

## De l'esthétique de Gilles Tremblay

Robert Richard

Volume 52, numéro 1 (289), décembre 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63816ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Richard, R. (2010). De l'esthétique de Gilles Tremblay. *Liberté*, 52(1), 92–103.

# DE L'ESTHÉTIQUE DE GILLES TREMBLAY<sup>1</sup>

« Pour moi, ce qui me stimule le plus dans la foi, c'est l'idée d'un Dieu Créateur. »

GILLES TREMBLAY<sup>2</sup>

L'œuvre de Gilles Tremblay est la célébration du monde en tant que création de Dieu. D'où sa puissance jubilatoire. En ce sens, Tremblay, le compositeur, l'artiste, est tourné vers ce qui est extérieur à lui. D'où, dans l'œuvre de Tremblay, la rémanence d'un ordre *ancien* en termes de sensibilité esthétique. L'artiste — on devrait plutôt dire l'artisan — de la Grèce de l'Antiquité était tout entier tourné vers le cosmos, son « art » ayant pour but d'en exprimer l'harmonie. Le mot grec « cosmos » veut dire « ordre et beauté ». Ainsi, les œuvres de l'artiste ou de l'artisan devaient-elles être le reflet, en plus petit, du cosmos. Leurs œuvres étaient donc, dans le vrai sens du mot, des « microcosmes<sup>3</sup> ». Il devait y régner, mais à plus petite échelle, le même ordre et la même beauté que dans le cosmos véritable. Ici, la sensibilité de l'artisan en tant qu'individu ayant une psychologie,

1. Le compositeur québécois Gilles Tremblay est né en 1932. Un premier article portant sur l'œuvre de Tremblay, intitulé « Éblouissement », a paru dans *Liberté*, vol. 51, n° 1 (283), février 2009, p. 40-51.
2. Gilles Tremblay, « Foi et création : une reconnaissance », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 5, n° 1, 1994, p. 19.
3. Luc Ferry, *Le sens du beau*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 19.

une histoire personnelle, n'avait pas le moindre sens. Si bien que ces artisans sont pour la plupart restés anonymes. Ce mode esthétique — qui est d'être tourné vers ce qui est extérieur à soi — va persister jusqu'au Moyen Âge, voire jusqu'à la Renaissance et même au-delà. Sauf que ce n'est plus vers le cosmos que l'artiste se tourne, mais, à compter du Moyen Âge et à la Renaissance, vers Dieu — et, quand l'artiste se tourne vers la nature, il s'agit moins de la nature au sens empirique du terme que de la nature en tant qu'elle est, justement, l'œuvre de Dieu. Tremblay serait de cette conception esthétique des choses. Comme compositeur, Tremblay est tourné vers ce qui lui est extérieur, soit la nature, mais en tant que celle-ci se donne pour la création de Dieu.

Il suffit de méditer cela — qu'il en va non pas de la nature, mais de la nature dans la mesure où elle est l'œuvre de Dieu — pour comprendre que, chez un compositeur comme Gilles Tremblay, l'ordre du visible, c'est-à-dire l'empirique, compte finalement pour assez peu. Ce qui le sollicite en tant que compositeur, ce n'est pas la nature qui se trouve là, sous ses yeux. Celle-ci pourra toujours l'inspirer. Tremblay — je parle de l'homme — a toujours eu la capacité de s'émerveiller devant le spectacle de la nature : le bruit d'un ruisseau, une soudaine ondée, le vent dans les arbres, la lumière dans les feuilles. Mais on ne trouvera pas pour autant, chez Tremblay, la tentation d'imiter la nature — pas de piailllements d'oiseaux ni de peintures d'orages ou de tourmentes de neige dans ses compositions. Et, s'il en va aussi peu du visible, c'est pour la raison toute simple que c'est de l'invisible qu'il en va, cet invisible étant la *forme* que revêt la présence de Dieu au sein de la nature. Cela dit, il n'y a rien du panthéiste chez Gilles Tremblay. Pas d'immanentisme chez lui, l'immanentisme étant le fait d'assimiler Dieu à sa Création. Spinoza passait déjà pour un hérétique avec son « *Deus sive natura* » (Dieu ou nature). Chez Tremblay, Dieu n'est pas la nature et la nature n'est pas Dieu. Plutôt, si la nature est à ce point source d'émerveillement, c'est en tant qu'elle est le reflet de la perfection et de la pureté divines. Ainsi la nature vaut-elle comme trace visible de cet invisible qu'est Dieu<sup>4</sup>.

Tremblay n'est pas peintre, il est compositeur, si bien que son rapport à l'invisible se manifeste plutôt sous la forme d'un rapport à l'in audible — ce qui, à bien y penser, est tout de même assez étrange

4. On pense, ici, à l'énoncé quelque peu paradoxal de Pascal sur « la présence d'un Dieu qui se cache ». Cet énoncé n'a rien d'immanentiste. Il s'agit d'un Dieu qui est là, présent, tout en étant absent ou du moins invisible.

pour un compositeur. Cela dit, l'inaudible, ce n'est pas le silence. Le silence s'entend. Par définition, un compositeur est un artiste qui travaille avec de l'audible, ce qui inclut et les sons et les silences<sup>5</sup>. Cela est bien sûr aussi le cas pour Tremblay, dont le matériau de base est la matérialité des sons et des silences. Comment pourrait-il en être autrement ? Mais ce n'est pas tout. Il y a aussi, à même la matérialité des sons et des silences, quelque chose de l'ordre d'un rapport à l'inaudible — ou, si l'on veut, à l'inouï, ce mot ayant l'avantage de suggérer l'aspect *hors entendement* de cette quête.

Ainsi se trouve-t-on devant l'étrange paradoxe d'un musicien dont l'univers compositionnel tourne autour de l'inaudible comme autour de sa cause.

### **Deux courants modernes**

À compter de la Renaissance, le dispositif que j'ai décrit en commençant se mettra à pivoter lentement sur 180 degrés : l'artiste ne sera plus tout entier tourné vers ce qui lui est extérieur, mais de plus en plus vers la part intime de son être. D'où un Montaigne qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, n'hésite pas à proclamer : « Je suis la matière de mes propres livres. » On assiste à la naissance de la subjectivité en art. Ainsi l'homme se tournera-t-il vers... l'homme. Dans ces circonstances, tout ce qui est là, au-dehors — le monde, la nature —, prendra son importance en fonction de ce qui se trame en *moi*. Même un philosophe comme Kant sera de ce tournant subjectif : avec ce qu'il nomme sa « révolution copernicienne », Kant se met à privilégier le sujet connaissant, puisque, selon le philosophe, c'est en lui, c'est-à-dire *dans* le sujet, que le monde se révèle. L'une des conséquences de cette arrivée massive des subjectivités dans le domaine de l'art sera la soudaine prolifération des esthétiques. Là où il n'y avait qu'un cosmos ou qu'un seul monde créé par Dieu, il y aura maintenant une multitude de subjectivités et de « mondes » intimes. Si bien qu'à compter du XVIII<sup>e</sup> siècle, on se retrouvera avec autant d'écoles et d'esthétiques que d'artistes, chaque artiste cherchant à faire valoir *son* monde intérieur à lui, à travers *son* art à lui. Bien sûr que, dans

5. Ce à quoi il faudrait ajouter que ces sons et ces silences sont *historiquement* déterminés. C'est Adorno qui nous enseigne que le compositeur ne travaille jamais avec des sons et des silences que l'on pourrait qualifier de purs ou d'originaires, intouchés par l'histoire sociale et politique. Ainsi Mozart et Beethoven ont-ils travaillé avec la gamme tempérée et le diatonisme hérités de Bach, héritage qu'ils ont transformé, avant de le donner aux compositeurs venus après eux, ces héritiers ayant, à leur tour, travaillé pour transformer ce legs, suivant les nouvelles exigences (critiques) de l'époque — et ainsi de suite.

la pratique, il se créera des constellations, plus ou moins spontanées, d'artistes. Ce sera le cas de ce qu'on a fini par appeler la première école de Vienne, où l'on reconnaît, entre autres, le prométhéisme d'un Beethoven et les « paysages<sup>6</sup> » d'un Schubert.

Cela dit, la première école de Vienne n'est qu'un regroupement régional à l'intérieur d'un courant global. Je fais référence ici au courant austro-allemand en musique, dont font partie Beethoven et Schubert, mais aussi Bach, Mozart, Haydn, Schumann, Brahms. Ces compositeurs, surtout depuis Beethoven, construisent des mondes, le plus souvent à partir d'eux-mêmes. Nous viennent tout de suite à l'esprit les troisième et cinquième symphonies de Beethoven, ainsi que sa sonate pour piano dite « *Hammerklavier* », opus 101. Gustav Mahler, qui fait également partie de ce courant, dira : « Le terme *symphonie* signifie pour moi : avec tous les moyens techniques à ma disposition, bâtir un monde. » Effectivement, ce qui caractérise ce courant austro-allemand, c'est qu'il participe d'un constructivisme dynamique et expressif. Ce courant a même réussi à s'imposer — avec le poids de l'idéologie — comme *seule musique vraie*, summum ou point d'achèvement indépassable. Un Arnold Schoenberg (1874-1951) se voyait non pas comme un incendiaire qui brûle tout, qui fait table rase du passé, mais comme quelqu'un qui mène l'expérience austro-allemande à sa conclusion logique. Bach aurait été le *terminus a quo* de cette expérience, et Schoenberg le *terminus ad quem*.

Est-ce à dire que l'esthétique dite plus *ancienne*, objective (où l'artiste se tourne vers ce qui lui est extérieur), aura totalement disparu sous le rouleau compresseur des différentes esthétiques de la subjectivité ? Pas tout à fait. Disons qu'elle aura été tout au plus écartée momentanément par ces courants à caractère plus subjectif (première école de Vienne, romantisme, etc.), avant de réapparaître, en peinture avec l'impressionnisme, en littérature avec Rimbaud et Mallarmé, et en musique avec Debussy. Écrivant à Stravinsky, en 1915, Debussy parle de la nécessité qu'il y aurait eu à lutter contre les « miasmes austro-boches [...] sur l'art<sup>7</sup> ».

Debussy, donc — et, à sa suite, Varèse, Messiaen, Ligeti. On pourrait aussi citer un Giacinto Scelsi (1905-1988), par exemple ses *Quatre pièces sur une seule note* de 1959, ou encore la musique dite « spectrale »

6. L'expression « paysages de Schubert » est de T. W. Adorno, dans son article de 1928 intitulé « Schubert ».

7. Claude Debussy, *Correspondance : 1872-1918*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard, 2005, p. 1952.

(car fondée sur le spectre harmonique<sup>8</sup>) des Gérard Grisey (1946-1998) et Tristan Murail (1947). Cette lignée aura refusé le tournant de la subjectivité ou, si elle ne l'a pas refusé comme tel (pourquoi refuser ce qui ne tient plus la route ?), disons qu'elle aura préféré s'installer ailleurs que sur les hauteurs du moi. Ce qui se joue, ici, ce n'est pas la sphère de l'intériorité psychologique, mais, pour ainsi dire, l'ordre des choses, dont fait partie le monde sonore, celui, justement, des sons et des silences. Il y aurait là comme un retour de la position *ancienne*, mais un retour qui n'aurait rien d'un repli frileux. Tout simplement, le monde est là — ce dont, par ailleurs, la philosophie moderne fait la découverte, on a envie de dire toute naïve, avec Husserl. Après l'épisode subjectiviste, voici que le monde se retrouve *là*, de nouveau. Et, s'il est *là*, ce n'est pas parce qu'il aurait été enfin assigné à résidence par l'esprit scientifique. C'est au XVII<sup>e</sup> siècle que naît l'esprit scientifique, dont l'approche consiste à prendre des mesures, rien de plus. L'objet que le scientifique observe aura telle taille, tel volume, telle masse, il pèsera tant de grammes, et voilà tout ! Ce qui est une autre façon de perdre ou d'oublier le monde, en laissant entendre qu'il subsistera, qu'il pourra toujours être là, même quand je ne serai plus. Mais voici qu'au XX<sup>e</sup> siècle, l'artiste éprouvera à nouveau la nécessité de se tourner vers ce qui n'est pas lui : monde, nature, son — mais avec cette différence que ce monde, qui n'est pas lui, ne saurait toutefois être là sans lui<sup>9</sup>.

*La mer* de Debussy a quelque chose d'emblématique dans ce contexte<sup>10</sup>. Ce qui s'exprime dans ce chef-d'œuvre de 1905, ce ne sont pas les états d'âme de Debussy devant l'océan. Ce n'est pas non plus la réalité empirique de la mer que Debussy aurait voulu traduire ou imiter. Oui, bien sûr, il y a, dans cette œuvre, comme des *esquisses* sonores pouvant rappeler la réalité matérielle de ce qu'est la mer.

8. Tremblay fait usage des harmoniques dans ses compositions, au point où l'on a pu parler de « musique spectrale » dans son cas. Ce courant dit de « musique spectrale » aurait vu le jour autour de 1975 dans le travail du compositeur français Gérard Grisey. Or, Tremblay faisait déjà un travail sur les harmoniques à partir des années 1950. Il serait donc plus juste de parler tout simplement d'affinités entre le travail de Tremblay et le courant de la musique spectrale.
9. Ce qui ne veut pas dire que le monde ne serait que la pure invention de mon esprit. Plutôt : le monde n'est vraiment *monde* que parce que je le vois et que, le voyant, je lui donne sens. Ce qui implique que, sous « le rayon de ma conscience » (Husserl), le monde ne peut plus être vu comme un agrégat brut d'objets : au contraire, sous mon regard, *le sens prend* — un peu comme on dit que « la glace prend » sur une étendue d'eau l'hiver.
10. Il ne serait pas faux de dire que, sous certains rapports, *La mer* est plus significative comme œuvre que le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) et *Jeux* (1912). André Boucourechliev va d'ailleurs dans le même sens. Voir son excellent : *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 115.

Mais que pourrais-je faire de ces esquisses si je n'avais jamais vu d'océan de ma vie ? C'est dire que l'essentiel n'est pas là, dans la reproduction plus ou moins bien réussie d'un paysage marin. L'œuvre de Debussy est bien sûr tout autre chose. Elle est de l'ordre d'une rencontre. Sa facture nouvelle réside dans ce geste de se tourner vers la mer, pour se rendre disponible à l'ensemble des phénomènes qui la constituent : reflets sur les eaux, jeu des vagues, dialogue du vent et de la mer. Pas question d'imiter les paysages marins ni, suivant le mode austro-allemand, de rivaliser avec eux. Il se passe tout autre chose : c'est comme si Debussy avait laissé la mer « tapisser le fond de sa mémoire<sup>11</sup> » auditive.

Voilà donc ces deux courants : Debussy, Varèse, Messiaen, Ligeti, Scelsi, Grisey (etc.) d'un côté et, de l'autre, le puissant courant austro-allemand. Cette distinction que je viens d'esquisser à grands traits — entre un courant disons *debussyste*, tourné vers le monde (paysages ou sons) et un courant austro-allemand tourné vers (ou centré sur) le moi — a sans doute quelque chose d'artificiel. Ce serait un jeu d'enfant de citer les noms de compositeurs transfuges ou difficilement classables. Qu'en est-il, par exemple, d'un Bruckner, moins tourné vers son moi que vers Dieu ? Bruckner est un bâtisseur de cathédrales. Il construit des mondes. Sa neuvième symphonie (1894) est une véritable cathédrale de bronze à la gloire de Dieu — à qui elle est par ailleurs dédicacée. Le cas du dernier Beethoven est sans doute un peu plus délicat. Il n'y a pas d'exemple plus éclatant du courant austro-allemand que le Beethoven de la première et de la deuxième manières, un Beethoven volontariste et dont le projet est l'exemple presque canonique du constructivisme expressif. Mais qu'en est-il du Beethoven de la troisième manière ? Dans lequel des deux camps (celui tourné vers le monde ou celui tourné vers le moi) nous faudrait-il situer une œuvre comme l'opus 111, en particulier le second mouvement (la sonate n'en compte que deux) ? N'y a-t-il pas, chez ce Beethoven de la fin, quelque chose comme un univers dépeuplé, privé de sa composante « subjective »<sup>12</sup> ?

Revenons au but de cet exercice, qui était de situer l'œuvre de Gilles Tremblay dans cette manière de tableau historique des esthé-

11. Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 227. Dans ce texte, Sartre parle du poète Francis Ponge. « [Les choses], écrit-il, ont habité en lui de longues années, elles le peuplent, elles tapissent le fond de sa mémoire. »
12. C'est le point de vue d'Adorno. Voir son court texte de 1937 « Le dernier Beethoven », où il montre que ce Beethoven tardif marque le retour de la convention, vidée de toute emphase subjective.

tiques que je tente de brosser. Gilles Tremblay est à situer, on l'aura déjà deviné, dans la lignée des Debussy, Varèse, Messiaen, Ligeti — comme participant d'une esthétique où l'artiste se tourne vers ce qui n'est pas lui. Il en va ici comme d'un assentiment au monde — que ce soit à des paysages (Debussy), à l'univers des sons (Varèse, Scelsi, Grisey), aux mystères de la création (Messiaen). Rien à voir, donc, avec le courant constructiviste austro-allemand.

Tremblay ne construit pas. Son geste, plus simple, est de se tourner vers le monde, dans une attitude de disponibilité. Tremblay est attentif. En ce sens, *Les vêpres pour la Vierge* (1986) de Tremblay ne sont pas une cathédrale que le compositeur aurait voulu ériger à la gloire de Marie. L'idée qu'on puisse construire une œuvre pouvant égaler — quelle prétention! — la gloire de Marie lui semblerait suspecte. *Les vêpres de la Vierge* sont une méditation. Mais le mot « méditation » a quelque chose de trop statique. Il faudrait plutôt parler des *Vêpres de la Vierge* comme d'une prière, activité qui est moins une contemplation qu'un *mouvement* de l'âme<sup>13</sup>. L'œuvre de Tremblay n'a rien de contemplatif, ou si peu. Il y a chez Tremblay une dynamique, c'est-à-dire un « aller vers... », qui constitue pour ainsi dire la quintessence de l'œuvre du Québécois.

### **Une écoute qui va droit dans le monde**

Ce serait brouiller les cartes que de qualifier Gilles Tremblay de compositeur impressionniste, ce que, de toute évidence, il n'est pas. Pourtant, il y a quelque chose de l'expérience impressionniste chez Tremblay, quelque chose qui tient à la manière qui est la sienne de se poser face au monde. En faisant référence à l'impressionnisme, je pense avant tout aux peintres, moins aux musiciens. L'étiquette « impressionniste » vient d'un tableau de Monet : *Impression, soleil levant*, qui fut exposé à Paris en 1874. Un critique de l'époque, Louis Leroy, s'était alors emparé du mot « impression », dans le titre, pour stigmatiser l'état d'inachèvement dans lequel ces œuvres semblaient être restées. On connaît la suite de l'histoire : le mot a fini par perdre sa valeur péjorative, réussissant même à réunir sous une même appellation, sous une même bannière, des peintres aux styles souvent fort variés, pour ne pas dire incompatibles. Quoi qu'il en soit, il y a tout de même un *geste* qui serait commun à tous ces peintres. Une peinture dite « impressionniste » ne se veut pas la traduction des

13. C'est d'ailleurs ainsi que *Le Petit Robert 2008* définit la prière : « Mouvement de l'âme tendant à une communication spirituelle avec Dieu [dans ce cas-ci, avec la Vierge]. »



impressions subjectives de tel ou tel peintre, comme on l'entend souvent. C'est-à-dire que le peintre ne cherche pas à rendre ou à communiquer son vécu sensitif, voire sentimental, devant tel paysage ou telle scène de jardin. Il s'agit plutôt des impressions matérielles que laisse tel paysage précis, à telle heure précise de la journée, sur la rétine du peintre. On ne manquera pas d'interjeter : mais, si c'est le cas, ne serait-il pas plus simple de prendre une photographie du paysage en question à l'heure dite ? La réponse est non, parce que la rétine du peintre n'est pas une pellicule photosensible. La rétine du peintre est la rétine d'un *sujet*, ce qui n'est somme toute pas la même chose. Encore faut-il bien préciser que ce sujet n'est pas le sujet psychologique, le sujet intime, possédant un bagage de souvenirs et d'émotions. Il s'agit plutôt d'un sujet impersonnel, qui fait cette chose tout à fait fondamentale : regarder. La pellicule d'un appareil photographique ne regarde pas, elle enregistre, ce qui est autre chose. Ce mouvement dans l'histoire de la peinture, qu'on a fini par appeler « impressionnisme », aura donc devancé Husserl dans sa découverte de la phénoménologie. Avec Husserl, la philosophie reviendra à ceci de fort simple, à savoir que le monde est là et que, s'il est là, c'est que je le regarde.

Il en est ainsi de l'œuvre de Tremblay, dont le travail consiste à livrer une empreinte du monde divin. L'impression ne se fait pas sur sa rétine, bien évidemment, mais sur son oreille interne. Une photographie, réalisée à des fins publicitaires, montre Gilles Tremblay la main gauche derrière l'oreille, comme s'il voulait s'assurer de bien capter les sons qui lui parviennent de l'environnement. Cette image, c'est celle du Tremblay *attentif au monde*. Elle a ceci de précieux qu'elle traduit admirablement bien ce qu'il en est de l'œuvre de ce compositeur : *l'œuvre de Tremblay est une écoute*. Cette œuvre ne serait pas tellement quelque chose qu'on écoute : elle serait plutôt, en soi, *une écoute*.

Mais alors que faisons-nous au juste, vous et moi, quand nous écoutons une œuvre de Tremblay ? Sommes-nous dans la situation un peu étrange d'une écoute redoublée ? Sommes-nous en train de faire l'écoute d'une écoute ? Non, pas du tout. De toute manière, si l'on adopte la position du récepteur passif face à une œuvre de Tremblay, on a tout raté. Il serait plus juste et plus vrai de dire que nous *accompagnons* Tremblay dans son écoute. Écouter une œuvre de Gilles Tremblay, c'est pour ainsi dire se mettre à écouter *avec* le compositeur. L'œuvre de Tremblay dirige notre écoute *sur* le monde,

elle l'entraîne *vers* le monde — celui, d'abord, des sons et des silences, mais aussi, et comme en même temps, par-delà ceux-ci. Ainsi en est-il des *Vêpres de la Vierge*, pièce durant laquelle le public auditeur se trouve à accompagner Tremblay dans un même mouvement de l'âme *vers* la Vierge en tant que présence cachée (pour faire allusion à Pascal).

Le philosophe Maurice Merleau-Ponty dit quelque part qu'une peinture, ce n'est pas tant un objet qu'on regarde qu'un objet *avec* lequel on regarde. Il en est de même de l'œuvre de Tremblay, qui n'est peut-être pas tant quelque chose qu'on écoute que quelque chose, un dispositif si vous voulez, *avec* lequel on écoute, *avec* lequel on entend le monde — et qui, de ce fait, nous transporte, comme dans un élan de prière et de méditation, vers le monde et vers ce point de rayonnement infini qui en est la cause.

Revenons à la photographie de Tremblay, la main derrière l'oreille. Qu'est-il en train d'écouter? Je ne cherche pas une réponse qui tiendrait de l'anecdote. Je ne connais pas le contexte dans lequel la photographie a été prise. Dans la nature? Dans une salle de répétition? Je veux plutôt savoir ce que cette photographie peut en quelque sorte *prendre sur elle*, ce qu'elle peut accepter de refléter de l'œuvre de Tremblay. Je reprends ma question : qu'est-il en train d'écouter? Finalement, la vraie question est peut-être celle-ci : si l'œuvre de Tremblay est une écoute, jusqu'où cette écoute cherche-t-elle à entendre? Jusqu'où plonge-t-elle? Par-delà les sons et les silences, certes, mais encore une fois : jusqu'où? Eh bien, nous possédons déjà la réponse : cette écoute plonge dans le monde, *jusqu'en son point d'inouï*, lieu ou zone *hors entendement*. L'œuvre de Tremblay nous transporte, comme dans un élan de prières et de méditations, vers ce point d'inouï en tant que ce point est cause du monde visible. C'est justement le sens qui se dégage des derniers instants, cette sorte d'extase longue et ascendante à la fin d'*Oralléluiants* (1975), qui constitue sans doute une des pages les plus sublimes de toute l'œuvre de Tremblay. La clé est donc toujours le «mouvement de l'âme». Écouter une œuvre de Tremblay — écouter *avec* elle, devrais-je dire —, c'est se mettre en mouvement vers ce que j'ai appelé le point d'inouï<sup>14</sup>.

14. Ne pourrait-on pas dire la même chose de la sonate pour piano opus 111 de Beethoven, à savoir qu'elle est mouvement ou cheminement vers ce point d'inouï qui est extérieur au sujet « Beethoven » et à la société de l'époque? Ce qui est une autre occasion de constater à quel point nos belles catégories — courant austro-allemand *versus* courant debussyste,

## La modernité de Tremblay

Le parcours que nous venons de faire m'oblige à nuancer certaines formules que j'ai pu utiliser au tout début pour décrire l'œuvre de Tremblay. Cette œuvre, ai-je dit, est tournée vers la nature en tant qu'elle est la création de Dieu. On peut sans doute maintenant deviner ce qui manquait à cette description : le mouvement. L'œuvre de Tremblay est la mise en mouvement d'un sujet dont le parcours l'oblige à se sortir de lui-même pour aller vers le monde visible, plus exactement en ce point d'invisible ou ce point d'inaudible, ce point d'inouï, *cause* du monde visible. C'est ce qui fait de l'ensemble des œuvres de Tremblay une prière, dans le vrai sens de ce mot, c'est-à-dire un mouvement de l'âme vers Dieu.

Or, c'est précisément ce qui nous permet d'entrevoir en quoi l'œuvre de Tremblay participe de la modernité. Dans l'Antiquité, l'artisan devait se contenter de contempler le cosmos. Il en était de même pour le philosophe — un Platon, par exemple —, dont l'idéal consistait à contempler fixement la vérité, sans bouger. Le paradigme platonicien est celui du philosophe immobile dans son fauteuil et contemplant, dans l'émerveillement, toutes ces Idées à majuscule telles la Beauté, la Justice, etc. Puis, après ce premier moment de l'Antiquité (où l'artiste et le philosophe contemplaient les Idées ou le cosmos), il y a eu cet intermède de la subjectivité où l'artiste se serait tourné vers lui-même. Enfin, au xx<sup>e</sup> siècle, l'artiste éprouvera de nouveau le besoin de se tourner vers le monde. Mais, cette fois, ce ne sera pas pour contempler le monde à distance et dans une sorte de quiétude ou d'immobilisme : ce sera, au contraire, pour *plonger en lui*. Ainsi, Heidegger va-t-il dire du *Dasein* — c'est-à-dire le sujet, l'homme — qu'il est «jeté» ou «projeté» dans le monde. Pour Heidegger, être, c'est être-dans-le-monde. C'est ce que Husserl avait déjà thématiqué avec sa notion d'intentionnalité, ce en vertu de quoi la conscience est toujours conscience *de* quelque chose. C'est d'ailleurs pourquoi elle n'a rien d'un sujet personnel, puisqu'elle est toujours conscience *de* ceci et *de* cela. Déjà, chez Husserl, la conscience n'est rien d'autre que l'acte ou le mouvement de se jeter hors d'elle-même, au milieu des choses qui sont dans le monde : les arbres, les maisons, la route sous le soleil, la poussière, etc., qui se trouvent là, devant elle. C'est ce que Sartre tentera d'exprimer dans un court texte lumineux de 1939 :

---

etc. — n'ont de valeur qu'heuristique (au sens d'hypothèses successives et provisoires qui permettent de cheminer dans la découverte).

[...] la conscience s'est purifiée, elle est claire comme un grand vent, il n'y a plus rien en elle, sauf un mouvement pour se fuir, un glissement hors de soi : si, par impossible, vous entriez « dans » une conscience, vous seriez saisi par un tourbillon et rejeté au-dehors, près de l'arbre, en pleine poussière, car la conscience n'a pas de « dedans » ; elle n'est rien que le dehors d'elle-même et c'est cette fuite absolue, ce refus d'être substance qui la constituent comme une conscience. Imaginez à présent une suite liée d'éclatements qui nous arrachent à nous-mêmes, qui ne laissent même pas à un « nous-mêmes » le loisir de se former derrière eux, mais qui nous jettent au contraire au-delà d'eux, dans la poussière sèche du monde, sur la terre rude, parmi les choses<sup>15</sup>.

C'est la même dynamique qui est à l'œuvre chez Gilles Tremblay, à cette différence, et elle est importante, que le sujet, une fois qu'il a atterri dans le monde, eh bien, n'en reste pas là. Il a beau se jeter dans le monde, il n'arrête pas pour autant sa course : il poursuit sa course pour atteindre — ou du moins cherche-t-il à atteindre —, au sein du monde visible, ce point d'inouï dont il a été question. On trouve le même désir, chez un Sartre et un Tremblay, de se précipiter pour ainsi dire tête baissée dans le monde, sauf que Tremblay met le cap sur un au-delà de la matière — au-delà du sociohistorique, si l'on veut —, sur ce point précis dont Dante dit qu'il « meut et le Soleil et les autres étoiles<sup>16</sup> ».

Je reviens sur une partie de la citation de Sartre que nous venons de lire, plus exactement la partie où il nous est demandé d'imaginer « une suite d'éclatements qui nous arrachent à nous-mêmes, qui ne laissent même pas à un “nous-mêmes” le loisir de se former derrière eux ». On entend dans ce fragment le refus de toute forme d'intériorité. Il n'y a pas de soi consistant, car le soi est toujours déjà mêlé aux choses dans le monde. Encore une fois : même dynamique, chez Tremblay — sauf que Tremblay pousse plus loin cette expérience de se jeter presque violemment hors de soi, pour se jeter en Dieu, pour se projeter en ce point d'inouï qu'est Dieu.

Est-ce là un message, voire *le* message, que l'œuvre de Tremblay tenterait de nous communiquer ? La réponse est : assurément non !

15. Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 30-31.

16. J'utilise ici la magnifique traduction, assez peu connue, d'Henri Longnon : Dante, *Paradis* (chant XXXIII, vers 105). Longnon avait complété sa traduction à la veille de la Seconde Guerre mondiale. On peut la trouver dans une édition Classiques Garnier, mais qui est sans date de publication. Le volume que j'ai entre les mains — sans doute une réédition — comporte toutefois une date d'impression qui est de décembre 1962.

L'œuvre de Tremblay est une expérience, précisément une expérience de prière. Elle n'est pas message — ni dépêche, ni annonce, ni constat sur quoi que ce soit (la vie, l'amour, Dieu, l'amour de Dieu, etc.). Elle est l'expérience même de rejoindre ou du moins de tenter de rejoindre le Créateur.

Si la conscience, chez Sartre, est le *rien*, le croyant serait-il, lui aussi, un « rien », un « vide » ? En un sens, oui : il n'est rien sans Dieu, rien sans ce point d'inouï.

### Coda

Ne faudrait-il pas en tout dernier lieu traduire cette esthétique — où il est question de Dieu, du Créateur, etc. — dans des termes recevables pour une société moderne, laïque comme la nôtre ? La chose est complexe. « Nous ne vivons pas dans un endroit où Dieu existe. » C'est le poète polonais contemporain Maciej Niemiec qui reprend cette phrase de Simone Weil.

Cela surprendra si je dis que le parcours esthétique de Tremblay, celui que je viens de décrire ici, est en tout point identique au parcours d'Hubert Aquin. Il y a, chez ces deux créateurs québécois, un même cheminement vers Dieu, une même plongée dans le monde pour atteindre ce que j'ai appelé le point d'inouï. Pour qui veut commencer à réfléchir dans cette direction, il suffit de lire les ultimes pages jubilatoires de *Neige noire* (1974) d'Aquin. Oui : jubilatoires — et d'une jubilation qui tourne autour de la présence de ce Dieu caché. Donc... Tremblay, Aquin, même combat ? Je crois que la réponse est oui. Mais comment cela est-il possible, quand tout semble séparer l'œuvre d'Aquin — plutôt malsaine, diraient certains (car remplie de « dissonances » : violences, meurtres, viols) — de celle de Tremblay, qui est, de part en part, un hymne lumineux à Dieu ? Ce qui fait problème ici, c'est peut-être le fait que le Québec moderne, si fier de sa laïcité, semble incapable de penser ces deux œuvres dans ce qu'elles posent de tout à fait fondamental. On pourrait même dire qu'il y a là symptôme.

Bon, arrêtons-nous là, du moins pour l'instant<sup>17</sup>.

17. J'ai entamé cette réflexion, du moins pour ce qui est de l'œuvre d'Hubert Aquin, dans un dialogue avec Guy Scarpetta. Voir : Robert Richard et Guy Scarpetta, « Dialogue sur *Neige noire* d'Hubert Aquin », *Liberté*, vol. 51, n° 3 (287), février 2010, p. 103-140.