nombreux rêves de voyage ou de concerts, par exemple) et les déboires causés par l'alcool. Le chapitre vii marque le ton avec pour titre « Retour au pays: la chute et l'indifférence », là où la « machine à rumeurs » (p. 287) des journaux à potins se met en marche. En se centrant sur le personnage et en le suivant pas à pas dans son évolution autant affective qu'intellectuelle, Nicholson dégage un cadre psychologique qui nous aide à comprendre ce qui ne va pas avec Mathieu. Ce passage est révélateur quant à la situation qui prévaut en cette année 1947:

Toujours ses [*sic*] tournées qui ne se réaliseront jamais, toujours ces projets inaboutis, toujours ces rêves avortés... Tout cela fait partie de la mécanique de survie et de création mise en place par les Mathieu. André procède avec la réalité de la même façon qu'avec la musique: il improvise jusqu'à ce qu'une œuvre se dessine et se détache et il fabrique des rêves jusqu'à ce qu'il y en ait un qui devienne réalité. (p. 279)

Le chapitre viii nous conduit vers la transformation la plus complète qui soit pour l'artiste Mathieu, qui peine à gagner sa vie, et dont les concerts se comptent au nombre de dix seulement depuis novembre 1945 (p. 342): le premier pianothon, sous la gouverne de Guy Richard, a lieu le mercredi 8 décembre 1954 pendant plus de 21 heures, et rapporte à peine 600 dollars (p. 361). Les événements à raconter étant d'une tristesse inouïe, le biographe s'en remet au cadre psychologique discuté plus tôt, dont les traces de l'enfance finissent par ressurgir: « Il ne faut pas oublier que c'est le seul mode de vie qu'il connaît, c'est sa seule réalité, c'est le monde de la tendre enfance. André n'a pas développé d'outils de socialisation ou d'intimité qui sont l'apprentissage commun » (p. 362).

On suit alors André Mathieu d'une dérive à l'autre, la désintoxication n'apportant pas les effets escomptés. On assiste aussi à l'emprise de la mère qui écrit à son fils comme s'il était toujours un enfant, mère bien impuissante devant l'impasse, mais qui joue la carte de la culpabilisation. Une lettre du 26 juillet 1966 attire spécialement l'attention, car elle permet à Nicholson de prendre position sur un sujet délicat: la mère possessive qu'a été celle que l'on surnommait Mimi. Cette dernière encourage son fils dans sa nouvelle désintoxication, mais finit par tout confondre en évoquant « le temps perdu » que « tu rattraperas » (p. 412). Elle ajoute vers la fin: « Pour ma part, quand tu ne bois pas et que tu travailles ton piano, je

pourrais te donner la lune et ses satellites. Tu dois me ressembler André. Ne fais pas mentir la loi de l'hérédité qui veut que les garçons ressemblent à leur mère. » Nicholson de commenter: « La tendresse se love au milieu du reproche et la froideur étrangle tous les élans du cœur. L'amour inconditionnel est à portée du cœur à condition que tu composes, que tu donnes des concerts, que tu me redonnes notre passé. [...] Après avoir reçu une telle lettre, n'importe quelle taverne ferait l'affaire. » (p. 413).

Nicholson se voit alors obligé, en tant que biographe, de contracter la dernière décennie autour de ce qu'il nomme « sa prodigieuse descente aux enfers » (p. 381) en ouverture au chapitre IX. Les faits de la vie de celui qui ne semble plus avoir d'emprise sur la réalité sont rapportés, dont l'amitié des frères Morin, le mariage avec Marie-Ange Massicotte et la mort du père. Enfin, le chapitre X conclut ce parcours sinueux par les deux dernières années de sa vie: 1967 et 1968. Les moments les plus intenses de ce chapitre sont ceux où Mathieu témoigne de son existence, par exemple lorsqu'il répond à Andréanne Lafond (« comment s'est passée votre enfance? ») lors d'une entrevue radiophonique à l'émission *Présent* du 31 janvier 1967: « Ça a été l'enfance d'un enfant qui était marqué par le destin. Je n'ai pas connu l'enfance. Je ne peux pas dire... Comme les petits garçons qui jouaient. J'ai eu quelques périodes. Mais pour dire que j'ai connu l'enfance, je ne l'ai pas connue... » (p. 430). Le 2 juin 1968 signe la fin de Mathieu; le procès-verbal du coroner met l'accent sur l'alcool avec une explication de « mort soudaine 'naturelle' » (p. 459).

Se dégagent de ces dix chapitres trois étapes essentielles dans l'intrigue construite par Nicholson: la montée en puissance avec la jeunesse, les rêves et les premiers déboires de l'adolescence, puis la chute durant l'âge adulte. Ces étapes sont assez fidèles à l'image publique que nous avons d'André Mathieu et que nous laissent entrevoir les témoignages de toutes sortes. Nicholson n'a pas cherché à cacher les faits plus abjects, ou ceux qui s'opposent à la vision du génie créateur: ils sont exposés au fil des pages. Il faut lui être reconnaissant à cet égard, car il reste réaliste devant les troubles que connaît André Mathieu et sait en tirer les conséquences. C'est tout le contraire de ce qu'on retrouve dans le film, dont l'histoire à l'eau de rose est digne de la version hollywoodienne de Beethoven, *l'Immortal Beloved* de 1994 (réal. Bernard Rose), dans laquelle le pathos est mis en valeur de manière à exacer-

ber la truculence des embûches surmontées par le personnage beethovénien. Dans le cas d'André Mathieu, le film suggère de manière simpliste et idiote que sa descente aux enfers est attribuable au rejet dont il serait victime. En réalité, comme le démontre Nicholson, les gens ont fini par le désert, ses problèmes d'alcool et d'argent pourrissant ses relations.

Les efforts de taxinomie

Une contribution importante du livre se situe dans les sept principales annexes qui viennent le compléter. J'écris « principales » puisque les citations originales en langue anglaise qui occupent plus de cinq phrases ont été placées dans une huitième annexe (avec mention de la page où elles apparaissent). Quant à la bibliographie, je ne sais pour quelle raison, elle se voit attribuée le titre de neuvième annexe (idem pour la « discographie sélective » placée en annexe VI). Enfin, outil fort précieux, un index clôt le livre, preuve que l'ouvrage se veut aussi un document de référence pour les mélomanes et les futurs chercheurs.

Qu'en est-il exactement de la contribution de ce livre? Mesurer le chemin parcouru entre les livres portant sur Mathieu avant l'entrée en scène de cette biographie nous permettra de mieux jauger l'apport de ces annexes. Deux ouvrages principaux précèdent celui de Nicholson: *André Mathieu: un génie*, publié par Joseph Rudel-Tessier en 1976 aux Éditions Héritage, et la petite plaquette de Marie-Thérèse Lefebvre, *André Mathieu: pianiste et compositeur québécois (1929-1968)*, publiée en 2006 chez Lidec. Le livre de 1976 pose plusieurs problèmes, autant dans sa forme que dans l'absence de méthodologie. Il s'agit ni plus ni moins d'un travail hagiographique, dont le titre porte l'empreinte et la dédicace le témoignage: « À la mémoire d'André Mathieu et de Rodolphe Mathieu, et en hommage à Mimi Mathieu, sans qui ce livre n'aurait pu être fait », peut-on lire en sixième page. Le récit de ce livre s'appuie sur les souvenirs de la mère d'André Mathieu et, comme le montre Nicholson, sur l'amour inconditionnel et envahissant qu'elle éprouve pour son défunt fils.

L'ouvrage de Marie-Thérèse Lefebvre n'a aucune prétention à l'exhaustivité. Prenant comme point de départ le mythe et le problème corollaire du génie, la musicologue a cherché à éclaircir certains faits et à mettre en perspective le parcours d'André Mathieu. L'objectif poursuivi est ainsi présenté: « Devant le regain de popularité que suscite l'œuvre d'André Mathieu, il nous semble pertinent de proposer,

dans le cadre de cette collection, une nouvelle esquisse biographique; une étude exhaustive de la vie et de l'œuvre du musicien reste toutefois à faire⁵. » La biographie la plus importante à ce jour sur Rodolphe Mathieu ayant été écrite par Lefebvre, *Rodolphe Mathieu: l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec, 1890-1962* (Septentrion, 2004), la table était mise pour poser les bases historiques de l'étude du sujet. Ce n'est pas pour rien que Nicholson a fait appel à ses services pour mener à bien son entreprise. Le quatrième chapitre de son livre de 2006, intitulé « L'héritage musical », était en soi un programme historique pour le futur biographe d'André Mathieu. Plusieurs des questions soulevées par Lefebvre en ce qui a trait à la déchéance du pianiste-compositeur trouvent des réponses dans le cadre psychologique que détaille Nicholson.

Dans tous les cas, les annexes de la biographie complètent l'image générale dont souffraient les autres travaux, ne serait-ce que sur le plan taxinomique. Les trois premières annexes, qui incluent chacune un catalogue des compositions d'André Mathieu, ordonnent ce qui autrefois apparaissait pour le moins anarchique.

La première annexe, « Catalogue des œuvres d'André Mathieu », classe les œuvres achevées alors que la seconde et la troisième annexes s'attardent respectivement aux œuvres inachevées ou perdues. Cette classification apporte un apport substantiel aux études sur André Mathieu et fournit un guide qui deviendra assurément indispensable pour les musiciens et chercheurs. Les tableaux comportent six colonnes: « composition » (c'est-à-dire l'année de composition), « œuvre », « opus », « instrumentation », « création », « partitions », avec des précisions quant aux datations autographes des manuscrits ou copies, le lieu et la journée de la création, etc. Mais cette taxinomie n'est pas sans soulever quelques problèmes, par exemple en ce qui a trait aux numéros d'opus qui, vraisemblablement, ont été attribués par André ou sa famille. Conserver cette numérotation est-elle vraiment nécessaire, d'autant qu'il y a asymétrie entre le nombre de compositions et les opus attribués (ces derniers s'arrêtant à 29!)? J'en doute fort, surtout que la sélection des œuvres suit un parcours chronologique.

Les informations accompagnant chacune des pièces marquent un pas important dans l'étude du compositeur André Mathieu, bien que des questions importantes demeurent. Certaines d'entre elles ont à voir avec le catalogue des

œuvres incomplètes et des œuvres perdues, soit respectivement les deuxième et troisième annexes de la biographie. Dans le cas du *Concertino n° 1*, inclus en troisième annexe, l'importance de l'œuvre est capitale puisqu'André la jouait en concert accompagné de son père dans les années 1930; Nicholson émet la possibilité que la pièce ait « été remaniée pour devenir la *Suite pour deux pianos* (1939) » (p. 488). En fait, le statut ontogénétique des œuvres d'André Mathieu a toujours suscité des discussions et, si le livre en aborde quelques-unes, force est de constater que plusieurs problèmes restent entiers. À tel point que les 32 titres d'œuvres incomplètes et les 11 titres d'œuvres perdues conduisent à se demander si ces dernières œuvres ont été de l'ordre des velléités créatrices, par exemple dans le cas du « Concerto Mistassini⁶ » que Mathieu évoquait fréquemment dans les années 1960.

À ce titre, le *Concerto n° 4* est l'une des œuvres qui pose problème, car on s'explique mal qu'elle soit introduite dans l'annexe des œuvres complétées. L'œuvre, créée par Alain Lefèvre et le Tuscon Symphony Orchestra le 8 mai 2008 en Arizona, a été reconstituée à partir d'enregistrements d'époque, dont la « version piano solo intégrale du 7 décembre 1950 et d'autres enregistrements d'extraits isolés » (p. 477). Le manuscrit retrouvé, qui renvoie supposément au schéma harmonique du deuxième mouvement, est incomplet. Suite à l'orchestration de Gilles Bellemare (qui semble être déduite de la partie pianistique et du repiquage des enregistrements), l'œuvre a été éditée en 2008 par Orchestra Bella (les éditions de Gilles Bellemare). Au regard de ce qui semble être une convention admise en musique classique, à savoir qu'une œuvre existe à travers le support papier par lequel elle nous parvient⁷, plusieurs faits sont troublants, dont l'absence d'une pièce complète et d'un manuscrit achevé. D'autre part, si l'œuvre est uniquement jouée au piano et qu'elle ne comporte pas d'orchestration, elle ne peut guère être qualifiée de concerto.

Pourquoi alors avoir inséré cette composition dans le premier catalogue? Sont-ce les mains d'André Mathieu qui prévalent ou celles de ses principaux thuriféraires? La question est troublante, l'œuvre n'ayant un statut en musique qu'en étant d'abord posée sur papier: c'est l'une des règles acquises depuis la Renaissance et qui distingue la musique classique des autres genres musicaux. La 17^e plage du disque compact *André Mathieu joue André Mathieu* porte la mention « Concerto n° 4, (arr. 2^e mouvement), *Nocturne* (1947-

⁵ Marie-Thérèse Lefebvre, *André Mathieu: pianiste et compositeur québécois (1929-1968)*, Montréal, Lidec, 2006, p. 2.

⁶ La seule trace qu'ait retrouvée Nicholson de l'œuvre (incluse en deuxième annexe) est une page de juillet 1961 comportant la mention « pour Mistassini » avec trois mesures de musique. À cela s'ajoutent les témoignages contradictoires que rapporte Nicholson quant à l'existence de l'œuvre, ce qui lui fait dire que le « mystère Mistassini reste entier » (p. 399). L'œuvre a-t-elle seulement existé?

⁷ Comme le souligne Antoine Hennion au sujet des dispositifs concrets sur lesquels prend appui notre relation à la musique, le classique privilégie en général la partition – que le disque concurrence il est vrai. Antoine Hennion, *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, p. 298-301.

1949) ». La seule chose que les notes de disque rédigées par Nicholson nous apprennent, c'est que le *Concerto n° 4* aurait pu être écrit à Paris, et que Jean Deslauriers, qui a dirigé cet enregistrement à Radio-Canada, « a probablement arrangé et orchestré ce *Nocturne* » (p. 13). Mais un nocturne orchestré est-il suffisant pour parler de concerto? La forme concerto a-t-elle seulement existé ou n'est-on pas devant une tentative d'orchestration d'un nocturne ou de deux mouvements pour piano? Quoi qu'il en soit, la biographie trompe le lecteur en incluant cette œuvre dans celles qui sont achevées.

L'annexe IV porte quant à elle sur le répertoire pianistique de l'artiste. Debussy y prend une place substantielle, de même que Chopin et Ravel. En annexe V sont reconstitués les principaux récitals et concerts d'André Mathieu datant de février 1934 (il allait avoir cinq ans quelques jours plus tard) à avril 1968. Même si certains programmes restent encore inconnus à ce jour, on détecte tout de même les œuvres de prédilection, dont son *Concerto n° 3*.

La septième annexe, « Pensées, réflexions et aphorismes », nous donne accès aux idées, souvent anecdotiques, d'André Mathieu. Les quatre articles reproduits par la suite détiennent une valeur plus importante, surtout le fameux texte « Le romantisme moderne » publié dans *La Voix du Québec*, le 20 juillet 1946, clef de voûte de la compréhension de son style, mais qui n'en montre pas moins les faux-fuyants auxquels Mathieu s'adonne lorsqu'il s'agit de parler de la musique de son temps, par exemple lorsqu'il écrit tout bêtement : « Le modernisme d'il y a quinze ans a fourni de grands génies créateurs, mais celui d'aujourd'hui, avec la même matière, nous apporte une musique dénudée de ce feu sacré qui exprime le sentiment humain et de ce sensualisme pur qui doit exister dans tout art. » (p. 552). Comme formule cliché, on a déjà vu mieux, d'autant que des compositeurs comme Stravinski, Copland, Honegger, Prokofiev et bien d'autres lui donnent tort.

Dans cet article, André Mathieu professe une conviction pour le romantisme. Par ce faire, il annonce un rejet du milieu qu'il s'entête à défendre à partir des années 1950 : « Ce qui m'a poussé à créer ce style de composition musicale c'est que je considère, sans pour cela vouloir les rejeter complètement, que toutes les nouvelles doctrines artistiques qui ont fleuri depuis vingt ans ont donné l'occasion à tous les cabotins et à tous les poseurs de trouver une excuse à leur médiocrité et à leur

banalité » (p. 553). Bref, en se peignant ainsi dans un coin, on finit par se retrouver seul, et c'est ce qui arrivera à André Mathieu au fil des années.

L'objet musical, ce grand absent

La musique est bien au cœur de l'ouvrage, mais non l'objet lui-même, tant et si bien qu'en refermant le livre, le lecteur n'a pas l'impression d'en connaître davantage sur la musique d'André Mathieu, sur ce qui fonde le langage de ses œuvres. Nicholson nous indique les périodes d'écriture, mais très rarement de quoi sont composées les œuvres. Quant à l'idée d'un romantisme moderne, elle est souvent discutée et liée aux compositions (surtout après 1946), mais jamais développée pour en comprendre l'application concrète. Les enjeux sont pourtant majeurs, dont celui de la relation entre le père et le fils.

De nombreux doutes ont pullulé quant à la paternité des œuvres d'André : Rodolphe se cacherait-il derrière les compositions de son fils? Cela est un enjeu important s'il en est, puisqu'il renvoie à notre conception même de la musique occidentale : l'idée qu'une œuvre soit tributaire de la personne qui pose son nom sur la partition. En effet, la possibilité d'une fumisterie circulait à l'époque, ce dont Nicholson fait mention à quelques reprises, entre autres lorsque Conrad Letendre (organiste et pédagogue) s'intéresse à l'enfant dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe* de novembre 1935 (p. 71-72). Pour Nicholson, la question se règle comme suit : « Rodolphe n'a jamais fait mystère que c'est lui qui transcrivait les œuvres d'André, et les impatiences de ce dernier, si la notation ne correspondait pas à ce qu'il voulait entendre, sont légendaires » (p. 112). D'accord, mais quand cette pratique a-t-elle cessé? Nicholson n'en dit mot. Cela est d'autant plus difficile à cerner que Nicholson a très peu d'informations à nous donner sur le type d'enseignement en composition que Mathieu a reçu, lui qui fut l'élève de trois maîtres : Jacques de la Presle, Harold Morris et Arthur Honegger. Que fut exactement la nature de ces cours au-delà des travaux d'harmonie? On aurait aimé en savoir plus, tout comme on aurait aimé savoir à partir de quand le père arrête de s'immiscer dans le travail de son fils.

Lorsqu'il aborde le rôle que joue l'improvisation chez Mathieu, Nicholson éclaire une facette importante de la fusion entre le jeu pianistique et la composition, sans nécessairement en tirer toutes les conclusions. Avant d'aborder

les transcriptions réalisées par le père, il écrit : « Car il y a un aspect dans le talent d'André Mathieu dont on ne tient pas suffisamment compte : André est un improvisateur extraordinaire et inépuisable » (p. 111-112). Dans une rare tentative de mieux comprendre ce qui fonde l'approche compositionnelle d'André Mathieu, Nicholson ira plus loin :

Quelle formation, quel apprentissage, quels moyens a-t-on mis à la disposition de cet enfant pour lui permettre de porter à maturité ses trois dons fondamentaux : l'improvisation, la composition et l'interprétation ? Toute sa vie, et nous en avons d'innombrables témoignages, André Mathieu improvisera à partir de ses thèmes et de ses œuvres déjà achevés. (p. 153)

Autant thématiquement que stylistiquement, cela génère de l'unité, mais aussi des redites. Dans les lignes suivantes, Nicholson convient que la composition est davantage que cela : « un métier » (p. 154) dit-il, le diplômé de McGill le sachant mieux que quiconque. Mais les questions soulevées sont très vite esquissées en faisant allusion au rôle du père dans son enseignement et en spéculant sur les connaissances musicales du jeune Mathieu.

L'enjeu est capital puisqu'il en va du statut même de l'œuvre, surtout dans un contexte où plusieurs pièces sont corrigées, orchestrées, réarrangées, etc. Se peut-il qu'André Mathieu, aussi grand pianiste et grand inspirateur qu'il fut, ait connu des difficultés à coucher sur papier ses compositions ? Et ceci expliquant cela, qu'on en soit obligé aujourd'hui à retravailler les œuvres pour s'assurer qu'une seule version prime, c'est-à-dire les versions que corrige Alain Lefèvre. À cet effet, le disque compact présente des versions bien différentes du *Concerto n° 3*, de l'arrangement du deuxième mouvement entendu sur les ondes de la CBS le 31 octobre 1943 ou de la version intégrale radiophonique du 23 novembre 1947 avec l'Orchestre symphonique de Radio-Canada sous la baguette de Jean Beaudet. Cela a fait écrire à mon collègue Éric Champagne que « nous avons ici affaire à une œuvre maintes fois revisitée et réarrangée », de sorte que « l'édition de l'œuvre relève du casse-tête⁸ ». Le livre de Nicholson ne dissipe en rien cette impression. D'autant qu'en fin de vie, Mathieu n'arrive plus à matérialiser sa créativité : l'inachèvement est devenu la norme (p. 385).

Ce statut de l'improvisation chez Mathieu, c'est une chose lorsqu'on en tire les conséquences du talent pianistique qu'il incarnait, mais c'en est une autre lorsqu'on traite de

composition. Jusqu'à quel point ses œuvres sont-elles des formes générées par l'improvisation, ce qui expliquerait le reproche d'Honegger (p. 251) en ce qui concerne le manque de développement thématique et d'unité stylistique ? Il s'agit d'une question importante, sinon fondamentale pour cerner la nature de son langage, de même que les difficultés qui s'ensuivent dans le moule définitif à donner à l'œuvre. L'improvisation se révèle une facette importante de notre musique occidentale, qu'on pense par exemple à l'ornementation, à la basse continue ou à l'improvisation dans le concerto pour piano du XVIII^e siècle⁹. Les conséquences en sont plus importantes s'il s'agit du laboratoire principal du compositeur : son style en est forcément marqué. Était-ce le cas pour Mathieu ? L'héritage laissé par ses œuvres semble infléchir cette direction.

De la musique donc, il n'en est question qu'en périphérie dans cette biographie, soit sous l'angle des milieux musicaux, du pianiste virtuose et des œuvres lorsqu'elles apparaissent dans le parcours. Les critiques que Nicholson cite abondamment se risquent pour leur part à une description de la musique de Mathieu, afin d'esquisser des théories ou de tenter de comprendre ce qui se produit à l'écoute. On aurait aimé que Nicholson en fasse autant : qu'il se positionne quant à la musique de Mathieu et qu'il en dresse la syntaxe ainsi que les principales tournures stylistiques. Par exemple, le *Quintette* de 1953 est selon Nicholson l'œuvre de Mathieu la plus aboutie : « André a vingt-quatre ans, et même s'il est presque absurde de dire que Mathieu livre son œuvre la plus achevée, c'est bel et bien la dernière grande œuvre qu'il composera. [...] [Pour le Montréal de la nouvelle avant-garde], l'harmonie chromatique et le romantisme exacerbé qu'on retrouve dans ce *Quintette* sont anathèmes. » (p. 332). Mais Nicholson ne démontre ni le fonctionnement de cette harmonie chromatique ni son rôle structurel ou décoratif. Plutôt que de tenter de nous faire accepter des idées toute faites, il aurait été utile d'expliquer les raisons conduisant à de tels constats.

Au centre des préoccupations de l'auteur ressort en revanche l'incontestable talent pianistique de Mathieu. Cette attention apparaît aussi dans les notes de disque d'*André Mathieu joue André Mathieu*, où il affirme : « Ce qui m'a soutenu tout au long de l'écriture de la biographie d'André Mathieu, c'est l'écoute quotidienne de ces fragments de vie remplis à éclater de son incomparable génie pianistique et la découverte émerveillée de ses œuvres si lourdes de promesses et riches

8 Éric Champagne, « André Mathieu joue André Mathieu », *La Scena Musicale*, vol. 16, n° 4, décembre 2010/janvier 2011, p. 20.

9 Voir Imogene Horsley et al., « Improvisation, II : Western art music », *Grove Music Online*. Oxford Music Online, consulté le 21 octobre 2010.

de moments de grâce. » (p. 10). Nicholson montre ici la fascination et l'enthousiasme qu'il éprouve pour le génie pianistique de Mathieu. Bien que le biographe emploie l'expression « pianiste-compositeur », la place qu'il accorde au pianiste et à son jeu supplante bien souvent la dimension compositionnelle.

Nous touchons peut-être ici aux limites du genre biographique: le sujet historique s'avère la principale préoccupation, mais non les objets qu'il crée. Dans ses *Grundlagen der Musikgeschichte*, Carl Dahlhaus discute la portée du genre biographique dans le développement de l'histoire musicale, liant ce travail à l'héritage du XIX^e siècle musical: dans la perspective romantique, le compositeur et son œuvre sont en confluence, de sorte que la musique composée s'explique par le créateur qui en est le germe initial. L'autre versant du genre biographique pointe en direction de la quête positiviste, à savoir l'établissement des faits jalonnant la vie du compositeur. Pour appréhender la production musicale d'un compositeur, la quête positiviste part du principe que les différents moments de sa vie expliquent son cheminement artistique: l'œuvre musicale prend son sens dans le contexte biographique qui la génère. D'où la tension que Dahlhaus théorise entre les préceptes esthétiques du romantisme et les faits empiriques: la quête positiviste finit par nuire au récit sublimé par lequel la verve créatrice prend corps¹⁰. Cette tension opère dans la façon dont Nicholson aborde son sujet: les faits empiriques resituent Mathieu dans ses contingences en tablant sur sa fragilité, tandis que le registre de l'émerveillement tourne à fond lorsqu'il s'agit de parler des quêtes artistiques du pianiste. La manière dont les œuvres sont présentées et insérées dans le récit fidélise l'approche biographique: les pièces émergent ici et là, la seule clef de compréhension donnée au lecteur étant celle des événements biographiques et de l'évolution de la production. Avoir pris le temps de discuter des compositions, ne serait-ce que partiellement, aurait évité le piège d'une conception ancienne et limitative du genre biographique en musique.

C'est pourquoi les biographies de musiciens se voient souvent attribuer une partie « étude de l'œuvre ». L'*Arnold Schoenberg* édité par Fayard en 1993 en est un bon exemple. Cet ouvrage de Hans Heinz Stuckenschmidt (publié en version allemande en 1974) est une monographie de style factuel, qui retrace année après année le parcours de Schoenberg, conférant une place importante aux contextes personnel et musical. La musique est

insérée dans les tournants que prend son évolution compositionnelle, avec l'expressionnisme, l'émancipation de la dissonance et le dodécaphonisme. En plus de cette inclusion, l'ouvrage comporte une « Étude de l'œuvre » d'Alain Poirier, placée en deuxième partie: sont proposées une taxinomie des œuvres par genre, de même que des moments musicaux plus importants extraits à des fins d'analyse. Toujours chez Fayard, l'*Alexandre Scriabine: un musicien à la recherche de l'absolu* de Manfred Kelkel, publié en 1999, montre encore une fois le chemin parcouru par le genre biographique: le langage musical de Scriabine y est décortiqué, de telle sorte qu'en refermant le livre, le lecteur connaît le célèbre « accord mystique ». Même une collection grand public comme celle de « Solfèges », au Seuil, incorpore la musique dans plusieurs de ses monographies, dont celle consacrée à Rachmaninov en 1994 sous la plume de Jacques Emmanuel Fousquanier. La biographie proposée par Nicholson, à ce titre, accuse un retard évident.

Questions de méthodologie

Peut-on parler d'avancement des connaissances? La réponse est affirmative, même si plusieurs des thèses de Nicholson peuvent être débattues. D'abord, l'auteur périodise la vie de Mathieu comme en font foi les dix chapitres, et rapporte les faits importants en superposant deux registres: la vie musicale et la vie personnelle. Le travail réalisé à partir des faits reste important, ce qui distingue l'ouvrage de Nicholson de celui apologétique de Joseph Rudel-Tessier.

L'apport de Nicholson se mesure aussi dans la mise en corrélation entre le parcours d'André et le développement de la musique classique du Québec. C'est ici que Nicholson montre la fibre historique qui l'anime, soit dans la mise en contexte de la vie d'André Mathieu. Plusieurs des grands moments politiques, sociaux, artistiques et musicaux des années 1930, 1940, 1950 et 1960 sont rappelés, replaçant ainsi le personnage au sein des événements qui ont eu des conséquences sur sa vie. La Deuxième Guerre mondiale, qui rend impensable tout retour à Paris, illustre cette réalité, tout comme les bouleversements que connaît Montréal dans sa communauté artistique après 1945. En procédant ainsi, Nicholson déploie les réseaux dans lesquels Mathieu s'est inscrit et a pu trouver appui: par exemple, l'amitié avec Jacques Languiard

¹⁰ Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 25-26.

durant la diffusion de la pièce de théâtre *Les Insolites*, pour laquelle il assurait la musique.

Par cette mise en contexte, Nicholson parvient aussi à nous faire comprendre la nature du politique chez Mathieu et les causes de son nationalisme, qu'il n'aura cessé de nourrir sa vie durant: le *Cbant du Bloc populaire* en témoigne, tout comme l'*Hymne Laurentien* de 1961 sur un texte de Gustave Lamarche. La cause du Canada français par rapport au reste du Canada préoccupe Mathieu en s'appuyant sur des convictions profondes, lui qui fut président des Jeunesses Patriotes (p. 305). On en apprend également davantage sur le soutien de Wilfrid Pelletier durant les conquêtes new-yorkaises. Le fameux épisode de la *Rhapsodie romantique* est enfin contextualisé: André Morin, ayant trouvé l'appui du maire Jean Drapeau, a proposé que cette œuvre de Mathieu soit jouée pour les célébrations du 325^e anniversaire de la fondation de Montréal en mai 1967. Wilfrid Pelletier refuse de programmer l'œuvre et, plutôt que de lui faire porter le blâme comme les défenseurs de Mathieu l'ont fait, Nicholson affirme: « Le vieux chef regrette, mais il ne sera pas possible de monter la *Rhapsodie romantique* en si peu de temps, d'autant plus que l'orchestration n'est pas encore terminée et que dans les dix-huit pages qu'il a pu consulter à ce jour, il y a beaucoup d'erreurs. » (p. 420). Il faut être reconnaissant à Nicholson de ne pas se défilier devant cette vérité qui pourrait choquer. On mesure alors l'importance de cette mise en contexte de la carrière d'André Mathieu, qui constitue certainement la plus grande contribution du livre.

Pour reconstituer le fil des événements, Nicholson s'est appuyé principalement sur trois types de sources: les archives, les témoignages et la littérature existante. N'ayant pas travaillé dans le fonds André-Mathieu de Bibliothèque et Archives Canada à Ottawa, je ne peux guère me prononcer dans le détail sur les archives. Je remarque pourtant une chose: de nombreuses coupures de journaux présentées dans la partie « Documentation iconographique 1935 à 1948 » de Rudel-Tessier se retrouvent citées et commentées dans la biographie de Mathieu. Ces documents semblent provenir du fonds André-Mathieu: ils ont peut-être été amassés par la famille durant la carrière pianistique de l'enfant. Il faut dire que plusieurs de ces articles de journaux, ceux écrits par Émile Vuillermoz et Léo-Pol Morin par exemple, sont connus des musicologues. Dans tous les cas, Nicholson semble avoir utilisé au maximum les ressources du fonds

André-Mathieu, dont la correspondance, bien évidemment.

Il reste néanmoins un travail à poursuivre en ce qui concerne la réception d'André Mathieu, car seuls les journaux ont été considérés. Durant les années parisiennes, Nicholson souligne que les journaux de droite étaient plus enclins à parler d'André Mathieu, citant en exemple Émile Vuillermoz et Lucien Rebatet. L'auteur tente de comprendre la raison de cette présence dans la presse de droite et évacue toute accointance politique: « Puisque ni le mécène, le commandant Weiller, ni l'organisatrice du concert, Madame Homberg, ne peuvent être vraisemblablement responsables de cette presse de droite, il reste l'agence de concerts, Rodolphe lui-même ou le hasard. » (p. 118). Un dépouillement plus fouillé de la littérature musicale de l'époque nuance cette proposition d'une presse de droite comme unique vecteur de la réception de Mathieu - en fait, la presse de droite connaît une effervescence durant cette période¹¹. Il ne faut pas oublier que les critiques ne fleurissent pas uniquement dans les journaux, mais que de nombreuses revues musicales les accueillent également. Jamais Nicholson ne cite *La Revue musicale*, *Le Ménestrel*, *Le Guide du concert*, et les autres revues liées au milieu où est passé Mathieu. *La Revue musicale*, qu'on ne peut pas qualifier de droite, recense le disque enregistré par La Boîte à Musique, un contrat n'ayant pas été donné à n'importe qui: Arthur Hoérée, l'une des figures en vue de la revue. Et il ne cache pas son enthousiasme, ce qui montre que le talent de Mathieu trouve écho dans plusieurs milieux: « Son organisation musicale, son désir tumultueux d'expansion sonore constituent proprement un phénomène que le disque a fixé avec un rare bonheur, la gravure étant impeccable¹². »

L'épisode parisien discuté porte à réfléchir sur l'état de la littérature musicologique dans cette biographie: les sources utilisées sont non seulement dépassées, mais se raréfient alors que les objets sont d'autant plus complexes qu'ils nécessitent des mises en perspective. On touche là à l'une des plus grandes pauvretés de la recherche de Nicholson. Alors que nos bibliothèques montréalaises sont garnies d'ouvrages de références, leur absence dans le livre est désarmante. L'auteur utilise des volumes aussi anciens que le *Dictionnaire des Musiciens* (Seuil, 1964) de Roland de Candé et le *Panorama de la musique canadienne* (Diaspora française, 1962) d'André Asselin. Parmi les rares publications récentes en musique, on compte celles de Marie-Thérèse

¹¹ Voir Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 2004, p. 217-220.

¹² Arthur Hoérée, « L'enfant compositeur », *La Revue musicale*, 21^e année, n^o 197, avril 1940, p. 247.

Lefebvre mentionnées plus haut, *La Vie musicale sous Vichy* (Complexe, 2001) dirigée par Myriam Chimènes et *French Pianism* (Amadeus Press, 1999) de Charles Timbrell. En revanche, bien des ressources indispensables sont absentes, par exemple *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (Actes Sud, 2003-2007) dirigée par Jean-Jacques Nattiez ou le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. L'absence d'une littérature musicologique qui fait autorité finit par avoir des conséquences importantes, notamment dans la façon dont l'œuvre de Mathieu est articulée au sein des contextes musicaux.

Un livre incontournable comme celui de Michel Duchesneau aurait permis à Nicholson de mieux situer les réseaux d'influence et les enjeux musicaux des années 1930¹³. La fondation de la société musicale La Sérénade s'avère un exemple de choix dans ce contexte et aurait évité une confusion malheureuse entre le soutien aristocratique et le rôle des salons musicaux (p. 103). Dire qu'Émile Vuillermoz et Lucien Rebatet sont les deux critiques les plus influents de l'époque met en lumière sa difficulté à calibrer les événements étudiés au sein d'un contexte plus global. Vuillermoz, d'ailleurs interprété par Nicholson dans le film de Luc Dionne, est certes l'un des critiques les plus influents, mais aux côtés d'Henry Prunières, de Florent Schmitt, de Charles Koechlin et de Boris de Schloezer, autant d'acteurs qui ont eu un poids considérable dans le milieu musical français. En fait, en ces années, Vuillermoz est le canoniseur par excellence, celui qui fait de la musique française un idéal moral à défendre, par exemple avec Debussy¹⁴.

Il importe par conséquent de bien situer son rôle et son apport, d'autant que Nicholson cherche à l'aurooler d'un prestige plus grand que la réalité. En effet, il induit en erreur son lecteur lorsqu'il dit que Vuillermoz « était l'ami de Debussy, de Ravel et plus tard de Schoenberg, Stravinski et Bartók » (p. 113). Vuillermoz a connu Debussy et Stravinski, mais n'a jamais vécu une amitié avec eux : il est plutôt un défenseur acharné de leur esthétique – il s'oppose cependant au Stravinski néoclassique du début des années 1920. Il fera aussi la promotion du *Pierrot lunaire* de Schoenberg, mais sans qu'on puisse parler d'amitié. L'amitié n'est vraie que dans le cas de Ravel, en lien avec le cercle des Apaches auquel Vuillermoz a été associé¹⁵. Vu le rôle que joue Vuillermoz dans l'ascension de Mathieu, Nicholson édifie sa grandeur à l'image de ses critiques laudatives.

Reste un dernier élément à discuter : le rôle du témoignage dans cette biographie. Le témoignage des gens qui ont connu André Mathieu nourrit de beaucoup l'intrigue construite par Nicholson : une liste (impressionnante) de plus de 49 noms apparaît à la fin de l'annexe IX en ce qui concerne les entrevues réalisées entre août 2006 et février 2010 (p. 583-584). Ces témoignages sont utilisés par Nicholson tout au long de la biographie et sont le plus souvent indiqués en note de bas de page. Lorsqu'il y a contradiction entre les événements narrés, Nicholson, un peu à la manière du sociologue, juxtapose et commente l'information reçue pour ensuite prendre position. Le travail qu'il a effectué de ce côté est donc indispensable : c'était le moment ou jamais pour entreprendre une telle opération !

S'ajoute toutefois une contrainte : la faculté de mémoire tend à oublier et à déformer la réalité. Si les témoignages font parfois l'objet de discussions poussées, ils apparaissent à d'autres occasions au premier degré, comme si l'information donnée était la bonne. Tel que l'affirme à juste titre Antoine Prost : « Le temps de l'histoire se construit contre celui de la mémoire¹⁶ », de sorte que la mise à distance s'avère nécessaire, même lorsqu'on juxtapose plusieurs informations. Car il est justement bien difficile de savoir où se situe exactement la réalité. Et dans un contexte de canonisation d'André Mathieu, dont Nicholson remonte à juste titre l'origine aux funérailles avec la victimisation comme toile de fond (p. 460-464), il est fort à parier que beaucoup de ces témoignages ont été influencés par l'aurole mythique qui ceinture son héritage. Les devoirs de mémoire ne sont pas les devoirs de l'historien !

La référence identitaire « André Mathieu »

J'ai évalué l'ouvrage de Nicholson à la lumière de ma profession, la musicologie. Mais cette biographie a-t-elle vraiment été écrite pour le musicologue ? Ou pour poser la question autrement : pour qui ce livre a-t-il été écrit ? En tenant compte de l'entrevue d'ouverture, la réponse est fort simple : cette biographie s'adresse avant tout au public cible d'Alain Lefèvre, cet auditoire qui est allé l'entendre l'été dernier au Festival de Lanaudière et dont Christophe Huss du *Devoir* s'enthousiasmait de la présence en si grand nombre (autour de 3 500 personnes). Et Huss de s'exclamer : « Foin de gausseries élitistes sur le 'cas Mathieu' : le peuple a voté avec ses pieds. Il

¹³ Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Hayen, Mardaga, 1997.

¹⁴ Lors du colloque de 2012 « L'héritage de Claude Debussy : du rêve pour les générations futures », organisé par l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), la session regroupant les conférences de Barbara Kelly, Danick Trotter et Marianne Wheelton portera d'ailleurs sur la canonisation de Debussy dans l'entre-deux-guerres. Pour la façon dont Vuillermoz canonise Debussy en tant que héros de la musique moderne française, voir son *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, G. Crès et Cie, 1923.

¹⁵ Pour les questions entourant Vuillermoz dans ses relations à Debussy, Ravel, Schoenberg et Stravinski, voir Danick Trotter, « La querelle Schoenberg/Stravinski. Historique et prémisses d'une théorie des querelles au sein de l'avant-garde musicale », thèse de doctorat, Université de Montréal/EHESS, 2008 (entre autres les chapitres II et IV).

¹⁶ Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 113.

¹⁷ Christophe Huss, « Concerts classiques – Le Prophète », *Le Devoir*, 19 juillet 2010, p. B8.

est venu. Alain Lefèvre est devenu prophète en son pays¹⁷. »

Au fond, qui, dans notre milieu musical, voudrait boudier un tel public? La foule, qui se presse pour acclamer Alain Lefèvre et croire avec lui en la grandeur de Mathieu, permet à la musique classique de redorer ses coffres. Ce public est important, et la machine André Mathieu en tire un avantage certain avec tout ce qui est venu alimenter le marché musical durant l'année 2010: les disques de Lefèvre, le film de Dionne, la biographie de Nicholson, l'édition de partitions, bref le plein d'événements Mathieu auquel le public a répondu positivement. L'ouvrage de Nicholson s'inscrit dans cette demande et, à ce stade-ci, l'une de ses grandes forces doit être soulignée: l'écriture agréable et imagée de Nicholson fait en sorte que cette biographie se lit comme un roman. C'est d'ailleurs l'une des composantes essentielles de toute biographie et du travail de l'historien: savoir raconter, trouver le mot juste, et enfin, rendre l'intrigue agréable à lire comme sait le faire Nicholson.

Dans ce contexte, les problèmes de la biographie soulignés plus haut pourraient être minorés: ce sont des considérations de musicologue ou de scientifique. Mais ils importent néanmoins pour ceux d'entre nous qui recherchons la vérité et la valeur des faits historiques, ce à quoi Nicholson semble consentir. À ceci près que cette quête positiviste rencontre un obstacle majeur qui vient porter ombrage à son travail: le « précédée d'un entretien avec Alain Lefèvre » (p. 17-36). Pourquoi avoir introduit cet entretien sinon pour attirer le public cible d'Alain Lefèvre? Avait-on vraiment besoin d'une biographie qui débute par un éloge du principal promoteur de son œuvre? La façon dont l'ouvrage est présenté ne laisse planer aucun doute: « à l'invitation du pianiste Alain Lefèvre », ce qui se traduit en fait par *ce livre est une commande d'Alain Lefèvre*.

À la limite, l'idée de commande passerait si ce n'était des propos qu'on retrouve dans cet entretien. Le lecteur se retrouve ici en plein exhibitionnisme artistique et intellectuel, Lefèvre retraçant sa découverte de Mathieu sur fond de tragédie personnelle à l'adolescence. Les conclusions que le pianiste en tire sur le statut des artistes au Québec sont intempêtes et ne poursuivent d'autres buts que de nous culpabiliser collectivement face au destin de Mathieu. Les liens boiteux entre Lefèvre adolescent souffrant et la découverte de Mathieu restent incompréhensibles. L'entrevue à elle seule mérite d'être lue pour voir à quel point la

défense de Mathieu en cette année 2010 a pris une conjoncture déplorable, avec la victimisation en toile de fond.

Lefèvre y parle de sa détermination, de son « envers et contre tous » (p. 28), alors que des gens se seraient opposées à ses visées. On ne demande qu'à le croire! Mais proclamer que son travail sur Mathieu a été de l'ampleur d'un sacrifice et qu'il a failli lui en coûter cher (p. 34-36) berne le lectorat qui l'a suivi dans cette aventure. En fait, le phénomène Mathieu a joui d'une impressionnante couverture médiatique qui ferait rêver n'importe quel musicien classique. En plus, affirmer qu'« on aurait dit que Mathieu était uniquement critiqué parce qu'il était Québécois » (p. 29) est une déformation de la réalité qui cache mal l'idéologie poursuivie par ceux qui en font la promotion.

Cette entrevue est au moins utile pour le musicologue que je suis: elle montre l'incapacité d'Alain Lefèvre de nuancer son discours au sujet d'André Mathieu, un personnage qu'il s'est littéralement approprié et dont il cherche à esquiver toute question en ce qui concerne le statut de l'œuvre et le problème des partitions, d'autant qu'il se pose comme le dépositaire légitime de son legs musical en ce qui concerne les corrections apportées. L'autre utilité de l'entrevue réside dans la mise au grand jour du projet de Lefèvre, qu'épouse en totalité Nicholson: faire d'André Mathieu la référence dans le monde musical classique au Québec, ce qui suppose l'entreprise exégétique à laquelle on assiste avec la biographie. Lefèvre affirme à la fin de l'entrevue « qu'André Mathieu est un des compositeurs qui parle le mieux de nous » (p. 36), ce « nous » renvoyant aux Québécois. Ces propos doivent être rapprochés de ceux de Nicholson qui disait, dans le documentaire de Radio-Canada intitulé *Alain Lefèvre signe André Mathieu* (diffusé en mai 2010), qu'il s'agit (je paraphrase de mémoire) de l'insérer dans l'imaginaire collectif: non plus seulement penser à Vigneault, à Léveillé, à Charlebois et aux autres chanteurs lorsqu'il est question de musique québécoise, mais aussi à André Mathieu.

La construction d'une référence, comme le formulait Fernand Dumont en introduction à *Genèse de la société québécoise*, se consolide autour de « discours identitaires: idéologie, mémoire historique, imaginaire littéraire¹⁸ », qui donnent forme à la projection de la nation. Dans la mesure où un cadre national s'appuie sur de nécessaires références, là où « l'identité doit devenir un horizon¹⁹ »,

¹⁸ Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 342.

le travail pour faire valoir un musicien à titre de référence porte un nom: il s'agit d'une canonisation, dont la coextension se trouve entre autres dans la production des idéologies et dans la structure du savoir historique, deux facettes de la construction de la référence théorisée par Dumont. L'édification de la référence Mathieu dans le cas de Lefèvre et de Nicholson joue sur la carte culturelle avec l'identité comme horizon: il est de chez nous, il parle de nous, il doit donc faire partie de la constellation qui illumine notre identité collective. Le savoir historique est indispensable à la fortification de cette référence puisqu'il est le moteur de compréhension du destin tragique de Mathieu et l'éclaircissement nécessaire des succès de son enfance. L'idéologie intervient à un autre stade, soit dans l'image qu'on cherche à projeter de Mathieu, d'une part en hypertrophiant ses talents par une transformation plus grande que nature, d'autre part en en faisant une victime tant et aussi longtemps qu'il n'est pas célébré à l'unisson.

Faire d'André Mathieu une référence, surtout dans le cas de Lefèvre comme le montre l'entrevue réalisée par Nicholson, s'appuie sur la mise en scène de l'icône culturelle: placer André Mathieu au panthéon de la culture québécoise afin que la musique classique y brille

de tous ses lauriers. C'est un projet tout à fait légitime, mais dont le versant idéologique n'accepte pas la nuance et précarise parfois la vérité. Pourtant, en bout de ligne, la biographie de Nicholson, même si elle prolonge la canonisation débutée à la mort d'André Mathieu, montre que la référence culturelle qu'on cherche à faire assumer à son héritage mérite d'être ajustée à la lumière de l'avancement des connaissances. Le poids symbolique qu'on fait porter à un héritage finit tôt ou tard par être analysé et scruté sous l'angle des faits historiques.

Biographie très bien écrite, malgré les carences perceptibles à bien des niveaux, *André Mathieu: biographie* de Georges Nicholson pose les jalons nécessaires à l'avancement des études sur André Mathieu, mais montre par le fait même la tâche importante qu'il reste à accomplir pour mieux comprendre le musicien et le compositeur qu'il a été. Faire d'André Mathieu un objet de connaissance assujéti à l'esprit critique est aussi essentiel que de vouloir en faire une référence identitaire.

Danick Trottier, directeur adjoint du Laboratoire Musique, histoire et société de l'OICRM et professeur invité à l'Université de Montréal ◀

André Villeneuve. *Ouvrier d'harmonies*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, 146 p. ISBN 978-2-7605-2459-0.

Tout compositeur opère indéniablement, à divers degrés, une réflexion sur son art et sur sa création. Pour la plupart, cette réflexion demeure personnelle, intime; pour d'autres, plus rares, il s'agit plutôt de prendre aussi la parole - et la plume - afin de devenir théoricien le temps d'un article ou parfois d'un ouvrage. L'histoire de la musique est jalonnée de tels *compositeurs-penseurs* et nous avons le plaisir de constater que la tradition perdue à travers la personnalité d'André Villeneuve. Le compositeur, chercheur et professeur de l'Université du Québec à Montréal a toujours prôné le caractère indissociable de ses questionnements théoriques et musicaux¹, défendant une pratique où les deux facettes se côtoient dans une relation d'interdépendance. Faisant suite à plusieurs de ses conférences et articles, Villeneuve poursuit aujourd'hui l'évolution de sa pensée et tente de s'affirmer comme auteur à part entière à travers un riche essai intitulé *Ouvrier d'harmonies*.

Avant toute chose, il convient de cerner le ton et la portée du livre. Il ne s'agit point ici de traiter concrètement de composition musicale proprement dite: au sein de ce groupe déjà restreint de compositeurs-penseurs, l'auteur se singularise encore davantage comme compositeur-philosophe. Hormis quelques pages d'« analyse » musicale en guise de coda (nous reviendrons plus loin sur la raison d'être de ces guillemets), ce serait en effet bien malaisé de trouver dans le texte un extrait de partition ou des références fréquentes à une terminologie musicale spécifique - accords, intervalles, durées. Précisons: les mots eux-mêmes - *accord*, *intervalle*, *durée* et surtout cette *harmonie* du titre - jalonnent les pages de l'ouvrage. Mais par un jeu de décalage sémantique fort approprié, Villeneuve use de ces termes familiers pour discuter de concepts abstraits et élargir la discussion à un niveau bien supérieur à celui de la *technique d'écriture*. Pour le lecteur musicien, le procédé provoque un effet de distanciation qui force le réexamen de nos acquis et qui, s'il ne facilite pas la lecture du texte, la rend certainement plus stimulante et propice à la réflexion.

COMPTES RENDUS

Nous sommes donc en présence d'une œuvre de philosophie à part entière dont le propos se concentre du côté de la poétique, sur le chemin (*tracé*) parcouru par le compositeur (*l'ouvrier*) entre une *idée* qu'il saisit et sa concrétisation, l'*œuvre* qu'il en tire. Plutôt que de se concentrer sur l'une ou l'autre, l'originalité de l'approche de Villeneuve consiste à en observer la relation dialectique: le couple *idée/œuvre* est ainsi disséqué à travers le regard de *l'ouvrier* par tranches successives de nuances. Examinant ce qui les sépare ou les unifie (*harmonie*), l'auteur investit l'espace (*intervalle*) entre les deux, prenant comme point de départ (*point pivotant*) l'idée du *faire* telle qu'héritée du philosophe Paul Valéry. L'artiste, selon cette représentation, existe davantage dans l'acte de création proprement dit - d'où la métaphore de *faiseur*, d'*ouvrier* - que dans le produit de cette création.

Au-delà du contenu, le livre d'André Villeneuve se distingue aussi tout particulièrement par sa forme, tant au niveau de la présentation visuelle que de l'organisation de sa macrostructure. Tel un Nietzsche moderne, l'auteur procède essentiellement par aphorismes pour établir son discours plutôt que de proposer un texte argumentatif de facture classique. Les pensées et les questionnements fragmentés font ainsi figure d'esquisses, et le résultat indéniablement esthétisant oscille entre la prose et la poésie. Bien que présentant parfois une allure un tant soit peu improvisée, le défilement de ces paragraphes-phrases impose sur la longueur un rythme sous-tendu par une logique qui, d'imprécise au début,

¹ Isabelle Picard, « Biographie d'André Villeneuve », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 2, 2005, p. 93.

s'éclaircit et s'affermir au fur et à mesure que le lecteur progresse dans l'œuvre. Le sens se crée ainsi par accumulation et se précise à chaque nouveau chapitre. Ces chapitres présentent d'ailleurs une grande variété formelle, certains proposant un grand nombre de points (2.1, 2.2, 2.7.3...) très courts, d'autres des points plus étoffés en nombre restreint, d'autres encore employant des symboles fléchés afin d'illustrer la manière dont les énoncés dérivent l'un de l'autre.

Rythme, variété formelle: le vocabulaire utilisé pour décrire la forme du texte et emprunté au domaine musical ne tient pas du hasard. *Ouvrier d'harmonies* comporte en effet au niveau formel deux grandes mises en abîme, dont la première nous présente le texte – qui traite de l'acte de composition – comme métaphore de cet acte lui-même. Villeneuve écrit comme il composerait une œuvre sonore, usant de procédés tenant du *thème et variations* et apparents dès le premier chapitre. La terminologie même employée pour diviser cette introduction en onze *présentations* réfère déjà à l'exposition d'idées musicales; ces phrases, qui se répètent ensuite inlassablement comme autant de motifs, nous suggèrent un rythme quasiment contrapuntique – on pense par exemple à cet « En matière d'art tout est nuance » en exergue de presque toutes les *présentations*. Les mêmes phrases-motifs reviennent d'ailleurs tout au long de la construction très symétrique de l'ouvrage qui développe, chapitre par chapitre, chacune des idées présentées au début. Un épilogue également en *présentations* signale un renvoi aux thèmes du prélude initial et clôt le parcours.

La deuxième mise en abîme considère la forme du texte comme une métaphore de son propre propos: « En matière d'art tout est nuance », nous dit Villeneuve, et son *ouvrier* est un ouvrier de nuances, un ouvrier dans les nuances. Plutôt qu'un foisonnement complexe, l'essai ne présente qu'un nombre limité d'idées fondamentales. Il s'étend à les nuancer petit à petit et à les reconsidérer, encore et encore, sous différents points de vue. En cela, le texte suit à la lettre le parcours qu'il trace pour l'ouvrier de l'idée à l'œuvre. D'implicite tout d'abord, cette mise en abîme devient explicite au point 9 du neuvième chapitre, lorsque l'auteur affirme que « toute répétition est qualifiée par un intervalle de temps – une distance entre ce qui est énoncé et répété – nous suggérant une appréciation possible, par mémoire et savoirs, des nuances entre ceci et cela » (p. 66). L'auteur élabore ensuite par courts paragraphes successifs une réflexion

sur la répétition. Quelques pages plus loin, le même énoncé est repris au point 9.2, où Villeneuve indique lui-même: « Retour à l'énoncé initial du point 9 comme petit exercice de nuances à partir d'un point pivotant; un exercice comme illustration du principe fondamental de répétition et du principe de conciliation (harmonie) en composition musicale » (p. 70). Une nouvelle réflexion est produite, cette fois autour du concept de nuances: un exemple parmi tant d'autres de tels jeux et procédés qui ajoutent à la finesse de l'ouvrage et renforcent son message au sein d'une cohérence entre le sens et la manière de le signifier.

Une des réflexions les plus intéressantes et pertinentes d'*Ouvrier d'harmonies* est celle qu'André Villeneuve articule autour du concept d'*idée*, en questionnant son rapport à l'ouvrier. Du point de vue de l'épistémologie – dans la lignée des idées constructivistes qu'il emprunte à Paul Valéry en même temps que cette idée du *faire* –, l'auteur insiste sur le caractère représentationnel de la relation idée-ouvrier. L'idée, en tant que concept absolu, est inatteignable; elle est toujours filtrée par nos propres antécédents et acquis (par nos propres *nuances*) et nous n'avons accès qu'à notre représentation de celle-ci: « Œuvrer sur une idée sera toujours le reflet particulier et nuancé de nos représentations de cette idée, d'où le caractère unique en matière d'art, des manières d'œuvrer » (p. 7). L'auteur prend ainsi le soin de souligner – et d'expliquer – l'évidence que plusieurs compositeurs différents produiront bien entendu des œuvres dissemblables à partir d'un même point de départ, d'une même inspiration. Sa pensée va toutefois plus loin quand on considère l'idée comme un point de départ potentiel, non seulement pour une multiplicité d'interprétations par des ouvriers distincts, mais aussi pour une multiplicité de *possibles* pour un ouvrier unique: « Œuvrer sur une idée est aussi œuvrer sur ce que l'on peut en suggérer dans la mesure où *une portion* de ses possibilités est élue, saisie par les signes et, par les nuances des interprétations, projetée comme un tout de ses possibilités » (p. 47).

L'œuvre comme une concrétisation d'une possibilité (parmi tant d'autres) de la représentation (parmi tant d'autres) d'une idée: sans même pencher du côté de l'esthétique et des questions relatives à la réception, qui multiplient d'autant les filtres représentationnels, le chemin qui part de l'idée semble en être un d'éloignement progressif. Villeneuve est néanmoins d'une rare lucidité au sein de la littérature – on sent clairement que l'auteur est lui-même compositeur – quand il indique

d'emblée que, paradoxalement, le but premier de l'ouvrier est au contraire la quête d'une « proximité (une adéquation) recherchée entre une idée – comme un reflet particulier et nuancé de nos représentations de cette idée – et sa concrétisation, l'œuvre » (p. 2). C'est ce désir de cohérence qui est ici désigné par le terme *harmonie*, d'où cette jolie phrase qui résume l'essentiel de la pensée – *harmonie est conciliation dans la distinction*. Cette notion que le compositeur ne procède pas par création, en tirant d'un néant informe sa musique, mais au contraire par réduction, en modelant tel un sculpteur le sonore pour le rendre conforme à son idée originale, nous semble particulièrement juste et propose une vision intéressante de l'acte de composition. Il va sans dire que la recherche de cette harmonie ne se fait pas sans heurts. Elle subit des changements au sein de et par l'acte même d'œuvrer et elle est ainsi à la source de nombreux maux chez le compositeur : que de pages blanches, ratures et révisions lui sont dues ! Ce *poids d'œuvrer* et cette cohérence idée-œuvre toujours partielle et imparfaite expliquent peut-être le caractère souvent perpétuellement inachevé (pour le compositeur du moins) de son œuvre, « work in progress » auquel il est difficile de mettre un point final et décisif.

Si l'on ne saurait ici faire une liste exhaustive des réflexions avancées dans cet *Ouvrier d'harmonies*, une autre toutefois mérite qu'on s'y attarde : celle que l'auteur avance sur la notion de répétition. Le rôle central et l'importance de la répétition dans la musique ne sont évidemment plus à démontrer aujourd'hui ; de nombreuses pages ont été déjà consacrées au sujet, dont les très pertinentes de Leonard Meyer dans *Explaining Music*². Le principal attrait vient ici de l'approche holistique que Villeneuve privilégie, en considérant la question de la répétition à plusieurs niveaux. Il consacre tout d'abord quelques pages à la notion de répétition dans la structure immanente de l'œuvre, où il examine d'un point de vue philosophique son rapport à celle de variation. Quelle est la part de permanence dans la variation ? Plusieurs variations d'un même élément ne sont-elles en fait que la répétition d'un seul élément à travers ses *nuances* ? Ne sont-elles que la réfraction des multiples possibles d'une même idée ? Questions pertinentes, mais la pensée devient véritablement intéressante lorsque Villeneuve distingue que l'ouvrier œuvre ainsi la répétition, mais aussi œuvre *dans* la répétition.

L'auteur entend ainsi que l'acte de composition est lui-même indissociable de l'idée de

répétition au sein de laquelle il s'effectue : le travail sur une œuvre en est un de retours constants, qui modèlent au fur et à mesure notre regard sur cette même œuvre. Mais si le travail du compositeur sur une pièce est de nature cyclique, que dire de l'essence de son existence de créateur ? L'acte d'œuvrer est aussi modulé par les expériences passées (*mémoire et savoirs*) d'œuvrer du compositeur, qui parcourt à répétition le tracé idée-œuvre au sein de chaque nouvelle pièce : « La répétition comme l'archétype d'œuvrer » (p. 43). Quels sont alors le rôle et la signification des *silences* dont sont composés les intervalles entre deux compositions ? Il y a bien sûr de ces silences stériles, arides, de l'ouvrier désœuvré sans *idée* à sa portée – cette fameuse « panne d'inspiration », mal du métier. Mais, nous précise l'auteur, les silences de l'ouvrier ne sont pas nécessairement improductifs et peuvent souvent être le lieu d'une quête (anticipation) de l'idée : « Là est tout le poids de la répétition d'œuvrer : le poids, peut-être, de cette chute dionysiaque – conséquente de ce qui a été œuvré – qui devient anticipation du nouvel élan à venir, anticipation d'une nouvelle mise en œuvre d'une idée » (p. 86). Le compositeur n'est ainsi jamais au repos : seule change sa position temporelle par rapport à l'idée, qu'il habite le temps de l'idée où un au-delà devenant en deçà.

André Villeneuve nous a ainsi fourni, avec son *Ouvrier d'harmonies*, un essai dense et intelligent qui articule (et stimulera sans doute) des réflexions fort pertinentes sur l'acte créateur en matière de composition musicale. Outre les philosophes intéressés par la question de l'art – la métaphore de l'ouvrier est ici assez abstraite pour que les idées avancées puissent être transposées à d'autres formes d'expression artistique –, l'ouvrage intéressera pareillement musicologues et compositeurs. Les premiers y trouveront matière à mieux appréhender certains questionnements (angoisses ?) de nature plus métaphysique que technique subis par les créateurs ; les seconds, s'ils ont la volonté et la patience d'investir le texte, prendront conscience de processus inhérents à leur mode de travail et, qui sait, renouvelleront peut-être leur vision de l'acte de composition.

Si on avait cependant un reproche à faire à l'auteur et à son texte, c'est de poser beaucoup de questions, certes, mais d'y apporter bien moins de réponses. Œuvrer, en musique, reste après tout une question hautement individuelle malgré les généralisations possibles, et la majorité des dissertations du livre n'ont guère le choix de se terminer sur une note

² Leonard B. Meyer, *Explaining Music*, Berkeley, University of California Press, 2003.

ouverte par cette phrase leitmotiv constamment répétée – *Chacun y fera son parcours*. Si le procédé fait honneur à l'intelligence du lecteur, qui est pareillement appelé à *faire son parcours* au sein des réflexions de l'essai, on aurait pu parfois désirer une prise de position plus franche de l'auteur, peut-être trop en retrait. Les pages d'analyse musicale dont nous avons glissé un mot en introduction en sont d'ailleurs un exemple probant : Villeneuve décortique son Webern ou son Debussy (il nous précise que n'importe quel extrait aurait pu être choisi) de manière clinique et strictement factuelle. Bien que l'on comprenne évidemment que l'exercice sert à démontrer l'idée que toute analyse se joue au sein de l'interprétation du lecteur (et de ses *nuances*), un authentique commentaire analytique aurait pu rendre l'effort plus pertinent. Ne lui en tenons pas trop rigueur toutefois : si Villeneuve, à l'image de son *ouvrier*, œuvre (trop?) dans la nuance, son livre gagne en subtilité ce qu'il perd en décision. À chacun alors d'y trouver le reflet de ses propres nuances.

Georges Dimitrov, doctorant en composition à l'Université de Montréal et professeur assistant à l'Université Concordia

Henri Duparc. *Lettres à Jean Cras « le fils de mon âme »*, présentées et annotées par Stéphane Topakian, avec une préface de Guy Sacre, Lyon, Symétrie – Palazetto Bru Zane, 2009, 181 p. ISBN 978-2-914373-59-3.

Henri Duparc (1848-1933) est un compositeur encore mal connu. Élève de César Franck, ami de Vincent d'Indy et d'Ernest Chausson, membre fondateur de la Société nationale de musique, ce créateur extrêmement auto-critique a laissé un corpus d'œuvres limité, incluant principalement une quinzaine de mélodies et quelques pièces orchestrales. Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles Duparc a suscité une bibliographie aussi peu abondante : outre quelques études consacrées à ses mélodies¹, seul un ouvrage paru en 1972 sous la plume de Nancy van der Elst offre un tour d'horizon assez complet de sa vie et de son œuvre². Plus récemment, en 2001, la maison d'édition Séguier a également publié dans la collection « Carré Musique » un petit livre de Michel Fabre destiné au grand public³. Ces quelques parutions n'ont toutefois pas épuisé le sujet, et un immense travail reste à faire pour arriver à mieux comprendre les œuvres

de Duparc et le rôle qu'il a joué dans la vie musicale de son époque.

Jean Cras (1879-1932), pour sa part, est un compositeur longtemps oublié que l'on commence à peine à redécouvrir. Officier de marine et compositeur essentiellement autodidacte, Cras est l'auteur de près de 80 mélodies, de nombreuses œuvres de musique de chambre, de plusieurs compositions pour orchestre, ainsi que du drame lyrique *Polyphème*, sur une pièce d'Albert Samain, créé à l'Opéra-Comique en décembre 1922. La bibliographie récente sur Jean Cras se résume à un seul titre : la monographie préparée par Paul-André Bempéchat à partir de sa thèse de doctorat sur la vie et l'œuvre de Cras, parue chez Ashgate en 2009⁴.

Dans un tel contexte, la publication de la correspondance de Jean Cras et Henri Duparc représente un véritable événement, qui vient combler à double titre un vide important dans la littérature musicologique. Stéphane Topakian, directeur fondateur de la maison de disques parisienne Timpani, a patiemment réuni, déchiffré, ordonné, annoté et présenté une centaine de lettres conservées (et dans plusieurs cas, dactylographiées) par les héritiers de Jean Cras, produisant ainsi un volume d'un immense intérêt musicologique, artistique et humain.

Cette correspondance, précisons-le d'emblée, est à sens unique : seules les lettres d'Henri Duparc à Jean Cras ont été conservées. Les réponses de Cras à Duparc, comme d'ailleurs la grande majorité des documents conservés par ce dernier, ont été détruites en 1935 dans l'incendie du château de Mondégourat, propriété familiale des Duparc. Si cette perte irréparable nous prive d'une moitié de la conversation épistolaire entre les deux compositeurs, elle n'a cependant pas pour effet de rendre exagérément cryptique cette correspondance à une voix : en général, Duparc demeure fidèle à son habitude de rédiger des missives très détaillées, qui permettent le plus souvent de reconstituer (ou au moins de supposer) ce qu'avait pu écrire son interlocuteur. Il continue à se donner cette peine jusqu'aux dernières années de sa vie, alors même que sa cécité grandissante et son épuisement nerveux chronique lui rendent l'écriture de plus en plus difficile.

Cette maladie insaisissable et mystérieuse qui s'empare de Duparc dès les années 1880 et le rend de plus en plus « légume » et « flapi », pour reprendre ses propres termes, est l'un

¹ Mentionnons en particulier Rémy Stricker, *Les mélodies de Duparc*, Arles, Actes Sud, 1996.

² Nancy van der Elst, « Henri Duparc : l'homme et l'œuvre », thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Service de reproduction des thèses, Université de Lille, 1972.

³ Michel Fabre, *Henri Duparc, musicien de l'émotion*, Anglet, Séguier, coll. « Carré Musique », 2001.

⁴ Paul-André Bempéchat, *Jean Cras Polymath of Music and Letters*, Adlershot, Ashgate, 2009 ; « The Life and Works of Jean Cras (1879-1932) », thèse de D.M.A., Boston University, 2000.

des grands thèmes qui traversent l'ensemble de cette correspondance étalée sur près d'un quart de siècle, de 1901 à 1924. Duparc souffre énormément de la perte graduelle de ses facultés physiques, mais surtout intellectuelles et créatrices, et ses lettres à Jean Cras en sont un poignant témoignage, comme d'ailleurs l'ensemble de sa correspondance des années 1880 à 1920, dont une partie est conservée à la Bibliothèque nationale de France. D'une lettre à l'autre, le lecteur suit l'évolution de la maladie, la lutte acharnée de Duparc pour conserver le plus longtemps possible un accès au monde d'art et de pensée qui était le sien, mais aussi ses difficiles renoncements face à l'impossibilité d'y parvenir. Très souvent, Duparc évoque sa foi religieuse, dans laquelle il trouve la force de supporter son incapacité croissante à lire et à comprendre la musique : « l'épreuve est douloureuse ; mais Dieu m'en console si bien qu'il me la rend *chère*⁵ », écrit-il par exemple en février 1918, avant de conclure : « ma vie artistique est finie : elle est remplacée par une vie tout intérieure, qui vaut mieux, et ne me laisse de l'autre que le souvenir d'un cher passé déjà lointain » (p. 114).

Mais si Duparc est très préoccupé par son propre déclin, face auquel il oscille entre la résignation et la révolte, changeant parfois d'attitude en l'espace de quelques lignes, il ne se montre pas moins extrêmement attentif au développement artistique de celui qu'il considère comme son élève, son protégé, son fils spirituel ou « le fils de son âme », pour reprendre une expression employée à plusieurs reprises par Duparc au fil des années, et dont Stéphane Topakian s'est servi pour le titre du volume. Dans ses lettres, Duparc cherche constamment à soutenir et à guider Cras dans son éducation musicale, de ses premiers pas jusqu'à sa consécration officielle en tant que compositeur. Sur les conseils de son mentor, Cras renonce à s'inscrire à la Schola Cantorum, comme il avait envisagé de le faire au début des années 1900 ; il choisit plutôt de poursuivre sa carrière dans la marine, tout en consacrant son temps libre à l'étude de la musique en autodidacte. Il perfectionne ainsi sa technique d'organiste et décortique les partitions des grands maîtres, notamment Bach et Beethoven, comme le lui recommande Duparc. À une question de Cras, que le lecteur devine soucieux face au parcours assez peu orthodoxe qu'il a emprunté, Duparc répond, en août 1905, qu'il « estime qu'il n'est nullement nécessaire à un homme doué d'avoir un professeur » : en effet, « ce n'est pas lui, mais *vos* travail personnel qui vous perfectionne

dans le métier » (p. 53). C'est ce mot d'ordre qui présidera à l'ensemble de la formation musicale de Cras, guidée de loin en loin par les conseils de Duparc.

Bien sûr, celui que Jean Cras appelle affectueusement son « maître » ne se contente pas de conseiller à son protégé d'analyser les quatuors de Beethoven et les fugues de Bach : il prend également le temps de commenter attentivement les nouvelles œuvres que celui-ci lui soumet. C'est l'occasion pour lui d'exposer sa conception de la forme et du développement thématique, mais surtout de l'inspiration tout intérieure qui doit présider au travail de composition : « Cherchez avant tout de belles idées et demandez-les à votre cœur et à votre âme ; c'est là que vous les trouverez », écrit-il en décembre 1909 (p. 81).

Les lettres entourant la genèse et la création scénique de l'opéra *Polyphème* fournissent un exemple particulièrement frappant du soin que met Duparc à commenter les œuvres de Cras. Ici, on retrouve un peu de l'énergie que Duparc avait déployée, près de trente ans auparavant, pour conseiller Ernest Chausson dans la mise au point du livret de son drame lyrique *Le Roi Arthus*. Dans plusieurs lettres exceptionnellement détaillées (la plus longue, écrite au début de l'année 1888, fait 51 pages d'une écriture serrée), Duparc avait commenté aussi bien la trame dramatique générale que le détail poétique du livret de son ami, apportant une contribution importante à l'établissement de la version finale⁶. Au cours des années 1910, Duparc accomplit un travail analogue pour le livret de *Polyphème*, dont il ne découvrira la partition qu'à l'occasion d'une visite de Jean Cras à son domicile de Mont-de-Marsan, en mars 1922 (cette visite est relatée par Cras dans une lettre à son épouse Isaure dont un extrait est reproduit en annexe du volume, p. 159-161). Dès les premiers balbutiements du projet d'opéra, Duparc expose ainsi son point de vue sur la pièce d'Albert Samain que Cras se propose de mettre en musique, et sur la manière dont il convient, selon lui, de l'adapter pour la scène lyrique. Comme dans ses envois à Chausson au sujet du *Roi Arthus*, Duparc insiste particulièrement sur la logique dramatique du texte et sur la nécessité, pour le compositeur, de créer des personnages vivants et crédibles. C'est ainsi que cette discussion épistolaire portant sur une œuvre spécifique débouche sur des questions plus générales de dramaturgie lyrique, et en avril 1920, Duparc consent à envoyer à Cras un manuscrit dans lequel il consigne depuis plusieurs années ses idées sur le drame musical. Malgré leur

⁵ Ici, comme dans les citations qui suivent, c'est Duparc qui souligne.

⁶ À ce sujet, voir Marie-Hélène Benoit-Otis, *Ernest Chausson, Le Roi Arthus et l'opéra wagnérien en France*, Francfort, Peter Lang, à paraître ; on trouvera également dans ce volume une transcription des lettres de Duparc réalisée à partir des manuscrits originaux conservés dans les archives Ernest Chausson. La lettre de 51 pages mentionnée plus haut est déjà reproduite (avec des erreurs de transcription et surtout de datation) dans Charles Oulmont, *Musique de l'amour*, vol. 2 « Henri Duparc ou de 'L'Invitation au voyage' à la vie éternelle », Paris, Desclée de Brouwer, 1935, p. 125-173.

caractère un peu décousu, ces notes dont on trouve une transcription en annexe de l'ouvrage (p. 155-158) constituent un document précieux, car elles permettent de mieux comprendre les conceptions dramaturgiques du compositeur, notamment celles qui ont pu présider à l'élaboration de *Roussalka*, opéra détruit par Duparc avant d'être achevé.

La lecture des lettres à Jean Cras réserve également au lecteur quelques surprises. Si les opinions musicales exprimées par Duparc sont en général mûrement réfléchies et manifestement éclairées par une étude approfondie des partitions, son avis sur certaines œuvres contemporaines laisse songeur. En mai 1902, il écrit qu'à l'écoute de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, c'est « notre cerveau [qui] est ému, jamais notre cœur » (p. 26), laissant ainsi clairement entendre qu'à son avis, l'œuvre est un échec. Il conclut ensuite avec une prophétie qui n'était pas destinée à s'accomplir : « En somme, malgré un très grand et très original talent, [la musique de Debussy] est un art tout à fait artificiel qui convient parfaitement à une époque névrosée comme la nôtre, mais qui, j'en suis convaincu, ne lui survivra pas » (p. 27). Ce genre de commentaire, aussi inexact qu'il puisse paraître à nos yeux d'aujourd'hui, permet de mieux comprendre les idées esthétiques de Duparc et, à travers elles, le contexte musical de la France du début du xx^e siècle.

Mais ce qui étonne peut-être le plus, c'est l'intensité de l'antisémitisme que Duparc révèle dans ses lettres à Jean Cras. Cet homme pourtant chaleureux, ami dévoué et plein d'humour malgré les épreuves qu'il subit, tient par exemple des propos inouïs sur un médecin juif qui n'a pas réussi à le guérir et qu'il se reproche d'avoir consulté dans un « moment de désespoir » : « Somme toute, j'aime mieux être détraqué que d'être soigné et même guéri par un Juif », écrit-il ainsi en août 1902 (p. 29), reprenant des propos malheureusement courants à cette époque, et dont on retrouve souvent l'équivalent sous la plume de son ami Vincent d'Indy.

En somme, les lettres de Duparc à Jean Cras réunies et annotées par Stéphane Topakian constituent une extraordinaire source de renseignements de première main, aussi bien sur leur auteur que sur leur destinataire. Les quelques grands thèmes esquissés ici ne représentent que quelques-unes des facettes de cette conversation épistolaire d'une grande richesse. Aux missives de Duparc s'ajoutent huit annexes qui complètent avantageusement l'ouvrage en contribuant à éclairer les propos

de Duparc : lettres de Jean Cras à différents correspondants, notes manuscrites de Cras et de Duparc, etc. Le tout est complété par quelques repères biographiques et par une liste des ouvrages et des enregistrements consacrés aux deux compositeurs ; la discographie des œuvres de Jean Cras mérite une mention toute particulière, car une intégrale est en cours d'enregistrement chez Timpani. Enfin, l'introduction de Stéphane Topakian et surtout la préface de Guy Sacre permettent de plonger en connaissance de cause dans la lecture d'une correspondance qui, sans cette double mise en contexte, aurait été plus difficile d'accès pour les lecteurs qui ne sont pas familiers avec la vie et l'œuvre de Jean Cras – c'est-à-dire, il faut bien l'admettre, pour la majorité des lecteurs.

Tous les documents qui composent le volume sont édités et présentés avec un soin extrême, ce qui est d'autant plus remarquable que l'écriture de Duparc devient de plus en plus difficile à déchiffrer à mesure qu'il perd la vue, pour finalement devenir illisible à un point dont le manuscrit de la lettre de 1920 reproduit en page 121 ne donne qu'une idée bien partielle. Les annotations, très érudites, apportent un complément d'information précieux et parfois même amusant (en fournissant des détails circonstanciés sur la numérotation de la porte des toilettes dans les hôtels de l'époque, la note 113 permet par exemple de saisir une plaisanterie de Duparc). Il est toutefois dommage que Stéphane Topakian ait négligé de donner la source de ces informations, ce qui aurait grandement facilité la tâche du chercheur désireux d'en apprendre davantage. En outre, le caractère extrêmement systématique des annotations, en lui-même fort louable, est peut-être poussé un peu loin : si les explications concernant les œuvres de Jean Cras (ou certaines œuvres de ses contemporains évoquées par Duparc) sont plus que bienvenues, il est permis de se demander s'il était absolument nécessaire de présenter des opus aussi bien connus que *Tristan und Isolde* ou *Götterdämmerung* de Richard Wagner, pour ne nommer que ceux-là.

Le texte s'accompagne d'une magnifique et très riche iconographie, qui entre en dialogue avec le contenu des lettres et l'éclaire bien souvent comme seules les images peuvent le faire : photographies de Jean Cras, de sa famille, de ses collègues et des bateaux sur lesquels il travaille, reproductions de cartes postales envoyées par Duparc, programmes de concert, etc. À ces illustrations inédites et extrêmement précieuses s'ajoutent quelques portraits de compositeurs mentionnés par Duparc (César

Franck, Vincent d'Indy, André Messager, Ernest Chausson); ces photographies, assez faciles à trouver, auraient pu être omises, mais elles contribuent à rendre la lecture agréable aussi bien pour l'œil que pour l'esprit.

Malgré quelques imperfections somme toute bien mineures, les lettres d'Henri Duparc à Jean Cras présentées et annotées par Stéphane Topakian constituent un recueil absolument remarquable, et sans le moindre doute destiné à devenir un ouvrage de référence essentiel pour l'étude de la musique française au début du ^{xx}e siècle.

Marie-Hélène Benoit-Otis, chercheuse post-doctorale en musicologie, University of North Carolina at Chapel Hill

Pierre Boulez, Yves Bonnefoy et Carol Bernier. *Quêtes d'absolus*, avec les voix d'Yves Bonnefoy et de Kathleen Ferrier et le violon de Jeanne-Marie Conquer, textes, œuvres et documents réunis, présentés et commentés par Jean-Jacques Nattiez, avec le concours de Jonathan Goldman, Montréal, Simon Blais, 2009, 91 p. ISBN 978-2-9809852-6-3.

Eros

Volume séduisant d'un format inhabituel, *Quêtes d'absolus* permet à d'amples marges (du silence, approuverait Félix-Antoine Savard¹) d'aérer ses textes. En charge de ce projet interdisciplinaire, le musicologue Jean-Jacques Nattiez a su compenser un titre racoleur par la sobriété visuelle d'une couverture blanche, quadrillée de portées, telle une partition orchestrale.

La quatrième de couverture annonce « une rencontre exceptionnelle entre cinq grands artistes » mentionnés dans l'ordre suivant: le compositeur Pierre Boulez, l'écrivain Yves Bonnefoy, la peintre Carol Bernier, la violoniste Jeanne-Marie Conquer et la contralto Kathleen Ferrier. Boulez présente un fac-similé de son œuvre pour violon seul, *Anthèmes I* (1992), et l'analyse de sa version modifiée électroniquement, *Anthèmes II* (1997). À partir d'une réflexion de 1958, Bonnefoy développe deux textes intitulés *Poésie et musique* et *Ut musica poesis*. Bernier présente cinq toiles et les deux interprètes captent l'attention du mélomane par deux disques compacts insérés dans le volume.

Un premier disque offre des interprétations des années 1950 d'œuvres de Bach, Berg, Boulez, Mahler et Mozart, ainsi qu'un raga indien, un chant grégorien et un air folklorique du Québec, le tout couronné de la lecture par la voix grave et intériorisée de Bonnefoy de trois de ses poèmes – deux d'entre eux sont dédiés à Mahler, dont un spécifiquement à Ferrier, interprète légendaire du dernier chant de *Das Lied von der Erde*. Le second disque révèle, par la violoniste franco-canadienne Jeanne-Marie Conquer, l'interprétation d'*Anthèmes I*, œuvre la plus accomplie de Pierre Boulez qu'il m'ait été donné d'entendre, vu son utilisation, à l'image de certaines *sequenzas* du grand Luciano Berio, d'un instrument monodique solo seyant à son langage d'austérité. Et quelle utilisation! Avec intériorité, justesse et virtuosité exemptes de tout cabotinage, l'interprète sait, par de longues tenues de notes vibrantes et d'éloquents silences, atténuer l'effet invariablement grisâtre, pointilliste et répétitivement monotone des traitements sériels usuels. Une autre version supervisée par le compositeur, *Anthèmes II*, pour violon et dispositif électronique, occupe la deuxième page. Cette réalisation électroacoustique de Gilbert Nouno, aux effets imaginatifs, ne craint heureusement pas de recourir aux ludiques gammes et arpèges, habituellement bannis par le dodécaphonisme. Mais quel rapport peut-il bien exister entre les œuvres de Boulez du deuxième disque et celle de Mahler, qui constitue plus des deux tiers du minutage du premier, outre un rapport formel accessoire, intelligemment débusqué par les notes analytiques de Jonathan Goldman?

Au centre du volume, la peintre Carol Bernier lève le voile, en une trop brève page, sur le processus de création de ses cinq toiles inspirées par l'écoute d'*Anthèmes I*. Leurs photographies par Guy L'Heureux révèlent un jeu de textures denses et de couleurs chaudes, mis en valeur par les mêmes contrastes de lumières fulgurantes quoique fugitives qui hantaient les toiles des années 1990 de Suzanne Dubuc. On rêve de les contempler un jour, côte à côte, à la galerie Simon Blais qu'on doit vraiment féliciter pour avoir généreusement endossé l'édition soignée du projet.

Une réussite, donc?

Thanatos

Quêtes d'absolus souffre hélas d'avoir décentré son foyer, originalement axé sur Bonnefoy, vers Boulez dont les six pages empêtrées d'explications techniques n'offrent, en maigre substance, qu'une explication du bricolage

¹ Félix-Antoine Savard, *Aux marges du silence*, Québec, Garneau, 1975.

2 La dédicace ne réussit à soutirer à Boulez aucun éloge posthume s'adressant à l'art du peintre en question! Notons que l'égoïsme du compositeur ne signifie pas absence de générosité, qualité que Boulez applique en priorité envers d'autres musiciens, tel le brillant compositeur Michel Tabachnik, qu'il a sauvé de l'ostracisme subi à la suite de ses déplorables activités dans l'Ordre du Temple Solaire.

3 « Ein so absurdes Ordnungsdiktat, einen so kindischen Rationalismus. » Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1947, p. 71.

4 En l'honneur du compositeur Pierre Mercure (1927-1966), la salle de concert du Centre Pierre-Péladeau porte son nom et une journée d'étude lui a été consacrée le 23 février 2011 durant le Festival Montréal/Nouvelles Musiques.

5 Le compositeur de 80 ans Pierre Jansen, membre de l'avant-garde de Darmstadt aux côtés de Boulez, déclare lucidement dans une entrevue de Stéphane Abdallah (« Pierre Jansen », *La Scena Musicale*, vol. 16, n° 5, février 2011, p. 22): « Il y avait vraiment un terrorisme musical. [...] Je ne crois pas qu'il restera quoi que ce soit des œuvres écrites pendant cette période ».

6 Yves Bonnefoy, Alberto Giacometti, Paris, Flammarion, 1991.

7 Co-fondatrice de la SMCQ, « grand-mère des Artistes pour la paix », elle appuya la nomination de Gilles Tremblay comme artiste pour la paix 1992, en raison de son rôle joué pendant la crise d'Oka en faveur des Amérindiens et de son œuvre *Avec Wampum symphonique* créée par l'Orchestre symphonique de Montréal sous la direction de Charles Dutoit.

8 Hannah Arendt, *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique*, traduit par Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972, p. 287.

bilingue de son titre *Anthèmes*, constitué de *thème* et *anthem*, en référence à la forme en strophes hymniques de l'œuvre.

Est-ce inutile d'attendre de la part de Boulez l'aveu que la beauté d'*Anthèmes* provient de son reniement du dodécaphonisme par l'emploi d'un mode de trois + cinq notes chromatiques, constituées de *ré*, pôle harmonique (quasi-tonal) clairement affirmé, avec ses satellites *ré* dièse et *do* dièse, puis *fa* dièse, *sol*, *sol* dièse, *la* et *la* dièse? Il amorce néanmoins, à la page 21, le début d'une timide autocritique, datant son anti-thématisme de « l'époque de [sa] très grande jeunesse » et évoquant vaguement « un tout petit noyau... d'explosante-fixe... », constitué de sept notes, pas plus », signe au moins qu'il a tourné le dos au dogme stérile de la série systématiquement dodécaphonique.

Passons sur l'absence navrante de la part de Boulez (ou de Goldman) de tout commentaire positif sur le jeu de la violoniste. Si leur silence à propos de la réalisation électroacoustique d'*Anthèmes II* de Nouno s'explique sans doute comme une protestation muette contre son traitement postmoderniste, combien plus passionnante aurait été une critique de cette œuvre signée par les électroacousticiens Francis Dhomont ou Yves Daoust!

L'ouvrage débutait déjà très mal avec la dédicace « à la mémoire de Frédéric Benrath (1930-2007) » (p. 3), peintre trop tôt disparu pour mener à bien ce projet de livre qui était d'abord sien, où Boulez reconnaît son talent de lui avoir « fait apprécier la rareté de cet exceptionnel phénomène de vases communicants [c'est-à-dire l'interpénétration pluridisciplinaire des arts], car la profondeur de son amour pour la musique contemporaine lui permettait de trouver une source d'inspiration en dehors de son propre domaine » (p. 3). Cette formulation unidirectionnelle² jette une douche d'eau froide sur la (*rare et exceptionnelle?*) chance de réussite du projet de *rencontre* (?), courageusement repris en main par l'infatigable Jean-Jacques Nattiez, musicologue thuriféraire de Boulez.

Mais le musicologue s'égare dans l'analyse de la pensée de Bonnefoy - un auteur « qui, [d'après Nattiez], ne fréquente pas l'allemand » (p. 64) - au moyen d'oiseuses références aux Richard Wagner, Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Anton Webern, Edouard Hanslick, Emmanuel Kant, Hugo Riemann, puis aux Roman Jakobson, Gershom Scholem, Soren Kierkegaard et j'en passe...! Ses quatre

premières références, deux à Boulez, une à Proust et une autre à Wagner via Thomas Mann, détonnent aussi, car le texte initial de Bonnefoy, écrit en vue d'un projet radio-phonique, était à l'origine accompagné de 38 minutes de Mahler contre deux minutes de Boulez... Rappelons que Mann, moins d'une décennie avant que le compositeur Iannis Xénakis ne le fasse irréfutablement dans *Gravesamer Blätter* (1955), réglait en une formule lapidaire imparable - « une dictature d'ordre si absurde, un si puéril rationalisme³ » - le compte du dodécaphonisme systématique d'Arnold Schoenberg, son voisin exilé comme lui en Californie à cause des exactions nazies. Mortifié, Schoenberg ne lui adressera plus jamais la parole, confirmant le manque d'humour des dodécaphonistes en général. On regrette que notre élite musicale n'ait pas adopté le jugement sensé des Mann et Xénakis, en suivant les traces, par exemple, du pionnier multidisciplinaire Pierre Mercure⁴ prématurément disparu, plutôt que de succomber, au cours du demi-siècle qui vient de s'écouler, à l'intellectualisme à la Boulez qui a guidé tant de compositions universitaires absurdes et mort-nées⁵.

Prenant prétexte d'un premier ouvrage sur-réaliste de Bonnefoy intitulé *Traité du pianiste* (1946), Nattiez a cru bon mimer la démarche de Bonnefoy à l'égard de Giacometti⁶ par une tentative alambiquée de psychanalyse de l'auteur à qui sa mère aurait interdit l'apprentissage du piano! Par-delà ce ratage, reconnaissons-lui tout de même le mérite d'avoir proposé d'utiles points d'ancrage à l'œuvre de Bonnefoy en rapport à la musique et d'avoir conclu par une envolée poétique plutôt réussie.

Eros (reprise)

L'*urtext* du projet consiste en moins de cent lignes intitulées *Poésie et musique* rédigées en prévision du passage d'Yves Bonnefoy à Radio-Canada, en 1958, à l'invitation de la perspicace animatrice Maryvonne Kendergi⁷. N'oublions pas que Bonnefoy fut d'abord séduit par le *Chant de la terre*, œuvre-clé en prélude d'un siècle désormais sensible aux préoccupations écologiques et ouvert aux mélanges apportés par le blues, le gospel, la musique gitane, le klezmer et le tango. L'œuvre de Mahler exploite les percussions de l'Orient, ouvrant ainsi une voie revitalisante aux Edgard Varèse, John Cage, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Toru Takemitsu, Frank Zappa, Gilles Tremblay et Claude Vivier. Hannah

Arendt, dans une prophétique vision inspirée par Cicéron, affirmait :

Pour le véritable humaniste, ni les vérités du scientifique, ni la vérité du philosophe, ni la beauté de l'artiste ne peuvent être absolues. L'humaniste, parce qu'il n'est pas un spécialiste, exerce une faculté de jugement et de goût qui est au-delà de la contrainte que chaque spécialité fait peser sur nous. [...] Cet humanisme est le résultat de la *cultura animi*, d'une attitude qui sait prendre soin, préserver et admirer les choses du monde. En tant que tel, il a pour tâche d'être l'arbitre et le médiateur entre les activités purement politiques et celles purement fabricatrices [d'art, entre autres], opposées sur bien des plans.⁸

Comme tant d'autres spécialistes universitaires, Nattiez craint-il l'amateurisme d'un tel positionnement dont il a pourtant l'intelligence de supputer la vérité : « la musique pourrait bâtir ce 'séjour qui serait forme mais commune à tout être humain, ce qui peut aider chacun d'eux à reconnaître en autrui une valeur absolue⁹. » (p. 73)? Pourtant Bonnefoy le démontre, même contre Pierre Jean Jouve et Johann Sebastian Bach, en convoquant la musique de Gustav Mahler qui aurait eu le génie d'entrevoir, au seuil de la Grande Guerre, ce que j'ai l'impudence, en très humble émule d'Einstein¹⁰, de nommer « l'absolu de la relativité », avec son œuvre aux formes fragmentées si terriblement émouvantes. Sa poétique d'amour de la terre animera un demi-siècle plus tard la révolution écologiste de Pierre Dansereau, si bien accueillie au Brésil, patrie des métissages, mais si mal comprise par l'élite du Québec, encore attachée au gaz de schiste, à l'exploration uranifère et à l'exportation d'amiante.

Bonnefoy finit par proclamer que « la poésie cherche l'unité, l'indéfinit du monde sous la voile de nos concepts, qui fragmentent cette unité¹¹ » (p. 72). C'est pourquoi son texte cite en premier lieu le résistant René Char (1907-1988) – qu'Albert Camus révérait comme le plus grand poète français du siècle –, qui fera de l'écologie le combat de sa seconde vie. Son œuvre sera hélas trahie deux fois par les inertes musiques de Boulez dont on connaît maintenant le peu d'ouverture aux autres arts, à moins qu'ils fassent le chemin vers lui. Pourquoi n'a-t-on jamais pu achever le film-phare éponyme au poème anti-pollution de René Char, *Le soleil des eaux*, qui émeut aux larmes¹², plutôt que de subventionner une musique rabâchant son formalisme dépassé tournant en rond dans

ses calculs étriqués, aussi mortifère que son attaque contre une autre poésie de Char, *Le Marteau sans maître*? Œuvre à propos de laquelle Bonnefoy écrit, en usant avec bienveillance d'une polie formulation interrogative et de quelques compliments qui autorisèrent l'échafaudage-malentendu de Nattiez : « Sa musique, en un mot, semble y refuser la poésie. Mais le peut-elle, en dépit qu'elle en ait, et l'art le plus savant et qui se veut le plus froid, le plus calculé, parvient-il jamais à dissimuler une parenté essentielle? » (p. 11).

Hélas, la vanité de chercheurs sériels subventionnés par des élites financières destructrices de notre planète heureuses de voir l'art s'égarer dans une quête d'absolu qui ne remettait pas en question leur perverse inhumanité, s'est déployée, et pendant que Boulez, auréolé de son génie (véritable, celui-là !) de chef d'orchestre, avait le luxe de calculer ses étroites arithmétiques et arhythmies sérielles – luxe hélas retiré à ses successeurs Gérard Grisey, Tristan Murail et Alberto Posadas à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique –, René Char marchait seul, artiste courageux, dans des manifestations contre l'installation de missiles à tête nucléaire sur le plateau d'Albion, en scandant ses poèmes telluriques et rythmiques...

Coda (l'éthos de la musique¹³)

Me pardonnera-t-on cette critique, sans doute trop sévère, voire injuste, face aux *Quêtes d'absolus*? Au moment où l'injustice sociale, la mondialisation marchande et les dépenses militaires menacent la personne humaine de tous les côtés, cette dernière ne mérite-t-elle pas notre attachement passionné, comme Yves Bonnefoy nous y engage de toute son âme dans *L'improbable et autres essais*¹⁴ :

Car voici maintenant que je puis définir ce que j'entends par poésie. Nullement, comme pourtant on le dit si constamment aujourd'hui encore, la fabrication d'un objet où des significations se structurent, que ce soit pour prendre au piège la rêverie, ou pour la décevante beauté d'avoir fondu dans leur masse, parcelles de « vérité » fugitives, des aspects de ce que je suis. Cet objet existe, bien sûr, mais il est la dépouille et non l'âme ni le dessein du poème; ne s'attache qu'à lui, c'est rester dans le monde de la dissociation, des objets – de l'objet que je suis aussi et ne veux pas demeurer; et plus on en voudra analyser les finesses, les ambiguïtés expressives,

⁹ Yves Bonnefoy, « Boris de Schloezer », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 133.

¹⁰ Albert Einstein est le cofondateur avec Bertrand Russell et Joseph Rotblat des *Conférences sur la science et les affaires mondiales Pugwash*, organisme qui a reçu le prix Nobel de la Paix en 1995. L'auteur de ce compte rendu, président des Artistes pour la paix, siège actuellement sur les exécutifs de *Pugwash Canada* et du *Réseau canadien pour l'abolition de l'arme nucléaire*, ainsi qu'au *Mouvement Sortons le Québec du Nucléaire*, dont il vient de convoquer et d'animer la conférence de presse du 21 mars 2011, qui a lancé le leitmotiv « Il faut fermer la centrale de Gentilly 2 » repris par Pauline Marois, chef de l'opposition et par les éditorialistes de *La Presse* et *Le Devoir*.

¹¹ Yves Bonnefoy, *La poétique au Collège de France*, dans *Lieux et destins de l'Image, Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 277.

¹² Les larmes s'expliquent par l'exacerbation d'une sensibilité éveillée aux problèmes de pollution des eaux chez l'auteur, proclamé « porteur d'eau » en novembre 2010 par l'organisme Eau-Secours.

¹³ Titre utilisé par le musicologue Claude Dauphin pour le troisième chapitre, consacré aux bienfaits de la musique comme exercice éthique selon Platon et Aristote, dans *Pourquoi enseigner la musique?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.

¹⁴ Yves Bonnefoy, *L'improbable*, suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Gallimard, 1980, p. 252.

plus on risquera d'oublier une intention de salut, qui est le seul souci du poème.

Tous les ingrédients d'une quête artistique vers l'humain réconcilié avec la nature prenaient pourtant place dans l'émission radiophonique de Kendergi/Bonnefoy, grâce entre autres à la sélection d'*À la claire fontaine*, œuvre de notre folklore d'une simplicité évocatrice limpide, prolongée par les vers de Bonnefoy (p. 17), eux-mêmes inspirés par un Mahler plongé dans sa relecture des poèmes de Li-Tai-Po de la dynastie T'ang (VIII^e siècle) :

La lumière du glaive s'était voilée. [...] Il semble que tu connaisses les deux rives, L'extrême joie et l'extrême douleur.

*Das Lied von der Erde*¹⁵, renouant avec l'urgence de la cinquième symphonie du compositeur, renonce au fatras symphonique wagnérien encombrant *La symphonie des Mille*. À la fin de « Der Abschied » - qu'on traduit par « L'adieu », alors que « La séparation ultime » serait plus respectueuse du terme laïc employé par le compositeur juif revenu de sa conversion chrétienne par sa fréquentation du panthéisme chinois -, l'hésitation terminale majeur-mineur, *extrêmes joie et douleur*, laisse retentir pendant de longues minutes ses pulsations de polytonalité, avant de nous abandonner sur son message exhalé de joie si difficilement consentie. Le premier disque compact contient d'ailleurs une très belle version interprétée par Bruno Walter¹⁶, chef de la Philharmonique de Vienne, et Kathleen Ferrier, tous deux choisis de façon inspirée par Bonnefoy lors de son entretien radiophonique.

Le poète n'hésite pas à renforcer son premier hommage à Ferrier par un autre poème, créé un demi-siècle plus tard, intitulé *Mahler, Le chant de la terre*, dont je m'en voudrais de ne pas citer en conclusion l'admirable extrait reproduit dans *Quêtes d'absolus* (p. 18) et récité par Bonnefoy dans le premier disque :

Désir d'être, sache te renoncer
Les choses de la terre te le demandent [...] Ô parole du son, musique des mots,
Tournez alors vos pas l'un vers l'autre
En signe de connivence, encore, et de regret.

*Pierre Jasmin, pianiste et professeur au
Département de musique de l'Université du
Québec à Montréal*

Bruce Haynes. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, New York, Oxford University Press, 2007, 304 p., 72 exemples sonores¹. ISBN 978-0-19-518987.

Voilà un ouvrage au titre paradoxal dont la traduction française littérale, « La fin de la musique ancienne », ne laisserait aucunement entrevoir le métadiscours qu'il recèle, « Early Music » signifiant ici un ensemble de pratiques musicales, fruit de recherches-crétions sur les musiques du Moyen Âge, de la Renaissance et des époques baroque et classique. Le concept de musique ancienne tel qu'évoqué par Bruce Haynes a vu le jour vers les années 1960 et est devenu un phénomène mondial. Il ne s'agit donc pas d'une fin de la musique ancienne en soi, mais plutôt de la décadence d'une certaine culture de l'interprétation musicale globalisante qui menace aujourd'hui d'étouffer l'objet qu'il cherchait à faire revivre.

Les avatars de cette culture de l'interprétation de la musique ancienne ont fait leur apparition sous plusieurs noms au fil du temps. Les expressions « Authentic Music » et « Period Music » ont été remplacées par « Historically Reconstructed Music », et plus tard, « Historically Informed Music ». Les façons de nommer cette culture devenant de plus en plus euphémiques, voilà que Haynes propose pour le XXI^e siècle - et ceci est clairement énoncé dans le sous-titre de l'ouvrage - l'appellation « Historically Inspired Music » (HIP), nous libérant définitivement des boulets de l'authenticité, de la reconstruction et, somme toute, de l'objectivation de l'acte musical. N'emprisonnons plus la musique ancienne dans le modernisme qui l'a engendrée. « La musique ancienne est morte, vive la musique ancienne² ! »

L'ouvrage est dédié aux muses grecques Érato et Euterpe et à la grande chansonnière canadienne Joni Mitchell, qui, en 1966 dans le chant « The Circle Game », affirmait : « Nous sommes prisonniers du carrousel du temps. Nous ne pouvons pas revenir en arrière³. » Dans la préface, Haynes reprend l'idée de Mitchell, mais précise que ce sont seulement les mots (et non la musique) qui restent derrière. Citant le théoricien et chroniqueur anglais Roger North (1653-1734), il affirme que la musique ne peut être comprise par l'entremise des livres (on pense aux multiples traités de musique dont s'abreuvent les tenants de l'*Aufführungspraxis*), pas plus que les mets ne peuvent être goûtés

¹⁵ Merci à la musicologue Dujka Smoje, auteure des notes musicographiques de l'enregistrement en 2009 par l'Orchestre Symphonique de Montréal et Kent Nagano de *Das Lied von der Erde* et merci au Musée des beaux-arts de Montréal pour son exposition qui fait écho « aux deux rives » du poète.

¹⁶ Ce chef d'orchestre s'est vu confier, six mois après la mort du compositeur, la première de *Das Lied von der Erde* au Tonhalle de Munich le 20 novembre 1911.

¹ Les exemples sonores sont disponibles sur le site de la maison Oxford University Press à www.oup.com/us/earlymusic.

² Stephen Stubbs, cité sur la couverture de *The End of Early Music* : « 'Early Music' (with its off-putting 'scare-quotes') is dead; long live early music ! ».

³ « We're captive on the carousel of time, we can't return, we can only look behind from where we came. »

par la simple lecture de recettes. La musique exige qu'on la poursuive. Elle nous invite constamment à essayer de la comprendre.

The End of Early Music se situe dans la zone fertile où se rejoignent la recherche et l'interprétation musicales. L'auteur explique que les conditions auxquelles était soumise la subvention accordée par le Conseil des Arts du Canada pour la rédaction de sa monographie exigeaient que l'ouvrage soit de nature non-musicologique. Il affirme cependant qu'il n'a pu s'empêcher de citer maintes fois des musicologues, car, dit-il, il doit beaucoup trop aux penseurs qui l'ont précédé pour ne pas leur rendre les lauriers qui leur sont dus.

Le thème de la rhétorique musicale sous-tend tout l'ouvrage. Du début à la fin du livre, l'auteur explore sous toutes ses facettes la notion d'une musique ancienne « rhétorique » qui n'est ni moderne ni romantique, mais qui s'applique autant aux compositions qu'à leur exécution. Pour Haynes, tous les paramètres de la musique ancienne requièrent des pratiques d'interprétation rhétoriques, c'est-à-dire des pratiques qui articulent l'œuvre dans la perspective de l'auditeur et non, comme c'est souvent le cas après Beethoven, de la personnalité du compositeur.

La structure de *The End of Early Music* est inusitée et très articulée. Les cinq parties du livre se divisent en 13 chapitres, précédés d'une introduction. Ces chapitres sont à leur tour subdivisés en 114 sections assorties de titres cocasses tels que « Click-Track Baroque », « Style Is That Which Becomes Unstylish » ou « Eating the Cookbook ». Cet excentrisme apparaît également dans les titres de chapitre comme « Classical Music's Coarse Caress » (chapitre 4) et « The Rainbow and the Kaleidoscope » (chapitre 11). Plus on monte dans la hiérarchie structurelle du livre, plus les notions deviennent générales (ce qui n'est pas trop surprenant), mais les questions rhétoriques persistent : « How Romantic Are We? » (partie II) et « What Makes Baroque Music Baroque? » (partie IV).

Dans l'introduction, Haynes aborde quelques notions générales et historiques ayant gouverné les pratiques musicales de l'« Early Music », entre autres la domination d'une notion de fidélité au fait historique, à ses témoins écrits (les traités et les partitions) et à ses témoins muets (les instruments historiques et autres artefacts). Dans la première partie, intitulée « Performing Styles », il plonge au cœur des préoccupations des interprètes de la musique

ancienne : le style. Il expose trois différents styles d'interprétation de cette musique : romantique, moderne et « d'époque », puis fournit des exemples sonores pour chacun. Il traite ensuite des grands canons de la musique et met en lumière des habitudes de concert souvent loufoques qui leur sont associées.

Dans la deuxième partie, « How Romantic Are We? », Haynes traite du romantisme et des signes musicaux qui en témoignent. L'auteur n'a pas peur d'évoquer le romantisme comme appui à une interprétation plus vivante de la musique ancienne, ce qui est un paradoxe si l'on considère que c'est dans un élan de modernisme pur et dur que le mouvement de musique ancienne a vu le jour. La *Werktreue* (fidélité envers l'œuvre) reçoit un examen particulièrement détaillé qui nous convainc qu'il s'agit non seulement d'un idéal impossible à atteindre, mais d'une dangereuse supercherie ! Suit un fascinant chapitre sur la notation musicale, « Changing Meanings, Permanent Symbols », où Haynes observe que la notation musicale s'avère de moins en moins descriptive au fil du temps, jusqu'à en devenir prescriptive à l'extrême, ne laissant aucune latitude expressive à l'interprète⁴. L'auteur se permet à ce moment quelques exclamations d'indignation, rares dans l'ensemble du livre.

Dans la troisième partie, « Anachronism and Authenticity », il est question de copies et d'imitations d'objets, de styles et d'idées. Il existe différentes façons de copier le passé, écrit Haynes, et pourquoi ne pas aller jusqu'au bout ? Par exemple, on peut fabriquer un clavecin « historique » en reproduisant aussi fidèlement que possible le modèle muséal (copie). On peut aussi se rapprocher du fabricant ancien, en utilisant des matériaux d'époque, oui, mais en déployant sa propre imagination de facteur de clavecin moderne (imitation).

Dans la quatrième partie, « What Makes Baroque Music Baroque? », Haynes discourt à nouveau sur la rhétorique musicale, insistant cette fois sur le principe de la persuasion vis-à-vis de l'auditoire, qui apparaît essentielle à l'expression de la musique baroque. Chez les Romantiques, la rhétorique persuasive est abandonnée au profit de la beauté de l'œuvre, c'est-à-dire de l'esthétique. Cette conception de la rhétorique est stimulante et serait même corroborée par Kant qui, évoquant Platon, affirme que la rhétorique et l'œuvre sont non seulement distinctes, mais opposées : « La rhétorique est l'art de faire valoir la compréhension comme si elle pouvait relever du libre jeu de l'imagination ; la poésie, au contraire, est

⁴ On pense à Stravinski, dans sa *Poétique musicale*, exhortant l'interprète à s'en tenir strictement au texte. Voir Igor Stravinski, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, New York, Vintage Books, 1947, p. 129-30.

l'art de s'adonner à un libre jeu de l'imagination comme s'il s'agissait d'une sérieuse affaire de compréhension⁵ ». Mais est-ce qu'une interprétation historicisante de la musique ancienne serait inéluctablement fondée sur la suspension de nos notions (romantiques) de la beauté de l'œuvre? En fait, ce concept d'esthétique était-il réellement absent à l'époque baroque? Difficile de répondre à de telles questions, d'autant plus que l'auteur a auparavant qualifié le style d'interprétation « romantique » comme étant plus inspirateur que le style moderniste (partie II).

Haynes aborde enfin, dans la cinquième partie, « The End of Early Music », la très importante notion de tradition. Il affirme qu'une tradition interrompue n'est plus une tradition. Toute prétention de continuité de style dans l'intervalle qui sépare, par exemple, Bach de Mozart, est purement illusoire; force est de constater que c'est davantage le cas lorsque l'intervalle est plus long! Les praticiens de la musique ancienne ont beau agrémenter les textes musicaux d'ornementation et d'improvisation « appropriées au style » et défendre par cet acte leur réappropriation de la musique du passé, s'ils avaient voulu réinitialiser la tradition, ils auraient mieux fait de privilégier la symbiose entre le compositeur et l'interprète. Ce dernier, affirme Haynes, prenait une part fondamentale dans la composition de l'œuvre en improvisant et en ornementant, ce qu'il appelle « Active Musicking ».

On pourrait reprocher à l'auteur de nommer « musique ancienne » ou « musique rhétorique » ce qui est presque exclusivement de la musique baroque, c'est-à-dire de la musique composée entre 1600 et 1750. Ainsi, plusieurs de ses explications ne sauraient être assimilées à la polyphonie de la Renaissance ou aux genres médiévaux.

Haynes n'invente pas de nouveaux concepts et ne prétend pas le faire. Mais, au final, nous devons lui être reconnaissants d'apporter plusieurs nuances importantes et inédites au sujet de l'interprétation de la musique ancienne. Haynes propose un virage vers une interprétation créative; il prône la flexibilité et l'expérimentation. Les résultats de cette recherche-création seront infiniment bienvenus pour les auditeurs, les interprètes et les créateurs dans le contexte d'une culture de la musique ancienne qui s'est voulue, au Québec comme ailleurs, une chasse-gardée. En somme, il s'agit d'un ouvrage à lire absolument.

Rachelle Taylor, claveciniste, historienne et archiviste, Section de la musique, Bibliothèque et Archives Canada

Marie-Thérèse Lefebvre et Jean-Pierre Pinson, avec la collaboration de Mireille Barrière et al. *Chronologie musicale du Québec, 1535-2004: Musique de concert et musique religieuse*, Québec, Septentrion, 2009, 368 p. ISBN 978-2-98448-593-4.

Avec les nombreux projets de numérisation en cours dans les grandes universités et certaines entreprises comme Google, plusieurs recherches, même sur des sujets anciens, se trouvent grandement facilitées depuis quelques années. Néanmoins, les nouveaux moyens technologiques ne permettent pas nécessairement de combler notre besoin de synthétiser et d'embrasser d'un seul coup d'œil, ou presque, un sujet aussi vaste que l'histoire de la musique au Québec. La rédaction d'ouvrages de synthèse continue de requérir beaucoup de temps et de ressources, et c'est pourquoi la parution de la *Chronologie musicale du Québec*, aux éditions du Septentrion en novembre 2009, s'est concrétisée après plusieurs années de préparation grâce au travail de Marie-Thérèse Lefebvre, de Jean-Pierre Pinson et d'une équipe de chercheurs.

L'association de Lefebvre et de Pinson paraît naturelle pour un tel projet, puisqu'ils ont entrepris depuis longtemps l'exploration de l'histoire de la vie musicale au Québec, l'une étant spécialiste du xx^e siècle et l'autre de la Nouvelle-France. En mettant côte à côte la musique de concert et la musique religieuse (la musique de tradition orale et la musique populaire sont délaissées dans l'espoir qu'elles fassent éventuellement l'objet d'un autre tome, élaboré par une nouvelle équipe) et en faisant appel à des chercheurs dont les domaines de spécialisation sont complémentaires aux leurs, ils ont su mettre en relation des sujets trop souvent étudiés en vases clos. Cette première forme de synthèse est, en soi, déjà enrichissante. Plutôt que de se contenter d'une simple ligne du temps, les auteurs se sont inspirés des approches méthodologiques du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises pour produire un outil permettant de créer facilement des liens entre les acteurs et les événements qui sont présentés. Cette démarche exclut d'entrée de jeu toute prétention à l'exhaustivité, mais per-

⁵ Anthony J. Cascardi, « Judgment Arts of Persuasion and Judgment: Rhetoric and Aesthetics », dans *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Walter Jost et Wendy Olmsted (éds.), Malden (MA) et Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 1.

met de produire beaucoup plus de sens, pour reprendre l'expression mise en évidence dans l'introduction générale du livre (p. 9), qu'une approche tirant dans toutes les directions à la fois.

La chronologie est divisée en quatre parties, chacune précédée d'une brève entrée en matière. Malgré leur concision, on ne saurait ignorer ces introductions de chapitre, puisqu'elles sont essentielles à la compréhension des orientations parfois divergentes données à chacune des sections. Ainsi, même une consultation moins organisée et plus propice à la rêverie, d'ailleurs encouragée par les auteurs (p. 10), tirera profit d'une lecture préalable de ces quelques pages.

Le premier chapitre, qui couvre la période allant des débuts de la Nouvelle-France jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, est divisé en deux rubriques mettant en parallèle musique en société - « musique de concert » aurait paru, à ce point, passablement exagéré - et musique religieuse. À ce stade, les références, souvent très anecdotiques faute d'information plus substantielle, servent surtout à illustrer la manière dont la musique s'est implantée sur le territoire québécois. La fin de cette section en 1799 est le seul choix qui soit plus arbitraire en ce qui concerne la délimitation des chapitres; ce gonflement artificiel de la période de la Nouvelle-France, où le territoire étudié demeure relativement peu peuplé, permet toutefois d'équilibrer un peu mieux la ligne du temps, surtout dans la mesure où la vie musicale tend à s'intensifier durant les décennies suivantes.

À partir de 1800 - année à laquelle débute le deuxième chapitre, qui va jusqu'à 1902 -, la musique de concert est divisée en quatre rubriques afin de couvrir séparément les événements reliés à la formation, aux organismes de production, aux concerts et à la diffusion. Cette classification permet bien sûr de créer un nouvel équilibre entre la musique de concert et la musique religieuse, la première prenant beaucoup plus rapidement d'ampleur, au fil du temps, que la seconde. Les événements demeurent alors accessibles en un clin d'œil au même titre que s'ils étaient présentés en bloc, mais les possibilités d'interaction entre les rubriques s'en trouvent considérablement accrues.

Le troisième chapitre couvre la période de 1903 à 1967 et met l'accent sur « l'émergence du statut professionnel de compositeur ». Ses limites sont établies selon l'année de la publica-

tion du *motu proprio* de Pie X et de la tenue du premier concert consacré exclusivement à des œuvres canadiennes, puis par l'année de l'Exposition universelle de Montréal et du Festival mondial de musique qui y était rattaché, ainsi que par le centenaire de la Confédération canadienne. La section « concerts » devient davantage considérable et ce chapitre paraît de loin le plus étoffé des quatre sur tous les plans.

Après 1967, et ce, jusqu'en 2004, la matière ne manquait pas non plus pour remplir les cases, mais le manque de recul face à l'importance relative des événements récents a poussé les auteurs à se limiter. La multiplication des concerts et l'importance toujours grandissante accordée aux œuvres composées au Québec laisse, paradoxalement, la rubrique « concerts » pratiquement vide. Ce sont plutôt les organismes de production qui se trouvent à l'honneur et leur foisonnement, année après année, suffit en bonne partie à laisser entrevoir le dynamisme de cette époque. La chronologie est complétée par un index des noms propres et des noms communs plus techniques. Cet index renvoie aux années plutôt qu'aux pages, ce qui a l'avantage de le mettre en relation plus directe avec le contenu de la chronologie.

Aucun outil semblable à cette chronologie n'était disponible jusqu'à sa publication. Des sources comme l'*Encyclopédie de la musique au Canada* (1993) ne sont pas en mesure d'offrir autant d'espace à la mise en relation des événements et des acteurs, même à l'ère de l'hyperlien. Les encyclopédies et les quelques ouvrages de synthèse existant ne peuvent pas donner cette impression de parcourir l'ensemble de l'histoire de la musique au Québec à vol d'oiseau. La perspective, donc, est rafraîchissante. Bien qu'on n'y trouve pas tout, la *Chronologie musicale du Québec* révèle de manière efficace autant qu'agréable l'état actuel de la recherche sur la musique de tradition savante au Québec.

En se gardant de concevoir cette chronologie sous la forme d'une base de données consultable sur Internet ou comme une brique que seules les bibliothèques universitaires ont bien souvent le loisir d'héberger, Lefebvre et Pinson ont su atteindre un heureux compromis qui satisfait autant les chercheurs que le grand public. La facture du volume sert en tous points leurs objectifs de diffusion et de polyvalence. Les éditions du Septentrion sont d'ailleurs habiles à produire des livres destinés à des publics variés. Le lecteur peut apprécier la présentation aérée et efficace de la ligne du temps dans la mesure où il garde à l'esprit que

l'ouvrage n'est pas exhaustif, sans quoi ses grands espaces blancs pourraient faire peur à ceux qui craignent encore que l'histoire musicale du Québec soit pauvre. L'absence de bibliographie n'est pas gênante si on conçoit cette chronologie comme une riche source d'émerveillement et de questionnement.

On trouve quand même quelques faiblesses dans la *Chronologie*, mais elles sont mineures et n'affectent pas la valeur intrinsèque du produit final. Dans les deux premiers chapitres, surtout, certaines informations ont tendance à se répéter, ce qui s'avère toutefois utile pour une consultation ne suivant pas nécessairement l'ordre chronologique. Par exemple, en 1722, en 1727 et en 1754, le musicien François Mion est chaque fois présenté comme le petit-neveu de Michel-Richard Delalande et le frère de Charles-Louis Mion, compositeur à Versailles, arrivé comme simple soldat dans la colonie. Lorsqu'au contraire, les auteurs ont failli à reprendre les informations de manière systématique, les références paraissent parfois un peu obscures. Ainsi, l'importance de l'arrivée à Québec de Charles Berthelot, futur marchand de la rue Sainte-Anne, en 1726, n'est expliquée qu'en 1768, lorsqu'est enfin décrit l'inventaire de ses nombreuses possessions musicales. De plus, l'emplacement des illustrations et des encarts en appui aux références porte parfois à confusion, puisqu'ils sont placés en fonction de l'espace disponible et non de la proximité de ce qu'ils commentent. Rien ne permet de les relier de manière vraiment efficace et ils semblent sporadiquement sortir de nulle part. Quelques astérisques apparus dans des notices des années 1846, 1865 et 1873 laissent même supposer qu'un système de référence a été abandonné en cours de route. Enfin, le lecteur sera tenu de faire preuve de prudence devant certains noms, où figurent quelques rares coquilles. En 1858, par exemple, il est question de manière anachronique de l'Académie de musique du (et non de) Québec, et l'école Joseph-François-Perreault est rebaptisée François-Joseph-Perreault pour l'année 1978.

Comme je l'ai exprimé auparavant, l'ouvrage n'est pas exhaustif, autant par choix que par nécessité. Il serait injuste, par conséquent, de considérer la *Chronologie musicale du Québec* sous l'angle des éléments absents en lui reprochant des lacunes sur le plan du contenu. Chacun, selon ses connaissances et son jugement personnel, y trouvera nécessairement des « oublis » plus ou moins importants. Dans les cas les plus sérieux, cela présente au contraire l'avantage de mettre en lumière les limites de la recherche sur un aspect ou

un autre de la vie musicale québécoise. Par exemple, alors que la professionnalisation des musiciens en général et des compositeurs en particulier paraît de plus en plus évidente à partir du tournant du xx^e siècle, l'espace occupé par l'art de « masse » que Jean-Pierre Pinson et Mireille Barrière évoquent dans l'introduction du deuxième chapitre (p. 73) devient de plus en plus restreint dans le livre. Les références aux orchestres à vent, militaires comme communautaires et scolaires, qui comptent pour la plus grande partie de cet art, commencent à se raréfier dès le milieu des années 1800, au moment précis où ces ensembles prennent un essor plus rapide encore que les sociétés symphoniques. Dans un même ordre d'idées, les références bibliographiques qui semblent dater (par exemple, celle de Helmut Kallmann à propos de la vie musicale au xix^e siècle, p. 79) sont parfois un bon indicateur des périodes et des sujets pouvant potentiellement fournir des recherches originales.

Ainsi, la seule erreur factuelle relevée concerne les ensembles amateurs : en 1884, on mentionne la disparition des vents de la Société Sainte-Cécile du Séminaire de Québec, laissant clairement entendre qu'il s'agit d'un orchestre à cordes, alors que l'ensemble devient plutôt une fanfare de cuivres dans laquelle les bois seront réintégrés en 1901. Même l'année 1836 désignait déjà clairement cet organisme en tant qu'orchestre à vent. Ce cas, quoique curieux, semble néanmoins exceptionnel sur l'ensemble du volume.

La *Chronologie musicale du Québec* gagne à être vue comme un port d'attache auquel chacun peut désormais venir s'ancrer et se ressourcer pour repartir vers de nouveaux horizons. Les chercheurs devront l'intégrer fréquemment dans leurs bibliographies, mais plus rarement en note de bas de page. En général, l'ouvrage est autant intéressant par les événements qu'il relate que par les informations qu'il sous-entend. La rétention de plusieurs détails d'allure anecdotique donne souvent le goût d'en savoir plus sur un sujet donné. L'année 1845 en fournit un savoureux exemple lorsqu'on annonce, citation du *Quebec Mercury* à l'appui, que l'arrivée de la polka à Québec est accompagnée « des mêmes symptômes de démence » qu'à Paris et qu'aux États-Unis. Que dire de plus pour donner l'envie de partir à la découverte de la réception des danses sociales dans la société québécoise ?

Jean-Philippe Côté-Angers, critique pigiste au Soleil

14^e colloque biennal international sur la musique baroque, School of Music and Sonic Arts, Queen's University, Belfast, 30 juin au 4 juillet 2010.

À l'été 2010, le 14^e colloque biennal international sur la musique baroque a été présenté à Belfast (Irlande). La School of Music and Sonic Arts de la fameuse Queen's University a démontré son dynamisme musicologique en réunissant 178 congressistes. Par le fait même, ce colloque peut être considéré comme un des plus grands et des plus ambitieux depuis sa première édition, en 1984. Le président de l'évènement, Yo Tomita, spécialiste de la musique de Johann Sebastian Bach, a réussi, avec ses coordonnateurs, les doctorants de Queen's University Tanja Kovačević et Alison Dunlop, à organiser simultanément quatre séries de conférences.

En concordance avec l'une des spécialités musicologiques de la School of Music and Sonic Arts, soit les études sur Johann Sebastian Bach, le colloque a été consacré en partie à la commémoration du 300^e anniversaire de naissance de Wilhelm Friedemann Bach et du 250^e du décès d'Anna Magdalena Bach. Par conséquent, une des quatre séries parallèles de communications s'articulait autour de la famille Bach. De plus, la conférence principale, donnée par Peter Wollny, chercheur à la Bach-Archiv de Leipzig, a porté sur W. F. Bach. En plus des conférences, une séance d'information sur la Bach Network UK (Réseau Bach du Royaume-Uni) a été proposée, ainsi que des concerts mettant en vedette des interprètes-musicologues qui présentaient une communication durant l'une des trois journées. Les récitals ont confirmé l'interdépendance de la recherche et de la pratique musicale dans la musicologie anglo-saxonne. Parmi toutes les prestations, celle du contreténor américain Lawrence Zazzo, avec un air italien de la seconde version de l'oratorio *Athalia* de Handel, ainsi que celle du *Concerto pour deux clavecins* BWV 1061a de J. S. Bach, interprété par Joyce Lindorff et David Chung, étaient des plus convaincantes.

Les conférences sur la thématique de la famille Bach ont notamment porté sur la vie musicale de Leipzig et de Dresde, sur la théologie luthérienne, ainsi que sur la vie et l'œuvre de Johann Adolph Scheibe, célèbre pour sa critique sur la musique de J. S. Bach. Une place encore plus grande a été occupée par les sujets philologiques concernant la notation, l'improvisation, la distribution des sources et

la réception des œuvres de Bach. Parmi ces conférences, il faut mentionner celles de Yo Tomita, de Tanja Kovačević et de Kirill Diskin (Conservatoire d'état de Saint-Petersbourg N. A. Rimsky-Korsakov), consacrées à la réception de la musique de Bach en Europe à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle. Les conférences d'Uri Golomb (Université de Cambridge) sur l'exécution musicale de la *Messe en si mineur*, fondée sur une analyse comparative d'enregistrements, et d'Idith Segev (Université hébraïque de Jérusalem) en tandem avec la doyenne israélienne Dalia Cohen, ont montré que la méthodologie plus typique de la musicologie systématique trouve sa place dans les recherches historiques portant sur la musique baroque. La majorité des sujets analytiques était regroupée autour de l'application des techniques de contrepoint, mais Gergely Fazekas (Académie de musique Franz Liszt, Budapest) a plutôt abordé la conception du temps musical dans les œuvres concertantes de J. S. Bach, plus précisément le *Concerto pour violon en mi majeur*. En combinant les problèmes ontologiques avec l'analyse formelle, sa conférence atypique démontrait l'apparition de nouvelles approches s'éloignant de la musicologie hongroise traditionnelle. Finalement, l'anniversaire de mort d'Anna Magdalena Bach a été signalé par les conférences de Yael Sela (Université hébraïque de Jérusalem), de Corrine Herr (Université de Bochum) et de Suzanne Aspden (Université d'Oxford), regroupées dans la session « La contribution des femmes au monde musical de Bach ». Il était rafraîchissant d'écouter les propos sur la féminisation du style galant (Aspden) et les analyses des airs pour alto de la *Passion selon saint Matthieu* selon l'optique des *gender studies* (Herr).

Contrairement au 13^e colloque, qui avait été organisé à Leeds en 2008, celui de Belfast contenait plusieurs séances dédiées à George Friedrich Handel. En plus des nouveaux spécialistes de ce compositeur, les chercheurs présents à Leeds étaient de retour, dont Fred Fehleisen (Julliard School et Mannes College) avec son analyse presque schenkerienne du *Messiah*, Marjo Suominen (Université d'Helsinki) avec sa classification rhétorique peu convaincante des airs de *Giulio Cesare*, et l'autorité britannique suprême sur le compositeur, Donald Burrows (Open University), qui a produit une analyse philologique très approfondie de différentes versions de l'oratorio *L'allegro, il penseroso ed il moderato*. La session intitulée « Handel et le Covent Garden » était particulièrement intéressante. Celle-ci regroupait les doctorants de la *Queen's University* Geoffrey Higgins et

Lawrence Zazzo, ainsi que la professeure Sarah McCleave, qui nous a entretenus sur l'importance de la danse dans les œuvres handeliennes composées pour le Covent Garden. Les propos de Zazzo ont également suscité l'intérêt grâce à son interprétation allégorique et subtile du personnage de Joad dans *Athalia*, plus spécifiquement dans la version de 1735, dont les révisions ont été effectuées par le compositeur en prévision de l'octroi du rôle au castrat Carestini. Pour ma part, j'ai présenté une analyse dramaturgique et structurelle de l'ambivalence du conflit d'identité dans le duo « Amarilli?/Oh, dei! Che vuoi? » de l'opéra *Atalanta*.

Dans le domaine de l'analyse sémantique d'opéras, Hendrik Schulze (Université d'Illinois) a expliqué de façon peu éloquente les motivations ayant poussées Cavalli à effectuer des révisions dans son opéra *Artemisia*. Les propos de Cordula Knaus (Université de Graz) étaient à mon avis beaucoup plus convaincants, abordant l'opéra du XVII^e siècle sous l'angle des *gender studies* en analysant le rôle de la nourrice par rapport au vieillissement, à la perte de féminité et à l'interprétation de ce type de personnage par des hommes travestis. Wendy Heller (Université de Princeton), une des plus grandes expertes américaines de Cavalli, s'est également préoccupée des problèmes d'identité, soit de la féminisation de Jason dans l'opéra *Giason*. Son argumentation était soutenue par de nombreuses références littéraires comparatives. La conférence du musicologue slovène Matjaž Matošec (Université d'Utrecht) aurait pu être placée dans la même séance que les trois autres susmentionnées, car elle présentait, selon une approche des *gender studies*, une analyse des réactions complètement contrastées et distancées d'une centaine d'années au sujet de la carrière londonienne des castrats Farinelli et Velluti.

Valeria de Lucca (Université de Southampton) et Naomi Matsumoto (Université de Londres) ont aussi prononcé des conférences sur l'opéra italien du XVIII^e siècle. Les deux présentations semblaient distinctes du point de vue du contenu, mais similaires sur le plan méthodologique. Les participants ont appuyé de Lucca dans sa démarche d'inclusion d'esquisses de costumes créés pour la première représentation de l'opéra *Oronthea* de Cesti dans l'édition critique des œuvres complètes de ce compositeur. Cette réaction de la part des musicologues confirme que la notion d'esthétique dans l'œuvre musicale s'étend aux éléments extramusicaux. Pour sa part, Matsumoto a offert une véritable histoire des débuts de l'opéra de Venise à travers les pro-

ductions de Pio Enea degli Obizzi. Une session dédiée à Alessandro Stradella a aussi été organisée pour célébrer le dixième anniversaire du premier volume de l'édition complète (mais présentement incomplète) de ses œuvres. Cette session comportait des comptes rendus analytiques de Carolyn Gianturco, d'Eleanor McCrickard, de Colin Timms et de Barbara Nestola, qui ont tous participé à l'édition d'un ou de plusieurs tomes. Quant à la conférence de Michael Talbot (Université de Liverpool) à propos de la réception « populaire », en Grande-Bretagne, des *Concertos pour violon et cordes*, op. 4 de Vivaldi, elle a démontré la vitalité des recherches sur Vivaldi, un compositeur pourtant peu mentionné par les participants du colloque.

Naturellement, comme la rencontre avait lieu au Royaume-Uni, les sujets britanniques étaient représentés en grand nombre. Le doyen Martin Adams (Trinity College, Dublin) a abordé la grande diversité des genres hybrides qui ont dominé le théâtre de la capitale anglaise au XVII^e siècle et a démontré que le spectacle basé sur le texte *The State of Innocence* de John Dryden ne contenait même pas de musique! Dans son exposé, Adams a préféré utiliser l'expression « dramatic opera » au lieu du terme péjoratif « semi-opera ». La doctorante australienne Holly Champion (Université de New South Wales, Sydney) s'est pour sa part préoccupée des implications sémantiques dans la reconstruction par le chef d'orchestre Attilio Cremonesi du prologue de *Dido and Aeneas* de Purcell pour la production chorégraphiée et mise en scène par Sasha Waltz. Même si quelques erreurs se sont glissées dans ses propos, il ne faut pas pour autant décourager les recherches de ce type. La conférence de Louis Brouillette (Université de Montréal) portait également sur un sujet britannique, soit l'analyse de la notion d'auteur à travers deux *anthems* attribués à des compositeurs différents par les sources retrouvées au Royaume-Uni et en Amérique du Nord. De plus, cinq sessions sur la musique française et une autre dédiée à Johann Joseph Fux ont été données. Des conférences sur la culture musicale chinoise, espagnole, portugaise et celle de l'Amérique latine complétaient la programmation. Enfin, bien que le 14^e colloque biennal international sur la musique baroque ait de nouveau confirmé une certaine hégémonie de la musicologie anglo-saxonne, ce fut un rendez-vous extrêmement riche pour quiconque souhaitant être au fait des récents travaux en musique baroque.

Ivan Ćurković, musicologue, Université de Zagreb (Croatie) ◀

Les débuts et les débutantes à l'Opéra de Paris sous la monarchie de Juillet (1830-1848)

Kimberly White (Université McGill)

Cette étude présente le système des « débuts » à l'Opéra de Paris pendant la monarchie de Juillet, des premières auditions aux premières représentations, et s'intéresse en particulier aux expériences des débutantes. En France, au XIX^e siècle, les courants de pensée sexistes influençaient le jugement du public et des critiques; en effet, les artistes étaient jugés différemment selon leur sexe. Les nouvelles chanteuses subissaient des pressions pour se conformer à l'image idéale de la débutante transmise par les anecdotes, les romans et même la critique musicale. L'objectif de cet article est d'étudier les efforts ainsi que les ambitions des chanteuses qui se sont essayées à des carrières professionnelles à l'Opéra, bravant ainsi les difficultés de l'époque. La première partie décrit les débuts; la deuxième partie s'intéresse à la perception des débutantes proposée par la presse; et enfin, la troisième partie se concentre sur les débuts de deux jeunes artistes, Cornélie Falcon et Noémie de Roissy.

Les origines de l'Opéra du Québec (1967-1971). Le rêve avorté d'un opéra d'État

Mireille Barrière (chercheuse indépendante)

Le 27 juillet 1967, le ministre des Affaires culturelles du Québec annonce la création future d'un théâtre d'État voué en tout ou en partie au théâtre lyrique. Un comité d'étude présidé par le ténor Léopold Simoneau devra en étudier la faisabilité. Des facteurs déterminants inspirent la démarche ministérielle, soit la représentation discursive de la question de l'opéra au Québec et la montée d'un nouvel interventionnisme d'État. Le rapport Simoneau recommande la création de l'Opéra national du Québec, sous le contrôle et l'égide de l'État. Le gouvernement allait renforcer ainsi son double rôle d'État-mécène et d'État-architecte. Cependant, c'est un nouveau ministre qui lancera l'Opéra du Québec en 1971, lequel ne sera pas un théâtre national, mais un organisme autonome et sans but lucratif. En 1975, le gouvernement suspendra les activités de la compagnie pour des raisons administratives et

Résumés

financières. L'avenir de l'opéra au Québec se trouvait de nouveau dans l'impasse.

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

Marie-Thérèse Lefebvre
(Université de Montréal)

La personnalité artistique de Tremblay se définit autour d'un seul axe, la spiritualité/le sacré, autour duquel se développe sa conception de la nature (et par ricochet sa conception de la forme, du son et du silence). 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. Pour mieux comprendre ce cheminement esthétique et spirituel, cet article propose une analyse des textes publiés par le compositeur en abordant deux aspects de sa pensée: la spiritualité et la nature.

Entretien avec Walter Boudreau

Marie-Thérèse Lefebvre
(Université de Montréal)

Lors de cet entretien, Walter Boudreau rappelle son apprentissage de la direction avec le chef d'orchestre Serge Garant et explique les mécanismes et les défis rencontrés lors de la direction des œuvres de Gilles Tremblay, particulièrement dans les sections aléatoires. Il termine par la présentation de son propre cycle, *Berliner Momente*, dont l'intégrale sera

créée en 2012 avec l'Orchestre national de Montpellier pour le festival de Radio-France et de Montpellier.

Entretien avec Isabelle Panneton

Marie-Thérèse Lefebvre
(Université de Montréal)

Sous forme d'entrevue, la compositrice se remémore les moments importants des cours d'analyse de Gilles Tremblay, plus particulièrement sa manière d'aborder le rapport de la poésie et de la musique, ainsi que son souci du traitement vocal, une approche qui se démarque par son caractère instinctif et sa vision organique des œuvres. La compositrice parle également de sa propre approche de la poésie et présente quelques-uns de ses projets.

Histoire de la création de *Fleuves* de Gilles Tremblay, le 3 mai 1977

Sébastien Leblanc-Proulx
(Université de Montréal)

La pièce pour orchestre *Fleuves* de Gilles Tremblay, commandée par l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM), provoqua une polémique dans le milieu musical québécois à la fin des années 1970. À l'aide des commentaires recueillis dans les journaux francophones et anglophones de l'époque, cet article relate l'historique de la commande jusqu'à la première, le 3 mai 1977.

Les *Vêpres* de Tremblay: entre rituel et cosmologie

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Cet article propose une analyse herméneutique d'une des œuvres religieuses les plus achevées de Gilles Tremblay, *Les Vêpres de la Vierge*, écrite en 1986. Sous forme d'essai, l'auteur pose une réflexion sur l'articulation entre les écrits du compositeur et son œuvre, et explique la manière par laquelle le compositeur transporte les prototypes du chant grégorien dans son propre univers par un enchaînement tout naturel des procédés propres au ^{xx}e siècle avec ceux de l'antique plain-chant, énoncé dans une forme épurée. L'auteur conclut que, dans cette œuvre, tout se joue dans le processus de jointure et de maintien de la mémoire globale de ce qui a été entendu.

Considérations sur l'art vocal dans l'œuvre de Gilles Tremblay

Vincent Ranallo (Université de Montréal)

L'auteur explore, en tant qu'interprète, quelques-uns des aspects de la musique vocale de Gilles Tremblay en s'attachant exclusivement à l'étude de la morphologie de son écriture lyrique ainsi qu'aux habiletés qu'elle exige. Le travail sur la voix suit deux voies parallèles se nourrissant l'une l'autre : la nature organique de la voix et ses capacités instrumentales. Là se trouve l'enjeu de toute technique vocale. Tremblay se réclame d'un *bel canto* inclusif tirant autant profit de la nature profondément verbale de la voix que de ses extraordinaires capacités « instrumentales ».

Gilles Tremblay et le devenir musical du Québec: un homme d'idées, de convictions et de projets

Daniel Turp (Université de Montréal)

L'auteur explore une dimension moins connue de Gilles Tremblay : son engagement citoyen. S'inspirant des écrits du compositeur, il analyse ses positions sur le rôle et l'importance dans la société québécoise d'une école d'État (le Conservatoire), d'une radio d'État et de sa dimension culturelle, ainsi que des commandes d'État et de leur influence sur la création musicale. Par ses interventions dans le débat public, l'auteur démontre comment Gilles Tremblay a agi en citoyen et a enrichi la réflexion sur le devenir musical du Québec.

L'utilisation de repères microstructuraux dans la mémorisation de pièces pour piano

Francis Dubé (Université Laval)

Cette étude exploratoire porte sur l'apprentissage mnémotechnique de partitions de piano à l'aide de repères microstructuraux. Ce type de repères s'acquiert en prenant conscience de différentes micro-informations, tant sur le plan de la notation musicale que de sa réalisation instrumentale. Ils permettent d'identifier les singularités de la partition et de son jeu instrumental afin de mieux s'en souvenir. Deux objectifs sont poursuivis : 1. répertorier les divers types de microstructures utilisés par les pianistes pour mémoriser une partition ; 2. catégoriser les microstructures. Ensuite, ces repères font l'objet d'analyses de fréquence afin d'illustrer les préférences d'utilisation

des pianistes ayant participé à l'étude. Les résultats obtenus ont permis d'observer que les pianistes ont utilisé sept types de repères microstructuraux pour mémoriser leur répertoire. Trois sont liés à la représentation de la notation musicale; deux sont responsables de la représentation de la réalisation instrumentale; puis les deux derniers favorisent la prise de conscience d'associations lors du travail mnémorique.

Représentations d'attitudes posturales saines de professeurs de piano enseignant à des élèves du pré-collégial: étude exploratoire

Francis Dubé, Christian Martin, Marie-Claude Dumoulin, Mathieu Boucher, Malinalli Peral Garcia, Ursula Stuber (Université Laval)

Cette étude visait à s'informer de quelle manière des professeurs de piano enseignant au pré-collégial décrivent des attitudes posturales qu'ils jugent saines d'enseigner à leurs élèves afin d'éviter qu'ils se blessent en jouant. Les réponses reçues ont été classifiées en fonction de leur possibilité à mener aux postures et aux positions saines expliquées dans la littérature scientifique. L'analyse qualitative effectuée à partir des données récoltées à l'aide d'un questionnaire (38 professeurs) a révélé que seulement 24 % des réponses obtenues avaient une forte probabilité de mener aux postures et aux positions jugées adéquates.

Ces résultats sèment donc un doute réel sur l'aptitude des professeurs de piano à travailler efficacement, sur le plan postural, à la prévention de troubles musculosquelettiques liés à l'exécution musicale auprès de leurs élèves. D'autres recherches devront être menées afin d'infirmier ou de confirmer les résultats préliminaires obtenus par cette étude.

Une œuvre musicale de « John James » Rousseau à Québec: une curiosité de notre patrimoine

Élisabeth Gallat-Morin
(chercheuse indépendante, Montréal)

La présence dans la bibliothèque du Séminaire de Québec des romances de Jean-Jacques Rousseau, *Les Consolations des misères de ma vie*, suscite la curiosité. De format in-8 (l'édition originelle de 1781 est en format in-folio), le volume ne porte aucune indication d'éditeur ni de date. Plusieurs gravures anglaises y sont insérées dont, en page frontispice, un portrait de « John James » Rousseau. Comment situer cette édition des *Consolations*? Les recherches ont permis de la retracer dans les *Œuvres complètes* publiées à Paris de 1788 à 1793. L'étude des exemplaires appartenant à la Bibliothèque nationale de France a révélé que le contenu de ces volumes n'est pas toujours agencé de la même manière; le volume de Québec présente des similitudes avec certains exemplaires, mais est unique sous d'autres aspects. ◀

Débuts and Debutantes at the Opéra de Paris during the July Monarchy (1830-1848)

Kimberly White (McGill University)

In this study, the author discusses the phenomenon of the “début” at the Opéra de Paris during the July Monarchy, from preliminary auditions to opening performances, with a particular focus on the experience of debutantes. In nineteenth-century France, sexism influenced the public and critical appraisal of musical performances; it is clear that artists were judged differently on the basis of their sex. Female singers at the outset of their careers were under considerable pressure to conform to an image of the ideal debutante fostered through anecdotes, novels, and even music criticism. The aim of this study is to examine the personal efforts and the ambition of these singers in their attempts to lead professional careers at the Opéra and to circumvent problems generated by sexism during the period under discussion. In the first part, the début is described; the second part deals with the perception of debutantes conveyed in the press; finally, the third part focuses on the débuts of two young artists, Cornélie Falcon and Noémie de Roissy.

The Origins of Opera in Quebec (1967-1971): The Broken Dream of a State-Run Opera

Mireille Barrière (Independent Scholar)

On July 27 1967, the Quebec Ministry of Culture announced the project of a state-run theatre devoted in whole or in part to lyric theatre repertoire. A special commission, led by Quebec-born tenor Léopold Simoneau, received the mandate to study the feasibility of such a project. To a great extent, the prevailing discourse on the importance of opera in Quebec, combined with increasing state interventionism, determined government strategy. Simoneau's report recommended the creation of a Quebec national opera company, the Opéra national du Québec, to be placed under state patronage and control. The government was determined, at that point, to reinforce its double role as cultural patron and state builder. In 1971, however, a new Minister of Culture launched the Opéra du Québec, by now transformed into an independent, not-for-

Abstracts

profit company rather than a national theatre. Four years later in 1975, the Quebec government finally dismantled the fledgling company for administrative and financial reasons, and the future of opera in Quebec was once again at an impasse.

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

Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal)

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.

An Interview with Walter Boudreau

Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal)

Walter Boudreau recalls, in interview form, his training with conductor Serge Garant. He discusses the mechanisms and the challenges of conducting works by Gilles Tremblay, particularly the aleatory sections of these works. He ends with a description of his own cycle,

Berliner Momente; a premiere of the complete work is scheduled for 2012 by the Orchestre national de Montpellier in the context of Montpellier's Radio-France Festival.

An Interview with Isabelle Panneton

Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal)

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.

The Story of the Premiere of Gilles Tremblay's *Fleuves* on May 3rd, 1977

Sébastien Leblanc-Proulx (Université de Montréal)

Gilles Tremblay's orchestral work *Fleuves*, commissioned by the Montreal Symphony Orchestra (MSO), touched off considerable controversy in the world of art music in Quebec toward the end of the 1970s. This study examines the thread of commentaries published in contemporary Francophone and Anglophone presses, creating a narrative of the work's evolution from commission to premiere on May 3rd, 1977.

The *Vêpres* by Tremblay: Between Ritual and Cosmology

Sylvain Caron (Université de Montréal)

In this article, the author discusses hermeneutics in one of Gilles Tremblay's most involved religious works, *Les Vêpres de la Vierge*, composed in 1986. In essay form, he examines the boundaries between Tremblay's writings and the musical work itself, and the ways in which the composer imports Gregorian chant prototypes into his own musical universe through a natural sequence of interacting twentieth-century and ancient Plainchant processes, which then surface in a distilled and purified form. The author concludes that, in this work, the act of maintaining and building on a global memory of what has been heard is at the heart of the compositional process.

Some Thoughts about the Vocal Art of Gilles Tremblay

Vincent Ranallo (Université de Montréal)

From the perspective of a performer, the author discusses certain features of Gilles Tremblay's vocal works, with particular emphasis on the shape of his lyric output and the performance abilities it demands. Vocal training follows parallel paths of mutual inspiration: the development of the organic voice itself and that of its instrumental capabilities. All vocal technique revolves around this process. The author concludes that Tremblay adheres to an all-encompassing *bel canto* approach that draws equally from the voice's natural qualities and from its remarkable potential as an instrument.

A Man of Ideas, Conviction, and Vision: Gilles Tremblay on Quebec's Musical Future

Daniel Turp (Université de Montréal)

The author discusses a lesser-known aspect of Gilles Tremblay's life and career: the composer's commitment to citizenship. Through a reading of Tremblay's published writings, he analyses the latter's position on the value and importance, for Quebec society, of a state-run music school (the Conservatoire), of a state-run radio and its inherent cultural significance, and of commissions of musical works that emanate from government and their impact on musical creation. The author also demonstrates the ways in which Gilles Tremblay enriched deliberations over Quebec's musical future through his contributions to the public debate on the issue.

The Use of Micro-Structural Markers in the Memorization of Works for Piano

Francis Dubé (Université Laval)

In this exploratory study, the author examines aspects of the mnemonic process in the pianist's assimilation of works, in particular through the use of micro-structural markers. These can be identified by analyzing the pianist's awareness of significant details in the information relating both to musical notation and to the instrumental realization of this notation. The markers allow us to focus on singular features in the score and in on their transfer to instrumental playing, thus maximizing memorization. There are two goals to this study: 1. to harvest the different types of micro-structural

markers that pianists use to memorize a score for their instrument; 2. to categorize these micro-structural markers. Then, they will be analyzed to determine their frequency and to illustrate how pianists who participated in the study preferred to use them. Results demonstrate that pianists used seven distinct types of micro-structural markers to memorize their scores. Three are related to the representation of musical notation; two refer to instrumental representation of the score; two others maximize the awareness of associations that are made within the mnemonic process.

Representations of Healthy Posture and Positioning Used by Piano Teachers in their Pedagogical Interactions with Pre-College Level Students: An Exploratory Study

Francis Dubé, Christian Martin, Marie-Claude Dumoulin, Mathieu Boucher, Malinalli Peral Garcia, Ursula Stuber (Université Laval)

The goal of this study was to harvest information about the ways in which piano teachers formulate their own representations of healthy posture for their pre-college level students in order to prevent injury while playing. Results were categorized according to the likelihood that they would lead to the healthy posture and positioning described in the scientific literature. Qualitative analysis of this information, obtained through a questionnaire given out to thirty eight teachers, revealed that only twenty four percent of respondents described approaches that were likely to lead

to the desired healthy posture and positioning. These results naturally cause concern about the aptitude of piano teachers to effectively help their pre-college level students to prevent muscular-skeletal pathologies directly related to playing their instrument. Further research is needed to validate the preliminary results obtained through this study.

A Musical Work by “John James” Rousseau in Quebec City: A Curiosity of our Cultural Heritage

Élisabeth Gallat-Morin (Independent Scholar, Montréal)

The presence of Jean-Jacques Rousseau's *Les Consolations des misères de ma vie* in the Library of the Séminaire de Québec arouses curiosity. The octavo volume (the original edition of 1781 was in folio) gives no indication whatsoever of imprint or date. Many English engravings adorn the book, including a portrait, in the frontispiece, of “John James” Rousseau. Given these peculiarities, how do we determine the nature and provenance of this edition of the *Consolations*? We have been able to retrace features of the Quebec City edition in the Complete Works of Rousseau published in Paris from 1788 to 1793; an examination of the different volumes of the collection has revealed that their contents are not consistently and uniformly assembled. Although the Quebec City edition presents similarities with certain exemplars, in other respects it constitutes a *unica*. ◀

Mireille Barrière

(chercheuse indépendante)

Mireille Barrière a consacré sa thèse de doctorat à « La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1914 ». Chercheuse autonome, elle a été professeure associée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal de 2004 à 2010. Elle a collaboré à des séries radiophoniques sur le théâtre lyrique et a gagné le prix Opus 2002 du livre de l'année pour son *Opéra français de Montréal (1893-1896)*. Elle est membre de l'Institut d'histoire de l'Amérique française, de l'Association internationale des études québécoises, de la SQRM, de la Société québécoise d'études théâtrales et du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ).

Mathieu Boucher

(Université Laval)

Diplômé du Conservatoire de musique de Québec et de la Faculté de musique de l'Université Laval, Mathieu Boucher est présentement professeur de guitare classique au Cégep de Sainte-Foy et auxiliaire d'enseignement à la Faculté de musique de l'Université Laval. Il y poursuit également un doctorat en didactique instrumentale avec pour sujet l'efficacité du travail instrumental grâce à une bourse du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC). Enfin, il est également président et co-fondateur de la Société de guitare de Québec.

Walter Boudreau

(compositeur)

Compositeur et chef d'orchestre, il a signé à ce jour une cinquantaine d'œuvres pour diverses formations, ainsi qu'une quinzaine de partitions de films et deux musiques de ballet. Directeur artistique et chef attitré de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) depuis 1988, il est également titulaire du Grand Prix 1991 du Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, du Prix Molson 2003 pour les arts du Conseil des Arts du Canada, et du Prix Denise-Pelletier 2004 pour les arts de la scène (prix du Québec), la plus haute distinction offerte par le gouvernement du Québec dans les domaines de la culture et des sciences.

Les auteurs

Sylvain Caron

(Université de Montréal)

Sylvain Caron, professeur titulaire et doyen de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, il est également responsable des cours d'écriture. Organiste de formation, il est à la fois concertiste et musicien liturgique au Couvent des Dominicains, membre co-fondateur de Laudem, l'Association des organistes liturgiques du Canada et membre de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Spécialiste de la musique française (1870-1939), il a publié plusieurs articles. Dans le cadre de l'OICRM et en collaboration avec Michel Duchesneau et Gilles Routhier, il a organisé en 2006 un colloque pluridisciplinaire intitulé « Musique, arts et religion dans l'entre-deux-guerres », dont les actes ont été publiés aux éditions Symétrie (Lyon) en 2009.

Francis Dubé

(Université Laval)

Titulaire d'un Ph. D. en éducation musicale (2006) de la Faculté de musique de l'Université Laval portant sur l'apprentissage mnémotechnique des pianistes, Francis Dubé est nommé professeur adjoint de didactique instrumentale, en juin 2006, au sein du même établissement. Sur le plan de la recherche, Francis Dubé s'intéresse à la mémorisation pianistique, à l'enseignement d'attitudes posturales saines offertes aux instrumentistes en formation, ainsi qu'à différentes problématiques liées à la pédagogie instrumentale. Subventionné par le FQRSC, il vient également d'obtenir avec Maité Moreno une subvention majeure

de la Fondation canadienne pour l'innovation (FCI) pour la construction d'un laboratoire de recherche en formation auditive et en didactique instrumentale (LaRFADI).

Marie-Claude Dumoulin

(Université Laval)

Marie-Claude Dumoulin a fait ses études collégiales en musique et en sciences de la nature au Cégep Saint-Laurent (Montréal, 2001) et détient un Baccalauréat en éducation musicale de l'Université Laval (Québec, 2005). Elle enseigne la musique au primaire, puis le piano en leçons individuelles jusqu'à l'obtention d'un diplôme de maîtrise en musique (2009). Pour ce diplôme, elle rédige un mémoire portant sur la prévention des blessures chez les musiciens et une approche d'éducation somatique: l'eutonnie Gerda-Alexander. Elle entame maintenant un doctorat en éducation musicale à l'Université Laval dans le même champ d'études.

Élisabeth Gallat-Morin

(chercheuse indépendante)

Ph. D. en musicologie de l'Université de Montréal, Élisabeth Gallat-Morin travaille depuis trente ans à reconstituer la pratique musicale en Nouvelle-France. En 1978, elle met au jour le manuscrit du *Livre d'orgue de Montréal*; s'ensuivent une édition fac-similé, une édition moderne en collaboration avec Kenneth Gilbert, et deux livres. Avec Jean-Pierre Pinson, elle co-écrit *La Vie musicale en Nouvelle-France* (2003, Prix Opus du Conseil québécois de la musique). Ses recherches l'ont menée à la découverte du contrat pour l'orgue de la cathédrale de Québec commandé à Paris en 1753 (détruit en 1759), ce qui permit sa reconstruction en 2009 (publication en préparation).

Sébastien Leblanc-Proulx

(Université de Montréal)

Sébastien Leblanc-Proulx détient un certificat en études québécoises et termine un baccalauréat en musicologie à l'Université de Montréal. Travaillant à l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) et s'impliquant activement au sein du Cercle de musicologie depuis 2008, il livre dans cette revue son premier article.

Marie-Thérèse Lefebvre

(Université de Montréal)

Ph. D. en musicologie, professeure associée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et auteure de plusieurs volumes et articles sur la vie musicale au Québec, dont *Chronologie musicale du Québec (1535-2004)* en co-direction avec Jean-Pierre Pinson (Sillery, Éditions du Septentrion, 2009), Marie-Thérèse Lefebvre est récipiendaire des Prix Opus du Conseil québécois de la musique dans la catégorie « Livre de l'année » 1997 et 2005, et « Article de l'année » 2009; Prix d'excellence en enseignement de l'Université de Montréal 2006; Prix Helmut-Kallmann 2009. Elle est également membre du Centre de recherche interuniversitaire en littérature et culture québécoises, de l'OICRM et de la Société des Dix.

Christian Martin

(Université de Sherbrooke/Université Laval)

Christian Martin étudie au doctorat en éducation musicale afin d'aider à prévenir les blessures chez les musiciens. Il est maître en guitare et en didactique instrumentale. De plus, il a étudié les problèmes musculo-squelettiques des musiciens à la maîtrise en kinanthropologie (Université de Sherbrooke) et en kinésiologie (Université Laval). Par ses recherches, il souhaite participer au développement et à l'évaluation des stratégies de prévention des blessures chez les musiciens. Boursier du FQRSC et du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), son projet de recherche vise l'acquisition d'un premier niveau de connaissance sur les attitudes posturales connues et enseignées par les professeurs de guitare.

Isabelle Panneton

(Université de Montréal)

Isabelle Panneton est professeure titulaire en écriture et composition à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et vice-doyenne aux études en création et technologie. Héritière, pour son art harmonique, de Gilles Tremblay et de Philippe Boesmans, elle compte à son catalogue une trentaine d'œuvres. Elle a été jouée notamment par l'Ensemble Musica Nova, le Nouvel Ensemble Moderne (NEM), la SMCQ, l'Orchestre métropolitain du Grand Montréal et le Continuum Ensemble de Londres. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Circuit* et membre du comité artistique de la SMCQ.

Malinalli Peral Garcia

(Université Laval)

Malinalli Peral Garcia est guitariste de formation. Elle obtient un baccalauréat de l'Université de Sherbrooke (2005) et une maîtrise de l'Université Laval (2008), toutes deux avec Mentions d'excellence. Malinalli reçoit divers prix et distinctions autant pour ses prestations musicales que pour ses résultats académiques. Boursière du CRSH et du FQRSC, elle réalise actuellement un doctorat en éducation musicale à l'Université Laval. Ses intérêts de recherche portent sur le développement de la métacognition lié à la pratique instrumentale.

Vincent Ranallo

(Université de Montréal)

Vincent Ranallo, baryton, est diplômé du Conservatoire de musique du Québec à Montréal, où il a étudié auprès de Marie Daveluy et de Gilles Tremblay. Il a récemment obtenu un doctorat en interprétation vocale de l'Université de Montréal. Sa recherche portait sur la créativité auditive dans les œuvres de Gilles Tremblay. Il mène maintenant une carrière orientée principalement vers le concert et la création. De nombreux compositeurs ont été inspirés par sa voix. Son interprétation d'*À quelle heure commence le temps* de Tremblay au cours d'une récente tournée au Canada et en Europe avec l'ensemble *Aventa* (Victoria, B.C.) lui a valu un franc succès autant auprès du public que de la critique.

Ursula Stuber

(Université Laval)

Ursula Stuber est eutoniste. Elle a effectué des études musicales au Conservatoire de Bienne et à l'Institut Jacques-Dalcroze (Suisse), puis des études en rééducation psychomotrice à l'Institut supérieur de rééducation psychomotrice (Genève), et enfin en eutonie avec Gerda Alexander. Professeure titulaire à la Faculté de musique de l'Université Laval, ses travaux d'enseignement et de recherche portent sur l'apprentissage sensorimoteur, ges-

tuel et postural et la prévention des troubles musculosquelettiques. Elle a effectué plusieurs séjours d'études en Médecine des Arts et est l'auteur du document audiovisuel *Accorder le corps à la musique* (1992), ainsi que d'un didacticiel d'apprentissage interactif et d'un tabouret ergonomique pour musiciens. Ursula Stuber donne régulièrement des conférences et des ateliers en Amérique du nord et en Europe.

Daniel Turp

(Université de Montréal)

Professeur titulaire à la Faculté de droit de l'Université de Montréal depuis 1982, Daniel Turp est responsable des cours en droit international public et droit international et constitutionnel des droits fondamentaux. Il a été député du Parti Québécois de 2003 à 2008 et vice-président de la Commission de la culture de l'Assemblée nationale. Il a également été député du Bloc Québécois à la Chambre des communes de 1997 à 2000. Sa passion pour la musique l'a conduit à s'inscrire au programme de mineure « Musique, art et société » de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Les travaux qu'il a effectués dans le cadre de ce programme sont accessibles à l'adresse <http://www.danielturpqc.org/pagetxperso.php?id=48>.

Kimberly White

(Université McGill)

Kimberly White est doctorante en musicologie à l'Université McGill. Sa thèse porte sur les chanteuses à l'Opéra de Paris et à l'Opéra-Comique pendant la monarchie de Juillet. En 2010, elle a présenté une partie de ses recherches dans plusieurs congrès internationaux. Elle travaille en outre sur l'opéra aux XIX^e et XX^e siècles en France, ainsi qu'à l'étude de lieder de Schubert et à l'histoire des musiciennes amatrices et professionnelles. Ses travaux sont financés par une bourse du CRSH et l'Eugène K. Wolf Travel Grant décerné par l'American Musicological Society. ◀

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 12 – NUMÉROS

1 - 2

Au sommaire de ce numéro :

Éditorial

Claudine Caron

Les débuts et les débutantes à l'Opéra de Paris sous la monarchie de Juillet (1830-1848) – Kimberly White

Les origines de l'Opéra du Québec (1967-1971). Le rêve avorté d'un opéra d'État
Mireille Barrière

Introduction à la pensée esthétique de Gilles Tremblay à travers ses écrits
Marie-Thérèse Lefebvre

Entretien avec Walter Boudreau – Marie-Thérèse Lefebvre

Entretien avec Isabelle Panneton – Marie-Thérèse Lefebvre

Histoire de la création de Fleuves de Gilles Tremblay, le 3 mai 1977
Sébastien Leblanc-Proulx

Les Vêpres de Tremblay: entre rituel et cosmologie – Sylvain Caron

Considérations sur l'art vocal dans l'œuvre de Gilles Tremblay – Vincent Ranallo

Gilles Tremblay et le devenir musical du Québec: un homme d'idées,
de convictions et de projets – Daniel Turp

L'utilisation de repères microstructuraux dans la mémorisation
de pièces pour piano – Francis Dubé

Représentations d'attitudes posturales saines de professeurs de piano
enseignant à des élèves du pré-collégial: étude exploratoire
Francis Dubé, Christian Martin, Marie-Claude Dumoulin, Mathieu Boucher,
Malinalli Peral Garcia, Ursula Stuber

NOTES DE RECHERCHE

Une œuvre musicale de « John James » Rousseau à Québec:
une curiosité de notre patrimoine – Élisabeth Gallat-Morin

ESSAI RECENSION

André Mathieu: encore bien des questions...

Georges Nicholson. André Mathieu: biographie, précédée d'un entretien avec
Alain Lefèvre – Danick Trottier

COMPTE RENDUS

André Villeneuve. Ouvrier d'harmonies – Georges Dimitrov

Henri Duparc. Lettres à Jean Cras « le fils de mon âme » – Marie-Hélène Benoit-Otis

Pierre Boulez, Yves Bonnefoy et Carol Bernier, sous la direction de Jean-Jacques
Nattiez, avec la collaboration de Jonathan Goldman. Quêtes d'absolus – Pierre Jasmin

Bruce Haynes. The End of Early Music: A Period Performer's History of Music
for the Twenty-First Century – Rachele Taylor

Marie-Thérèse Lefebvre et Jean-Pierre Pinson, avec la collaboration
de Mireille Barrière et al. Chronologie musicale du Québec, 1535-2004:
musique de concert et musique religieuse – Jean-Philippe Côté-Angers

14^e colloque biennal international sur la musique baroque – Ivan Ćurković

Société québécoise de recherche en musique

Faculté de musique de l'Université de Montréal

Case postale 6128, succursale Centre-Ville, Montréal (Québec) H3C 3J7

Téléphone : 514 343-6111, poste 31761 • Télécopieur : 514 343-5727

Courriel : info@sqrm.qc.ca

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE
RECHERCHE EN
MUSIQUE