

Une célébration sonore de l'Esprit : à propos d'*Oralléluants* A Sound-Celebration of the Spirit: On *Oralléluants*

Vincent Ranallo

Volume 20, Number 3, 2010

Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/044860ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/044860ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ranallo, V. (2010). Une célébration sonore de l'Esprit : à propos d'*Oralléluants*. *Circuit*, 20(3), 43–58. <https://doi.org/10.7202/044860ar>

Article abstract

An exploration of the score of Gilles Tremblay's *Oralléluants* affords the opportunity to confirm that spiritual life is inherent to the musical act, which, for the Québécois composer, is both the capacity to perceive the musical potentialities of the world around him and the desire to make them transparent to a light which goes beyond them. In *Oralléluants*, a tangible sound-producing object (a sheet of aluminum) is the material that gradually transforms into the pure joyful movement. This object is also the source of a reflection in this article on the relationship between performer and instrument and the particular nature of musicality which Tremblay's art induces.

Une célébration sonore de l'Esprit : à propos d'*Oralléluants*

Vincent Ranallo

*Célébrer, c'est cela ! Être, dont l'office est de célébrer,
il surgit, tel un minéral, du silence de la pierre.*

— Rainer Maria Rilke

Plus proche parent des comédiens parmi les musiciens, le chanteur est particulièrement sensible au sous-texte interne dont l'œuvre n'est que l'expression. Comment est-il possible de le découvrir dans les partitions sans texte, dans la musique instrumentale ou la musique vocale dont la part verbale est atomisée au point de perdre toute signification, ainsi qu'il arrive souvent dans la musique de notre temps ? Le musicien invente, organise ou interprète un édifice sonore éminemment soumis au temps et dépourvu de sens précis. Comment peut-il exprimer quelque chose de ce qui est en l'être humain et le désigner à l'affectivité et à l'intelligence de l'auditeur ?

Le problème du sens n'en est pas tellement un de signification mais de direction. Si l'art ne signifie rien, il oriente ceux qui lui portent attention vers une autre dimension de la vie qui, paradoxalement, n'est plus soumise au temps puisqu'elle relève de la pure intériorité.

C'est justement de cette intériorité qu'il est question dans le présent article. Gilles Tremblay porte un regard particulier sur la vie spirituelle inhérente à l'acte musical. Pour lui, l'analyse musicale va bien au-delà du simple outil de compréhension ; elle permet d'entrer plus intimement dans le mouvement d'une œuvre, de contempler son versant inanalysable qui pourra par la suite provoquer une réaction créatrice¹ : « Le mouvement de l'œuvre se trouve transformé (digéré) par notre propre mouvement². » C'est le type de

1. Gilles Tremblay, 1958, p. 392.

2. Gilles Tremblay, 1962, p. 3.

3. Gilles Tremblay dans la notice du disque accompagnant Centredisques CMCCD 9003.

réaction que je vise lorsque j'explorerai *Oralléluants*, pièce pour soprano et ensemble créée en 1975, une œuvre que le compositeur qualifie de prière tournée vers le « souffle³ ».

Gilles Tremblay s'émerveille devant la beauté de la Création qu'il considère comme un reflet de la face divine. Son geste créatif est avant tout une réaction de louange qui s'exprime par le son. Ce son, Tremblay le trouve à l'état brut dans son environnement. Le compositeur est sensible aux qualités harmoniques du bruit et aux relations rythmiques qui se tissent entre les manifestations sonores et visuelles qui l'entourent. Il s'agit là d'une caractéristique essentielle de sa manière d'habiter le monde en musicien. Il lui arrive de glaner des objets dans son environnement (une écorce de bouleau, une feuille d'aluminium), de se pencher sur les mouvements du corps (les vagissements d'un bébé, la respiration, le murmure de la foule, les regards qui se croisent) ou de contempler l'immensité de la nature (les mouvements de la mer, la rotation des saisons, un tremblement de terre, un ouragan, le feu). Tous ces phénomènes laissent apparaître leurs musiques latentes à ceux qui savent écouter⁴.

4. Gilles Tremblay, 1970, p. 9.

Cette potentialité de musique dans le monde concret est, pour Tremblay, le point de départ d'une exploration, un réservoir d'idées. La forme et la beauté de l'œuvre, synthétisées par le terme latin de *formosus*, restent à découvrir à même la matière. Pour parvenir à cette fin, l'artiste doit faire un effort d'intériorisation et d'abstraction afin de déceler l'intelligence de la structure matérielle et d'en ébaucher le tracé. « L'échange de la forme venue de l'intelligence et celle venue de la matière sera indispensable à l'acte compositionnel réel⁵. »

5. Gilles Tremblay, 1959, p. 15.

Cet art poétique est apparenté à celui de Paul Claudel, qui décrit une manière nouvelle de concevoir le geste créatif qui ne se fonde plus sur la logique discursive mais sur « la métaphore, le mot nouveau, l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes⁶ ». Toutes choses existent dans un certain accord, par exemple dans un paysage. Le regard en intériorise les formes et les révisé, en quelque sorte, dans l'œuvre poétique.

6. Paul Claudel, 1907, p. 58.

Il ne s'agit pas pour le compositeur de décrire le monde en sa valeur anecdotique, mais de se laisser enseigner par sa qualité de présence. Le théoricien de l'art Ananda Coomaraswamy suggère, reprenant les idées de Maître Eckhart, que l'imitation de la nature cherche à recréer les objets tels qu'ils sont en Dieu, tels que Dieu les fait, tels qu'ils sont capables de désigner le transcendant⁷. C'est en Dieu, comme le dit saint Paul à l'aréopage, que nous avons tous la vie, le mouvement et l'être (Actes, 17, 28).

7. Ananda Coomaraswamy (1934), p. 61-95.

Afin de faire ressortir le mouvement de la matière, l'artiste a, selon Tremblay, au moins deux avenues. Il peut d'une part en épouser la configuration, à l'exemple des hommes de Lascaux suivant les replis de la pierre pour guider leurs dessins, ou de John Cage collectant des pierres ou des champignons pour en dessiner les contours. Il peut d'autre part permettre à la forme de la matière d'émerger et de se révéler en s'unissant à son mouvement tout en lui communiquant le sien, comme dans la danse. Alors, la rencontre de l'homme créatif et de son environnement provoque l'ébranlement d'un rythme, d'une vibration. L'esprit informe la matière, la fait parvenir à un chant harmonieux (son *Alléluia*) et lui invente, au besoin, des formes nouvelles. Cette démarche n'a rien de prométhéen cependant. La pensée formelle ne doit pas violenter la matière, mais se fondre à « ses fibres mêmes » et chercher à l'orienter⁸.

S'introduit maintenant la notion d'orientation, dérivée étymologiquement du mot *orient*. Il est en effet d'usage de disposer les lieux de culte de sorte que la prière communautaire se fasse vers le soleil levant, soit vers l'orient. C'est dans ce sens que la musique de Tremblay est orientée : elle est polarisée vers ce qui peut accroître la liberté de son être, ses potentialités jubilatoires. Les idées de croissance et de transformation sont intimement liées au temps et au rythme, à l'exemple des âges de la vie ou des grands cycles cosmiques. Le compositeur reconnaît, surtout depuis son passage à Java en 1972, que le rythme est non seulement un agent de communication et de cohésion mais aussi un vecteur de mouvement vers un but⁹. En effet, la pulsation rythmique qui propulse inexorablement la phrase poétique ou musicale vers l'avant est semblable aux battements du cœur qui mesurent le temps de la vie.

Dans la symbolique chrétienne, le temps est le propre de l'homme, pourtant destiné à la vie éternelle en Christ. Tremblay honore souvent ce hiatus en achevant ses partitions sur des expressions telles que « comme une émergence hors limite », « comme un saut dans le vide » ou « être au seuil de l'impossible¹⁰ ». La temporalité de l'œuvre ou de la vie s'oriente vers un point de rupture, image de la mort aux multiples visages et lieu de la rencontre ineffable.

Proposer que la musique de Gilles Tremblay soit orientée vers le spirituel est, en soi, une métaphore. Comment se manifeste cette orientation ? Est-ce en organisant le discours selon une croissance décelable, un crescendo, une accélération, agissant en un simple déploiement de force ? Or, le spirituel en question est souffle et énergie. Son accroissement est une affaire de conscience, d'écoute et de liberté pour tous ceux qui participent à l'œuvre. L'interprète de Tremblay doit se pencher avec sollicitude sur le

8. Gilles Tremblay, 1985, p. 39.

9. Gilles Tremblay, 1973.

10. Les deux premières expressions sont tirées de *À quelle heure commence le temps ?* (1999) et la dernière d'*Oralléluants* (1975).

son qu'il émet ou qu'il entend, il doit l'éprouver en le manipulant de multiples façons: le décomposer par les harmoniques, l'érailler pour en fouiller le grain, le ressentir comme produit d'un corps animé. Toute une poétique de l'instrument comme transparence de la personne pourrait être déduite de cette affirmation. Le jeu de l'interprète est orienté non vers l'efficacité conquérante mais vers une célébration conviviale du son.

* * *

Tout ce qui précède est destiné à établir le contexte qui permettra de mieux suivre la démarche de Tremblay. La représentation concrète, c'est-à-dire sonore, de son imaginaire poétique permettra de mettre en valeur la qualité singulière de la musicalité propre à Tremblay. Œuvre phare de sa production, *Oralléluants* est conçue pour soprano, flûte, clarinette basse, cor, trois contrebasses et percussions. Pour leur part, les percussionnistes jouent sur un assortiment de peaux et de métaux à hauteurs déterminées et indéterminées, en plus de manipuler des feuilles de différents matériaux dont l'aluminium.

L'instrumentation est d'une remarquable originalité. Sa part la plus caractéristique se trouve dans le rôle dévolu aux trois contrebasses. Tremblay exploite les riches sonorités de leurs longues cordes, fertiles en harmoniques naturelles. Dans certaines autres œuvres¹¹, le compositeur associe ces couleurs à l'automne et à la décomposition des feuilles mortes. Il joue avec la valeur symbolique d'autres instruments aussi. La flûte, par exemple, par son embouchure particulière, évoque la liberté de l'air printanier associée au foisonnement mélodique, alors que la couleur chaleureuse et nasale de la clarinette basse sert de prolongement lyrique aux contrebasses et concerte avec la voix, le cor et la flûte.

Un important arsenal de percussions est confié à deux ou trois exécutants. Les métaux dominent largement l'ensemble afin, peut-être, de faire écho aux sonorités du gamelan et des carillons paroissiaux.

Les métamorphoses d'une feuille d'aluminium

Dans la note explicative qui ouvre la partition, le compositeur exprime son projet de faire une prière tournée vers l'esprit qui exploiterait les idées d'épanouissement de forces jubilatoires. Comment traduire ce désir en sons? Afin de mettre en valeur l'éclosion de la louange, Tremblay choisit un objet apparemment banal tiré de la vie quotidienne, associé au monde de la cuisine, aux travaux manuels: le bruit produit par les manipulations d'une feuille d'aluminium, également lié, par métonymie, au règne minéral, à l'industrie humaine, éventuellement à la pollution. Son usage musical le réhabilite en

11. *Solstices* (1972) et *Jeux de solstices* (1973).

le recyclant dans un usage créatif qui se rapproche du rôle sacré des métaux dans les divers cultes.

Le bruissement de la feuille secouée évoque le crépitement du feu, qui est une image symbolique de l'Esprit. Le compositeur a repris ce procédé d'instrumentation dans une œuvre plus récente, son opéra *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité* (2009), au moment de décrire une flamme qui couve¹².

Ce dernier aspect de l'évocation sonore est sans doute le plus important pour Tremblay. Au-delà de toutes constructions mentales, la musique est une affaire d'ouïe, éventuellement d'illusions auditives. Les effets du son sur l'imaginaire et le psychique ont la puissance de la métaphore. C'est pourquoi l'épisode du tremblement de terre dans *AVEC, wampum symphonique* (1992) et celui des craquements des blocs de glace sur le fleuve dans «... *le sifflement des vents porteurs de l'amour...* » (1971) possèdent une tranquille éloquence.

Comment faire s'épanouir en musique l'aluminium ? Souvenons-nous de la « méthode » dont parlait Tremblay : s'unir au mouvement de la matière brute. Danser avec elle.

Concrètement, l'aluminium est une manière d'instrument élémentaire dont la manipulation produit ce que le compositeur nomme un « bruit alléluant ». En secouant la feuille près d'un microphone, le percussionniste génère une infinité imprévisible de groupes rythmiques en crépitements secs. Il peut la remuer lentement en privilégiant les groupes graves et rapides, la déchirer de diverses manières afin de produire de petites explosions de traits ascendants ou descendants selon leurs vitesses, et la froisser d'un geste brusque pour en interrompre abruptement le bruit. En outre, toutes ces actions sont amplifiées et spatialisées au moyen de deux microphones reliés à des haut-parleurs disposés de part et d'autre du public.

La feuille est une manière de minerais. Les bruits indistincts et métalliques qu'on en extrait constituent une sorte de sous-texte, de motivation pour la mise en branle de l'œuvre. Selon les manipulations, le caractère des groupes rythmiques change et inspire par mimétisme les autres interprètes. Dans l'interprétation d'un texte poétique, ainsi qu'il a été expliqué plus haut, le premier travail consiste à découvrir les intentions gestuelles sous-jacentes. Ici, ces intentions n'ont rien à voir avec l'épanchement affectif mais ressortent de la pure gratuité, du plaisir de bouger et d'imiter. Vouloir réduire l'inspiration artistique à l'expression des humeurs et des états d'âme de l'homme, c'est oublier que la musique exprime avant tout une irrépressible poussée de vie.

12. [ndlr] Voir l'article de Cécile Auzolle sur cet opéra dans le présent numéro.

13. L'«arco-grain» est l'expression utilisée par Gilles Tremblay pour demander à l'instrumentiste un écrasement de l'archet sur la corde, de manière à générer un bruit de grincement. L'effet Larsen, plus connu sous sa dénomination anglaise *feedback*, se produit lorsqu'une boucle se crée entre le récepteur et l'émetteur d'un son, provoquant une amplification croissante de celui-ci jusqu'à la stridence.

Ces imitations instrumentales sont d'abord simultanées à leurs modèles concrets de façon à établir une rime de timbre et une association dans l'oreille de l'auditeur. Par exemple, dans un premier passage, les tom-toms imitent les bruits graves de la feuille remuée tandis que les gongs étouffés se concentrent sur les fréquences aiguës. Ces timbres percussifs et sourds traités en pluies de notes et conjugués aux *pizzicati* des contrebasses s'émancipent graduellement en se complexifiant mais perpétuent le souvenir de ce type de manipulation. D'étouffés et secs, ils acquièrent de la brillance en passant aux cloches, au vibraphone et autres métaux sonnants ainsi qu'en exploitant le *vibrato* des cordes pincées. L'attention portée à la courbe résonante des gongs de théâtre chinois et des cymbales poursuit la lente progression vers la lumière du bruit brut jusqu'à sa transmutation en une forêt de clochettes associée à des *pizzicati* d'harmoniques.

La voix réagit également à ces tremblements en émettant des grognements graves et gutturaux, transformés plus tard en embryons de paroles marmonnées, les neumes brefs en *Sprechgesang*. À leur tour, ces neumes prennent la forme de mélismes véritablement chantés.

De plus, un premier déchirement subi par la feuille est une sorte d'élan qui se prolonge en un trait virtuose de la flûte. Cet élément caractéristique, avec sa filiation chez les autres instrumentistes, est traité en tant que métaphore du type de manipulation. L'idée de déchirement se traduit également par des états de rupture ou d'hypertension du son : sons éclatés de la clarinette, *glissandi* du cor, « arco-grains », effet Larsen¹³.

L'œuvre retrace les mutations d'un objet sonore concret depuis sa forme indistincte jusqu'à sa transfiguration en mélodies jubilatoires et sa sublimation. Cette évolution est une image puissante de la vie humaine. Ce qui est à l'origine une cellule imprévisible et percussive cherche à parvenir à un son musical et signifiant. L'objet sonore devient un sujet à élucider.

Cordes à vide et chant grégorien

À côté de la feuille d'aluminium, Gilles Tremblay pose deux objets musicaux, potentiellement tout autant laudatifs que le « bruit alléluiant », afin d'éclairer le foisonnement des cellules mimétiques. Il fait d'une part appel aux champs harmoniques des quatre cordes à vide des contrebasses (*mi, la, ré, sol*). Le compositeur utilise les divers spectres pour créer un univers sonore non tempéré où se côtoient des variations infimes d'intonation. En scrutant les légères résultantes qui flottent dans les airs, Tremblay opère une sorte d'intériorisation du son. Ces harmoniques sont en quelque sorte le scintillement, l'auréole du son, son « apparaît » au sens phénoménologique. Colorant le silence, elles

figurent l'immobilité de l'écoute et influent sur les paramètres verticaux du discours musical, le timbre et l'harmonie.

En conséquence, Tremblay porte une grande attention au modelé acoustique de ses phrases. Sa musique est souvent articulée au moyen de fondus dans la résonance qui créent un enchaînement fluide. Les harmoniques sont évidemment liées aux couleurs plaintives des contrebasses mais également, par rimes de timbre, aux *whistle tones* de la flûte, aux voyelles en litanie ou nasalisées à la manière des mongols, aux résonances des métaux et aux sons de zone de la clarinette basse. La notion de décomposition du son sous-entendue par l'exploration des harmoniques rejoint celle de déchirement dont il était question plus haut. Il s'agit de pénétrer tous les replis du son.

D'autre part, Tremblay tire du patrimoine musical la musique archétypale de louange : l'alléluia grégorien *Emitte spiritum tuum* pour la fête de la Pentecôte, commémorant la descente de l'Esprit saint sur les apôtres. Sa courbe mélodique et rythmique inspire de manière plus ou moins cachée tout ce qui est soumis au mouvement dans le discours. De plus, le verset psalmique accompagnant l'alléluia permet de définir la teneur de l'œuvre sans être clairement intelligible. « Tu envoies ton Esprit et tu renouvelles la face de la Terre » (Ps.104 (103), 30). Le texte, énoncé une seule fois *recto tono*, se laisse à peine remarquer sous son poids de voyelles intercalées (voir figure 2). Il suffit cependant à établir le contexte et à expliciter la métaphore spirituelle.

Gilles Tremblay utilise le terme de *neume* pour désigner les petits traits de plus en plus élaborés confiés au soprano et qui proviennent de l'imitation de la feuille d'aluminium. Cette appellation se rapporte au monde du chant grégorien, considéré par le compositeur comme la musique la plus libre qui soit. Cette liberté se reflète dans l'inspiration mélodique de Tremblay. Plus singulièrement, il considère le plain-chant comme un objet sonore dont les

FIGURE 1 Verset alléluatique du graduel romain *Emitte spiritus tuum*

The image shows a musical score for a vocal part, likely soprano, with lyrics in Latin. The score is written on four staves. The first staff begins with a large 'A' and the number '4.' above it. The lyrics are: 'Lle-lú-ia. * ij. V. Emit-te'. The second staff continues with 'Spí-ri- tum tú- um, et cre- a- bún-'. The third staff continues with 'tur : et renovábis fá-ci- em * tér- rae.' The fourth staff shows the end of the phrase with a double bar line. The music is characterized by complex, overlapping rhythmic patterns and a melodic line that is difficult to discern from the accompaniment.

paramètres spécifiques (neumes, rythme, courbe chironomique) sont transmutables. Ils peuvent informer tout ce qui se déploie dans l'espace et le temps. Le chant grégorien devient une sorte de moule intérieur qui transmet ses arabesques à la matière avant de s'effacer. Loin d'intégrer superficiellement les paramètres du plain-chant à son langage, la fusion chez Tremblay est totale et organique. On pourrait aller jusqu'à dire que l'intégration est d'autant réussie qu'elle perd son caractère anecdotique, sa couleur grégorienne reconnaissable.

Les courbes du thème grégorien méritent que l'on s'y attarde. Il convient de remarquer d'abord comment la phrase déferle en une triple vague vers un point de repos. Cette vague prend la forme neumatique d'un *pes subbipunctis*, deux notes ascendantes suivies de deux notes descendantes, qui unifie le discours mélodique.

La première fois que ce thème grégorien apparaît, il ne se fait pas reconnaître. Le tambour à corde émet un rugissement énergique suivi de plusieurs grains de son qui ralentissent, élan et repos emblématiques qui schématisent

FIGURE 2 Gilles Tremblay, *Oralléuants*, «Psalmodie», chiffre 14

14 Psalmodie *
Très vif, Exultant, Souple (m.g.)

Sopr. A - é - u - o - i i - a - u - i - a - o - i a - é u i - a - é - o a i - a - l - é - l u - i

u - o - a - è - é - i - é - è - a - o - u

(Très vif)

u - i - o - é - a - è - a - é - o - i - u a i - u - é - o - è - a - è - m - o - é - u

u - a - é - spi - ri - è - o - tum o - è - é - a - tu - um

i - et - o - u - a cré - a - tun - o - tu - ri

a - et - o - ré - o - i - u - é - no - va a - è - a - a - a - é - u - a - o

hi - è - o - u - a - é - a - u - o - é - is u - fa - é - ci - em o - è - i - é - a

tè - a - é - o - i - o - i - u - i - o - rae - a

Chef m. dr.

les deux segments de l'alléluia, l'*incipit* et le *jubilus*. La graphie de ce passage évoque la notation carrée des anciens paroissiens romains. Plus loin, la flûte exécute une forme contractée de la mélodie, en quarts de ton. Cette transformation indique l'orientation donnée par le compositeur aux mutations ultérieures. Les intervalles microscopiques constituent une sorte de retournement vers l'intérieur du tissu musical. Cette intervention est suivie de près par la longue itération vocale d'un *fa* coloré par des voyelles au cours de laquelle, en filigrane, le texte complet du verset alléluiatique apparaît psalmodié. Ces mélismes cachés dans les formants vocaliques sont un signe supplémentaire de l'intériorisation que Tremblay cherche à représenter.

La troisième fois que le thème survient, il est transformé en mouvement pur. Dans un assez long passage qui superpose plusieurs musiques, un des percussionnistes danse avec des cymbales. Je décris cet épisode plus loin. Les termes qui qualifient l'articulation rythmique viennent du vocabulaire chorégraphique et décrivent les mouvements du corps dans l'espace. Quand celui-ci s'élève, c'est l'*arsis* et quand il retombe, c'est la *thésis*. La musique dépasse ici le phénomène sonore pur et rejoint la notion augustinienne d'*ars bene movendi*¹⁴.

La quatrième et dernière apparition du thème grégorien donne lieu à un passage d'une grande complexité. Je n'étudie ici brièvement que les parties de la soprano et du percussionniste. Ce dernier transmute les accents du plain-chant en mélodie de timbre sur un tambour javanais. La variété sonore de cet instrument résulte des diverses façons de le manipuler ainsi qu'il en avait été de la feuille d'aluminium. La saisissante efficacité avec laquelle le compositeur accentue le contraste entre les élans multipliés et les désinences du plain-chant permet d'entendre sa sensibilité timbrale. Il s'agit d'un rapport amoureux, physique avec la matière.

De son côté, la soprano chante de nouveau une mélodie de voyelles qui s'enrichit d'une grande variété de hauteurs, de phonèmes et de durées. Les combinaisons de voyelles ont fasciné Tremblay depuis son séjour à Paris, où il prenait plaisir à entendre répéter le chœur de l'église Saint-Eustache. De son propre aveu, c'est précisément ce qui lui donna le goût d'écrire pour la voix.

Dans le domaine de la langue, le caractère percussif s'apparente aux consonnes que plusieurs poètes, de Paul Claudel à Malcolm de Chazal, ont associées à la corporéité de la voix, les voyelles en étant la part spirituelle. Sous cet angle, le travail vocalique d'*Oralléluïants* est une recherche de la voix comme manifestation de l'esprit humain à la rencontre de l'Esprit de Dieu.

14. La musique, selon saint Augustin, est l'art du mouvement bien réglé (*ars bene movendi*), recherché et apprécié pour lui-même. Cette définition est tirée d'un traité de métrique en forme de dialogue philosophique très influencé par Plotin (*De Musica*), dont la conclusion resserre singulièrement la portée émancipatrice. Le mouvement bien réglé trouve son modèle dans l'ordre cosmique et dans la raison. Dans une optique théologique, il est ébranlement vers Dieu, au-delà de tout, qui est Beauté, Bonté et Vérité.

Le trope et la forme

L'exploration des harmoniques et l'alléluia grégorien servent de double ancrage à la diversification des jeux imités de la feuille d'aluminium. La tension polarisée de ces deux courants s'accompagne de nombreuses ruptures de climat, un peu comme s'ils représentaient deux groupes aux intérêts divergents réunis dans le but de célébrer et qu'il s'agit d'harmoniser. Cette idée crée la forme.

Tremblay a recours au trope, un procédé médiéval lié au chant grégorien tardif. Celui-ci désigne les ajouts en manière d'allégorie ou de paraphrase insérés dans les chants de l'office et de la messe sous forme d'introduction, d'intercalation ou d'addition. L'expression vient du latin *tropus*, qui traduit le grec *tropos*, littéralement « tour sur soi-même » ou transformation, changement, conversion. Elle désigne, en rhétorique classique, un concept apparenté à la métaphore, à la périphrase et aux diverses figures de style. Déjà, le titre de l'œuvre reflète ce procédé. Deux mots entrent dans la composition d'*Oralléliants* : *orants* (c'est-à-dire « des personnes en prière ») et *alléluia* (expression hébraïque signifiant « Gloire à Dieu »). L'inclusion du mot *alléluia* dans le contexte plus global de l'oraison contemplative suggère la notion de prière jubilante.

L'œuvre elle-même s'élabore selon cette dialectique (voir plan global à la figure 3). Le courant contemplatif, similaire aux eaux primordiales dont parle le début du livre de la Genèse, ouvre la partition et la clôt. Le courant laudatif occupe une place prépondérante dans toute la partie centrale de l'œuvre. Il provoque de multiples bifurcations de climat qui renouvellent la signification et la nature de la contemplation. Ces points de rupture reprennent, sur le plan du tissu musical, le procédé du trope.

Survol de l'œuvre

Le plan global d'*Oralléliants* explicite l'idée d'imbrication contenue dans son titre et trace les contours qui organisent l'action des deux courants.

FIGURE 3 Plan global d'*Oralléliants*

	Or-	Allélu-			-iants
Repères dans la partition (chiffres)	1	2-8	9-56	57-72	73
	Colonne 1 Spectre du <i>mi</i>	Zone inter-médiaire 1	Péripéties	Zone inter-médiaire 2	Colonne 2 Mobile général

Les sections qui subissent l'influence du courant contemplatif sont au début et à la fin de l'œuvre. Elles forment deux colonnes de son en continuum durant lesquelles le temps est suspendu : un avant et un après, l'alpha et l'oméga. Entre la première et la dernière partie, il y a un accroissement sensible de la complexité, tant du point de vue harmonique que timbral et directionnel.

Au cours de la première, le spectre du *mi grave* est fouillé *en mobile* par les trois contrebasses en harmoniques. Ce son unique et absent n'est audible que déduit de la buée de partiels flottant dans le silence. Il apparaît furtivement aux moments où la prospection des cimes spectrales atteint un point de tension et de hauteur maximal. Les instrumentistes relâchent alors la corde qui vibre sur toute sa longueur à la manière d'une chute. L'effet général est celui d'un espace de décompression servant à aiguïser l'ouïe.

La longue plage extatique qui clôt l'œuvre et qui constitue la seconde colonne est remarquable à plusieurs points de vue. J'observe particulièrement la richesse spectrale générée par les quatre champs harmoniques. Chaque contrebasse mélange librement tous les sons du mobile, créant un espace mouvant aux variations subtiles d'intonation. L'effet est comparable à des rayons lumineux et colorés qui guident la marche de la flûte, du cor et de la clarinette-basse. Ces instruments choisissent de s'appuyer sur certaines vibrations qui leur parviennent du groupe de contrebasses et qui sont dans leurs registres. La soprano effectue, pour sa part, une lente ascension par degrés microscopiques. Le choix global de nuances de ce mobile privilégie le triple piano. Cette dynamique force les interprètes à une écoute redoublée créant un espace où les individualités tendent à se fondre, but souvent recherché par Tremblay dans sa musique et qui va dans le sens de ses préoccupations spirituelles. Le geste est d'autant plus intériorisé que les interprètes doivent demeurer attentifs à leurs propres limites physiques ou à celles de leurs instruments. Toutes les durées sont mesurées en fonction du souffle (instruments à vent, voix) ou du geste (archet, résonance). L'élément humain est la matière même de la musique. L'enjeu est ici de reconnaître la valeur musicale de nos limites corporelles ou même mentales. Il est remarquable que la chanteuse soit seule mise en relief par l'orientation claire de sa ligne. C'est en effet la voix humaine qui trace avec sérénité le chemin du sens à travers des zones indéfinies.

Ces deux colonnes sonores sont reliées aux péripéties des sections médianes par des zones intermédiaires (voir figure 3) où les spectres harmoniques tissent des réseaux de hauteurs qui débouchent sur l'émergence de la voix ou de la mélodie pure.

La première de ces deux zones (Chiffre 5) est centrée sur les premières manipulations de la feuille d'aluminium, imitées en mobile par les percussions aux hauteurs indistinctes. Le cor attire l'attention de l'oreille en entonnant un *ré*⁴, approximation tempérée de la 7^e harmonique du *mi* initial, que prolongent, en le tropant, les cordes des contrebasses. L'intonation de cette note voyage en effet au gré des spectres de *ré*, de *mi*, et de *sol*. Après une courte échappée vers le *la* (rapport de dominante), le *ré* revient à la clarinette-basse. Un *fa* dièse en émerge qui se prolonge comme précédemment en convoquant les fondamentales *sol* dièse, *mi* et *si*. Tous ces mouvements tropent le *ré* qui sert de tremplin à l'envolée de la voix sur un *do* légèrement abaissé, 7^e harmonique (voir figure 4). La musique de Tremblay se dirige souvent ainsi en s'appuyant sur les relations ambivalentes entre les sons fondamentaux et leurs variantes micro-tonales dans le champ harmonique.

FIGURE 4 Gilles Tremblay, *Oralléuiants*, émergence de la voix, chiffres 7-8

The musical score for Figure 4 is a complex orchestral and vocal piece. It features five staves: Soprano, Flute, Cor (Horn), Clarinet B, and Cello/Double Bass (C.B.). The Soprano part begins with a vocal line marked 'quasi Vibra. P.P.P.P.' and 'comme un frémissement léger'. The instrumental parts include various dynamics such as *p*, *mf*, and *mp*, and articulation marks like *acc* and *arco*. The score is marked 'Modéré 1.60 (M.M.) senza tempo' and includes several measures with circled numbers 1 through 5, indicating specific points of interest. The Cello/Double Bass part has a section marked 'sul Ré' and 'senza tempo'. The overall texture is dense and micro-tonal, reflecting the 'ambivalent relationships' mentioned in the text.

La seconde zone intermédiaire est plus complexe. Les rapports qu'entretiennent les sons entre eux sont multiples. Un premier épisode fait revenir les feuilles d'aluminium qui, par de multiples déchirements et secousses, provoquent un mobile en déflagration au cours duquel tout l'ensemble se déchaîne sauf la chanteuse. Celle-ci émerge *in extremis* en entonnant un *si* bémol abaissé, encore une fois 7^e harmonique d'un *do* qu'elle doit tâcher de percevoir dans le tumulte qui l'entoure. Cette note, relayée par la

clarinette-basse, est le point de départ d'une longue mélodie décantée tropée par un court mobile, sublimation du précédent, où un discret carillon transmue la feuille d'aluminium en forêt de clochettes.

Ce nouveau mobile tintinnabulant se poursuit durant un second épisode d'une grande beauté. La chanteuse y déroule la suite de la mélodie commencée par la clarinette basse. En contrepoint, le tambour javanais reprend l'alléluia grégorien. Autour de ces trois niveaux se tisse une trame harmonique où domine la 5^e harmonique en relations conflictuelles avec ce que j'appelle un *son résultant faux*. Le compositeur obtient cet effet en faisant sonner simultanément l'octave diminuée ou augmentée de la fondamentale et/ou de l'harmonique (tierce). Cette harmonie s'inspire de la résonance des carillons d'église. Par la suite, les liens de parenté entre les sons se brouillent et anticipent ce qui caractérisera le dernier mobile, la colonne de son finale.

Les sections médianes sont le théâtre de péripéties et de transformations. Elles correspondent à l'inclusion de l'alléluia dans le contexte de l'oraison. Au fil de nombreuses ruptures, le matériau concret est modelé par les deux courants complémentaires.

La voix humaine cristallise en elle-même l'opposition apparente entre le bruit et le son par l'alternance d'un chant consonantique (associé au matériel ou à l'action) et d'un chant vocalique (associé au spirituel ou à la contemplation)¹⁵. La danse des cymbales constitue un moment crucial de cette dialectique. Ce triomphe momentané de la percussion et des consonnes développe un *hum* formidable qui est véritablement une syllabe primordiale de laquelle naît le chant final. Au cours de cet épisode, l'un des percussionnistes se déplace en entrechoquant des cymbales. Ses mouvements constituent des neumes d'espace inspirés de la courbe chironomique de l'alléluia. Simultanément, les autres musiciens vaquent à des musiques différentes et indépendantes les unes des autres. Celles-ci sont généralement de nature itérative, à l'exception du trio formé par la chanteuse, la clarinette basse et l'autre percussionniste. Leur musique mêle des mélismes instrumentaux à des consonnes hurlées rendues plus agressives par le *wood block* et des roulements de maracas. À deux reprises, le danseur aux cymbales s'approche d'une paire de microphones située à l'avant-scène et exécute une incise amplifiée et spatialisée. Les trois contrebasses prolongent alors les fréquences graves de la résonance (le *hum*) en imitant leurs enveloppes acoustiques. À ce moment, tous s'arrêtent et écoutent. À un moment donné, la chanteuse pousse un cri autoritaire (« *crmp* ») qui interrompt toutes les autres musiques. Elle poursuit seule le discours avec ses deux acolytes. Je ne peux m'empêcher de percevoir dans son hurlement une métaphore de l'humanité sous

15. La voyelle est produite par une libre circulation de l'air dans l'oropharynx tandis que la consonne exige une obstruction quelconque de la langue, des parois de la bouche, des lèvres, etc.

son jour le moins aimable, dominateur et destructeur. D'autant plus que le trio, qui continue à découvert, sonne comme une divagation égocentrique débouchant sur une terrible déflagration, le mobile où tous se déchaînent sauf justement la chanteuse. Cette dernière est engloutie par le chaos avant d'émerger en s'accrochant à une harmonique perçue dans le *do* des contrebasses, encore la 7^e, un *si* bémol amorçant la mélodie décantée de la fin.

Habiter le monde en musicien

L'interprète traditionnel a développé une grande dextérité technique. Son attitude prométhéenne est vouée à sa propre expression et à la glorification de la difficulté à surmonter. La musique de Gilles Tremblay l'invite à un autre type de musicalité. La prouesse technique est remplacée par une conception nouvelle de l'instrument. Les manipulations extrêmement variées et nuancées dont ce dernier est l'objet laissent disparaître le musicien en tant que personne. La complexité du discours n'est pas le fruit de complications individuelles, mais résulte de la cohésion de parties souvent hétérogènes. Elle se manifeste avec le plus grand naturel et un délié qui est aux antipodes de la crispation mentale accompagnant souvent la réalisation de certaines œuvres sérielles, par exemple. Chaque membre communit à l'harmonie de l'ensemble au moyen d'une hypersensibilité au jeu de ses collègues et aux couleurs spectrales, celles-ci ajustant l'intonation de manière presque irrationnelle. De plus, les jeux en réflexes et en imitations tissent des liens horizontaux et obliques dans le tissu musical. Chaque musicien est appelé à se fier à ses oreilles plutôt qu'à ses doigts ou à sa gorge afin d'ajouter à la richesse du poème.

Le compositeur mise autant sur la fragilité et l'instabilité de l'être humain que sur la profondeur de son lien avec le monde, sur la richesse de son intelligence et sur son instinct créatif. Le corps et l'esprit de l'interprète participent à la formation de l'œuvre, particulièrement dans les passages *en mobiles*. Cet aspect découle tout naturellement d'une conception de l'imprévisible qui reflète les convictions chrétiennes de Gilles Tremblay. Loin d'être l'expression d'un « laisser-être » indifférent, elle manifeste la communion à une énergie aimante, figure de la Providence, qui guide la volonté au-delà d'elle-même.

Le rôle de cette volonté dans l'élaboration de l'œuvre et dans sa réalisation est difficile à cerner. Gilles Tremblay rêve d'une musique qui se manifeste à l'état pur, sans qu'il ait à intervenir activement :

Les moments qui m'apparaissent les plus réussis sont ceux qui correspondent le plus à un oubli de ma propre existence, où ma volonté voulante ne compose pas mais est composée¹⁶.

Il est pratiquement impossible de parler de cette inversion des termes sans avoir recours au langage de la mystique. L'opposition entre le fait de composer et d'être composé pourrait traduire une intuition semblable. La musique « à faire » est un état de l'être qui a sa source, sa durée et son aboutissement dans le silence de l'écoute. Ainsi, une volonté trop active pourrait être considérée comme une exaltation de l'ego qui masque l'idée musicale à la manière d'un bruit.

Cependant, le compositeur doit nécessairement prendre des décisions. La musique doit être écrite avec un minimum de précision pour pouvoir être recréée, autrement dit, pour qu'une communication s'établisse entre le créateur et ses exécutants. Selon Tremblay, la vocation du compositeur consiste à reconnaître toute la musique que la vie peut contenir et à en transmettre l'émerveillement à son interprète et à son auditoire. Composer n'est pas, pour lui, une activité égoïste. Toutes les prises de décision quant au matériau, ses transformations et son évolution, posent des balises qui établissent les conditions nécessaires au surgissement de la musique. C'est au fond ce que recherche Tremblay dans les grands mobiles-continuums d'*Oralléluants*, de *Fleuves* et des *Vêpres de la Vierge*. Les décisions ne font qu'aider la musique à s'incarner, à s'exprimer. Mais elles pourraient éventuellement circonscrire sa liberté. En évitant les pièges du volontarisme, le compositeur peut sortir du cercle limité de ce qu'il connaît et s'ouvrir à ce qu'il ne peut connaître mais qui se manifeste par pure grâce.

Pour Tremblay, la créativité humaine est une réaction jubilante à l'action créatrice de Dieu. Elle naît dans le même mouvement d'amour. L'image de l'enfant qui joue à imiter ses parents me vient instinctivement. J'y vois un désir comparable d'apprendre les comportements justes, de se conformer à une qualité d'être qu'il juge parfaite. Le mimétisme est alors la forme par excellence de la louange et constitue un mouvement *alléluiant*. Le compositeur va plus loin en collectant les alléluias muets de son environnement afin de les contenir dans le sien. En d'autres termes, il ne tente pas de s'exprimer lui-même mais de s'inscrire dans un élan expressif plus vaste. Ce mouvement jubilatoire vise à rendre toute matière diaphane. La place de l'être humain montre graduellement son importance dans l'évolution spirituelle. C'est par lui, dans son corps et dans sa voix, que l'adoration de tout le créé se canalise et trouve son point focal.

RÉFÉRENCES

Partition et documents audiovisuels

- TREMBLAY, Gilles (1981), *Oralléluiants*, Paris, Salabert E.A.S. 17517.
- TREMBLAY, Gilles (2003), *Documentaire sur Tremblay produit et présenté par Eitan Cornfield, Croissant, L'espace du cœur, Jeux de solstices, Oralléluiants, Phases, Réseaux*, SMCQ, Pro Coro, Pauline Vaillancourt, Serge Garant. Centredisques CMCCD 9003, « Portraits de compositeurs canadiens Gilles Tremblay ».
- TREMBLAY, Gilles (2007), *Envoi, Le Signe du lion, Solstices*, Aventa, Louise Bessette, Bill Linwood. Centredisques CMCCD 12507.

Bibliographie

- CLAUDEL, Paul (1907), *L'art poétique*, Paris, Gallimard, « poésie », 1984.
- COOMARASWAMY, Ananda K. (1934), *The transformation of nature in art*, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, republié en 2004, p. 3-59.
- SAINT AUGUSTIN (389), *Les confessions précédées des dialogues philosophiques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), republié en 1998, p. 553-730.
- TREMBLAY, Gilles (1958), « Hommage à Messiaen », *Mélos*, n° 25, décembre 1958, p. 392.
- TREMBLAY, Gilles (1959), « Les sons en mouvements (sur Varèse) », *Liberté*, n° 5, septembre 1959, repris in *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 6, n° 1, 1995, p. 15-21.
- TREMBLAY, Gilles (1962), « Un compositeur nous parle », Entretien avec Robert Daudelin, *Journal des Jeunesses musicales du Canada*, janvier 1962.
- TREMBLAY, Gilles (1970), « L'acte musical », *Le Devoir*, 27 juin 1970, repris in *Circuit*, vol. 5, n° 1, 1994, p. 9.
- TREMBLAY, Gilles (1973), « Bali: une musique envoûtante et inépuisable », Entrevue de Claude Gingras avec Gilles Tremblay, *La Presse*, 6 janvier 1973.
- TREMBLAY, Gilles (1985), « Émergence de la forme dans la matière : de Varèse à Mozart », Conférence donnée au Conservatoire de Lyon, décembre 1985, repris in *Circuit*, vol 6, n° 1, 1995, p. 37-41.
- TREMBLAY, Gilles (2000), « La musique et le sacré », *Le Devoir*, 22 avril 2000, p. B1.