

Gilles Tremblay pédagogue vu par ses anciens élèves
Questionnaire réalisé par courriel
Gilles Tremblay as Seen by his Former Students
Results of an Email Enquiry

Danick Trottier

Volume 20, Number 3, 2010

Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/044862ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/044862ar>

[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

Trottier, D. (2010). Gilles Tremblay pédagogue vu par ses anciens élèves : questionnaire réalisé par courriel. *Circuit*, 20(3), 73–90.
<https://doi.org/10.7202/044862ar>

Article abstract

An email survey was conducted in June 2010 aimed at shedding light on the analysis and composition classes of Gilles Tremblay at the Montreal Conservatory of Music. Nine former students of Tremblay, spanning of three decades, agreed to participate: Michel Gonneville, Gilbert Patenaude, Alain Lalonde, Louise Samson, André Villeneuve, Silvio Palmieri, Marc Hyland, Sean Pepperall and Annick-Patricia Carrière. Thanks to their contributions, we know now a little more about the organization of Tremblay's courses. The former students were also asked about the ways in which Tremblay structured his courses, the topics covered, the steps taken in analysing works, his creative direction, the contribution of outside collaborators, etc. Despite the years, the memories remain vivid and are a testimony to the singular experience of Tremblay's teaching and his unique pedagogical role, so apparent in the development of modern music in Québec.

Enquête

Gilles Tremblay pédagogue vu par ses anciens élèves

Questionnaire réalisé par courriel

DANICK TROTTIER

La pédagogie est un versant incontournable de la carrière de Gilles Tremblay, lui qui a exercé le métier d'enseignant pendant près de quarante ans. Après avoir assisté aux cours de Darmstadt à l'été 1960, Tremblay revient définitivement à Montréal et donne à l'été 1961 une série de cours d'analyse au Centre d'arts d'Orford. La même année, il entame une carrière d'enseignant au Conservatoire de musique du Québec.

C'est en 1962 qu'il est nommé professeur d'analyse au Conservatoire de musique de Montréal. Pour celui qui avait obtenu en 1957 un Premier prix d'analyse au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (CNSMP) après avoir fréquenté la classe de Messiaen¹, le chemin semblait tout tracé une fois de retour à Montréal pour transmettre de nouvelles façons de concevoir le langage musical et la pratique de l'analyse. Quant à sa classe de composition, c'est en 1967 qu'elle prend officiellement son envol.

1. Voir Jean Boivin, *La Classe de Messiaen*, Paris, Bourgois, 1995, p. 370-371 et p. 419.

Tremblay rejoignit ainsi une série de compositeurs pour qui l'enseignement a été une nourriture essentielle dans la poursuite de leur idéal artistique : Schoenberg, Messiaen, ou encore Serge Garant et François Morel qui ont enseigné respectivement à l'Université de Montréal et à l'Université Laval. La carrière d'enseignant de Tremblay a aussi été ponctuée par des invitations à l'extérieur du Québec, par exemple à l'University of British Columbia (UBC) en 1980 ou à l'University of Hartford en 1983. L'aventure au Conservatoire de musique de Montréal allait prendre fin en 1998.

Dans une « perle » qu'il offrait à Tremblay lors d'un hommage qui lui a été consacré en octobre 2002², Serge Provost résume la capacité qu'avait Tremblay de révéler chacun à lui-même : « Il a stimulé en chacun de nous le désir profond d'exprimer le monde à travers l'acte essentiel de la création. Il a su mettre chacun de

2. Les « perles » offertes en guise d'hommage ont été publiées à l'initiative de Louise Bail en 2003 dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* (vol. 7, n° 1-2).

ses élèves en face de ses propres exigences et lui permettre ainsi de découvrir sa propre voie³.» Cela explique pourquoi plusieurs de ses étudiants ont senti le besoin de lui exprimer leur reconnaissance, question d'insister sur le rôle d'éclairer qu'il a joué dans leur trajectoire.

Dans le cadre de cette enquête, nous avons voulu interroger quelques étudiants de Tremblay de manière à en connaître davantage sur sa pédagogie et l'organisation de ses cours. On sait à quel point l'analyse musicale fut au cœur de son activité pédagogique, pratique dont on peut avoir un aperçu en consultant le vol. 6, n° 1 de *Circuit* (1995) (VI/1) sous le titre «Tremblay/Varèse/Messiaen : Gilles Tremblay analyste». Il y a aussi un moment important où Tremblay révèle ce que représente pour lui l'enseignement, soit dans le texte «Composer la musique contemporaine» (entretien réalisé par Marcelle Guertin) publié dans *Dérives* en 1984 (puis repris dans le numéro de *Circuit* consacré à ses écrits). Il dit de l'analyse dans ce texte : «C'est à travers l'analyse des œuvres que l'esprit des compositeurs s'éveille aux réalités musicales; et en même temps, ça constitue une sorte de terrain, d'humus extrêmement riche comme source d'inspiration pour leurs propres œuvres⁴.»

L'enquête proposée ici offre un aperçu de la pédagogie de Tremblay en tentant d'en cibler les principales bases : organisation des cours, objectifs poursuivis,

3. Serge Provost, «Perle de Serge Provost», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 7, n° 1-2, p. 60.

4. Gilles Tremblay, «Composer la musique contemporaine», *Circuit*, vol. 5, n° 1 (1994), p. 15.

matière à l'étude, interactions entre maître et étudiants, collaborations externes, etc. Le questionnaire soumis aux anciens étudiants (et rempli au mois de juin 2010) a été organisé en quatre étapes : prise de contact avec Tremblay, classe d'analyse, classe de composition, conclusion sur l'apport de Tremblay. Neuf étudiants ont accepté notre invitation, soit dans l'ordre de leur concours de sortie : Michel Gonneville (1973 en analyse et 1975 en composition), Gilbert Patenaude (1975 en analyse), Alain Lalonde (1977 en analyse et 1979 en composition), Louise Samson (1981 en analyse), André Villeneuve (1983 en analyse et en composition), Silvio Palmieri (1985 en analyse et 1988 en composition), Marc Hyland (1988 en analyse et en composition), Sean Pepperall (1993 en composition) et Annick-Patricia Carrière (1995 en analyse). Nous avons ensuite retenu une partie de ces réponses, en les regroupant thématiquement. Les réponses publiées ici représentent des propos recueillis de l'ensemble des textes reçus.

Cette enquête, à travers le témoignage, cherche à reconstituer une expérience qui est en soi difficilement appréhendable, si ce n'est par les traces qu'elle a laissées dans les mémoires de nos répondants. Plusieurs ont convenu que l'exercice s'est avéré difficile, puisque les heures passées dans les cours finissent bien souvent, à mesure que la distance se creuse, par s'oblitérer en quelques moments phares. Reste que l'exercice jette un éclairage sur le fonctionnement et l'organisation des classes de Tremblay. Et il ne faut pas y voir une source de contradiction si certaines informations tendent à diverger d'un étudiant à l'autre. On peut facilement concevoir qu'en quarante ans de pratique, les

classes d'analyse et de composition de Tremblay aient intégré des changements. Enfin, que les répondants au questionnaire soient chaleureusement remerciés pour la générosité dont ils ont fait preuve en acceptant notre invitation.

Prise de contact avec Tremblay

Racontez-nous les circonstances par lesquelles vous avez atterri dans les classes de Tremblay?

Michel Gonneville : Je m'intéressais passionnément à la musique contemporaine depuis mes 14-15 ans. Je bouffais littéralement les enregistrements et partitions de Messiaen, Boulez, Xenakis et autres que je pouvais trouver à l'époque. C'est donc dire que lorsque Claude Vivier, tout éclat de voix et « sparages », m'a abordé à l'école de musique Vincent d'Indy où j'avais commencé un baccalauréat en piano, et m'enjoignit de venir m'inscrire chez Tremblay, la table était déjà mise! J'ai dû passer une audition avec mes quelques esquisses et dès 1969, je suis entré au Conservatoire de musique de Montréal avec toute ma passion d'auditeur et ma naïveté de compositeur en herbe. Ce n'est qu'alors que j'ai découvert « les classes d'analyse et de composition de Tremblay ».

Alain Lalonde : Compagnon de Michel Gonneville à l'école Vincent-d'Indy, étudiant alors tous les deux là en piano en 1971, celui-ci me suggéra, à la suite d'une remarque que je fis au cours d'analyse de sœur Liliane Chartier, de venir aux cours d'analyse et de composition de Gilles Tremblay où ils avaient du « fun » à découvrir et expérimenter toutes sortes d'approches musicales. À l'admission au Conservatoire, étant refusé en piano

troisième cycle (limite d'âge), je demandai et obtins, après l'avoir rencontré, d'être admis dans les classes de Gilles Tremblay. Ainsi donc suis-je devenu compositeur un peu par accident!

Louise Samson : Je me suis inscrite dans la classe d'analyse de Gilles Tremblay en septembre 1976. J'avais déjà terminé un premier concours de piano (mai 1976) et je n'étais donc inscrite à aucune discipline principale (chose obligatoire et essentielle au maintien de mon statut d'étudiante au Conservatoire, à l'époque). Je me suis trouvée nez à nez avec Tremblay au détour d'un couloir. Je savais qu'il revenait de Bali. Je me doutais qu'il allait reprendre son enseignement et je lui demandai spontanément s'il m'accepterait dans sa classe d'analyse. Il m'a posé quelques questions sur ma formation et il m'a acceptée dans sa classe. J'avais maintenant une discipline principale : l'analyse.

André Villeneuve : Décision : 1) à la suite de l'écoute d'une entrevue donnée par le compositeur ; 2) sur les conseils de mon maître en piano, M. Guy Bourassa.

Marc Hyland : Premier choc lié à Gilles Tremblay : j'ai 16 ans, guitariste depuis l'âge de 11 ans, j'entends par hasard la diffusion de ses *Fleuves* en direct à la radio et suis totalement émerveillé. Après cela, je me rendrai à Montréal pour assister à des concerts de la SMCQ, époque Serge Garant (merci Monsieur Garant), tout en suivant des cours de solfège et d'harmonie au Cégep et en apprenant avec un copain musicien versé en fugue. Amené naturellement à griffonner mes idées, j'en viens rapidement à vouloir composer et à structurer. Après le choc de *Fleuves* et toutes les autres œuvres découvertes en provenance du monde entier – merci encore Garant

pour « Musique de notre siècle », cette voix ! – mon enthousiasme est total. À 20 ans, une seule voie semble idéale pour ma formation : étudier la musique dans les classes d'analyse et de composition de Tremblay au Conservatoire de musique de Montréal. Je m'inscris aux auditions et, ô bonheur, suis admis.

Classe d'analyse

Comment Tremblay organisait-il son cours d'analyse au regard des années d'apprentissage ? Quels étaient les objectifs poursuivis et comment les cours de quatre heures étaient-ils structurés ?

Michel Gonneville : À voir la rapidité avec laquelle on changeait de niveau, je crois que l'optique de Tremblay devait être de très rapidement installer ou confirmer quelques bases (les classiques : Beethoven, Mozart, Haydn, Bach) pour faire plonger sans délai dans l'étude pointue de quelques monuments de la musique. Je ne peux pas dire qu'il y avait une séquence logique clairement établie dans les sujets abordés. On entrait dans le flot, d'abord un peu perdu, puis on s'y sentait progressivement à l'aise...

Gilbert Patenaude : Les objectifs poursuivis semblaient très sérieux, à savoir « décortiquer » la musique pour mieux en contempler la beauté. Il y a certainement un grand élément de contemplation dans le cours et ce, avec une sorte de grande gratuité et de générosité désintéressée. Et ça passait très vite. Rivés à nos partitions, nous écoutions ses explications ainsi que les interventions souvent pertinentes des étudiants. Il y avait, évidemment, une part d'écoute : au piano, Gilles Tremblay donnait beaucoup d'exemples.

Alain Lalonde : Je crois savoir qu'au trimestre où je suis entré en analyse, c'était la première fois qu'il divisait l'ensemble des inscrits en deux groupes, un premier pour les plus novices, et un deuxième pour les plus avancés ; mais il nous incitait, même novices, à assister tout autant au groupe plus avancé : même si nous ne comprenions pas tout sur le coup, cela s'emmagasinerait et deviendrait limpide plus tard, ce qui est déjà une fort bonne leçon de mode d'apprentissage, et permit à toutes et tous de vivre le contact avec des œuvres plus substantielles dès le début, et qui ne reviendraient pas les sessions suivantes.

Louise Samson : À mon souvenir, tout le monde profitait de ses cours en même temps. Sauf pour les quelques étudiants qui étaient à rédiger leur « thèse » (en fait, il s'agissait plutôt d'un mémoire) et qui étaient pratiquement absents durant ce processus. Il n'y avait donc pas nécessairement un ordre précis quant aux œuvres analysées et à l'agencement des cours « au regard des années d'apprentissage ». Tremblay aimait dire que chaque œuvre portait le germe de sa propre analyse. Ses étudiants se familiarisaient donc à différents styles, genres et formes selon les œuvres choisies spécifiquement par lui.

Il s'agissait d'un cours magistral avec le maître « au pupitre ». Je devrais plutôt dire « au piano » (le plus longtemps et le plus souvent) ainsi qu'à une table de travail remplie de notes et de partitions. Il y avait bien sûr une écoute, avec partition en main. Puis venaient ses commentaires.

André Villeneuve : Éveiller notre intelligence à l'intelligence sensible des œuvres.

Marc Hyland : L'une des choses qui m'a d'abord frappé en classe d'analyse, c'est la fluidité avec laquelle Tremblay évoluait dans sa pensée, convoquant ainsi dans ses interventions des figures de tout temps et toutes disciplines : Mozart, Mallarmé, Machaut, Boulez, Reeves, Varèse et autres Charles Ives ! Pour le jeune homme curieux que j'étais, cette mobilité intellectuelle était inspirante et fertile, nourrissait et confirmait l'existence de la Liberté, en art comme dans la vie.

Annick-Patricia Carrière : On était en présence d'une approche didactique non conventionnelle, d'un cours magistral atypique basé sur l'échange, l'écoute, la contemplation de l'œuvre, d'où tout l'intérêt. Monsieur Tremblay est un artiste, un pianiste, un compositeur, un humaniste, un poète – ses objectifs étaient en lien étroit avec sa personnalité qui jaillissait à travers son enseignement.

Tremblay ciblait-il des œuvres en particulier ou portait-il de problématiques langagières spécifiques ? Peut-on parler d'une forme de canon musical dans le répertoire couvert ?

Michel Gonneville : Je crois qu'à l'instar de Messiaen, Tremblay avait ciblé des œuvres qui lui plaisaient et qui appartenaient pour lui aux monuments de la musique. Il ne s'agissait pas nécessairement pour lui d'une introduction systématique à différents langages musicaux. C'est plutôt par incidence que cette introduction se faisait, à partir de son canon personnel, heureusement assez étendu, et qu'il en résultait la variété que l'on sait. Qu'on en juge : quelques *Alleluias* grégoriens, la *Messe Notre-Dame* de Machaut, le quatrième *Concerto brandebourgeois* de Bach, trois concertos de Mozart (K. 467, K. 488 et K. 595), la *Sonate en mi bémol*

majeur pour piano de Haydn (dont il nous jouait de larges extraits), la *Troisième Symphonie* de Beethoven, la *Symphonie fantastique* de Berlioz (il me semble...), *La Mer* de Debussy, *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, le *Livre d'orgue* de Messiaen, *Intégrales* de Varèse, etc. À cela s'ajoutaient des aperçus sur Webern, Boulez, Stockhausen, et également sur certaines musiques extra-occidentales (musique balinaise, musique du Nô, du Gagaku ou du Bunraku, etc.).

Gilbert Patenaude : Le cours démarrait autour des sonates de Beethoven. Pour M. Tremblay, c'était sans doute le meilleur point de départ : on y découvrait le sens de la structure, de la « construction ». À mon humble avis, tout cela est fort juste.

Alain Lalonde : Il ciblait des œuvres représentatives de différents aspects des langages musicaux, en variant son choix de trimestre en trimestre et d'une année à l'autre, ce qui avait l'avantage d'augmenter le corpus d'œuvres et de situations différentes ainsi touchées.

Louise Samson : Tremblay ciblait effectivement certaines œuvres mais il avait aussi une affection particulière pour certains processus qu'il s'amusait à illustrer pendant le cours. Il aimait dire que chaque œuvre portait le germe de sa propre analyse. Ses étudiants se familiarisaient donc à différents styles, genres et formes selon les compositeurs étudiés à travers leurs œuvres choisies spécifiquement par Tremblay.

La musique du xx^e siècle occupait une place privilégiée mais elle n'apparaissait pas à un moment précis. Il n'y avait pas de réel souci de respecter la chronologie. Par contre, il arrivait souvent à Tremblay [...] de comparer les formes : le trio chez Bach, Mozart, Beethoven, etc.

André Villeneuve : Tout répertoire était abordé (à l'exception de celui romantique durant la période où j'étais dans sa classe); problématiques de nature réflexive.

Silvio Palmieri : De l'Antiquité à aujourd'hui; l'origine du son; cours sur le rythme; la notation; rythmique grecque; le chant grégorien; les neumes; les modes de l'Antiquité à aujourd'hui; rythmique indienne, musique balinaise; de la monodie à la polyphonie; toutes les périodes de l'histoire de la musique et de l'art... avec des analyses de chants grégoriens.

Marc Hyland : Plutôt que de chercher des œuvres illustrant telle ou telle technique ou qualité musicale, Tremblay semblait préférer le chemin inverse: partir des œuvres pour voir comment elles enrichissent le grand cahier de la création, les examiner pour en constater la force et l'originalité d'expression. Un regard global avant un regard technique.

Arrivait-il que Tremblay analyse avec vous l'une de ses œuvres?

Gilbert Patenaude : Il n'a pas, à ma connaissance, analysé systématiquement l'une de ses œuvres. Il nous a fait écouter *Oralléluiants*.

Alain Lalonde : Oui, mais avec une relative parcimonie, dans le cours d'analyse; cependant, il nous signalait très facilement et volontiers des parallèles significatifs comme autant de nouvelles applications de principes autrement observés ailleurs: je me souviens d'un moment sublime mettant en relation la rythmique grecque, la prosodie grégorienne et la «Danse des cymbales» dans *Oralléluiants*.

Louise Samson : Très souvent. Nous avons analysé *Fleuves*, les *Champs I, II et III*, «... le sifflement des vents porteurs de l'amour...», *Oralléluiants*, *Solstices* et *Jeux de solstices*. Il a toutefois parlé de certaines problématiques compositionnelles (le fait de composer pour satellite Telstar étant sûrement une des plus surprenantes)⁵ et comparé certaines instrumentations.

André Villeneuve : Rarement, sauf en classe de composition; les liens établis en classe d'analyse étaient de l'ordre de la réflexion, de l'éveil à certaines questions fondamentales en matière de composition.

Silvio Palmieri : Jamais d'analyse de ses œuvres sauf quand André Villeneuve a présenté son mémoire⁶ (vision de l'analyste et confrontation avec celle de son créateur... super!!!).

Comment se déroulait l'analyse d'une œuvre avec Tremblay? Quelles étaient les étapes franchies? Passait-il, par exemple, de considérations d'ordre général à l'approfondissement de moments ciblés?

Michel Gonneville : L'analyse s'attardait de façon épisodique à des phénomènes jugés «modernes» ou propulsant vers l'avenir, en d'autres termes, anticipant des attitudes ou des préoccupations de la génération des compositeurs modernes dont il faisait partie: un silence ou une réduction thématique dans la «Marche

5. [ndlr] Comme Serge Provost l'explique dans son article du présent numéro, pour la création de *Solstices* en 1971, Tremblay souhaitait que l'œuvre soit exécutée simultanément en deux ou trois points du monde, avec une diffusion en multiplex qui aurait été effectuée par satellite à relais Telstar.

6. Le mémoire d'analyse d'André Villeneuve, déposé en 1983, porte sur *Souffles (Champs II)*.

funèbre» de la Troisième Symphonie de Beethoven ; un comportement agogique (qualifié par exemple de « fusées ») chez Debussy ou Stravinsky préfigurant une forme de thématisme plus abstrait ou général qu'une simple gamme ou trait monophonique ; etc. (voir figure).

Gilbert Patenaude : Il commençait par jouer lui-même l'œuvre, chacun écoutant avec la partition. On poursuivait en recherchant d'abord la forme de l'œuvre en question. C'était ensuite l'implication des étudiants, avec questions, commentaires... Et puis, on passait justement du général au particulier. C'est là que surgissaient les questions harmoniques, les éléments d'écriture plus proprement dits.

Alain Lalonde : Le plus souvent : du plus grand au plus petit, mais en venant vite aux composantes essentielles, souvent plus minimales, rencontrées en chemin et provoquant des découpages : thèmes, motifs, cellules, mais aussi, plus largement, cadences, plan tonal ou structurel, tout cela ramenant à la plus grande forme résultant de tous ces trajets et interactions.

Les différents paramètres étaient regardés selon leurs poids spécifiques dans l'œuvre concernée, ce qui pouvait donc varier grandement, selon qu'on soit dans une œuvre baroque, classique ou moderne.

Louise Samson : Les étapes étaient souvent dictées par la complexité de l'œuvre : d'abord l'écoute d'un enregistrement (quand c'était possible) avec partition en main. Ensuite Tremblay se mettait au piano et nous revenions au début (du mouvement, par exemple) pour explorer les thèmes ou idées principales, la forme (mais pas toujours tout de suite) et nous voyions

comment la mélodie avait été traitée, nous explorions les champs harmoniques et nous procédions à une analyse souvent très poussée des cellules rythmiques et mélodiques.

Chaque paramètre était examiné à la loupe. Encore là, si une des composantes était priorisée, c'était à cause du traitement que lui imposait le compositeur. Cela dit, Tremblay était parfaitement capable de faire une remarquable synthèse de l'œuvre choisie.

Marc Hyland : L'harmonie (verticalité de la Foi, oserais-je dire) et la recherche de timbres originaux avec des ensembles de chambre sont des constituants musicaux fondamentaux chez lui et orientent sûrement la lecture analytique du répertoire. Mais toujours son regard semblait d'abord dirigé vers / par des chocs, liés à divers paramètres, quelques exemples :

- déploiement des harmonies-timbres chez Debussy, chez Varèse, Stravinsky dans *Le Sacre du printemps!*
- perfection du timbre, équilibre entre fond et forme dans les concertos pour piano de Mozart, dont l'instrumentation optimale et raffinée a sans doute nourri certains choix d'effectifs que Tremblay fait dans ses propres œuvres (dont le concerto pour piano *Envoi*).
- essence du rythme louangée dans la musique balinaise, chez Mozart (partout!), Messiaen, rythmiques hindoue et grecque appliquées à plusieurs répertoires et privilégiant certains traits rythmiques ponctuels caractéristiques de la gestuelle phonétique et timbrale de Tremblay.
- essence de la monodie trouvée dans le chant grégorien et sous-jacente à l'esprit de certaines œuvres

Séquence de décomposition
Position

③ Séquence de décomposition 99
240

Fl. 1. 2. 3. 2. *p cresc.* *decresc.* mélodie disloquée
Cor (C) *decresc.* réduction à l'état d'onomatopées
Timp. *pp*
Vl. *cresc.* *decresc.* *sotto voce* *sempre più p*
Vla. *cresc.* *decresc.*
Vc. *cresc.* *decresc.* *pizz.*
Cb. *cresc.* *decresc.* *pizz.*

pas de roulement funèbre

Ob. *pp* *sf* *p*
Cl. *pp* *sf* *p*
Fg. *pp* *sf* *p*
Cor (C) *pp* *sf* *p*
Cor (Es) *pp* *sf* *p*
Vl. *pp* *f* *p*
Vla. *pp* *f* *p*
Vc. *pp* *f* *p*
Cb. *pp* *f* *p*
Bassi *arco*
1^{er} remuement *decresc. p*

105

L.E. 3605

Le Silence actif

solos, pour flûte notamment, mais aussi de plus vastes structures dressées sous l'égide d'un *cantus firmus* et de ses enluminures. Une dimension vocale est souvent accordée aux instruments, alors que la voix, elle, deviendra instrument.

Annick-Patricia Carrière : Les grandes lignes, les grands thèmes, le développement, les liens avec d'autres œuvres d'un même compositeur, l'œuvre dans sa forme macro et ses éléments – une approche formelle forte, pas toujours supra rigoureuse mais inspirée, le plus près possible de l'œuvre.

Pour chaque œuvre, il avait une démarche particulière. Monsieur Tremblay n'appliquait pas de recettes. Ça aurait été à l'encontre même d'une démarche de créateur.

On remarque dans les mémoires d'analyse déposés au Conservatoire un attrait pour un vocabulaire spécifique, par exemple l'importance accordée au résumé ou tableau synoptique. Ces différents outils d'analyse définissaient-ils sa pédagogie ?

Michel Gonnevill : C'est plus tard que j'ai pu situer son approche (et donc la terminologie qu'il employait), parmi toutes celles qui se sont développées. Il s'agit d'une approche privilégiant le point de vue formel (voir Ian Bent et William Drabkin⁷).

Alain Lalonde : Toute l'approche analytique principalement de provenance française, en remontant notamment jusqu'à Rameau pour l'analyse harmonique entre autres, mais avec une grande importance à l'enseignement hérité d'Olivier Messiaen. Certains outils marquants pour moi :

7. Ian Bent et William Drabkin, *L'analyse musicale. Histoire et méthodes*, Nice, Éditions Main d'œuvre, 1998.

- l'accentuation : Mozart, Chopin, le grégorien, la métrique grecque...

- la forme mouvante non sclérosée à observer attentivement comme résultat des événements constitutifs la construisant, selon un modèle prévisible, ou « déjoué », ou (ré)-inventé.

Louise Samson : Il y avait, entre autres, la notation neumatique dont je me suis amplement servie dans mon analyse de la Sonate, op. 1, de Berg. (Oui, quel anachronisme ! Mais quel outil permettant des résultats étonnants.)

André Villeneuve : Une attention à la thématique (particulièrement l'écriture motivique – montrer, démontrer la cohérence de la thématique au regard de sa forme).

Silvio Palmieri : Gilles Tremblay est contre les boîtes à sonates et le système universitaire ; confrontation joyeuse sur la culture, la religion, la sexualité, la spiritualité, le son et le politique.

Annick-Patricia Carrière : L'utilisation du piano, sa grande capacité à réduire de l'orchestre, le résumé synoptique – à mon souvenir, le canevas d'une œuvre est celui que l'œuvre propose. Et c'est là, une grande différence avec l'enseignement plus standard de l'analyse. Monsieur Tremblay parlait avec un langage extrêmement imagé, des termes très particuliers qui font de son approche une approche assez unique.

Où intervenait l'apport technique reçu de l'enseignement de Messiaen ?

Alain Lalonde : À peu près dans toutes les étapes, étant le vocabulaire de référence adopté et proposé par Gilles Tremblay, avec quelques compléments

souhaitables en analyse harmonique (le *Traité d'harmonie* de Schoenberg) et d'autres, surtout d'appartenance française, mais toujours regardés comme des outils conceptuels à remettre sans cesse en question selon l'écoute, les regards et les déductions provenant des œuvres elles-mêmes et leur appartenant.

Louise Samson : Partout. Il était bien utile pour l'étudiante que j'étais de consulter *Technique de mon langage musical* de Messiaen ou « Éventuellement » de Boulez pour mieux cerner et comprendre le principe de valeur ajoutée, les rythmes hindous (le « Bond du lion », par exemple, utilisé par Messiaen comme par Tremblay), les modes karnatiques ou défectifs, etc.

André Villeneuve : Attention particulière au développement de l'esprit de synthèse.

Sean Pepperall : Il nous parlait de Messiaen, de sa vie. Il disait que Messiaen aimait jouer et chanter du Wagner assis à son piano en lisant avec la partition du chef.

Quelle était la place accordée aux collaborations externes ?

Alain Lalonde : Il y avait des invités à l'occasion, mais moins fréquemment qu'en composition ; d'ailleurs, ces collaborations étaient souvent jumelées, les invitations étant lancées à la fois aux classes d'analyse et de composition (tous les compositeurs faisant déjà l'analyse, auxquels s'ajoutaient quelques « vrais » analystes – musicologues, instrumentistes, etc.) lorsque, par exemple, un compositeur invité ou de passage venait présenter et analyser une de ses œuvres ou présenter l'ensemble de sa démarche avec exemples analysés. Un excellent exemple parmi d'autres : Bruce Mather, qui s'amena avec sa classe d'analyse de McGill pour rendre

compte de l'analyse de *Fleuves* qu'ils avaient élaborée, ce qui donna de très intéressants échanges entre Bruce, Gilles, et les étudiants des deux institutions...

Louise Samson : Il y eut des échanges avec Bruce Mather, Claude Ballif et quelques autres dont la classe de composition aura sûrement gardé mémoire. Il est aussi arrivé, en plein cours d'analyse, que Tremblay me parachute (en taxi tout de même) sur la scène de la salle Claude-Champagne afin que je tourne les pages d'une Yvonne Loriod qui était à enregistrer les *Vingt regards* pour Radio-Canada...

Marc Hyland : Un souvenir : Tremblay avait demandé à Lucie Guénette, analyste versée dans la poésie de Mallarmé, de venir nous parler de ce poète souvent évoqué par Tremblay, à travers Boulez, et pour la perfection de sa poésie, notamment ce *Coup de dés capital* ! Il va sans dire que la figure de Messiaen fut souvent évoquée aussi, par immense amour musical et respect, mais aussi parce que les analyses que nous faisons en classe chez Tremblay trouvaient souvent une origine dans les classes de Messiaen suivies par Tremblay. Je crois aussi savoir qu'André Boucourechliev est venu dans la classe d'analyse mais je n'y étais pas.

Il a souvent été dit que Tremblay analysait en compositeur. On a aussi insisté sur la dimension poétique que recèle l'œuvre de Tremblay. Cette dimension poétique s'infiltrait-elle dans ses analyses ?

Michel Gonneville : Cette dimension poétique se logeait dans le vocabulaire parfois imagé qu'il pouvait employer pour décrire un phénomène, pour défi-

nir la fonction d'une unité formelle, etc. On ne peut s'empêcher de penser aux indications évocatrices ou descriptives qu'un Messiaen insère dans ses partitions. Tremblay fait d'ailleurs de même dans les siennes. Au-delà de cette poétisation, il y avait aussi une certaine inventivité sur le plan du vocabulaire analytique, sans nul doute à rapprocher du vocabulaire que Tremblay applique à la description de sa propre musique.

Ainsi, dans ma partition de la Troisième symphonie de Beethoven, je trouve des termes ou phrases comme : 1^{er} mouvement : signal, brisure, «antibrisure», tendance alpha et opposition à cette tendance, motif en éventail, accent dissocié et filtré, «japonais!» (les rebonds des mes. 280 et ss), objets sonores, étrangeté (fin de la transition vers la réexposition, mes. 390 et ss); 2^e mouvement : mouvance du fond sonore, effet de contraction, stéréophonie, stupeur : silence et nouveauté silencieuse, musique mystérieuse (mes. 210 et ss), séquence de décomposition (mes. 238 et ss), «le silence actif»; 3^e mouvement : motif texture, sonnerie de cors de chasse, mixture d'orgue, une citation de Varèse («si vous voulez tout entendre, évitez les doublures»), contagion; 4^e mouvement : geste gratuit (le trait introductif), balaiement de tout ce qu'il y a avant, élargissement du champ de la perception, variation par échafaudage, destruction, hétérophonie, prolifération, dentelle versus masse, ligne exubérante, exaltation du *si* bémol supérieur, chromatisme déchirant («ça sonne!»), les trois notes deviennent terribles, dialogue de timbres et de masses, rêve vers l'inconnu et tout à coup l'éclatement, excroissance de vie, etc. (voir figure).

Gilbert Patenaude : La dimension poétique dans l'enseignement de Gilles Tremblay est indéniable. Beaucoup de métaphores et ce, dans un français toujours impeccable.

Alain Lalonde : Le vocabulaire analytique lui-même pouvait prendre une allure poétique : «des traits-fusées virevoltant dans l'espace», et pouvait toucher autant le matériau fin qu'être spéculations de sous-entendus d'intentions compositionnelles; mais, que ce soit de la terminologie plus technique, ou empruntée à Messiaen ou à d'autres, notamment au domaine acoustique, tout cela débouchait sur des réflexions toutes personnelles telle une définition suggérée : «Le rythme, articulation d'énergies en mouvement.»

Ce qui a toujours intéressé Gilles Tremblay et qu'il a voulu nous transmettre, c'est d'atteindre, dans le regard analytique sur une œuvre, le point où, lorsque l'on a l'impression d'avoir tout dit, il reste l'œuvre elle-même qui, plus que la somme de ses constituantes, même si grâce à elles, dépasse ses dimensions et va au-delà de sa matérialité pour en arriver à continuer, à parler et à atteindre l'Humain.

Louise Samson : Cette dimension poétique était omniprésente. Tremblay apportait à la fois un regard d'enfant, prêt à s'émerveiller au détour de chaque son, ainsi que la sensibilité du compositeur et la maturité de l'expérience (en 1976, Tremblay a 44 ans, donc il n'est pas très vieux). Tous les «formants» de Tremblay transparaissent dans ses analyses. Que ce soit à propos de la symbolique du nombre 1 ou 3, de leur signification originelle, chrétienne (ou leur intérêt kabbalistique?) ou encore de la «coagulation» (le terme est de

lui, je crois) de la série en un seul accord chez Webern, tout est sujet à interprétation poétique par le biais d'une vaste culture.

André Villeneuve : En matière d'art, toutes disciplines confondues, l'idée – à concrétiser – est souveraine. Toute association avec d'autres arts visait à démontrer cela afin d'élargir le champ de la pensée chez ses étudiants. Tremblay analysait en musicien accompli.

Marc Hyland : Poésie et musique, les deux fréquemment reliées par digressions en classe, révélant ainsi une gémellité profonde, interpénétration des deux : poésie des timbres et timbres du poétique, entrelacs des visages du discours à faire. Tremblay est pénétré par la poésie et cela rejaillit dans ses commentaires sur ses propres œuvres ou dans l'expression des idées en classe, où les mots / images / concepts choisis et le style littéraire se particularisent et se *poétisent*, à l'image du discours musical.

Annick-Patricia Carrière : C'était principalement la clé de son enseignement dans les classes d'analyse : le poète et la poésie.

En définitive, quelle image conservez-vous du Tremblay analyste ?

Michel Gonneville : Celle d'un homme passionné par la musique dans toute sa variété, et dont le mystère n'est jamais entamé par l'analyse, cette dernière fut-elle extrêmement précise et rigoureuse.

Gilbert Patenaude : Je garde le souvenir d'un analyste contemplatif, nous donnant le goût d'analyser à notre tour. De fait, son cours m'a bien servi.

Alain Lalonde : Celle d'un homme curieux et sensible aux œuvres fortes de l'histoire musicale occidentale et

aussi aux musiques extra-occidentales, et très attentif aux comment et pourquoi de ces musiques.

Louise Samson : Un homme d'une intelligence rigoureuse doublée d'une âme de petit garçon en culottes courtes (comme je le disais souvent dans ce temps-là, au plus grand scandale des collègues de la classe).

André Villeneuve : La transmission d'une pensée où culture est héritage.

Annick-Patricia Carrière : Un poète, un passionné, cheveux légèrement ébouriffés, très généreux. Il laissait l'œuvre parler. Bien entendu, les grandes lignes de la forme, les détails, mais l'œuvre avant toute chose.

Classe de composition

Comment la classe de composition était-elle organisée ?

Michel Gonneville : Il y avait des rencontres individuelles complétées épisodiquement par des classes collectives. Je me souviens qu'au cours de l'une de ces dernières, Michel-Georges Brégent nous avait joué son provocant *Geste* pour piano seul : partition en rouleau défilant grâce à un ingénieux mécanisme électrique actionné par une pédale, et se terminant par une trame de notes dans le suraigu à laquelle seule l'intervention de l'auditeur pouvait mettre fin... Que l'on considère la liste de mes confrères ([Yves] Daoust, [Raynald] Arseneault, [Claude] Vivier, [Walter] Boudreau, [Michel-Georges] Brégent, [Richard] Boucher) et on pourra conclure que cette classe pouvait être assez animée ! C'était l'époque des opinions modernistes tranchées...

Pour ce qui est des cours individuels, c'étaient les projets de l'élève et leur avancement qui en

déterminaient le déroulement, voire leur régularité. On ne peut donc pas parler de « cours » structuré de composition.

Alain Lalonde : La constante : cours de groupe, autour des musiques en élaboration de chacun (mâles seulement, à mon époque) de nous ou de pistes proposées par Tremblay ; au besoin, rencontres individuelles, et Tremblay était très disponible, jamais avare de son temps pour nous.

Marc Hyland : Nous nous rencontrions en solo avec Gilles (toutes les deux ou trois semaines), et en groupe toutes les semaines, alors que les plus courageux d'entre nous montraient aux autres leurs esquisses et ouvraient alors des conversations entre élèves et Tremblay.

Quelles étaient les prémisses de la formation prodiguée par Tremblay ?

Michel Gonneville : La liberté, la découverte par soi-même de sa propre voie (voix).

Il n'y avait pas de progression historique, voire même d'exposé systématique des courants historiques. La culture de l'élève déterminait probablement le type d'interventions que Tremblay jugeait opportunes.

Alain Lalonde : Pas de prémisses absolues, sauf le désir chez chacun d'expérimenter, de créer, peu importe à partir de quoi : matière, corps sonore, idée abstraite, imagination formelle, etc.

André Villeneuve : Nous éveiller à la responsabilité : la responsabilité d'un compositeur au regard d'une idée.

Silvio Palmieri : La composition : nombreuses auditions d'œuvres de tout genre ; aucun sujet tabou !

Marc Hyland : Lors des rencontres seul à seul où nous montrions notre travail, Gilles était d'une grande écoute et présence, et avait le don de repérer les pistes les plus intéressantes dans nos travaux, tout en suggérant des œuvres à écouter et des partitions à consulter pour régler par exemple des questions de notation ou d'orchestration.

Quelle était la place accordée au caractère plus artisanal du métier de compositeur ? Comment faisait-il, par exemple, cohabiter le caractère plus artisanal et la soif d'innovation ?

Michel Gonneville : Il nous encourageait à passer par là, sans s'appesantir sur le caractère obligatoire de ces matières.

Alain Lalonde : Tous les aspects techniques : il est important certes, essentiel même, de les maîtriser, mais en tant que des moyens au service d'idées musicales, artistiques qui peuvent commander des moyens particuliers, non conventionnels, tels des techniques instrumentales contemporaines « inédites » ; les rencontres qu'il organisait avec des instrumentistes (de mémoire : clarinette, harpe, ondes Martenot, etc.) pour mieux connaître toutes les ressources techniques et expressives, conventionnelles et nouvelles, d'un instrument.

À l'occasion, cela donnait des exercices préalables à la rencontre d'instrumentistes ; ainsi, nous eûmes l'occasion d'expérimenter la conception de musiques pour quintette de cuivres avant une rencontre réelle avec un ensemble d'anciens du Conservatoire, tout cela à une semaine d'avis, ce qui constituait déjà une autre forme d'exercice : remplir une « commande » (pour ceux qui y

participèrent) dans un très court délai ! En même temps que nos ébauches, et aussi pour les alimenter, Gilles nous apportait régulièrement des exemples (quelquefois tirés de ses propres œuvres) de nouvelles notations, pour en mesurer ou vérifier l'adaptation aux idées musicales, artistiques souhaitées.

André Villeneuve : Écriture contrapuntique : essentielle et à maîtriser. Orchestration : éveil aux timbres.

Arrivait-il que Tremblay cible une œuvre contemporaine et en fasse un modèle dont vous deviez vous inspirer ?

Alain Lalonde : Tremblay nous indiquait des œuvres repères, non comme modèles mais comme déclencheurs, ou comme passerelles de création : œuvres de toutes époques pouvant générer des réactions, commentaires, agrandissements : ainsi naquit le projet collectif de la classe de composition *Hommage à Schumann* pour orchestre, à partir d'extraits de son *Album für die Jugend*, op. 68, dont Serge Arcuri, Nicolas Desjardins, Serge Provost et moi-même choisîmes, orchestrâmes et commentâmes quelques pièces chacun à notre manière.

A contrario des œuvres-modèles, il y avait les œuvres « honnies »...[...]: à Steve Reich (extrait de *Music for Eighteen Musicians*, je crois), il opposa un chœur de grenouilles, infiniment plus varié, musical et vivant, selon lui ; ses considérations sur la musique de Chostakovitch, « inutile au xx^e siècle », ou sur Britten, « dépassé » ; nous n'osions nous opposer au Maître... Mais tout cela était finalement très positif : cela nous obligeait à nous situer nous-mêmes, à faire nos propres choix !

André Villeneuve : Jamais. Tremblay nous invitait à construire de notre propre cheminement ; nous éveillait à certaines références (œuvres, auteurs, compositeurs ou autres).

Sean Pepperall : Non et heureusement jamais de modèle unique, mais une multitude.

Comment se réalisaient les exercices de composition ? Et comment Tremblay vous corrigeait-il ?

Michel Gonneville : Le seul exercice dont je me souviens, imposé à toute la classe, est un essai de transcription et d'orchestration d'une courte séquence de bruits provenant de l'enregistrement que Tremblay avait effectué à Sept-Îles du transbordement du fer depuis de gigantesques camions vers les bateaux. Tremblay avait alors regardé les résultats de nos efforts et fait quelques commentaires, généralement positifs.

André Villeneuve : Aucune correction au sens académique du terme. Tremblay commentait et ajustait.

À partir de quel moment étiez-vous appelé à explorer un langage plus personnel ? Et comment Tremblay arrivait-il à vous donner le goût de l'aventure créatrice ?

Michel Gonneville : Par son propre exemple de compositeur. Et par son propre enthousiasme envers les éléments les plus prospectifs de la création musicale contemporaine.

Alain Lalonde : Dès le début : aucune attente n'était imposée à notre créativité, elle était encouragée immédiatement. Gilles savait très bien qu'on ne se trouve pas, à tout le moins entièrement, dès le premier essai, et qu'il est donc important d'y travailler dès le départ.

Gilles nous encourageait par sa propre attitude même : curieux de tout ce qui pouvait être déclencheur d'imagination créatrice et de toutes incarnations musicales possibles, sans restriction préalable, de toutes provenances possibles, autant calligraphiques ou visuelles que de modèles naturels ou de sources concrètes ou de réalités observables en mouvement, etc. Un autre aspect agissait comme motivation concrète à l'aventure créatrice : Gilles nous invitait à venir assister aux répétitions de concerts, de la SMCQ ou d'ailleurs, qu'une œuvre de lui y fût jouée ou non. Cela nous donnait la possibilité de voir toutes les données à maîtriser pour contrôler la présentation d'une œuvre en concert ou en événement public – c'est ainsi que nous pûmes assister à la répétition générale de *Fleuves*, par l'OSM dirigé par Serge Garant.

André Villeneuve : Par sa propre personnalité et le respect fondamental qu'il vouait à chacun.

Sean Pepperall : Le contact avec des grandes œuvres stimule l'imagination et donne le goût de l'aventure. Aussi nous pouvions ressentir sa passion musicale.

Insistait-il sur ses œuvres ou présentait-il des œuvres en cours d'élaboration ?

Michel Gonneville : Il a bien parlé de ses œuvres, mais jamais que lorsqu'elles étaient complétées.

Alain Lalonde : Aucune insistance ; mais en période intensive de création, il n'hésitait pas à nous proposer certaines approches qu'il était à expérimenter, ou, en dehors de ces périodes, à nous soumettre, en guise de tests, des problèmes de conception ou de réalisation de matériaux qu'il avait déjà résolus à sa manière. Lorsqu'une de ses œuvres venait d'être créée, c'était

une joie pour nous de partager avec lui ses explications, la lecture et l'écoute de l'œuvre et d'en constater, d'en vivre les résultats atteints – je me souviens entre autres de moments très instructifs et émouvants autour de *Fleuves* et *Vers le soleil*.

André Villeneuve : Aucune insistance sur ses œuvres. Une nouvelle œuvre de lui était l'occasion d'une présentation de sa part.

Quelle était la place accordée aux collaborations externes ?

Alain Lalonde : Gilles a toujours considéré très important de nous mettre en contact avec d'autres approches que la sienne, et donc d'inviter d'autres compositeurs – certains marquants, de mémoire : Bengt Hambraeus, Bruce Mather, André Boucourechliev, François-Bernard Mâche, Iannis Xenakis, etc.

Sean Pepperall : Il a fait venir Gabriel Charpentier dans la classe de composition ainsi qu'un groupe de chercheurs-compositeurs affiliés à Xenakis. Éric Lagacé est venu en classe de composition faire une démonstration de contrebasse.

En guise de conclusion

On dit souvent que Tremblay a joué le rôle d'éclaireur pour toute une génération. Est-ce vrai dans votre cas ?

Michel Gonneville : Lui et Garant (et également Mather, et Mercure que je n'ai pas connu) ont sûrement été ceux qui nous ont branchés (moi comme mes confrères) sur le courant moderniste européen, en même temps que sur les apports de quelques Américains (Varèse, Cage, Brown).

Alain Lalonde : Oui : avant même d'étudier avec Gilles, j'étais déjà impressionné et touché par la force expressive et novatrice d'œuvres comme *Kékoba*, *Champs I*, qui m'indiquaient des voies où je me reconnaissais le goût de cheminer. Je percevais déjà, dans ses œuvres avant d'être en contact avec l'homme, toute la force, la poésie et la conviction de ces mondes sonores et poétiques qui me rejoignaient.

Louise Samson : Les cours d'analyse ont influencé mon interprétation en général, stimulé mon intérêt pour la musique contemporaine en particulier, formé ma pensée ainsi qu'élargi mes horizons. Ils ont permis la transmission de mes connaissances à travers mon enseignement et ouvert des univers inconnus.

J'ai gardé le contact avec Tremblay jusqu'à tout récemment. Quand nous partions avec lui, mon conjoint compositeur et moi, à la découverte d'une des œuvres de Tremblay qui était sur sa table de travail, c'était dans la joie, les rires et l'émerveillement. Ce rôle d'éclaireur, il l'a toujours eu et il l'a encore.

En quoi croyez-vous que son enseignement a été unique ? Peut-on parler d'un enseignement Tremblay ?

Michel Gonneville : De retour d'Europe, Tremblay a en quelque sorte apporté avec lui un héritage métissé, constitué par celui de Messiaen augmenté de celui des « jeunes loups » du modernisme européen, de quelques années ses aînés (Boulez, Stockhausen, Pousseur, Berio, Nono, etc.). C'est donc dire que les nécessités les plus récentes ressenties par ces compositeurs nous ont été véhiculées, transmises, mais par quelqu'un qui fondait

peu à peu son propre langage, à partir de ses propres nécessités. Alors que le jeune Garant laissait une impression plus intransigeante, presque « boulézienne » dogmatique, Tremblay représentait l'accueil des différences personnelles de ses élèves en même temps que la nécessité d'être conscient des mouvements qui animaient alors le monde de la création musicale.

Alain Lalonde : Jamais l'enseignement de Gilles Tremblay n'a-t-il généré de « sous-Tremblays » esthétiques, compositionnels, chez ses élèves. Très respectueux de nos démarches individuelles, il nous servait cependant d'exemple par son attitude constamment en mouvement dans ses recherches créatives.

Louise Samson : L'unicité de son enseignement est un paradoxe : chaque compositeur qu'il a formé est fidèle à lui-même, il a son propre style, son propre « son ». Alors que l'on devine l'influence de tel ou tel maître chez d'autres élèves compositeurs de la même génération, les élèves de Tremblay sont tous des « individus ». Qu'il s'agisse de « musiques des sphères » ou de « musiques d'insectes », du macrocosme au microcosme, que d'univers entrevus, de convergences en divergences, sur les chemins de Compostelle...

André Villeneuve : Tout à fait, sa personnalité étant unique et sa pensée se tenant loin de toute systématisation. Enseignement fondé sur les principes des choses et non les systèmes.

Marc Hyland : Oui, absolument. Mais comment le définir ? Une oreille unique, qui nous donnait à croire que nous avions le droit et le devoir de définir la nôtre ? Une attention aux êtres que nous étions, un amour profond de la musique et de l'humain, un amour de la beauté ?

Un sens poétique inspirant? Une véritable foi en l'art, dénuée de cynisme, ce qui est rare chez les professeurs? Et toujours cet enthousiasme extraordinaire, de l'humour aussi! Une totale présence, *mobile*, et cette foi en la musique dont nous avons tous soif.

Sean Peperall: C'est un des hommes les plus ouverts d'esprit que je connaisse. Personnellement, je me suis senti accepté dans sa classe de composition. Il a été important dans mon développement musical. Il m'a encouragé à me dépasser et à aller au bout de l'œuvre.

Annick-Patricia Carrière: Gilles Tremblay a été le seul enseignant que j'ai eu qui pouvait à la fois nous transmettre dans le désordre et dans l'ordre. Le grand chaos finissait toujours par s'organiser. Une grande poésie – sans prétention mais par amour sincère de l'Art.

Quels souvenirs gardez-vous de vos années d'apprentissage auprès de Tremblay?

Michel Gonneville: Tremblay pouvait parfois donner l'impression d'une attitude distante, réservée, avec des accents aristocratiques qui pouvaient intimider. Mais ces impressions s'effaçaient rapidement devant son accueil, sa simplicité. Je dirais que son rire (il connaissait et appréciait Rabelais!), installé dans une joie et une sérénité personnelles profondes, était

probablement le plus révélateur de sa personnalité: il révélait ainsi son grand amour de la vie sous toutes ses formes. C'est à partir de ce fond que son enseignement irradiait.

Alain Lalonde: Toujours Gilles sut nous disposer chacun à l'apprentissage attentif des notions musicales libératrices et nous stimuler tous à l'énergie épanouissante, rassembleuse de la solidarité de groupe, dans l'exercice de notre art, certes, mais tout autant, à travers lui et hors de lui, dans nos implications sociales et même politiques – il fallait entendre ses convictions indépendantistes, cependant très réfléchies: véritables leçons de vie, de partage, d'acceptation et de culture des différences entre nous tous, peu importe que chacun de nous adhère à ses choix esthétiques ou à sa foi, évidente mais nullement prosélyte.

Enfin, après notre passage dans ses classes, Gilles est toujours resté très attentivement et affectueusement respectueux de nos propres orientations, continuant de nous encourager à pousser plus loin nos démarches vitales et créatrices.

Je désire ici lui exprimer toute mon affection et toute ma reconnaissance pour tout ce qu'il m'a donné, et tout mon amour pour lui, Gilles Tremblay, être généreux, en Art et en Vie.