

Gilles Tremblay : éléments d'une poétique musicale vus sous le prisme de *Réseaux, Fleuves et Solstices*

Gilles Tremblay: Elements of a musical poetics seen through the prism of *Réseaux, Fleuves and Solstices*

Serge Provost

Volume 20, Number 3, 2010

Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/044864ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/044864ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Provost, S. (2010). Gilles Tremblay : éléments d'une poétique musicale vus sous le prisme de *Réseaux, Fleuves et Solstices*. *Circuit*, 20(3), 105–120.
<https://doi.org/10.7202/044864ar>

Article abstract

Investigating the propelling forces behind Gilles Tremblay's artistic methods, this article examines the composer's main sources of influence and inspiration. His works are analysed with a view of demonstrating whether he successfully integrated the prevailing currents of thought of his era, synthesizing them into an eminently personal language to express an overall vision of the world through the poetics of musical composition.

Gilles Tremblay : éléments d'une poétique musicale vus sous le prisme de *Réseaux, Fleuves et Solstices*

Serge Provost

La présence du compositeur

La saison musicale 2009-2010, dans le cadre de la Série Hommage produite par la SMCQ et ses partenaires, nous aura permis d'entendre quelque vingt-six œuvres du compositeur québécois Gilles Tremblay. Cet événement exceptionnel aura mis en lumière l'ampleur, la densité et la remarquable cohérence de la démarche artistique du compositeur, sur plus de cinquante années de création. Ainsi se révèle la présence essentielle de l'artiste au sein de la communauté.

Non seulement Gilles Tremblay a rayonné par son œuvre et ses écrits, mais également par son éminente carrière de pédagogue. Éveilleur de conscience, délié de tout prosélytisme, il a su communiquer à chacun de ses élèves la nécessité d'une appréhension attentive du phénomène sonore dans toutes ses formes. De même, il a toujours insisté sur le développement du sens critique par l'analyse des manifestations du sonore musical, dans le dessein de stimuler l'intuition, comme faculté créatrice fondamentale. Ouvrir un espace imaginaire fécond par la qualité de l'audition intérieure. Découvrir et exprimer le chant profond que chacun porte en soi, et en assumer la responsabilité créatrice.

Au-delà de la transmission des connaissances, c'est une vision du monde et de la vie, incarnée par l'expression d'un art engagé au partage de sa profonde humanité, qu'il propose.

Homme d'une vaste culture, qu'on pourrait qualifier d'humaniste chrétien, Gilles Tremblay puise son inspiration à plusieurs sources : son émerveillement face à l'immensité de l'univers, les beautés de la nature et l'insaisissable mystère de la vie, l'expression du génie créateur de l'humanité à travers les âges, la richesse et la diversité de l'héritage culturel qui nous est légué.

Langage musical – influences

À l'époque de sa formation de 1949 à 1957 et dans les années qui ont suivi, Gilles Tremblay a été en contact avec les principales écoles de pensées, esthétiques et théoriques, qui s'affrontaient alors. En 1952, il rencontre à New York Edgar Varèse, qui lui fait prendre conscience de la notion de timbre sonore, comme élément structurant du langage musical. Les expériences de Varèse, relatives aux propriétés acoustiques du son, ouvrent des perspectives nouvelles quant à la grammaire et à la syntaxe musicale. Le concept de champs harmoniques, déliés des fonctions tonales et du tempérament égal, sera déterminant pour le jeune Tremblay.

En 1954, il intègre la classe d'analyse d'Olivier Messiaen, au Conservatoire de Paris, qu'il suivra jusqu'en 1957. Par l'enseignement du maître, il approfondira sa culture musicale tant du point de vue esthétique que technique. Les jalons qu'il retiendra particulièrement sont : l'étude du chant grégorien, l'analyse des œuvres de Guillaume de Machaut, Monteverdi, Mozart, Debussy et Stravinsky. Il découvrira également le langage musical de Messiaen : études des modes, approfondissement des concepts harmoniques fondés sur la complexité du timbre et la notion de résonance naturelle, étude poussée du rythme, de l'Antiquité grecque à Stravinsky, en passant par les rythmes hindous. Les notions de temps et d'espace, exprimées par une philosophie de la durée¹, seront d'une importance capitale pour Tremblay. De plus, l'esthétique du maître, profondément ancrée dans la foi chrétienne et la contemplation de la nature, trouvera un écho favorable chez le jeune compositeur.

D'autre part, à cette époque, il fera la connaissance de Pierre Boulez, de Karlheinz Stockhausen et de Iannis Xenakis. Ces rencontres lui ouvriront de nouvelles perspectives. De 1957 à 1960 il s'inscrit aux célèbres cours d'été de Darmstadt où se dessinent les voix de l'avant-garde musicale. Pendant cette période, il intégrera les complexités du langage sériel.

De même, il sera sensible aux concepts de Xenakis, en particulier ce qui a trait à la formalisation, de phénomènes physiques, par les mathématiques et sa projection dans l'espace sonore.

1. Cette philosophie de la durée est exposée par Messiaen dans le premier tome de son *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1994, p. 9-12).

Dans les années 1970, il prend connaissance des écrits et des œuvres de Gérard Grisey, qui jettent les bases théoriques et esthétiques de l'école spectrale². Il s'agit en partie d'une rationalisation, sur des fondements scientifiques, des concepts empiriques de Messiaen. Le cycle *Les espaces acoustiques* (1974-1985) de Grisey allait devenir l'œuvre manifeste de la nouvelle génération des compositeurs français, dont Tristan Murail et Marc-André Dalbavie.

Comment l'apprenti compositeur qui se trouve à la croisée des chemins saura-t-il s'orienter ?

2. Les principes de l'école spectrale sont exposés dans les *Écrits* de Gérard Grisey (2008).

Synthèse – intégration

À la fin des années 1950, Gilles Tremblay compose deux pièces pour piano, respectivement *Phases* (1956) et *Réseaux* (1958). Ces deux œuvres, qui sont les premières à apparaître à son catalogue officiel, jettent les bases de ce qui deviendra son langage musical.

Jetons un regard sur les matériaux fondateurs de *Réseaux*.

FIGURE 1 *Réseaux*: exposé de la structure sérielle et de sa projection

The figure displays three systems of musical notation for the piece 'Réseaux' by Gilles Tremblay. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef.

- System A:** Shows a melodic line in the treble clef with a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Brackets above the staff group these notes into four distinct intervals.
- System B:** Shows a series of notes in the treble clef: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the staff, there are two sets of notes marked '8va' (octave) with dashed lines, indicating an octave transposition of the series.
- System C:** Shows a series of notes in the treble clef: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the staff, there are two sets of notes marked with numbers in boxes: [5], [7], [9], [11], [13] and [3], [5], [7], [9], [11]. Below the staff, there are notes marked with [1] in boxes, indicating the starting point of the series.

3. *Fleuves* a été commandé par l'Orchestre symphonique de Montréal. La création a eu lieu le 3 mai 1977, sous la direction de Serge Garant.

En A, nous exposons une structure sérielle, de douze sons, formée de quatre cellules triphones dont l'ambitus interne s'accroît de la seconde majeure à la tierce majeure. Cette collection d'objets, d'allure relativement semblable, qui pourrait évoquer la série du Concerto pour neuf instruments, op. 24, de Webern, la rigueur symétrique en moins, pourrait se prêter aux élaborations contrapuntiques typiques de la seconde École de Vienne.

En B, la projection spatiale de la série (dans la première mesure de la pièce) confère aux matériaux de nouvelles propriétés. En effet, la disposition des sons dans l'espace fréquentiel génère un complexe de sons corrélés selon certaines règles.

En C, si nous procédons à une analyse de l'ensemble, nous pouvons déceler la présence de deux réseaux harmoniques, établis respectivement sur les fondamentales *do* et *do* dièse. Chaque réseau déploie une série de partiels impairs (ici les notes ont été replacées dans l'ordre théorique de la série des harmoniques pour davantage de clarté, les nombres encadrés identifient le rang du partiel). L'interpolation des deux réseaux, telle que réalisée en A, crée une sonorité complexe. Le réseau spectral sur *do* polarise légèrement la structure par la disposition de ses partiels 5 et 7, dans un registre plus grave qui leur donne plus de poids. La relation entre les deux réseaux instaure un système de tensions dynamiques, fondé sur la dialectique consonance-dissonance, qui génère une forme vivante se projetant sur l'ensemble de la pièce. D'autre part, la projection horizontale de la série génère un ensemble de figures qui donne corps au discours.

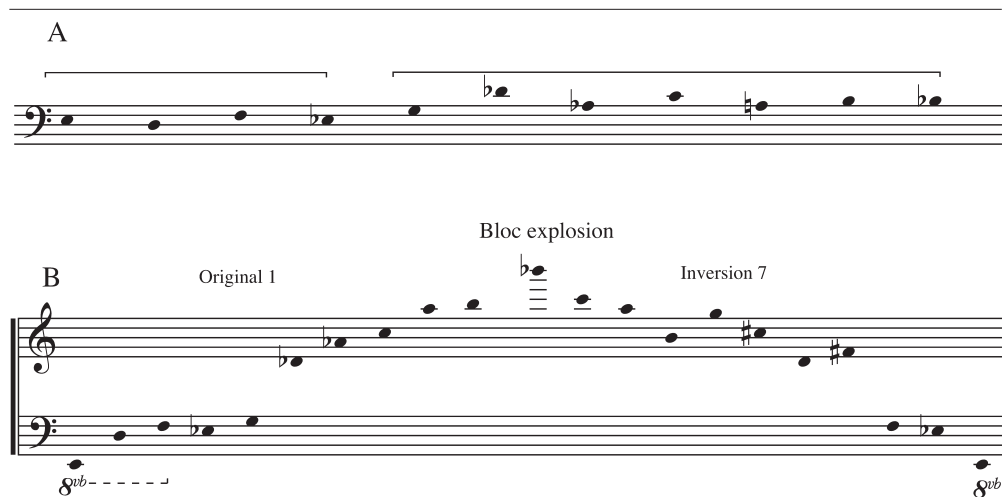
Maturité

En 1976, Tremblay signe une des œuvres parmi les plus importantes de son répertoire. *Fleuves*, pour grand orchestre³, constitue une vaste fresque symphonique qui témoigne de la maturité artistique de son auteur. Les concepts de base, exposés plus haut, se sont développés, gagnant en amplitude, en profondeur et en complexité.

Refaisons l'exercice précédent à propos de *Fleuves*.

En A, une structure sérielle de onze sons est exposée. Elle est formée de deux segments : le premier, d'allure symétrique, se retrouve, permuté et transposé, à la fin du second segment. Si nous lisons les quatre dernières notes dans l'ordre suivant : 11 – 9 – 8 – 10, nous obtenons la suite B-A-C-H. Serait-ce une allusion codée à la série du Quatuor à cordes, op. 28, de Webern ? Le second segment opère une diminution d'intervalles de la quinte diminuée à la seconde mineure, de six à un demi-ton. Ce procédé a été fréquemment

FIGURE 2 *Fleuves*, section « Bloc – explosion » : exposé de la structure fondamentale et de sa mise en espace



utilisé par Messiaen. À noter que les deux notes situées aux extrémités de la série forment un intervalle de quinte diminuée.

En B, « bloc explosion » (chiffre 1 de la partition), la projection spatiale de la série, exposée au piano, présente une allure sensiblement différente du même type de projection dans *Réseaux*. Il s'agit d'une image double formée par la série originale et la septième transposition chromatique (quinte diminuée) de son inversion, miroir déformant articulé par le *si* bémol au sommet de la courbe. L'ensemble fréquentiel ne saurait ici se résoudre à une analyse selon le modèle harmonique, la disparité des composantes ne présente pas suffisamment de constantes pour permettre ce type de rationalisation. Par contre, cette structure projetée, à un tempo très vif et dans un fort crescendo, du piano vers l'ensemble des cordes plus les quatre sections de percussions, comprenant un grand tam-tam, crée une sonorité, complexe et cohérente, caractérisée par une couleur à la fois âpre et brillante. On pourrait parler d'un cas de synthèse instrumentale qui évoquerait la sonorité complexe d'un ensemble de percussions métalliques : cymbales, gongs et tam-tam ; ainsi la matière orchestrale mute en méta-instrument. Ce fait illustre une évolution notable, quant à la prise de conscience de la nature complexe du son, qui aura marqué fortement le langage du compositeur. Il est remarquable qu'à partir d'un matériau initial relativement neutre (la série) Tremblay ait pu réaliser ce type d'alchimie sonore de façon purement intuitive.

FIGURE 3 *Fleuves*, section « Bloc durées – résonances » : exposé des formants

The figure consists of three musical staves.
A.1 is titled "Durées résonances : mobile" and shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A large '2' is written below the bass line, indicating a filter.
A.2 is titled "Formants" and shows three notes: f.1, f.2, and f.3. Above f.1 is the dynamic marking (p 11 * 2), above f.2 is (p 7 * 2), and above f.3 is (p 12). Below the notes are dynamic markings: 8^{vb} under f.1, (\ominus) under f.2, and (\ominus) under f.3.
B is titled "Relations spectrales" and shows three boxes: "5 - 7" above f.1, "6 - 7 - 8" above f.2, and "8 - 9 - 10" above f.3. The notes f.1, f.2, and f.3 are shown in the treble clef.

4. Sur les formants, voir Potard, Baisnée et Barrière, 1991, p. 135-163.

En A.1, « durées – résonances » (chiffre 2 de la partition), nous trouvons un ensemble de fréquences obtenu par filtrage du déploiement de l'original 1 de la série. Les composantes sont relocalisées dans l'espace fréquentiel afin de rendre la sonorité plus homogène. Cet ensemble est composé de trois formants distincts : voir A.2 (les notes en figures de noires indiquent les partiels communs aux trois fondamentales), qui sont distribués aux groupes instrumentaux suivants : cors (f.1 – f.3), trompettes (f.2 – f.3), trombones (f.1 – f.3), cloches-tubes (f.3), vibraphone (f.1 – f.2 – f.3), gongs (f.3) et cloches plaques (f.1). Le terme « formant⁴ » fait référence à l'analyse fréquentielle de la parole qui révèle des zones filtrées et renforcées par les résonances des cavités de l'appareil phonatoire, les formants permettent l'identification des voyelles et déterminent le timbre de la voix. Par analogie, nous constatons que chaque formant représente une zone du spectre sonore appliqué à l'écriture instrumentale.

En B, nous observons un spectre constitué des dix premiers partiels sur fondamentale : *mi*. Par filtrage, nous obtenons les trois formants réunis. En A.2, ces composantes sont transposées et recombinaées à partir de fondamentales différentes : *mi*, *la* et *do*. La sonorité qui émerge de cette combinaison est claire et vibrante. La proximité des zones spectrales, renforcée par des partiels communs, produit un ratio équilibré d'harmonicité – inharmonicité, qui a tendance à fusionner, tout en conservant un certain degré de rugosité qui ajoute de la brillance à l'ensemble incarné par la richesse des cuivres, combinée au chatoisement des percussions.

Le comportement du bloc durées – résonances est conditionné d'abord par un concept de durée des sons, établi en fonction de l'énergie déployée. Le terme « durées – résonances » s'applique spécifiquement aux percussions ; pour les instruments à vent, le compositeur emploie le terme « durées – souffles » et pour les cordes, « durées – arco ». De plus, chaque groupe sera affecté d'un système de permutations aléatoire qui s'appliquera : à la succession des sons, aux dynamiques et aux durées ; le tout réalisé *in situ* par

FIGURE 4 *Fleuves*, section « Bloc durées – résonances » : disposition instrumentale

Cors

Durées - souffles

4 Trompettes

3 Trombones

Cloches tubes

Durées - résonances

Vibraphone

Gongs

Gong Plaque

l'instrumentiste. Ces procédés confèrent une vie intérieure, entropie locale, à une structure qui, autrement, serait statique. La figure 4 montre une réduction de la disposition des composantes dans la partition. Les données incluses dans un triangle indiquent une plus grande pondération des éléments situés à la base. Dans les rectangles, les éléments sont affectés d'une distribution moyenne. Ces structures sont qualifiées par le terme « mobile », qui fait référence aux sculptures mobiles de Calder.

Le rapport de réciprocité entre le bloc – explosion, projection fortement directionnelle d'un organisme sonore énergétique dans l'espace en un temps concentré, et le bloc durées – résonances, engendré par réaction, se projetant dans un espace suspendu et un temps flexible, conditionné par sa propre énergie, établit le paradigme agogique de l'œuvre tout entière.

Au cours de l'œuvre, le bloc – explosion aura tendance à se ramifier, créant des ensembles brillants formés de traits et de mélismes, déployant diverses configurations sérielles projetées dans toutes les directions. Le bloc durées – résonances connaîtra une forte et rapide amplification, jusqu'à occuper de vastes espaces peuplés de reconfigurations mouvantes et complexes de l'ensemble des formants, créant une succession de sonorités vibrantes et colorées.

À certains moments, ces structures résonantes se stabilisent et suscitent des événements sonores remarquables qui constituent des marqueurs formels. Ces événements interviennent au centre de chacune des trois grandes parties de *Fleuves*, et en représentent en quelque sorte les points focaux, de même qu'à la toute fin, sous forme de coda. Nous en examinerons les caractéristiques principales dans les exemples suivants.

En A, nous exposons une structure harmonique qui se présente, au chiffre 22 de la partition, sous la forme d'une puissante attaque du *ré* grave (bassons, contrebasson et tuba, plus cymbale et grand tam-tam) qui engendre un vaste

FIGURE 5 *Fleuves*, section « Fanfare énorme » : exposé des structures harmoniques

The figure shows a musical score for the section « Fanfare énorme » from *Fleuves*. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score is divided into two parts, A and B, indicated by brackets above the notes. Part A starts with a bass clef note marked 8^{vb} and a treble clef note marked 8^{va} . Part B continues with notes in both staves. Numerical annotations in boxes are placed above and below the notes to indicate harmonic structures: « Ré : 1 - 5 » below the first note of B, « Fa #: 1 - 3 - 5 » above the second note of B, and « Do #: 2 - 7 - 10 » above the third note of B. There are also notes in parentheses: « (Ré : 5) » and « (Ré : 15) ».

accord de résonance formé des cinq autres sons distribués à l'ensemble des bois. En observant cette structure, nous constatons qu'elle est formée de l'intégration de trois zones spectrales dérivées de la fondamentale initiale *ré*.

En B, nous exposons ces trois zones, respectivement fondées sur *ré*, *fa* dièse et *do* dièse qui représentent les partiels 1, 5 et 15 de *ré*. Il s'agit d'un procédé d'engendrement par arborescence des données initiales. L'ensemble fusionne en une sonorité cohérente déterminée par un haut degré d'harmonicité, coloré par les partiels étrangers au spectre initial sur *ré* (*la* dièse, *sol* et *fa*).

Ici, le système de permutations ne s'applique qu'aux dynamiques : entre fortissimo et pianissimo ; par contre, les durées – souffles s'appliquent. L'attaque sur *ré* doit être répétée cinq fois et l'accord de résonance déployé trois fois pendant les trente secondes de la durée globale.

Cette structure est remarquable par le caractère de sa sonorité et sa projection dans un temps suspendu comme par de longs appels réitérés.

FIGURE 6 *Fleuves*, section « Hypnotique comme la mer... » : exposé de la structure harmonique globale

The image shows a musical score for the section « Hypnotique comme la mer ». It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. There are several notes: a B-flat on the first line, a B-flat on the second line, and a B-flat on the third line. The bass staff has a B-flat on the first line, a B-flat on the second line, and a B-flat on the third line. A box in the treble staff contains the text « La b : 3 - 1 - 5 - 7 ». A dashed line extends from the end of this box across the rest of the treble staff. There are also some markings above the treble staff, including a B-flat on the second line and a B-flat on the third line. Below the bass staff, there are markings for a B-flat on the first line and a B-flat on the second line.

Ce segment, chiffre 63 de la partition, situé au centre de l'œuvre, en constitue certainement le moment le plus lumineux. On retrouve une structure parfaitement harmonique, formée des quatre premiers partiels impairs du spectre de *la* bémol, qui semblent provenir d'une lointaine fondamentale, *do* dièse, brouillée par l'intervalle de triton et le registre extrêmement grave des instruments qui a tendance à confondre la perception des sons. Ce dernier élément est constitué d'une attaque fortissimo : piano, harpe et grand tam-tam, qui se prolonge par les : contrebasson, tuba et contrebasses. On a l'impression d'une synthèse instrumentale qui produirait un hyper tam-tam, dont la résonance émerge dans la sphère lumineuse du spectre de *la* bémol projeté à toutes les sections de l'orchestre. La permutation des dynamiques (fortissimo et pianissimo), les systèmes de durée ainsi que l'indication de moduler légèrement l'intonation par des micro-intervalles ajoutent à la fluidité de la sonorité.

FIGURE 7 *Fleuves*, section «Grand unisson coloré»: extrait

Grand unisson coloré



Cet événement sonore, chiffre 95 de la partition, qui survient après une section d'allure minimaliste exposant les éléments sériels, surgit de façon inattendue. Cet élément consiste en l'épaississement d'une fréquence unique distribuée à divers instruments : flûtes, hautbois, clarinettes, violons et altos ponctués par quelques percussions : très petite cymbale, vibraphone, bloc de bois accordé et crotale. La notation graphique indique la répartition des sons à l'intérieur des durées – souffles des instruments à vent. La dynamique, fortissimo, est affectée à tous les instruments, l'intégration de petits groupes de notes répétées rapidement, « individuellement à la manière d'une litanie », ainsi qu'une alternance de sons lisses et de sons légèrement modulés par l'intonation, créent une image sonore qui évoquerait le sifflement des vents qui s'engouffrent dans le cours d'un fleuve.

Cette structure fréquentielle complexe qui intervient à la toute fin de *Fleuves* constitue une coda qui, en rapport de symétrie, fonde ses matériaux sur la fondamentale initiale *mi* du premier bloc – explosion. La majorité des sons (9 sur 11) proviennent de l'original I de la série. Toutefois la projection des composantes ne relève pas, ici, de la distribution sérielle, mais de l'intégration spectrale telle qu'exposée dans la « fanfare énorme ».

En A, nous exposons la projection de ce qui constitue un vaste accord de résonance distribué à toutes les sections de cordes en *divisi*. En B, l'analyse nous révèle que cet ensemble est constitué de l'intégration de cinq zones spectrales, toutes déduites de la fondamentale initiale. Nous remarquons que les partiels qui constituent la première zone sur *mi* sont projetés horizontalement comme série de fondamentales des zones extrapolées. Chaque zone

FIGURE 8 *Fleuves*, coda : synthèse des matériaux harmoniques

The image displays two systems of musical notation, labeled A and B, representing the harmonic synthesis for the Coda of 'Fleuves'.
 System A consists of a single melodic line in treble clef with a bass clef below it. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.
 System B is more complex, featuring five staves for different instruments: C.B., Vc., Altos, VI. II, and VI. I. Above the staves are boxes containing harmonic series for Mi, Si, Sol #, Ré, and Fa #. A dashed line at the bottom indicates a continuation of the Mi series.
 The harmonic series boxes are:
 - Mi: 1 - 3 - 5 - 7 - 9
 - Si: 1 - 5 - 7
 - Sol #: 1 - 3 - 5 - 7
 - Ré: 2 - 6 - 7 - 10
 - Fa #: 1 - 5 - 3
 The notes in the score are marked with diamonds, indicating they are natural harmonics of open strings.

est constituée d'une série de partiels impairs (le partiel 10 sur *ré* étant le redoublement du partiel 5). Les notes en forme de losange représentent les harmoniques naturels des cordes ouvertes en spécifiant leur intonation. Le spectre sur *sol* dièse est obtenu en bloquant la corde de *sol* sur *sol* dièse, ce qui permet d'émettre des harmoniques à partir de cette position. Le spectre de *ré* est calibré en fonction de l'intonation du *ré* comme septième harmonique de *mi*. Le spectre de *fa* dièse est réalisé en notes appuyées, sans corrections d'intonation. Il s'agit du même procédé d'arborescence qui projette la structure verticale sur le plan horizontal, tel qu'exposé dans la « fanfare énorme ». Il en résulte une sonorité à la fois complexe et cohérente qui, grâce à l'homogénéité des timbres dans la nuance piano, crée une espèce de voile sonore délicat qui va se diffracter en gammes ascendantes d'harmoniques qui laisseront place aux ultimes harmoniques d'embouchures des flûtes sur la fondamentale *ré* comme septième harmonique de *mi*.

Les stratégies déployées dans cette œuvre témoignent d'une remarquable synthèse de techniques musicales, a priori opposées, si nous considérons les principes de base du langage et sériel, fondés sur la dépolarisation des sons, et la conception harmonique fondée sur la définition acoustique du son. L'intégration de ces pôles entraînera la création de structures hybrides

pondérées par leurs fonctions. D'une part, la projection spatiale, dans un temps directionnel, des matériaux sériels : les blocs – explosions et leurs dérivés formeront des sonorités complexes (avec un niveau de bruit élevé) mais cohérentes. D'autre part, l'assemblage de formants obtenus par filtrage de la série : blocs – résonants engendrera des champs harmoniques hybrides qui conféreront à leurs sonorités des timbres avec un niveau de définition nettement plus élevé. Enfin, la disposition des éléments sériels, selon le modèle spectral, suscitera des sonorités fusionnées, au timbre clair et hautement défini, qui auront un effet certain sur la perception du temps musical.

C'est l'agencement de ces structures, dans une relation de cause à effet, dans ses multiples reconfigurations, qui définit la syntaxe générale de l'œuvre et lui confère sa forte organicité.

Cette approche de la composition couvrira la plus grande partie de l'œuvre de Gilles Tremblay.

L'écrivain invente des agencements à partir des agencements qui l'ont inventé, il fait passer une multiplicité dans une autre. Le difficile, c'est de faire conspirer tous les éléments d'un ensemble non homogène, les faire fonctionner ensemble. Les structures sont liées à des conditions d'homogénéité, mais pas les agencements. L'agencement, c'est le co-fonctionnement, c'est la « sympathie », la symbiose. [...] C'est cela, agencer : être au milieu, sur la ligne de rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur. (Deleuze, 1996, p. 65 et 67)

L'œuvre ouverte

Umberto Eco, dans le premier article de son ouvrage *L'œuvre ouverte*, cite d'emblée quatre compositions musicales qu'il propose comme modèles du concept d'œuvre ouverte : *Klavierstücke XI* (1956) de Karlheinz Stockhausen, la *Sequenza pour flûte seule* (1958) de Luciano Berio, *Scambi* (1957) d'Henri Pousseur et la *Troisième sonate pour piano* (1955-1957) de Pierre Boulez. Il s'agit généralement de systèmes de permutations aléatoires des unités formelles (certaines règles s'appliquent...). Par ailleurs, un certain degré de variabilité peut être appliqué à des structures locales, par exemple la durée relative des sons dans un système proportionnel, dans la *Sequenza* de Berio. « La liberté de l'interprète agit ici sur l'enchaînement narratif du morceau, elle réalise un véritable montage des phrases musicales » (Eco, 1965, p. 15). Ce procédé a pour conséquence de contredire fondamentalement le concept de « forme close » qui s'est imposé à l'époque classique, par la rationalisation des fonctions tonales, comme génératrices de formes. Par opposition, l'éclatement de la structure globale donne lieu à l'ouverture de l'œuvre, champs de possibilités, en tant que forme en devenir.

Chez Tremblay, l'application de systèmes aléatoires correspond à une autre logique. Il agit de l'intérieur en introduisant un facteur d'entropie à des ensembles déterministes, c'est-à-dire que les conditions initiales sont déterminées. En effet, chaque mobile est constitué d'un ensemble de paramètres: la relation à un événement antérieur, l'enveloppe temporelle, l'ensemble de fréquences, systèmes de durée, écarts des dynamiques, qualité des attaques. L'intervention spontanée des interprètes module l'allure de chaque intervention. La profusion des mobiles a un impact important sur le déroulement du discours et l'allure générale de la forme. On pourrait évoquer, à une échelle microscopique, un comportement relatif à la théorie du chaos, ce qui le rapprocherait davantage de la pensée de Xenakis que des compositeurs de l'école sérielle. Toutefois, dans *Solstices (ou les jours et les saisons tourment)* (1971), Tremblay élargit considérablement le champ d'action de ces procédés. L'œuvre est constituée de douze sections qui correspondent aux douze mois de l'année, de même qu'à la distribution des vingt-quatre heures de la journée. Les quatre saisons seront affectées de caractéristiques particulières appelées *foyers dominants*.

Hiver (I – II – III): silences, longs fondus enchaînés parsemés d'égrènements des résonances métalliques; instrument dominant: cor.

Printemps (IV – V – VI): mélodies, contrastes, poussés de vie; instrument dominant: flûte.

Été (VII – VIII – IX): pluie de percussions, déclenchée par des traits – batterie, musique d'insectes; instrument dominant: clarinette.

Automne (X – XI – XII): filtrages, décomposition du son (par harmoniques, sons composés, etc.), tempêtes, gels, ralentissements, silences⁵.

L'heure de l'exécution indique le point de départ, la date détermine la priorité d'un foyer dominant relatif à la saison. Ce foyer prioritaire influencera l'allure de toutes les sections.

L'œuvre est entièrement composée de mobiles.

Le compositeur aurait souhaité, lors de la création, que l'œuvre fût exécutée simultanément en deux ou trois points du globe, tenant compte de la disparité des fuseaux horaires et des saisons. La diffusion en multiplex aurait été effectuée par satellite à relais Telstar. Ce projet, qui aurait été complexe et assez onéreux à l'époque, serait aujourd'hui facilement réalisable par le réseau Internet avec le vaste réseau de diffusion que cela suppose!

Solstices apparaît comme une œuvre visionnaire qui illustre de façon remarquable le concept d'œuvre ouverte aux dimensions planétaires.

5. Ces éléments de description des saisons proviennent de la préface de la partition, et ont été ici résumés et rassemblés pour une présentation plus synthétique.

Orient et spiritualité

À l'été 1972, Gilles Tremblay effectue un voyage d'étude en Extrême-Orient : Corée, Philippines, Chine, Java et Bali. Ce séjour fondé sur l'expérience et le partage lui aura permis non seulement d'approfondir ses connaissances, mais de les situer dans leurs réalités sociales et culturelles. Il citera souvent Bali comme le lieu d'une expérience fondamentale. Il prendra conscience de la profonde intégration des arts dans tous les aspects d'une vie communautaire profondément ancrée dans une spiritualité englobante caractéristique d'une forme d'hindouisme propre aux Balinais. La pratique de l'art en tant que rituel sert de médiation entre le domaine du sacré et la manifestation du vivant sous toutes ses formes.

Du point de vue musical, la pratique de la musique indonésienne, en particulier des divers types de gamelan (balinais, javanais et sundanais), lui fera découvrir toute une palette de sonorités qu'il intégrera à ses œuvres. Mais c'est surtout l'expérience d'une temporalité élargie, modulée par cycles d'énergies, comme de vastes respirations, qui aura une influence déterminante quant à sa conception organique de la forme globale d'un événement sonore. À cet effet, il sera fortement impressionné par les représentations du Théâtre d'ombres balinais nocturne *Wayang Peteng*, accompagné de gamelan, qui sont constituées de l'enchaînement de nombreux rituels qui se prolongent jusqu'au lever du jour. Ici, le temps semble aussi vaste qu'une portion d'éternité.

There may be an analogy – and on first sight it seems that there must be – between both the state and power of artistic perceptions and the law of perpetual change, that ever-flowing stream, partly biological, partly cosmic, ever going on in ourselves, in nature, in all life. (Ives, 1970, p. 71)

Bien que la dimension du sacré recouvre toute la production de Tremblay, certaines œuvres en expriment la teneur de façon plus explicite. Citons : *Oralléluiants* (1975), *Dzei : voies de feu* (1981), *Les Vêpres de la Vierge* (1985-1986) et *L'Arbre de Borobudur* (1994). Cette dernière œuvre, écrite pour un ensemble incluant un gamelan sundanais, fait référence à l'antique temple bouddhiste de Borobudur situé au centre de l'île de Java.

Œuvres récentes – poésie

La saison 2009-2010 a été marquée par la création de deux nouvelles œuvres de Gilles Tremblay : d'abord, *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante, et l'Oiseau qui dit la vérité*, opéra-féerie (2004-2007), sur un livret de Pierre Morency (d'après Madame d'Aulnoy), commandé et créé par la Compagnie Chants

Libres ; puis *L'Origine* (2009), pour orchestre et voix de soprano sur un poème de Fernand Ouellette, commande de Radio France, créée par l'Orchestre symphonique de Montréal.

Dans l'opéra, Tremblay met en scène un monde sonore merveilleux qui met en lumière le livret de Morency, qui pourrait évoquer le parcours initiatique de la *Flûte enchantée* de Mozart. L'œuvre aux vastes dimensions, composée de trois parties, est habitée par toutes les musiques du compositeur en une forme de mosaïque colorée d'où émergent, comme d'une source claire, les voix des personnages, y compris *la Pomme qui chante* et le merveilleux *Oiseau qui dit la vérité*.

Dans *L'Origine*, l'orchestre expose des sonorités aux harmonies remarquablement claires, projetées dans un discours d'une extraordinaire fluidité. Le chant, d'une rare beauté, naît littéralement du sein de la matière sonore pour croître et s'envoler avec une liberté souveraine, porté par l'admirable poésie de Fernand Ouellette. Cette œuvre à la fois riche et épurée exprime en quelque sorte la quintessence et l'aboutissement de l'art de Gilles Tremblay.

Les poètes auront été de précieux compagnons pour le compositeur, citons en exemple les œuvres suivantes : *L'espace du cœur* (1997), sur des poèmes de Gaston Miron et Guillaume de Machaut, *À quelle heure commence le temps ?* (1999), sur un poème de Bernard Lévy.

Conclusion en forme d'ouverture

Gilles Tremblay aura, tout au long de sa démarche artistique, manifesté une extraordinaire ouverture d'esprit fondée sur une soif de connaissances jamais rassasiée. Il aura été confronté à de nombreuses sources d'influences : écoles de pensée, positions esthétiques et théoriques, cultures étrangères, poésie, œuvres d'art... Par un effort de synthèse toujours renouvelé, il aura pu *déterritorialiser*, pour reprendre l'expression de Deleuze, tout un réseau de concepts, d'attitudes et de positionnements afin de les intégrer et de les *reterritorialiser* dans cet espace imaginaire, intime, de la création où prend forme le langage de l'art, qui articule une vision du monde, selon sa poétique propre.

C'est comme dans la musique où le principe de composition n'est pas donné dans une relation directement perceptible, audible, avec ce qu'il donne. C'est un plan de transcendance, une sorte de dessein, dans l'esprit de l'homme ou dans l'esprit d'un dieu, même quand on lui prête un maximum d'immanence en l'enfouissant dans les profondeurs de la Nature ou de l'Inconscient. (Deleuze, 1996, p. 110)

L'œuvre de Gilles Tremblay, par sa densité, sa richesse, son rapport ouvert et fécond à l'altérité, constitue d'ores et déjà une part essentielle de notre

patrimoine. En d'autres contrées que la nôtre, il serait considéré comme un trésor national vivant!

La musique de Gilles Tremblay est profondément enracinée dans l'histoire, elle exprime notre présent et se projette dans son devenir.

BIBLIOGRAPHIE

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire (1996), *Dialogues*, Paris, Flammarion.

ECO, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil.

GRISEY, Gérard (2008), *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Guy Lelong (dir.), Paris, Éditions MF.

IVES, Charles, 1970: *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings*, Howard Boatwright (dir.), New York, Norton.

MESSIAEN, Olivier (1994), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Tome I, Paris, Alphonse Leduc.

POTARD, Yves, BAISNÉE, Pierre-François et BARRIÈRE, Jean-Baptiste (1991), « Méthodologie de synthèse du timbre: l'exemple des modèles de résonance », in *Le timbre métaphore pour la composition*, Jean-Baptiste Barrière (dir.), Paris, IRCAM, Bourgois, p. 135-163.