

## Gilles Tremblay

Robert Richard

---

Volume 21, Number 86, Spring 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54936ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Richard, R. (1977). Gilles Tremblay. *Vie des arts*, 21(86), 58–59.

# Gilles Tremblay

ROBERT RICHARD

Fl. 1  
Fl. 2  
Htb.  
Clar.  
Cor  
Tr. 1  
Tr. 2  
Trbnce 1  
Trbnce 2  
X.C.B.  
Perc. 1  
Perc. 2

En mobile  
mf -> pour chaque note  
Combinaison le chose d'ailleurs d'ensemble et de l'ensemble précédents

mf > mp  
mf  
mf  
non double avec perc sur une seule corde (si vous n'êtes pas avec mp)

choix en réflexion avec les mains pour chaque fois qu'une note nait au vent  
choix en réflexion piano + métaux  
choix en réflexion piano + métaux

le ppp indique une nuance relative au registre de l'instrument et à son timbre mais non une nuance absolue.

\* = mouvement de rotation.

GILLES TREMBLAY

## SOUFFLES (CHAMPS II)

Pour treize instrumentistes

EDITIONS SALABERT

11 rue Chauchat - PARIS  
67 Madison Avenue and 77 West - NEW YORK

1. Page 2 de Souffles (Champs II).

2. Page couverture de Souffles (Champs II), pour treize instrumentistes.



Commençons tout de suite dans l'erreur. Il s'agit tout simplement de se méprendre sur l'univers sonore, de devenir sourd aux altérations imprévues qu'une sonorité donnée sait faire subir à une autre. Et pour nous assurer que nous sommes solidement ancrés dans cette fausse piste, refusons à tout prix les parentés inouïes qui existent entre les sons les plus dissemblables; désavouons les voies d'harmoniques par lesquelles les sons se cherchent les uns les autres et s'entrecroisent pour former des réseaux subtils et inimaginables ou sortir du champ auditif. En deux mots, isolons les sons les uns des autres afin qu'ils deviennent des objets *libres*, devenus *souples* car débarrassés de toute gangue, et que l'on peut donc manier à volonté comme des parties interchangeables d'une machine. Cette erreur a été celle des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles en musique<sup>1</sup>.

Pour escamoter une erreur, il ne suffit pas de la mettre entre parenthèses. Mais l'erreur peut devenir une forme valable de se situer devant la vérité si elle nous permet de trouver une ouverture libérante. Avec le 20<sup>e</sup> siècle, les portes s'ouvrent une à une sous l'impulsion d'un nouveau souffle. Debussy et Varèse ouvrent chacun une porte des plus importantes dans la première moitié du siècle, apportant une conscientisation nette et très complexe en ce qui concerne le timbre et une souplesse véritable dans la rythmique. Cette nouvelle conscience permettait à l'homme de voir toutes les subtilités de son image reprises comme dans une glace sonore. Cette image était celle de l'homme en tant que souffle indéfiniment mobile. Musique qui suit la courbe de la respiration de l'homme; musique qui, de concert avec les autres arts et par la force des circonstances, assume le devoir de conserver intacte l'image de l'idéal humain. Car, dans presque toutes les autres glaces du monde, cette image devient de plus en plus floue et même de partout on fracasse les miroirs en mille morceaux à coups de guerre. L'art est donc lié à ce siècle parce qu'il en est le contrepoint indispensable, sans lequel nous sombrerions dans le pire désespoir.

Ce contrepoint d'une époque, on le retrouve chez Gilles Tremblay, et sa musique, qui devient par ce fait un témoignage des plus actuels, véhicule ce grand rêve de faire basculer l'inévitable et de voir un humanisme fondé sur les plus grands mystères de la Création devenir le mot d'ordre, ne fût-ce que pour un instant. Gilles Tremblay fait-il de la musique engagée? Assurément non. Mais l'image de l'homme qui s'en dégage s'articule sur le fond précis de l'instant présent. La vitalité de l'œuvre ne peut faire autrement, tout comme un jet de lumière peut soudain devenir le contrepoint fulgurant de toute une nuit.

Au fil des œuvres de Gilles Tremblay, des portes s'ouvrent sur des régions de plus en plus subtiles. *Phases* et *Réseaux*, *Cantique de durées*, *Champs I*, *Souffles*, *Vers*, *Kékoba*, *Le Sifflement des vents porteurs de l'amour*, *Solstices*, *Oralléululants*, *Fleuves*, à chaque nouvelle œuvre l'air pénètre, abolissant les murs de refend et jusqu'aux murs extérieurs eux-mêmes, les réduisant insensiblement en une fine poussière dans un anéantissement naturel et sans violence jusqu'à une ouverture totale. Au lieu de pans de mur encombrants, il y a les remous de l'esprit humain qui prêtent leurs mouvements à l'œuvre.

Dans cette optique d'ouverture constante, l'œuvre de Gilles Tremblay nous mène aux con-

Né à Arvida, au Québec, en 1932, Gilles Tremblay est l'un des compositeurs canadiens les plus connus internationalement. En 1959, Yvonne Loriod interprète certaines de ses œuvres pour piano, à Cologne; à Paris, en 1962, a lieu la création de *Cantique de durées* par le Domaine Musical. D'autre part, ses œuvres ont été interprétées par l'Ensemble des Percussions de Paris ainsi que par divers ensembles aux festivals d'Avignon, de Royan et de Tanglewood. En 1967, Gilles Tremblay réalise la sonorisation du pavillon du Québec à l'Exposition Universelle de Montréal. Au printemps 1977, aura lieu la création mondiale de *Fleuves*, œuvre commandée par l'Orchestre Symphonique de Montréal.

*Pianiste, fondateur et directeur du chœur a cappella Henrich Schütz, il est aussi écrivain. Il a donné des récitals à Radio-Canada et a déjà collaboré à Vie des Arts.*

fins de l'univers sonore, aux périphéries de la perception sonore et, pourrait-on même ajouter, aux périphéries de l'être humain, là où il se manifeste sous une forme de plus en plus immatérielle. Dans cet élargissement du champ de conscience, jamais il n'y aura rupture avec l'homme de chair, l'homme matériel, car c'est toute la gamme de l'être s'élargissant que son œuvre veut saisir avec l'immédiateté du vécu.

L'effort constant qui marque la musique de Gilles Tremblay est celui de passer au-delà des limites. Cette musique force la limite de l'instrument jusqu'au point où il fléchit, jusqu'à ce qu'il se brise en quelque sorte, fausse et traverse dans une zone crépusculaire où il est à peine source de sonorité, tout juste un souffle au seuil du silence. Ainsi, dans *Souffles*, le compositeur demande à la contrebasse de «jouer dans les harmoniques les plus aiguës» jusqu'à l'extinction de l'instrument. Au tout début de *Souffles*, les vents doivent souffler dans leurs instruments sans agiter la colonne d'air. Les sonorités qu'ils créent existent à peine en deça du silence. L'exploitation des harmoniques aiguës et ce jeu entamé comme aux périphéries des ressources sonores de l'instrument sont des constantes de l'œuvre. Les instruments acquièrent un inconscient, un point de fuite qui se situe dans le silence, dans ce qu'il y a de plus éloigné. Le champ sonore élargi et comme auréolé s'anime là où son et silence se résorbent l'un dans l'autre.

Cet élargissement du champ de conscience est souvent accompagné de l'exploitation d'aspects indéfinis de la rythmique. Les *durées-souffles* où une durée se prolonge jusqu'à l'extinction du souffle de l'instrumentiste et les *durées-résonnances* où la durée est une fonction de la résonnance naturelle de l'instrument jusqu'à la cessation de toute vibration nous initient à des lapses de temps régis par l'être même de l'instrument. Les éléments vitaux de souffle et de résonnance sont exploités jusqu'au sortir de leur champ d'agissement. Ces moments aux contours fondus nous mènent au silence par cette voie mystérieuse qu'est la durée naturelle de l'être.

Avec *Phases* et *Réseaux*, Gilles Tremblay voulait faire du piano un instrument non tempéré.

ré. Cette tentative d'effacer les fentes entre les touches, c'est tenter l'impossible mais il y est parvenu par le truchement des harmoniques qui font du clavier un espace blanc, sans tache aucune. Le principe est le suivant: deux fondamentales différentes peuvent déclencher une série d'harmoniques parmi lesquelles certaines se recourent à quelques fréquences près. Ces recouvrements imparfaits se déroulent souvent en lisière du silence, comblant les fentes et suscitant du piano un chant sur toute une gamme ininterrompue aux confins du champ auditif. Souvent, les instruments sont appelés à se mouvoir dans cet espace démuné de carreaux du non tempéré et les rencontres imparfaites peuvent provoquer par réflexe une rythmique naturelle engendrée par l'être des harmoniques chez d'autres instrumentistes. Dans *Vers*, alors que le violon glisse vers un fa dièse tempéré, la contrebasse joue un fa dièse non tempéré. La légère différence entre les deux notes crée un battement donnant le tempo aux percussions qui enchaînent.

Sur ce fond vaste, élargi, de l'univers sonore qu'explore la musique de Gilles Tremblay, les *mobiles* et les *réflexes* tracent des sillons. Dans les partitions, certains groupes de notes sont dits *en mobile*; les hauteurs sont données mais l'ordre du jeu reste au choix de l'exécutant. Ainsi, l'improvisation dans les mobiles s'organise autour d'un champ. Le côté aléatoire est tenu en laisse par un centre de gravité tout comme dans un champ magnétique les limailles de fer se déplacent librement mais selon des courbes prévues. Liberté et contrainte entrent l'une dans l'autre et s'annulent mutuellement. Le *réflexe* définit le champ d'activité par réactions et contre-réactions, un geste ou un jeu quelconque de la part d'un instrumentiste suscitant telle ou telle réaction chez un autre instrumentiste. Ainsi, sur un élan vécu et élaboré au moment de l'exécution, un chemin se fraie sur le fond sonore. Dans les *réflexes* et les *mobiles*, l'acte dirigé se lie en toute souplesse avec le libre déploiement de l'être et pousse la musique sans cesse vers l'imprévu.

Dans *Cantique de durées* et *Solstices*, les instruments se prêtent l'un l'autre leurs modes de jeu par procédé de contagion, l'être de l'un influant sur l'être de l'autre jusqu'à l'anéantissement des frontières. Dans *Solstices*, des zones très définies au départ et au nombre de quatre pour les quatre saisons de l'année peuvent s'interpénétrer, une certaine zone, à un moment donné, imposant à une autre son caractère pour ce qui est des timbres, des contrastes et de la rythmique. Ainsi, à certains instants, les instruments partagent un espace et une existence clairs, dépourvus de tout cloisonnement.

L'œuvre de Gilles Tremblay suit la courbe de l'être jusqu'aux lisières de l'indéfini. Tout est là. Sa musique est une glace sonore qui reprend l'image de l'homme dans tout ce qu'elle a de plus mystérieux. Sans transition aucune, les contours matériels et vivants de cette image se fondent et se mêlent aux aspects les plus immatériels. Le vécu s'allie à un puissant élan d'élargissement. Dans notre siècle, cette musique est le rappel essentiel que l'homme est le signe de la Création<sup>2</sup>.

1. N'oublions pas que cette *erreur* a permis les quatuors à cordes de Beethoven...

2. J'aimerais remercier le Centre de Musique Canadienne d'avoir mis sa documentation à ma disposition.