

« Qui êtes-vous Gilles Tremblay ? »

Jean Lesage

Volume 20, Number 3, 2010

Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/044861ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/044861ar>

[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 document

Lesage, J. (2010). « Qui êtes-vous Gilles Tremblay ? ». *Circuit*, 20(3), 59–72.
<https://doi.org/10.7202/044861ar>

Document

« Qui êtes-vous Gilles Tremblay ? »

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR JEAN LESAGE (1997)¹

JEAN LESAGE : Gilles Tremblay, qu'est-ce qui a déclenché votre vocation musicale ?

GILLES TREMBLAY : Je ne viens pas d'une famille de musiciens, comme Bach ou Mozart. Cependant, mes parents étaient des gens qui savaient s'émerveiller. Ils ne faisaient pas de musique, mais savaient s'émerveiller devant la nature et mes premières émotions esthétiques proviennent de l'émerveillement de la nature partagé avec mon père. Ma mère écrivait. Elle a produit, entre autres, une série de contes d'enfants. Elle avait ce goût de l'écriture, de la phrase bien faite. Bien sûr, mes parents faisaient un peu de musique, mais il n'y avait pas de piano chez moi lorsque j'étais tout petit. Il y a eu un piano uniquement lorsque j'ai eu 13 ou 14 ans je crois. J'étais comme tous les enfants, j'allais à l'école. J'aimais beaucoup la grammaire, l'analyse logique, grammaticale. C'est plutôt rare chez les enfants car ils ne raffolent pas de cela, mais j'aimais beaucoup les mots. Quand j'ai découvert par exemple l'étymologie, que les mots avaient des racines, ça m'a absolument ravi. Mes premières émotions musicales viennent peut-être tout simplement des fanfares en été. Je me rappelle que mes parents m'emmenaient les écouter et

je me mettais à côté de l'énorme grosse-caisse ; ça me transportait au septième ciel. Ensuite, j'ai fait un peu de peinture à l'atelier du frère Jérôme qui nous a quittés à un âge très avancé l'an dernier. Ce frère Jérôme, qui était un ami de Borduas, Mousseau, Riopelle et Leduc, donnait des cours et il était un excellent pédagogue. C'est très curieux parce qu'un jour je me souviens très bien que je venais de faire une toile à l'huile, une des premières, j'avais peut-être 13 ans et, après avoir fait cette toile, j'ai eu un profond sentiment d'insatisfaction, comme une frustration et tout à coup, j'ai compris que ce que je voulais, c'est que ça bouge, qu'il y ait du mouvement.

Le passage à la musique s'est fait presque naturellement à ce moment-là. Bien sûr j'avais déjà eu quelques cours de piano, j'avais aussi découvert dans le grenier un vieux cornet à pistons qui appartenait à mon père, et j'avais soufflé dedans. J'avais une petite expérience

1. Émission transmise sur les ondes de Radio-Canada les 10, 11 et 12 février 1997. Transcription réalisée par Sébastien Leblanc-Proulx. Texte revu par Jean Lesage et Marie-Thérèse Lefebvre. Reproduite avec l'aimable autorisation de Jean Lesage.

musicale, mais l'expérience de la peinture avait été, dans cet âge si délicat qu'est l'adolescence, une sorte de révélation. Pour ce que je voulais exprimer, pour m'épanouir, il me fallait le mouvement, c'est ce qui m'a conduit à la musique.

JL : Durant vos années d'études au Conservatoire, que représentait Claude Champagne pour vous ?

GT : Il faut situer le contexte. Quand je suis rentré au Conservatoire, ce n'était pas pour m'inscrire dans une classe de composition. Je m'y suis inscrit en tant que pianiste. J'ai d'abord été admis dans la classe d'Edmond Trudel qui a quitté l'enseignement quelques années après et je me suis retrouvé dans la classe de Germaine Malépart où j'ai fait connaissance du compositeur François Morel.

Comme je composais déjà, je faisais dévier les exercices techniques de piano en des variations où j'improvisais. Morel m'a alors dit : « Mais pourquoi ne prends-tu pas des cours de composition ? » et c'est lui qui m'a incité, comme camarade, même s'il était plus âgé que moi, à explorer cette voie.

Je dois beaucoup à Germaine Malépart et elle a eu une grande influence sur ma formation. C'est une pédagogue non seulement très généreuse et géniale, mais avant tout une véritable musicienne. Qu'est-ce que c'est un compositeur sinon avant tout un musicien ? Or, pour composer, il faut être musicien et je dirais même plus, être la musique. À ce moment-là, pour des raisons administratives, vous savez la bureaucratie existe depuis longtemps, alors que je voulais travailler avec Champagne, on lui avait interdit d'enseigner la composition au Conservatoire parce qu'il était

directeur adjoint et que ces deux fonctions paraissaient incompatibles aux fonctionnaires de l'époque. J'ai donc travaillé avec Claude Champagne chez lui, en privé.

C'était le bon papa qui allumait sa pipe et qui s'installait dans un fauteuil. Avec lui j'ai fait quelques exercices de composition et d'écriture. Il m'initiait aux mystères de la fugue et à la composition avec une très grande simplicité, à travers des volutes de fumée de pipe très odorantes, j'aimais beaucoup ça.

Champagne avait plusieurs élèves à l'époque : Pierre Mercure, François Morel, Clermont Pépin, entre autres. On le choisissait avant tout parce qu'il nous donnait confiance. Il croyait en ce que l'on faisait, avec une grande authenticité. Je me souviens de Champagne qui me disait, chose très rare de la part d'un professeur : « Vous savez Tremblay, ce que vous écrivez me fascine mais là, je ne comprends plus rien. Je pense qu'on ferait mieux de ne plus travailler ensemble. »

Nous étions très amis, mais à un moment donné il a vu que je m'orientais vers des chemins qui le dépassaient. Il n'avait aucune hostilité, au contraire, il manifestait une étonnante ouverture. Une chose m'a frappé chez lui : une peinture accrochée au mur, tout près du piano, qui représentait un pianiste avec une grande barbe, énorme, assis devant un piano à queue qui se prolongeait dans une forêt. Je lui ai demandé qui était représenté et il m'a dit : « La personne qui joue au piano, c'est moi avec la grande barbe. » Je ne l'avais jamais connu avec une grande barbe, et je lui avais demandé : « Mais qui a fait cette peinture ? » Et il m'a répondu : « Ah, c'est mon ami Marc-Aurèle Fortin. Nous étions très amis. » Il a ajouté tout de suite : « Fortin a

pris une tangente beaucoup plus bohème que moi, je suis devenu beaucoup plus bourgeois. Je suis devenu directeur, j'ai coupé ma barbe, mais à l'époque c'était moi.» Champagne nous apprenait un métier mais en même temps, il ouvrait les portes du rêve, de l'onirique. Dans la vie, il aimait beaucoup les brouillards. C'est peut-être à cause de l'impressionnisme qui vivait en lui.

JL : Racontez-nous votre rencontre avec Varèse.

GT : J'ai découvert Varèse par un disque, le premier, qui avait été dirigé par [Frederic] Waldman, et j'ai eu un choc. C'est extraordinaire ce qui se passe là-dedans, c'est exactement la musique de notre siècle. C'est même plus, c'est une musique essentielle, très importante. Quelque temps après j'ai rencontré Thomas Greenwood, qui avait reçu une formation en mathématique et en philosophie et enseignait la littérature anglaise à l'Université de Montréal ; il donnait des cours sur Shakespeare. C'était un ami de la famille et je lui ai parlé de mon emballement pour Varèse. Il me dit : « Écoute, nous l'avons connu lorsque nous étions en France. La prochaine fois qu'on fait un voyage à New York, si tu veux, viens avec nous, on te le présentera. »

Je suis donc arrivé chez Varèse comme un petit garçon qui sortait de sa province, j'avais à peine 19 ans, et je lui ai présenté une partition. Je n'osais pas trop, mais nous avons beaucoup de culot à cet âge-là ; alors je la lui ai quand même montrée. Il commence à la regarder et il me dit : « Revenez me voir demain matin. On va en parler ensemble. On va prendre le temps, seuls. » C'est ce que j'ai fait. Ce fut extraordinaire parce

que, bien que je n'aie pas suivi de cours avec Varèse, ses réflexions et sa réaction ont été pour moi une leçon qui m'est toujours restée. Il m'a dit à ce moment-là : « Notre seul maître, c'est le son. » Nous étions à son piano lisant ma partition ; on réduisait des accords, des blocs sonores, des accords à quatre mains, et je me souviens, j'avais écrit un peu naïvement à côté du dernier accord « lumineux et chaud ». Il aurait pu rire de moi un peu car c'était naïf : comment un accord peut-il être lumineux et chaud ? Mais pas du tout, il a pris tout cela au sérieux. Il m'a dit : « Écoutez, on va faire une expérience. On va garder exactement les mêmes notes mais essayez de reporter ce *fa* dièse que vous avez mis dans le grave du piano d'une octave plus haut. On va voir si ça fait plus lumineux et chaud de cette façon-là, et vous déciderez. » On l'a rejoué ainsi et c'était exactement ce que je voulais. Ce fut le point de départ. Il m'a expliqué les lois physiques du son et des harmoniques, et qui sont vraies pour toutes les musiques, de Chopin à Messiaen et Stockhausen, et pour faire un anachronisme, de Guillaume de Machaut à Monteverdi. Ce sont ces lois qui font que la musique sonne. Varèse avait d'ailleurs beaucoup d'admiration pour la musique qui sonne. Il s'en nourrissait.

JL : Qu'est-ce que Montréal offrait à un jeune étudiant sortant du Conservatoire et souhaitant rejoindre le marché du travail ?

GT : À peu près l'équivalent de rien, mais si je compare à aujourd'hui, il n'y a pas eu de grands progrès. Tout était à créer, alors qu'actuellement il y a plus de monde, plus de concurrence, il y a une crise économique et les jeunes compositeurs ont très peu de

commandes. On n'avait pas de commandes à cette époque, ça n'existait pratiquement pas, mais seulement on avait un espace à occuper, à organiser et à fêter. Cela était très stimulant et enthousiasmant. Nous étions quelques-uns ici à Montréal qui s'étaient rencontrés et nous nous étions liés d'amitié. C'était, entre autres, François Morel et Serge Garant. Il y en avait d'autres avec qui on a beaucoup sympathisé à l'époque. Il y avait, entre autres, Roger Matton et Pierre Mercure, mais disons que les trois, Garant, Morel et moi, nous sommes liés d'amitié et nous avons décidé d'organiser, le 1^{er} mai 1954, un concert de musique vraiment contemporaine. Serge Garant n'avait passé qu'un an à Paris, mais il avait saisi rapidement ce qui était important et il a rapporté avec lui des partitions de Messiaen, dont *Les Vingt regards*, la première sonate de Boulez et quelques Webern. Lors de ce concert, nous avons joué nous-mêmes avec l'aide de quelques collègues. Il y a eu quelques œuvres avec voix de Garant qu'une chanteuse [Suzanne Gagnon] interpréta. Nous avons beaucoup préparé ce concert et tout le monde en a parlé. Nous l'avons fait au Conservatoire qui était situé à l'époque rue St-Denis [salle de la Bibliothèque Saint-Sulpice] et la salle était comble. Les gens nous ont pris un peu pour des fous. Ils nous ont dit : «Voilà de la musique de pattes de mouche» et un critique nous a écrit le lendemain : «Méfiez-vous, c'est de la musique communiste». C'était un hasard, mais on avait fait ce concert le 1^{er} mai qui était le jour de la fête des travailleurs et en même temps on jouait une musique où les hiérarchies volaient en éclats. Y voir une sorte de communisme des structures musicales,

il n'y avait eu qu'un pas alors qu'on n'y avait même pas pensé. Je vous raconte cette anecdote pour vous montrer l'état d'esprit. La réaction a été mitigée, mais voilà : on avait mis un morceau de bois dans le coin de l'arbre et ça ouvrait sur quelque chose qui est toujours à continuer, même en ce moment.

JL : Peu après ce concert, vous avez étudié avec Messiaen. Qu'est-ce qui vous a attiré chez ce compositeur ?

GT : Comme j'avais joué des œuvres de Messiaen lors de ce concert de mai 1954, je trouvais cette musique intéressante, non seulement par l'approche du son, mais également par l'organisation du temps, de la durée et du rythme. J'étais absolument ébloui et je me suis dit qu'il me fallait connaître davantage ce compositeur. J'avais pu me procurer d'autres partitions et j'ai donc décidé de travailler avec Messiaen au Conservatoire de Paris. En plus, comme je voulais continuer mes études en piano, j'ai travaillé parallèlement avec Yvonne Loriod en privé, le piano et l'écriture, parce qu'en arrivant je savais qu'il y avait des trous dans ma formation académique, et que je voulais combler ces lacunes. Nous avons fait un travail extraordinaire et des matières qui m'étaient parues assez rébarbatives, comme l'harmonie, sont devenues, avec Yvonne Loriod, fascinantes, parce que nous faisions des exercices «dans le style de» Schuman, Mozart, ce qui exigeait une grande connaissance de la littérature. Cette approche se liait très bien au cours d'analyse de Messiaen qui était au fond un véritable cours de composition. Vous savez comment se passe mon propre cours. Un cours de composition, tout seul, isolé,

ne se donne pas. C'est à travers l'étude des œuvres des maîtres que l'on découvre les problèmes qu'ils se sont posés, qu'on s'émerveille et par laquelle nous sommes nourris. Un véritable cours d'analyse, c'est beaucoup plus que l'analyse, c'est un cours où on apprend directement avec monsieur Bach, monsieur Debussy, monsieur Guillaume de Machaut par exemple.

JL : Qu'est-ce qui vous a marqué en tant que compositeur chez Messiaen ?

GT : C'est une très bonne question qui demande réflexion. Je pense que l'essentiel, c'est une sorte d'émerveillement amoureux devant la musique. Mais liée à cet émerveillement qui est d'ordre poétique, il y avait en même temps, simultanément, une rigueur technique, parce que si on ne passe pas au travers de cette rigueur technique, tout devient littérature au mauvais sens du terme. L'enseignement de Messiaen était extrêmement rigoureux. On apprenait non seulement un vocabulaire, mais aussi les techniques. On apprenait peut-être à voir l'essentiel des œuvres. L'essentiel de la 40^e Symphonie de Mozart, ce n'est pas du tout d'être une œuvre tonale (on peut faire les plus grands navets quel que soit le langage, tonal, atonal, dodécaphonique ou autre). Avec Messiaen, on analysait tout, mais pour s'approcher de l'indicible, de l'inanalysable. Il ne le disait pas, mais je le sentais comme cela. C'est peut-être à ce moment crucial que l'on apprend le plus. Dans mon propre enseignement ce qui m'a fasciné, c'est qu'après avoir essayé de tout dire, on en arrive au moment où on reste muet. On a tout dit, tout fait, et il ne reste que l'essentiel qu'on n'a pas encore nommé.

JL : Est-ce la beauté ?

GT : Justement, on ne la nomme pas. On reste en silence. (rires)

JL : L'essentiel est peut-être le silence, ce silence qui permet la musique.

GT : Oui et il se perçoit. Je pense que chacun de nous le perçoit. C'est une forme de contemplation. Nous pouvons tourner autour. Je pense que le poème fait cela. La musique aussi. Il y a un moment où tout est plus riche, éclatant, tout est tellement expressif que l'on se tait car on entre alors dans un autre ordre d'idées.

JL : Une fois votre séjour à Paris terminé, qu'est-ce qui vous attendait à Montréal, après une absence de sept ans ?

GT : Premièrement, je ne suis pas revenu seul. Je suis revenu avec ma petite famille, car je m'étais marié en France entre-temps. Dans les Alpes. Il y avait les deux aînés qui étaient déjà là. Quand je suis revenu, je comptais sur un poste d'enseignant qui aurait été au Conservatoire de Québec. Il y avait eu une correspondance avec Wilfrid Pelletier qui voulait me faire venir, car il avait entendu parler de moi, de la classe de Messiaen et de mes premières œuvres. Mais en arrivant, rien de tout cela n'a marché tout simplement parce qu'il y avait eu des changements administratifs et qu'on avait remercié Wilfrid Pelletier. Il n'était plus directeur du Conservatoire et peut-être avait-il promis des choses dont il n'était pas absolument sûr. Enfin, c'était un bon mouvement du cœur peut-être, mais dans ce monde administratif, ça ne marchait pas comme cela. Ce fut donc difficile car je n'avais pas d'emploi. Heureusement, j'ai eu un premier patron :

Raoul Jobin, le célèbre ténor d'opéra. C'est un univers qui est très loin du compositeur mais nous nous sommes très bien entendus. Raoul Jobin était quelqu'un qui avait une grande carrière derrière lui et n'avait pas de complexe. Il m'a engagé immédiatement au Conservatoire de Québec. Bien sûr, ce n'était pas suffisant pour vivre, mais c'était déjà important. J'ai beaucoup aimé ma première visite à son bureau. Il m'a dit : « Vous savez, Tremblay, moi l'analyse, je n'y connais absolument rien, je vous donne carte blanche. » Je l'ai trouvé extraordinaire ; parlez-moi d'un directeur qui vous donne carte blanche !

JL : À quoi attribuez-vous votre succès dans le domaine de l'enseignement ? Quelle est votre philosophie ?

GT : Écoutez, vous me connaissez, plusieurs me connaissent, et vous savez bien que je n'ai pas de méthode. Donc pas de recette. Je vais quand même répondre à votre question. Je pense que pour enseigner une chose, la première condition, ce n'est pas d'avoir de diplômes en pédagogie. Je pense qu'il faut d'abord aimer profondément ce que l'on fait. L'analyse m'a toujours passionné et continue de me fasciner. Et parce que ça me fascine, je le fais avec joie. Il y a une expression moyenâgeuse ou plutôt de la Renaissance qu'on n'ose pas utiliser à cause du contexte du mot aujourd'hui. On parlait du gai savoir. Dans l'esprit, c'est très important le gai savoir. C'est la joie de la science. Une science apprise tristement, c'est mort, ça ne vaut pas la peine. La première condition pour apprendre, c'est d'éprouver la joie de connaître. Je le faisais égoïstement pour moi, mais pourquoi ne pas la faire partager aux autres, puisque j'enseignais.

Il n'y a pas d'autre recette que celle-ci, c'est simple comme bonjour. Mais il y a plus. Je pense que l'enseignement en général ne doit pas être trop codifié, même nullement codifié. C'est bien d'avoir un certain cadre, surtout lorsque l'on enseigne dans une institution, mais je pense qu'à partir du moment où les cadres deviennent trop rigides, où les programmes, entre autres, deviennent trop rigides, l'enseignement devient une sorte de supermarché où chacun croit qu'il peut aller chercher ceci à gauche ou à droite dans différents tiroirs ou départements comme si on faisait ses emplettes. Au contraire, je pense qu'il faut pouvoir inventer continuellement quelque chose de nouveau qui n'est pas prévu. Je pense à la phrase de Boulez : « Il n'y a de création que dans l'imprévisible devenant nécessité. » Il n'a pas écrit cette phrase en pensant à la pédagogie, mais je crois qu'elle s'y inscrit. Cet imprévisible devenu nécessité doit toujours être présent. On doit se laisser des portes ouvertes pour se développer soi-même et essayer de développer amicalement les gens qui nous accompagnent. Il faut ouvrir les fenêtres, regarder le soleil et les fleurs, puis respirer profondément.

JL : Est-ce qu'on vous permet de respirer profondément dans les cadres qu'on impose souvent dans les institutions d'enseignement ?

GT : Je vais vous faire une confidence. Les cadres ne m'ont jamais empêché de respirer. C'est une chose que je n'aurais pu supporter, je n'aurais pu survivre. Il faut faire ce que l'on veut. On ne peut pas être complètement anarchique, mais une certaine anarchie est très féconde. Bien sûr, il faut bien qu'à la fin de

l'année il y ait des examens. Remarquez que je m'en passerais, surtout ces contrôles de connaissances. Les cadres trop rigides, surtout pour l'enseignement des arts, c'est retourner les choses à l'envers. Vous avez parlé de moi comme d'un pédagogue, mais il y en a eu d'autres aussi, je pense entre autres à Serge Garant à l'Université de Montréal et à Bruce Mather à McGill. Bruce Mather a une expression qui m'a toujours fait rire quand il dit avec son accent très spécial : « Oh, tu sais Gilles, les facultés de musique dans les universités, ce sont les tombeaux de la musique ! » Il enseigne lui-même dans une université, donc il faut savoir vivre avec cela. Non pas faire des compromis ou s'adapter, mais plutôt garder l'esprit de l'université. L'esprit de la Sorbonne au Moyen-Âge, c'était au fond un lieu de liberté avant tout et pour les arts, c'est absolument essentiel. Tant que nous garderons cet esprit, on résistera au rouleau compresseur de la banalisation généralisée qui caractérise un peu trop à la fois notre siècle et notre Amérique du Nord.

JL : Croyez-vous que la musique fait encore partie de notre projet de société ? Est-ce reflété dans l'enseignement de la musique ?

GT : Votre question contient presque la réponse, c'est-à-dire que vous savez très bien ce que je vais répondre. Effectivement, il y a peut-être quelques efforts qui ont été faits ici et là mais c'est le grand désert et je pense que dans la crise de l'école, dans une période où nous avons un des plus grands taux de décrochage et il faut le dire, de suicide chez les jeunes de 14 à 25 ans au monde, il est absolument essentiel d'avoir de vrais projets de société. Je pense qu'on apprend à l'école à vivre

et à vivre bien à travers l'art, la musique, la peinture, la danse, le théâtre et la poésie. Je crois que ça devrait être la base même. Or, actuellement, on fait des colloques, des congrès. Tout le monde est pour la vertu et contre le vice, mais il reste que l'art, la musique entre autres, c'est un peu la cerise sur le gâteau, le dessert, la chose que l'on met en surplus alors que c'est essentiel. Puisqu'au Québec on parle beaucoup de projets de société, je pense qu'il faut s'attaquer à la racine. Il y a une réforme à faire et heureusement, il y a des signes très positifs dans notre société. Il y a plusieurs personnes qui travaillent dans ce sens-là, mais c'est un peu le combat entre David et Goliath. David est tout petit et peut être facilement écrasé par le géant, mais finalement à long terme c'est lui qui gagne. Il faut être du côté de tous les David actuellement. Je pense que c'est surtout au Québec, dans le contexte particulier dans lequel nous vivons, que c'est essentiel. J'espère que nos chefs d'État comprendront. On ne peut plus conditionner l'éducation au sens fort du terme à l'efficacité de l'économie. D'ailleurs cette économie qui a été triomphante jusqu'à présent est de plus en plus critiquée. Il y a un ouvrage d'Albert Jacquard, *J'accuse l'économie triomphante*, où il accuse les politiques économiques d'être une forme de totalitarisme, et c'est très vrai. C'est curieux, mais j'ai espoir parce qu'il y a beaucoup plus de personnes qui ont cette conscience aujourd'hui. Il faut lutter et j'espère qu'on ne baissera jamais les bras.

JL : Parlez-nous de l'importance de la SMCQ dans notre histoire musicale. Quels ont été les mandats et la philosophie de cet organisme ?

GT: La SMCQ a été fondée par Wilfrid Pelletier, Pierre Mercure, Serge Garant, Jean Papineau-Couture, Hugh Davidson qui était à l'époque à Radio-Canada et Maryvonne Kendergi. J'en profite, puisque l'on vient de nommer son nom, pour souligner son 80^e anniversaire et la remercier profondément pour tout ce qu'elle a apporté au Québec.

La SMCQ s'est dotée d'une charte, on n'en parlera pas ici, c'est un langage notarié pour promouvoir la musique ici au Québec. Mais c'est beaucoup plus. La philosophie qui a animé les personnes qui se sont occupées de la SMCQ était la suivante : présenter des programmes dans lesquels les meilleurs musiciens de notre époque étaient entendus conjointement avec la musique qui se faisait ici. Le résultat fut d'ouvrir les fenêtres et les portes du Québec sur le grand large. À ce moment-là, les grandes sociétés de concert jouaient très peu de musique de notre époque, ce qui n'a pas beaucoup changé. Mais la SMCQ a contribué à ouvrir ces portes et à établir un réseau international de relations, ce qui a permis, quelques années après sa fondation, non seulement d'inviter plusieurs grands musiciens comme Berio, Stockhausen et Messiaen pour ne nommer qu'eux, mais également d'organiser des tournées. Nous avons joué au Festival de Rouen, de La Rochelle. Ces échanges sont essentiels pour la vie musicale et intellectuelle. C'était d'avoir un Québec le plus ouvert en même temps qu'il s'affirmait. Cela a coïncidé avec la Révolution tranquille.

Il y a également un autre aspect dont nous sommes très fiers, même s'il n'est pas encore entièrement réalisé, celui de jouer non seulement des musiques

qui nous viennent des pays riches comme ceux de l'Europe, des États-Unis ou du Japon, mais aussi celles qui viennent de pays moins nantis d'Amérique latine, par exemple. C'est aussi important parce qu'il y a des musiques merveilleuses qui sont très peu connues. D'ailleurs, nous ressemblons plus à ces pays dans un certain sens, bien qu'au Québec nous ayons le grand avantage d'être à une sorte de carrefour. Nous sommes profondément américains, et en même temps européens. Ça, c'est passionnant.

JL: Est-ce que cela transparait dans la musique? Est-ce que la musique québécoise affiche des traits particuliers? Une couleur locale qui se reconnaît?

GT: On pourrait en faire toute une conversation, vous avez peut-être une idée là-dessus... Moi j'ai l'impression que ça n'existe pas beaucoup. Je suis assez ambivalent sur ce sujet. J'ai toujours été un peu allergique aux musiques nationales, surtout au xx^e siècle. Ça ne m'empêche pas d'avoir les pieds profondément enracinés dans mon pays. Tout arbre a des racines et je ne renie pas du tout ces racines. Seulement, je ne crois pas que l'on puisse revenir, même si on peut s'en inspirer, à des origines folkloriques, par exemple. Peut-être peut-on le faire de manière très originale, mais tout passéisme me paraît voué à la stérilité. Je n'appelle pas du tout passéisme ce qu'a fait Bartók par exemple avec le folklore de son pays : le folklore hongrois, roumain ou turc. Il en a puisé une source d'inspiration, perçu des éléments essentiels de la musique. Je pense que cette forme d'art populaire est très belle et très vivante. Par exemple, ici au Québec se trouve un trésor aux archives de folklore de l'Université Laval où

se trouvent de nombreux enregistrements d'un folklore authentique. Ça va peut-être choquer certains de m'entendre dire que le folklore est quelque chose qui est mort, mais il faut bien prendre acte qu'avec l'arrivée des médias de communication, la radio et la télévision, le véritable folklore n'existe plus. Par contre, heureusement, ces archives nous font découvrir des trésors inouïs. Par exemple, des chansons du Moyen-Âge, chantées avec des techniques vocales de chanteurs arabes sur les bords du Saint-Laurent. Ce sont des choses que très peu de personnes connaissent et qui à mon avis ont une valeur universelle. Qu'un musicien de la fin de notre millénaire s'en inspire, moi je trouve ça tout à fait normal. Ce n'est pas du tout du passéiste. J'ai essayé de répondre, peut-être de façon ambiguë, à votre question.

JL: Dans votre propre musique, il n'y a pas une volonté d'exprimer un pays par exemple?

GT: Il n'y a pas une volonté, cela se fait naturellement. J'ai écrit une œuvre qui s'appelle *Fleuves*. C'est évident que c'est une œuvre qui fait appel à tous les fleuves de la terre, mais le fleuve que je connais le plus, c'est le St-Laurent; un fleuve d'horizons immenses, de générosité, et cela m'a influencé parce que je le connais. Ce n'est pas une mare à canards. C'est une force. C'est un fleuve où les plus grands animaux du monde vont s'égayer. Il y a là quelque chose de très beau, mais jamais je procède avec l'intention de faire une musique dite québécoise. Je fais la musique que j'ai à écrire. Un point c'est tout. Si d'autres trouvent qu'il y a des accents qui sont particuliers et que cela se retrouve chez certains, je n'ai rien contre, mais jamais

systématiquement je ne voudrais faire de musique ni canadienne ni québécoise.

JL: Ce carrefour entre l'Amérique et l'Europe, comment cela peut-il s'exprimer dans la culture?

GT: Nous sommes, d'une part, profondément américains et, en même temps, de culture d'origine française. Quand j'ai visité Chartres pour la première fois, j'avais l'impression d'entrer dans un monument, un lieu sacré qui m'appartenait autant qu'à la France, car au fond, certains de nos ancêtres ont peut-être participé à la construction de Chartres. En cela, Chartres fait partie de notre patrimoine.

Et puis, nous sommes Nord-Américains, dans un pays de grands espaces et nous avons un puissant voisin que sont les États-Unis. Cela aussi nous influence, et non seulement nous influence, mais crée un beau mélange très fécond. Il y a également la découverte de plus en plus de la culture amérindienne que nous avons ignorée complètement et qui porte en elle des aspects transcendants et universels. J'espère qu'on les découvrira de plus en plus et peut-être réussirons-nous à créer une véritable civilisation à ce moment.

JL: Pourquoi ce voyage à Bali? Qu'est-ce qui vous intéressait dans la musique de Bali pour vous déplacer jusqu'à là-bas?

GT: À l'âge de 19 ans, j'avais déjà entendu de vieux enregistrements de musique de Bali sur des disques 78 tours. Savez-vous qui m'avait fait découvrir la musique de Bali la première fois? C'est assez surprenant. C'est Marcel Moysé, qui est un peu le Liszt des flûtistes. C'était un monsieur assez âgé déjà, habitant le Vermont. Il donnait à ce moment des cours de

musique de chambre dans une école qui existe encore, la Marlboro School of Music, fondée par Rudolf Serkin, Adolf Busch et lui-même. Ce monsieur s'intéressait à beaucoup d'autres choses que la musique ; à l'astronomie entre autres. Il avait chez lui de la musique balinaise et il me l'avait fait découvrir. Puis j'ai lu sur la civilisation de Bali et Java. C'est ce qui m'a incité à faire une demande de bourse afin d'étudier la musique balinaise sur place, parce que j'avais constaté la profonde relation et corrélation qu'il y avait entre la musique et le sacré.

À Bali, tout ce qui est art, danse et musique est profondément lié au sacré. Il y a une liaison organique entre le sacré et l'art. On ne fait pas de dichotomie entre les deux. L'un entre dans l'autre, et vice-versa. Je me suis dit que c'était sûrement l'un des seuls endroits au monde, bien sûr il y a l'Inde qui est un peu comme ça, mais à Bali, c'est entièrement intégré à la vie sociale, à la vie rituelle, à la musique.

Il n'y a pas de mots en balinaï pour dire «art». Le mot «art» n'existe pas et le mot dont on se sert pour signifier ce qui est pour nous «art», c'est le mot «vie». Aujourd'hui dans notre civilisation du xx^e siècle, il y a ici une leçon à apprendre. J'aurais pu bien sûr rester chez moi et lire des études. Un tas de gens ont écrit sur la musique de Bali dont Colin McPhee, montréalais d'origine, mais seulement ma connaissance aurait été livresque. En arrivant là -bas, je me suis installé et j'ai suivi les conseils d'un de mes amis musicologues philippins, José Maseda, qui m'a dit : «Tu devrais aller dans tel village, là tu auras tout ce qu'il te faut et tu pourras travailler avec un professeur.» J'y suis

allé et, en arrivant, j'ai dit : «Je suis venu parce que j'aime votre musique, j'aime votre civilisation». On m'a regardé avec des gros yeux disant : «Quel est cet étranger qui vient encore?» Et j'ai ajouté : «Je voudrais que vous m'enseigniez la musique un peu comme si vous le faisiez à un petit enfant.» Je ne lui ai pas dit que j'étais compositeur, seulement musicien. Il était un peu sceptique. Alors il m'a dit : «Puisque vous voulez savoir ce que l'on enseigne aux petits enfants, vous allez étudier la guimbarde.» Alors je me suis dit à moi-même : «Je ne suis quand même pas allé aux antipodes pour aller jouer de la guimbarde!» Seulement il était très têtu, plus têtu que moi. Il m'a dit : «Non, il le faut. Vous allez étudier la guimbarde balinaise», qui est une guimbarde en bois. J'ai pris des leçons et finalement cela a été formidable parce que, finalement, toute musique est influencée par la nature du son, la physique des sons naturels. Or, quand on joue de la guimbarde, on joue avec les harmoniques naturelles. Seulement la différence est que l'on y fait des rythmes balinaï. Cela ne pouvait pas mieux tomber, mais seulement c'était très difficile parce qu'il y a dans le solfège balinaï cinq sons : *ding, dang, dung, deng, dong*. Pour ce qui est de *ding, dang, dung* ainsi que *dong*, pas de problème, je l'ai du premier coup. Mais pour faire le *deng*, sans jeu de mots [dingue], je n'y arrivais pas ! Parce que vous savez ces langues ont beaucoup de nasales et de sons en *ung* où il faut placer la gorge à des lieux très différents de nos langues. Pour faire la note *deng*, j'ai dû pratiquer, travailler un jour entier sous un grand arbre où je me suis concentré sur une seule note.

C'est une très grande leçon de musique. D'abord, une leçon d'humilité, car je n'arrivais pas à faire le *deng*, et deuxièmement, je me suis aperçu que c'était très difficile. Mon gourou m'avait demandé cet exercice un peu pour me décourager. Il s'est dit : « Bon c'est encore ce Blanc qui vient nous voir, on va se moquer de lui, il va avoir beaucoup de mal et il va abandonner. » Mais je n'ai pas abandonné. Quand il est revenu le lendemain matin, je lui ai rejoué tout ça. Il m'a regardé avec des yeux ronds et a dit : « Très bien, alors maintenant on va apprendre des morceaux. » Comme c'était un enseignement oral, on n'avait pas de papier à musique, il m'a dit d'apprendre par imitation. J'ai fait comme lui et il a vu que je réussissais ; alors il était encore plus étonné et finalement on s'est liés d'amitié. Il a vu que je sortais quelques fois du papier à musique et que je notais en dictée ce qu'il faisait. Il m'a dit : « Ah, mais qu'est-ce que c'est que ça ? C'est intéressant. Comment ça marche ? » Alors je lui ai donné une petite leçon en lui disant que dans les portées on pouvait mettre des notes et que cela représentait les sons et que l'on pouvait mettre ces *ding gang dung deng dong* sur ces portées. Il était fasciné et il m'a demandé lorsque je l'ai quitté quelques semaines après : « J'aurais une faveur à vous demander. Vous ne pourriez pas me faire un petit cadeau ? » Il m'a demandé deux choses. J'avais un petit chandail qu'il aimait bien, alors je lui ai laissé, et la deuxième chose, c'était du papier à musique, et il était très content d'avoir ça. Voilà pourquoi je suis allé à Bali. Bien sûr, j'ai aussi entendu beaucoup de musique et j'ai appris à jouer d'une façon rudimentaire les prin-

cipaux instruments de l'orchestre balinaï que l'on appelle là-bas le gamelan.

JL : Est-ce que ce contact avec la musique balinaïse a eu une influence sur votre création ?

GT : Je crois que oui, mais non pas de façon imitative, ni même par citation. Ça ne m'a jamais intéressé de faire des cartes postales musicales. Je voulais simplement comprendre l'esprit. C'est un des lieux du monde où le rythme est le plus développé. C'est un peuple extrêmement rythmicien et qui joue avec des cycles rythmiques beaucoup plus longs que les nôtres. C'est une expérience musicale inouïe.

De Bali, je suis allé à Java qui est l'île voisine comme vous savez, où il y a des gamelans. C'est le « pile et face » de la même réalité. À Bali, la musique est très rythmique, forte et rapide. La musique javanaïse est une musique très contemplative, très lente. Rythmique également, mais dans la contemplation. C'est une musique un peu philosophique. J'ai découvert là des cycles rythmiques qui étaient déjà longs à Bali, mais infiniment plus longs à Java. Certains de ces cycles rythmiques qui durent de 4 à 5 minutes avant qu'il y ait une répétition. C'est une chose que nous n'expérimentons pas en Occident. Nos cycles sont courts. Ils durent au maximum de 4 à 5 secondes quand nous avons des adagios. Mais là-bas, ce sont des cycles énormes. On a l'impression de se promener dans les étoiles, dans les galaxies. Je me souviens qu'à Java, il y avait un gamelan qui pratiquait le matin et je m'étais assis pas très loin. Puis on m'a invité à m'asseoir parmi les musiciens, sans dire un mot. J'étais à côté du plus grand des gongs. J'ai remarqué que le plus grand des gongs était

joué par un vieillard, non parce qu'il est moins habile et moins rapide que les autres, mais plutôt parce que c'est celui qui connaissait le plus la musique. Si jamais il donne son coup de gong un peu avant ou un peu après le bon moment, tout s'écroule. Il faut donc quelqu'un qui a un très grand contrôle et une très grande sagesse.

J'ai vécu une autre expérience musicale très importante à Java. On m'a demandé de jouer une mélodie très simple sur le gender, un des instruments. Pendant ce temps, mon professeur m'accompagnait au tambour et changeait de tempo, de vitesse. J'avais assez de mal à le suivre parce que c'est une musique continuellement changeante, en méandres. Plus j'avais de mal, plus je me crispais. Il a remarqué mon état, et savez-vous ce qu'il a fait? Il ne m'a rien dit et au lieu de se mettre en face de moi, il s'est mis derrière moi. Cela a été formidable parce que j'ai eu l'impression que par la colonne vertébrale, qui se rend jusqu'au cerveau, non seulement je jouais mais j'étais joué. À ce moment-là, je jouais très bien. D'autres musiciens se sont mis à jouer aux autres instruments en contrepoint. Simplement par hommage, par amitié. J'avoue que c'est une des plus grandes émotions musicales de toute ma vie. J'avais presque l'impression de ne plus avoir de pesanteur. Voilà des expériences qui n'ont pas transformé ma musique, mais qui m'ont transformé en profondeur. Je n'ai jamais voulu imiter cette musique, mais par contre, cette expérience de cycles très longs c'est une richesse qui m'a beaucoup marqué.

JL: Est-ce qu'il y a d'autres disciplines ou d'autres expériences qui ont influencé votre façon de concevoir votre musique?

GT: Je crois que tout créateur, qu'il soit musicien ou poète, est influencé par toutes les personnes qui l'entourent. Tout ce qu'il lit, qu'il voit, la nature, les événements politiques, le marquent. J'ai eu d'excellents amis, mais je ne crois pas que l'on puisse parler d'influences directes. J'ai toujours été fasciné par les étoiles. Bien sûr Hubert Reeves est un grand astrophysicien, il fait plus que contempler les étoiles, mais au fond c'est ce qu'il fait, même dans les choses les plus savantes, car Hubert Reeves a gardé ce sens de l'émerveillement. J'ai des amis poètes. Fernand Ouellette par exemple. Nous sommes assez proches l'un de l'autre. Des amis peintres également. Comme je l'ai dit à la première émission, j'ai commencé par faire de la peinture, donc la couleur et le trait me stimulent beaucoup. J'ai épousé une femme qui est peintre et qui fait de la très belle peinture et qui enseigne aux petits enfants. J'aime la peinture des enfants pour sa grande spontanéité. La façon dont les enfants organisent en quelques secondes l'espace, c'est une grande leçon pour un compositeur, car ce que nous essayons de faire, c'est de mettre ensemble. Comme le dit le mot : com-poser, mettre ensemble, mettre avec, poser avec certaines choses. Les enfants ont ce don de créer avec un grand naturel. Quand on arrive à l'adolescence, en général on perd tous ce don. Les vrais artistes le reconquièrent après. (rires) Le monde des insectes aussi m'a toujours fasciné, à cause de mon père, qui était un grand lecteur de Fabre. Il nous réveillait en pleine nuit pour aller contempler des nécrophores, par exemple, qui transportaient des petits mulots sur des rochers et qui s'envoyaient des signaux avec leurs antennes. C'est un monde fascinant.

JL : En 1968 vous avez reçu le prix Calixa-Lavallée et en 1982 vous avez refusé l'Ordre du Canada. Il y a un engagement politique qui s'exprime à travers ça. Est-ce que l'engagement artistique et politique peuvent cohabiter harmonieusement dans un même homme, un même artiste?

GT : Dans votre question il y a plusieurs branches, et il y a plusieurs sous-questions. C'est très important d'y répondre avec lucidité. Premièrement, si en 82, j'ai refusé l'Ordre du Canada, ce n'était pas parce que je n'étais pas honoré de recevoir cette reconnaissance. J'aurais accepté ce prix à tout autre moment, seulement c'était tout de suite après le rapatriement unilatéral de la Constitution. Même si j'avais été un fédéraliste convaincu, je trouvais que c'était une façon honteuse de faire les choses et qu'un des constituants de ce pays fût ignoré et méprisé à ce point. On connaissait mes options à ce moment. Alors je me dis, si j'accepte sans rien dire, je me mens à moi-même, je ne suis pas authentique. J'ai écrit une lettre extrêmement polie au gouverneur général dans laquelle je disais que je respectais beaucoup la reine d'Angleterre, qui est en même temps celle du Canada, donc, celle qui donne ce prix. Je me suis dit que justement c'était une question de respect pour tout le monde, autant pour les gens qui gèrent l'Ordre du Canada, que je ne pouvais accepter. C'était pour moi une question de respect mutuel. Je ne pouvais pas, sans fausseté, accepter ce prix.

La deuxième partie de votre question, c'est sur la manière ou la possibilité de concilier art et politique. Je dois vous dire que ça va très mal ensemble. On ne peut concilier les deux, et surtout, il ne faut jamais assujettir

l'art, qui est expression de liberté, à la politique. Cela donne des alibis effroyables, pas du génie. Pendant plusieurs années, le résultat a donné le courant du réalisme socialiste qui est pour moi une démission. Il peut y avoir des personnes qui s'expriment de façon géniale malgré cela. Par contre, l'artiste est aussi un citoyen et je pense qu'ici c'est un devoir pour lui, parce que, étant poète, musicien ou peintre, je pense qu'il est beaucoup plus sensible à la compassion, qualité qui touche à la société. Je pense que l'artiste ressent profondément le bonheur et le malheur de la société qui l'entoure. Cela l'incite à faire des choix qui sont politiques. Quant à l'autre volet de l'art et du politique, non seulement on ne peut pas assujettir l'art au politique mais le politique aurait très grand intérêt à s'inspirer de l'art. Ça fait rire les gens quand je dis ça mais c'est très sérieux, tout en riant! C'est que l'art est l'expression suprême de la liberté et est un domaine où l'on prend continuellement des décisions. L'artiste prend des décisions. Est-ce que je fais ce trait à droite ou à gauche, est-ce que je prends tel son plutôt qu'un autre, et ce sont des décisions existentielles. On est très malheureux tant qu'on ne sait pas où mettre la chose, quand la mettre.

Cette habitude de prendre des décisions dans les ramifications les plus fines de la pensée pourrait se transposer en politique également par des décisions qui pourraient être prises de façon extrêmement décentralisée. Une organisation sociale extrêmement décentralisée pourrait, je pense, donner lieu à une harmonisation plus grande des sociétés et des groupes humains. Il y aurait peut-être une théorie à faire là-dessus, mais je ne suis pas théoricien. C'est une idée

qui m'a toujours séduit. Je pense au célèbre « *small is beautiful* » de cet économiste qui avait fait beaucoup parler de lui il y a quelques années : Schumacher. Cette théorie ne provoquera pas un effondrement des grands ensembles, mais, au contraire, ira plutôt vers une harmonisation des grands ensembles. Cette harmonisation, c'est le contraire de l'uniformisation, ce que je nomme le rouleau compresseur de la banalisation généralisée qui menace beaucoup notre planète actuellement.

JL : Pour terminer, j'aimerais que vous nous parliez de la place qu'occupe actuellement le compositeur dans notre société. A-t-il encore une place ? On a l'impression qu'il a été repoussé complètement en périphérie des préoccupations sociales, alors qu'il était au cœur de la vie culturelle à la fin du XIX^e siècle. Il est maintenant pratiquement oublié. Est-ce que le compositeur est une race en voie de disparition ?

GT : Ah, c'est bien posé, bien formulé. Je pense qu'il faut être bien conscient que nous sommes extrêmement marginalisés. Nous sommes au bord de la marge, ce qui fait qu'un peu plus loin on tombe dans l'abîme, nous n'existons plus. Mais cela ne veut pas dire que sa place est moins importante. Au contraire, sa place

est plus importante que jamais. Elle est peut-être plus importante que lorsque cette place lui est reconnue. J'avais été frappé par un texte d'un journaliste au moment de la guerre du Vietnam qui décrit une vieille femme en pleine guerre. Cela se passe dans la région au nord d'Hanoï. Elle traverse les rizières, va de village en village, puis le journaliste la rencontre. Il lui dit : « Mais qu'est-ce que vous faites ici à cette heure ? C'est dangereux, il y a des mines, il va y avoir des bombardements. » Elle lui répondit : « Je n'ai plus rien. Nous sommes en guerre, nous sommes détruits, et je compose des chansons. C'est tout ce qu'il me reste à faire. » Je trouve qu'il y a là une leçon d'éthique, d'espoir, de beauté extrême.

Et je dirais que le compositeur, au bord de cette marge, c'est celui qui, bien qu'oublié en général, garde peut-être cette flamme sacrée, essentielle, qui cache dans la fragilité même du chant une force énorme. Il y a une sorte de paradoxe, plus difficile à comprendre qu'à ressentir, mais je pense que le compositeur aujourd'hui est une flamme essentielle et aucune force ne peut l'éteindre. On peut écarter cette flamme, on la dérange peut-être, mais jamais on ne pourra la supprimer.