Document généré le 23 avr. 2024 12:54

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Considérations sur l'art vocal dans l'oeuvre de Gilles Tremblay
Some Thoughts about the Vocal Art of Gilles Tremblay

Vincent Ranallo

Volume 12, numéro 1-2, juin 2011

Musique de Gilles Tremblay / Opéra et pédagogie

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1054203ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1054203ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)
1929-7394 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Ranallo, V. (2011). Considérations sur l'art vocal dans l'oeuvre de Gilles Tremblay. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *12*(1-2), 73–82. https://doi.org/10.7202/1054203ar

Résumé de l'article

L'auteur explore, en tant qu'interprète, quelques-uns des aspects de la musique vocale de Gilles Tremblay en s'attachant exclusivement à l'étude de la morphologie de son écriture lyrique ainsi qu'aux habiletés qu'elle exige. Le travail sur la voix suit deux voies parallèles se nourrissant l'une l'autre : la nature organique de la voix et ses capacités instrumentales. Là se trouve l'enjeu de toute technique vocale. Tremblay se réclame d'un *bel canto* inclusif tirant autant profit de la nature profondément verbale de la voix que de ses extraordinaires capacités « instrumentales ».

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Considérations sur l'art vocal dans l'œuvre de Gilles Tremblay

Vincent Ranallo
(Université de Montréal)

Et c'est un chant de mer comme il n'en fut jamais chanté, et c'est la Mer en nous qui le chantera :

La Mer, en nous portée, jusqu'à la satiété du souffle et la péroraison du souffle,

La Mer, en nous, portant son bruit soyeux du large et toute sa grande fraîcheur d'aubaine par le monde.

Saint-John Perse, *Amers,* 1956.

Partant de mon expérience d'interprète, j'explore ici la musique vocale de Gilles Tremblay, m'attachant exclusivement à l'étude de la morphologie de son écriture lyrique et aux habiletés qu'elle exige[1]. *À quelle heure commence le temps* (1999), seule œuvre que le compositeur ait conçue pour baryton et que j'ai eu l'occasion de chanter à de nombreuses reprises au Canada et en Europe, est l'objet principal de mes observations. Cependant, j'élargis ma recherche à d'autres œuvres pour voix soliste afin de mieux cerner toute l'ampleur du phénomène vocal chez Tremblay, en particulier dans l'opéra-féerie *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité* (2009). La dimension de l'écoute et de la créativité dans l'interprétation des œuvres de Tremblay a fait l'objet de mes recherches doctorales, dont une version retravaillée a été récemment publiée (Ranallo 2010, 45-60). Il faut ajouter que Gilles Tremblay a été mon professeur d'analyse au Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal dans les années 1990 et qu'il a eu une profonde influence sur mon développement artistique.

***

La voix humaine pose aux compositeurs des problèmes spécifiques en raison de la place unique qu'elle occupe parmi les instruments de musique. Le musicien tente de les résoudre avec toute son originalité, sa culture et son savoir-faire. Quelles sont les exigences que rencontre un compositeur écrivant pour la voix ? La plupart des traités instrumentaux anciens proposent un idéal de musicalité fondé sur les caractéristiques du chant. Quelles sont ces caractéristiques, et qu'est-ce qui singularise le chanteur face à l'instrumentiste ? Le musicologue français André Schaeffner pose avec science les éléments du problème (Schaeffner 1968, 13-19). La voix, liée à la parole, au langage, à l'expression directe des émotions et des mouvements du corps, se caractérise par un alliage infini de timbres. Ces derniers résultent de la multiplicité des voyelles, consonnes, inflexions, tons et réflexes physiologiques. L'instrument, pour sa part, est un outil inventé par le génie humain afin de prolonger, d'amplifier et de modifier l'action de la voix ou de la main, parfois du pied. Ses possibilités, plus limitées du point de vue du timbre, sont décuplées, particulièrement en ce qui a trait à l'étendue. Cependant, les diverses techniques vocales développées par l'humanité, de différentes manières selon les traditions des peuples et leurs caractéristiques linguistiques, sont orientées vers l'acquisition par le chanteur d'habiletés se rapprochant de celles des instrumentistes. Cette orientation est déjà patente chez les anciens Grecs, qui distinguaient le langage (mouvement continu de la voix ne se posant sur aucun degré perceptible) du chant (mouvement discontinu franchissant un espace d'intervalle quantifiable). Cette « mélodisation » de la parole imitait les intonations de la lyre ou de l'aulos, instruments qui soutenaient la voix.

Les exigences de l'écriture vocale résultent de cette ambivalence. La voix est d'abord l'organe de la parole et de l'expression brute. Sa configuration physiologique extrêmement complexe lui permet une infinité d'ajustements à l'origine de textures, de dynamiques et d'intonations multiples. Par là, elle est capable de se muer en instrument de musique, mutation qui, en retour, sert de modèle au phrasé et à l'expressivité du jeu instrumental, deux qualités essentiellement associées au langage.

[1] Sans vouloir nier ses influences extra-européennes, je me réfère prioritairement aux traditions de la musique classique occidentale.

Deux avenues pour l'écriture vocale

Écrire pour la voix exige d'emprunter deux avenues parallèles se nourrissant l'une et l'autre. La première tire son origine de la nature organique de la voix, laquelle est en partie liée au langage. Cette nature conduit à la musicalisation de la parole, ou à l'imitation des mouvements naturels de la langue. Elle prend en compte sa métrique particulière, ses intonations et son ambitus restreint. Comprise comme un outil de communication, la voix sert alors à la vivification d'un texte, à son modelé sonore et à sa projection. La psalmodie, la cantillation et le récitatif sont de bons exemples de cette orientation. Dans la sémiologie grégorienne, toute une classe de neumes, les *liquescences*, s'applique à codifier les positions transitoires prises par les organes impliqués dans la production du son vocal au moment de certaines rencontres de consonnes, des nasales et des diphtongues. Se rattachent également à ces préoccupations les inflexions expressives, les accents, les *glissandi* microscopiques, les *portamenti* emphatiques, voire tout ce qui s'inspire de la gestuelle du verbe.

La deuxième avenue exploite les capacités instrumentales de la voix. Là se trouve l'enjeu de toute technique vocale, particulièrement en Occident. Étant donné la complexité de l'appareil vocal – larynx, oropharynx, quantité de résonateurs secondaires, et ce, sans oublier la subtile puissance du souffle –, certains théoriciens du chant ont pu avancer que, pleinement développé, celui-ci semblait mieux configuré pour l'expression artistique que pour la seule communication. Le chant serait véritablement inscrit dans la biologie humaine (voir Husler 1964 et Reid 1965). En s'émancipant des exigences du verbe, la voix acquiert une plus grande coordination de ses composantes qui, en retour, lui permet d'étendre son ambitus et facilite l'intonation d'intervalles difficiles. Si dans un usage verbal de la voix les timbres tendent à se différencier les uns des autres afin d'accentuer la signification d'un texte, dans un usage disons *cantabile*, l'esthétique issue du *bel canto* exige une recherche d'harmonisation des textures et des timbres, de même que l'union des registres de tête et de poitrine, dont le but avoué est d'atteindre à la plus grande flexibilité et l'homogénéité apparente du timbre sur toute l'étendue vocale. Ainsi, la voix s'instrumentalise.

La voix chantée doit constamment composer avec ces deux avenues d'exploration. Son action est à la fois le véhicule d'un texte et la construction sonore élaborée par une pure délectation du geste. La variété du répertoire grégorien suffit à s'en convaincre, tout comme le *bel canto* à son zénith (du XVII[e] au début du XIX[e] siècle), et même, le jazz ou le *ghazal* indien.

Gilles Tremblay et l'art du beau chant

Le catalogue de Gilles Tremblay présente un certain nombre d'œuvres vocales démontrant une belle maîtrise de cet équilibre. Un court texte du compositeur permet de mieux connaître sa conception du chant :

> La voix n'est pas un instrument mais un organe, puisqu'il n'y a pas d'intermédiaire entre le corps et le son. Elle permet de chanter, de parler, d'imiter. La voix est imprégnée de l'être qui chante. Elle est non seulement une signature, mais elle reflète les moindres inflexions du psychisme : la stupeur vous laissera sans voix, la frayeur provoquera le cri. Richesse intarissable. Au sein de cet infini le *bel canto*, maîtrise de l'être humain, avec l'oiseau, l'insecte, les grands mammifères marins. Le chant tout simple, direct et splendide, central, enraciné dans toutes les manifestations de la voix, en une totalité qui nous dépasse. Ce chant premier sera privilégié : grand *bel canto*, non pas limité à un cas particulier très partiel, mais global et inépuisable. (Tremblay, 1989)

Deux idées sont exprimées ici : celle d'organe et celle du *bel canto*. Le mot « organe » dérive du latin *organon*, signifiant en premier lieu la voix du chanteur ou de l'orateur. Toutefois, Tremblay utilise ce terme au sens de la partie d'un organisme remplissant une fonction particulière, ici celle de capteurs sensoriels, comme l'œil est l'organe de la vue. Cependant, l'œil est non seulement une lentille ouverte sur le monde extérieur, mais également un signe de l'être intérieur, la « lampe du corps » dont parlent les Évangiles. De la même manière, la voix serait une partie de l'être global capable de ressentir autant que de faire ressentir. Qu'est-ce à dire, « ressentir » ? Par le chant, par la parole poétique, la voix serait capable de capter les moindres réactions du psychisme du chanteur comprenant les contenus sémantique, émotionnel et esthétique d'un texte donné, pour ensuite l'exprimer dans le souffle et le ton. Parce qu'il n'y pas d'intermédiaire entre le corps et le son, la voix est en mesure d'agir comme sismographe de l'intériorité humaine.

La notion de *bel canto* n'évoque pas pour Tremblay le triomphe d'une vocalité épurée

[2] Cathy Berberian, chanteuse américaine (1925-1983), égérie de toute l'avant-garde de Darmstadt et en particulier de Luciano Berio, qui a développé la notion de *nuova vocalità* (nouvelle vocalité) (voir Vila 2003) ; Roy Hart, comédien sud-africain (1926-1975) qui a créé un certain nombre d'œuvres vocales (Stockhausen, Maxwell Davis, Henze) ; Spyros Sakkas, baryton grec (1938-), interprète privilégié des œuvres de Iannis Xenakis qui s'intéresse particulièrement au théâtre de la Grèce antique.

et policée dont les représentants les plus connus sont Vincenzo Bellini (1801-1835) et ses confrères. S'il faut la rattacher à un courant ancien, ce serait plutôt à celui représenté par Claudio Monteverdi (1567-1643). L'œuvre de ce dernier est un exemple parfait d'équilibre entre la virtuosité exubérante et ludique, et l'expression brute des passions. Le texte de Tremblay cité plus haut ouvre cependant une autre perspective. Le vrai *bel canto* est un chant « central », c'est-à-dire qu'il cherche à intégrer toutes les manifestations de la voix.

Plusieurs compositeurs de la génération de Tremblay, nés vers 1930, ont expérimenté ce qu'on a appelé les « techniques élargies » (*extended vocal techniques*), qui s'élaborent en marge de la technique vocale traditionnelle (Kavakash 1999). Ces élargissements consistent en des modifications du timbre de la voix servant à approfondir le texte, à établir une dramaturgie et à décloisonner les diverses pratiques vocales. Dans le cadre de l'esthétique sérielle, où les compositeurs exigent de la voix l'étendue et la flexibilité d'un instrument d'orchestre, l'exploitation de ces techniques semble la revanche de la voix en tant qu'organe, en tant que métonymie de l'être humain, d'autant plus que les principaux guides de ces recherches sont les chanteurs eux-mêmes, parmi lesquels Cathy Berberian, Roy Hart et Spyros Sakkas[2]. Partant du *Sprechgesang* schoenbergien, ces techniques ont atteint une sorte de sommet chez John Cage, Luciano Berio, George Crumb, Peter Maxwell Davis et Georges Aperghis[3], pour ne citer qu'eux. Ces techniques sont également une approche de la voix qui permet d'en renouveler la perception, autant par l'auditeur que par le chanteur lui-même. En cela, elles rejoignent le concept de « musique concrète instrumentale » développé par Helmut Lachenmann[4] dans les années 1960, pour lequel ce qui importe est d'explorer la source matérielle du son par le biais d'un toucher instrumental élargi et en quelque sorte désinhibé (Kaltenecker 2001). Cette source peut tout aussi bien être les tréfonds de la psyché humaine ainsi qu'en font foi les recherches en thérapeutique vocale menées par des professeurs comme Alfred Wolfsohn[5]. Afin d'éviter l'éparpillement devant une telle ouverture des moyens, tout chercheur de nouvelles sonorités devrait avoir au moins conscience d'être rattaché à une tradition, ne serait-ce que pour la remettre en question (voir Gagnard 1987).

C'est là que réside le mérite de Tremblay, qui évite le piège des effets vocaux en se réclamant d'un *bel canto* inclusif tirant autant profit de la nature profondément verbale de la voix que de ses extraordinaires capacités « instrumentales ». D'une œuvre à l'autre, le compositeur reste fidèle à un art du chant foncièrement mélodique, issu en droite ligne de la mélopée grégorienne, tout en profitant des exemples d'Olivier Messiaen, de Pierre Boulez et d'Edgar Varèse[6]. La filiation avec Messiaen est peut-être la plus audible à cause de leur commun penchant pour la plasticité grégorienne. Cependant, Boulez, dans une œuvre comme *Pli selon pli*[7], use de la voix en faisant appel à un développement mélodique chromatique, souvent passablement ornemental, qui semble nier le sérialisme en ayant recours à des notes-pôles court-circuitant le déroulement de la série de douze sons (Jameux 1984, 380-408). Tremblay, doit-on le répéter, n'est pas un compositeur sériel, mais ses lignes vocales ont très souvent cette liberté brillante de par un usage important des petites notes et des mélismes virtuoses. La musique de Varèse présente aussi des caractéristiques mélodiques ayant pu laisser une empreinte sur le langage de Tremblay[8]. Le lyrisme austère à la fois « plainchantesque » et primitiviste d'*Ecuatorial* (1934), les foisonnements de solos instrumentaux dans *Octandre* (1923) ou la pureté lyrique de *Densité 21.5* (1936) se retrouvent dans plusieurs œuvres de Tremblay, tant vocales qu'instrumentales.

La psalmodie occupe une large place dans l'art mélodique de Gilles Tremblay, particulièrement quand il s'agit d'énoncer un long texte. Dans la pratique, les effets vocaux assimilables aux techniques élargies jouent le rôle d'incrustations analogues à l'ornementation, aux colorations (*koloratur*) pratiquées au début du XVII[e] siècle par les interprètes de Giulio Caccini (1551-1618) et de Claudio Monteverdi. Le déploiement de virtuosité rhétorique et de puissance dramatique est remplacé par toute une gamme d'états limites, privilégiant l'instabilité et la friabilité jointes à un certain inconfort athlétique. De ces nombreuses techniques souvent spectaculaires, Tremblay ne choisit d'utiliser que les plus adaptées à son idéal, qui va dans le sens d'une explicitation sonore d'un texte. Celui-ci pourra sembler très sophistiqué et même cryptique, s'il est court comme dans *Oralléluiants* (1975), ou beaucoup plus direct et simple dans la « musicalisation », s'il s'agit d'un long poème comme dans le monodrame *À quelle heure commence le temps*. Dans ce dernier cas, le compositeur fait appel à plusieurs degrés de *parlando*, allant de la récitation parlée aux modulations vocales des théâtres extrême-orientaux. Toutefois, ce qui caractérise l'écriture de Tremblay – compositeur véritablement fasciné par la nature

3 John Cage, compositeur américain (1912-1992) : *Song books* (1970) pour diverses voix ; Luciano Berio, compositeur italien (1925-2003) : *Sequenza 111* (1965) pour voix féminine solo ; George Crumb, compositeur américain (1929) : *Songs, Drones, and Refrains of Death* (1968) pour baryton, instruments électriques et percussions ; Peter Maxwell Davis, compositeur anglais (1934) : *Eight Songs for a Mad King* (1968) pour chanteur, narrateur, acteur et orchestre de chambre ; Georges Aperghis, compositeur grec (1945) : *Jactations* (2001) pour baryton solo.

4 Compositeur allemand (1935) : *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-96) opéra en 2 parties, *Got Lost* (2007) pour soprano et piano.

5 Professeur de chant allemand (1896-1962), pionnier du domaine de la recherche sur la voix en tant qu'instrument d'expression artistique tout autant que de développement personnel et de thérapie.

6 Olivier Messiaen, compositeur et pédagogue français (1908-1992) ; Pierre Boulez, compositeur français (1925-) ; Edgar Varèse, compositeur français (1883-1965).

7 Cette pièce est la seule œuvre de Boulez citée par Tremblay dans une énumération de musique significative pour lui (Tremblay 1969).

8 Lire Vivier 1973 (inclure la référence complète dans la bibliographie) ainsi que les quelques analyses de Gilles Tremblay sur l'œuvre de Varèse (Tremblay 1959 et 1985).

du son – dans son approche pour la voix, est l'exploration du grain de la voix au moyen de variations sur les modes d'attaques, ainsi que les textures liées aux registres. Il tire partie de tous les bruits que le langage fournit, en particulier des consonnes, que ce soit pour leur effet percussif (« T », « D », « K ») ou résonnant (« N », « M », « R »). Divers jeux sur les voyelles lui permettent de prospecter la composante résonante de la voix. J'aurai l'occasion d'y revenir plus loin.

La mélodie

La mélodie est au cœur des préoccupations du compositeur. Sa musique est très souvent structurée autour de monodies qui s'interrompent pour laisser place à des blocs verticaux dans lesquels le son devient un sujet de contemplation ludique. En 1954, quand Gilles Tremblay amorce ses études auprès d'Olivier Messiaen, ce dernier loue la beauté mélodique des *Matines de la Vierge* (1954)[9] que le jeune compositeur lui présente. L'art vocal de Tremblay est profondément imprégné de la plasticité mélodique du chant grégorien, en particulier en ce qui a trait aux jeux sur les intervalles et à la fluidité rythmique. La mélodie *figurale*[10] qui en découle possède une cohérence géométrique liée à une conception purement neumatique du phrasé sur laquelle repose souvent toute la structure sonore d'une œuvre, allant jusqu'à remplacer la gamme ou la série dodécaphonique.

La qualité du chant grégorien qui stimule le plus Tremblay est la souveraine liberté de son accentuation et de sa courbe mélodique :

> Dans le plain-chant, tous ces neumes, toutes ces mélodies ne sont encombrées de rien, ce qui donne justement cet aspect dégagé et très libre. C'est une musique qui, mélodiquement, ne peut presque pas aller plus loin. (Tremblay 1974, 44)

Cette liberté transparaît particulièrement dans la grande mélopée qui introduit le Magnificat des *Vêpres de la Vierge* (1986). Le premier mot « Magnificat » est répété quatre fois : la première, en énoncé syllabique ; la deuxième, avec un mélisme de quatre notes sur la syllabe initiale ; la troisième, le mélisme amplifié à 31 notes ; et la quatrième, le mélisme prenant un envol exultant, presque disproportionné. Ces arabesques mélismatiques ne sont pas faites de vocalises continues, mais de petits groupes de notes agencées selon des figures aux articulations toujours renouvelées et qui partent à la conquête de la zone la plus instrumentale de la voix, c'est-à-dire l'aigu.

Le langage est strictement atonal. Cependant, l'atonalité résulte de disjonctions de quartes augmentées ou d'octaves diminuées entre des segments à la morphologie quasi modale[11]. La tierce mineure domine, ainsi que la quarte et la seconde majeure. Le brouillage systématique des octaves finit par créer une habitude dans l'oreille et dans la voix conférant aux mélismes une sorte d'apesanteur.

Le chant grégorien appuie son envolée mélodique sur les accents du texte latin et sur l'alternance des *arsis* et des *thesis*[12], et non sur un épanchement expressif. De même, chez Tremblay, les motivations de la mélodie sont à rechercher dans la joie du geste. Par exemple, dans *Oralléluiants*, toute l'effervescence mélodique découle de l'imitation des bruissements d'une feuille d'aluminium manipulée, qualifiés de « bruits alléluiants » (voir Ranallo 2010, 45-60).

Les musiques de Guillaume de Machaut et des polyphonistes de la Renaissance laissent aussi leurs traces dans le langage vocal de Tremblay, en particulier les *hoquets* et le foisonnement de contours mélodiques superposés[13]. Les *hoquets* prennent la forme d'échanges rapides entre les chanteurs et les instrumentistes. Les jeux en réflexe, qui se retrouvent dans plusieurs œuvres du compositeur, participent de ce procédé. Dans *À quelle heure commence le temps*, le baryton et le tromboniste, celui-ci jouant avec le « wawa » de sa sourdine, dialoguent en réflexes sur quatre notes et quatre voyelles permutées. Le compositeur utilise aussi cette technique dans le dernier mouvement de *Chants convergents* (2003) afin d'évoquer l'union mystique de Thérèse d'Avila avec le Christ. La soprano et le clarinettiste se relancent, sur un intervalle de tierce majeure (*ré-fa#*), les deux termes de « MOI » et « TOI ».

En ce qui a trait au contrepoint linéaire, Tremblay l'a très peu pratiqué dans sa musique. Par contre, il superpose souvent un foisonnement de contours mélodiques qu'une certaine euphorie rapproche afin de créer des blocs jubilants. *Kékoba* (1966), *Dzei, voies de feu* (1981), *Chants convergents* et l'opéra-féerie *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité* en offrent d'excellents exemples.

Tremblay et le traitement de la langue

Tremblay possède une très grande culture littéraire et a développé un amour de la langue française qui transparaît dans tous ses écrits

9 Œuvre de jeunesse toujours au catalogue officiel, mais introuvable au Centre de musique canadienne.

10 Cette expression a été forgée par le musicologue italien Gianfranco Vinay afin de décrire une mélodie qui ne se déroule pas dans un cadre harmonique ou rythmique, mais par l'enchevêtrement de figures mélodiques (Vinay 2007, 43).

11 Les mélodies de la période atonale de Webern (en particulier dans l'opus 4) sont structurées selon les mêmes oppositions de fragments, presque diatoniques et articulés entre eux par des fausses relations d'octaves et de quartes.

12 Termes du vocabulaire rythmique et chorégraphique désignant les mouvements d'élévation (*arsis*) et de retombée (*thésis*) du corps.

13 Gilles Tremblay a notamment analysé la *Messe de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut durant ses études à Paris (1957).

et dans les notices de ses œuvres. Son bagage poétique, allant de saint Jean de la Croix[14] à Fernand Ouellette[15], lui est souvent une source d'inspiration quand vient le temps de concevoir des œuvres instrumentales. Les premières œuvres vocales du compositeur font appel à de courts textes en langues mortes, le latin et le grec, souvent décomposés en phonèmes qui sont la matière de jeux de timbres et le support de mélodies déliées et jubilantes. *Oralléluiants* est le type même de ce traitement. Pourtant, il faut attendre 1986 avant que sa musique habille des textes en français qui conservent leur intelligibilité. C'est le cas des psaumes des *Vêpres de la Vierge*, dont l'habillage des textes est calqué sur les tons psalmodiques grégoriens. En 1992, il met en musique un texte nettement plus long en français, sans valeur purement littéraire, dans *Avec, Wampum symphonique*, dont la plus grande partie est réservée à un récitant qui ne chante pas. Puis, Tremblay se mesure à la poésie épique de Bernard Lévy en 1999, dans *À quelle heure commence le temps*. Ce monodrame constitue un apport important à son catalogue et anticipe ses réalisations dramatiques futures. J'y reviendrai.

Dans le langage, une bonne partie de l'action vocale souligne instinctivement les réactions émotionnelles de l'être parlant. Ces réactions, assimilables à une manière personnelle de s'exprimer, provoquent une grande méfiance chez certains compositeurs contemporains en ce qu'elles sont trop tributaires du corps et de ses besoins. D'un autre coté, Roland Barthes[16] définit la notion de *grain de la voix* comme étant la présence du corps dans le son, présence en quelque sorte fétichisée et pleinement assumée par la perception poétique de l'auteur (Barthes 1982, 236-245). Cette présence corporelle participe d'une culture, d'une langue, d'une histoire sociale. Si une grande partie de la production lyrique de la seconde moitié du XX[e] siècle repose sur un travail linguistique très sophistiqué, ce travail cherche le plus souvent à traduire une absence du sujet, une incapacité à communiquer (Dalmonte 2003, 463-466). Néanmoins, la voix chantée, manifestation de la chair et organe de perception et d'expression de l'intériorité, arrive souvent à traverser l'écran des signes. La chair du chanteur parle à la chair de l'auditeur. La voix échappe aux velléités de neutralisation des compositeurs.

Les compositeurs préfèrent souvent aux longs textes à caractère lyrique ou narratif, des textes fragmentaires[17] ou des jeux phonétiques détachés de toute signification construisant parfois une sorte de langue inventée[18]. Plusieurs d'entre eux considèrent le contenu verbal de la poésie comme autant d'occasions de pécher par excès d'impureté musicale, particulièrement en fournissant à l'interprète un champ de significations supplémentaires qui l'écarte de sa vocation instrumentale[19]. Ces textes pleinement signifiants par eux-mêmes, si leur intelligibilité est tenue en compte, peuvent représenter une contrainte à la forme et une limite posée au développement exploratoire de la voix autant que de l'accompagnement orchestral.

Dans *À quelle heure commence le temps, L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité* et *L'Origine* (2010), Tremblay tente de relever ce défi avec un appréciable succès. Il multiplie les approches déclamatoires, passant du *parlando* à une forme d'arioso dont la forme mélodique tient très peu compte des exigences de la prosodie. Ce dernier point est peut-être une faiblesse de son écriture vocale. Afin de rendre le texte parfaitement compréhensible, le chanteur doit parfois assouplir la métrique pour redonner leur poids aux syllabes prisonnières des figures mélodiques. Mais, comme la plus grande partie de la déclamation se fait *a cappella*, cela ne pose pas de véritables problèmes et reçoit même l'approbation du compositeur, si j'en crois ses commentaires en réaction à mes propres interprétations de ses œuvres.

Tremblay traite le texte de manière variée en en graduant la récitation, de la voix parlée au chant pur. Le traitement du personnage d'Yby, dans *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, constitue une sorte de raccourci de cette fluidité. Plusieurs passages sont carrément parlés sans aucune indication de rythme ou de hauteur. À d'autres moments, le texte est distribué sous la portée musicale avec une métrique précise et des points distribués autour d'une seule ligne afin d'indiquer les changements de tessiture. Cet agencement se souvient de la toute première ligne apparue dans les manuscrits de chant grégorien pour préciser la répartition des neumes écrits précédemment en *campo aperto*, c'est-à-dire sans repère linéaire. Il s'agit pour le personnage de moduler sa voix selon une rythmique précise et de dialoguer avec un tambour parleur, qui imite les inflexions de la parole[20]. Cette technique est librement reliée à la pratique du *Pansori*, théâtre traditionnel coréen, et avait déjà inspiré un des plus impressionnants passages d'*À quelle heure commence le temps*, la tirade du vent. Au degré suivant de musicalisation, le texte est chanté *recto tono*

[14] Poète et religieux espagnol (1542-1591), auteur de nombreux écrits mystiques dont le *Cantique spirituel*.

[15] Poète et écrivain québécois (1930-), ami de longue date de Gilles Tremblay.

[16] Écrivain et sémiologue français (1915-1980).

[17] Une bonne partie de la poétique de Salvatore Sciarrino (compositeur italien né en 1947) repose sur le fragmentaire et l'amoncellement de débris de réalités antérieures (Vinay 2007, 37-38).

[18] Voici quelques exemples. Pour les jeux phonétiques purs : *Evening Rain* de James Dillon (1981) pour voix solo. Pour les langages inventés : *Bouchara* (1983) de Claude Vivier pour soprano et ensemble instrumental ; *Laudes* (2007) de Marc Hyland pour voix et piano.

[19] On pourrait rapprocher ce dernier terme de l'anglais *instrumental*, signifiant « qui sert de moyen, d'outil » donc de cheville de transmission.

[20] *Oralléluiants* (1975) présente un épisode assez similaire où le tambour transmue les accents d'une mélodie grégorienne en timbres rythmés.

tel une psalmodie[21], où l'on peut éventuellement trouver certaines variations minimes de hauteurs et même des tremblements sous forme de trilles et de mélismes rapides, comme au moment où Yby appelle les abeilles et entre en transe, durant le premier tableau de l'opéra. Dans la même œuvre, le personnage de Feintise s'exprime en une forme alternative de *parlando*. Certaines hauteurs sont fixées dans les extrêmes graves et aigus de la tessiture de la voix de mezzo-soprano, entre lesquelles la chanteuse louvoie en de multiples *glissandi*, grincements et chevrotements, en dialogue avec les neumes glissés d'un violoncelle. Ce dernier, comme le tambour parleur, s'inspire des inflexions de la voix qui pourra elle-même se laisser contaminer par ces sonorités.

Chez les Grecs anciens, les mouvements de la voix chantée s'appuient non sur des hauteurs fixes, mais sur la configuration des cordes de la lyre ou sur les intonations de l'aulos. De même, de longs passages de *Dzei, voies de feu* (1981) mettent en relation le spectre engendré par les sons de zone[22] de la clarinette basse avec la soprano, qui doit identifier les sons se trouvant dans son registre, en déduire une courbe mélodique, puis s'en servir au cours de sa récitation d'un texte d'Héraclite d'Éphèse. Cette manière de faire s'apparente aux vociférations de *Kassandra* d'Iannis Xenakis, où le baryton improvise son chant d'après l'accord particulier de son psaltérion et les neumes écrits par le compositeur. Cette œuvre, qui date de 1987, est écrite pour baryton amplifié jouant du psaltérion et percussion. Dans *Dzei*, la récitation de Tremblay est très travaillée. La voix y est constamment appuyée par la flûte. Les passages dont les hauteurs sont réglées par la clarinette basse et qui doivent être interprétés *molto cantato*, dans un timbre charnel et riche, alternent avec des passages en *parlando* de types variés : modulé, chuchoté, évanescent, incluant des bruits blancs au timbre sifflant et des mélismes chantés ou en *Sprechgesang*. *Dzei* représente un jalon important dans les recherches de Tremblay sur la mise en musique renouvelée d'un texte.

Exploration du grain vocal

Tremblay est fasciné par ce que le son renferme de mystère et de puissance de jeu. Pour cette raison, il est particulièrement sensible à sa résonance et à sa texture, qualités qu'il exploite avec intelligence et un certain sens dramatique. Le chanteur possède dans sa voix un excellent outil d'exploration sonore. Les voyelles, selon leurs tessitures et la dynamique avec laquelle elles sont énergisées, produisent une large gamme de couleurs et d'états vibratoires, excitant un certain agencement du spectre, le formant vocalique, en plus de creuser le grain de la voix pour en faire ressortir la corporéité et l'humanité. Ces textures et ces couleurs résultent de l'action de ce que nous appelons les registres de tête et de poitrine, que les chanteurs allient, alternent et isolent. Dans la tradition du *bel canto*, le son chanté pleinement est un équilibre parfait des deux. Comme la vocalité de Tremblay est enracinée dans cette tradition, la plus grande part de sa musique se chante *molto cantabile* dans une couleur rayonnante et flexible. Toutefois, la configuration de sa ligne vocale fait que, très souvent, la dynamique exigée et la tessiture fragilisent ce bel équilibre. Par exemple, dans *À quelle heure commence le temps*, le baryton chante un *mi* 3 dans une nuance *piano*. Cette note doit sonner comme une harmonique au-dessus de la basse qui alterne entre deux notes, *do* 1 et *fa#* 0 (le *do* 3 correspond au *do* central), et ce balancement en fait vaciller l'intonation en allant chercher l'unisson de la 7e harmonique naturelle. Instinctivement, le chanteur doit trouver une couleur suffisamment détendue et naturelle, une *mezza voce* presque féminine. Il n'isole pas le registre de tête, mais maintient un équilibre précaire étant donné qu'au moment où la phrase s'enflera et franchira un long mélisme vers le médium grave, il devra passer imperceptiblement vers la pleine voix, ce qui serait impossible si le baryton avait laissé le *falsetto* le déséquilibrer. À ces acrobaties, les compositeurs de lieder, et particulièrement Gustav Mahler (1860-1911), ont habitué les chanteurs.

Mais la longue tradition du beau chant n'avait pas préparé les artistes lyriques à laisser leurs voix se rompre, voire à « craquer », selon le terme consacré. Tremblay, en effet, s'intéresse aux points de rupture du son par lesquels le grain vocal montre une part de sa faiblesse et de sa friabilité. Robert Richard, littéraire s'intéressant beaucoup à la musique, notamment à celle de Tremblay, suggère que le compositeur recherche délibérément les sonorités limites, celles que l'instrumentiste évite parce qu'elles lui font perdre son sentiment de contrôle (Richard 1977, 58-59). Singulièrement, il fait appel à l'éraillement qui peut être une sorte d'état naissant du son. Dans ses pièces pour orgues[23], il explore le moment où la touche n'est pas complètement enfoncée afin de produire des harmoniques et des sifflements. L'écriture des instruments à vent en multipho-

[21] Dépendant de leurs tessitures, ces psalmodies prennent le caractère du *stile representativo* de Claudio Monteverdi ou la profondeur de la récitation d'un sutra bouddhiste, cette dernière forme d'expression rappelant *Ecuatorial* (1934) d'Edgar Varèse.

[22] Éraillement du son qui engendre des faisceaux d'harmoniques naturelles.

[23] *Vers une étoile* (1993) et *Vêpres de la Vierge* (1986).

niques, en harmonique d'embouchure ou en sons de zone, a une visée similaire.

L'éraillement chez Tremblay prend également la forme du son double, généralement en rapport inharmonique, comme il s'en trouve à la flûte dans *Traversée* (1996) et à la voix dans le monodrame *À quelle heure commence le temps*. Cette technique s'inspire à la fois du chant tibétain et du chant coréen. Elle exige de l'interprète qu'il dépasse sa notion du « beau son » en cherchant à diviser les vibrations de son instrument ou de sa voix. Il s'agit d'une exploration extrême du grain sonore. Pour le chanteur, une telle perte de contrôle tient presque de la gageure. Tremblay a tenté l'expérience sur une voix masculine grave plus apte à la raucité. Le *sol* grave rugissant sur la voyelle « A », au tout début du monodrame, est en quelque sorte granulé par un long *strophicus*[24], des répercussions ici violemment articulées, et se rapproche d'un long cri sauvage. Plus loin, des psalmodies prolixes dans le médium grave ont à composer avec un accompagnement assez touffu. Elles doivent se muer en une vociférération hiératique à la limite du hurlement dont la tension excessive provoque des craquements sous formes de rugissements rauques. Parfois, au milieu d'une envolée lyrique, la voix, par excès d'enthousiasme, s'éraille en des manières de multiphoniques très instables. Ces fêlures momentanées sont l'expérience faite par le chanteur de la continuité voulue par Tremblay entre un *parlando* exalté, d'une théâtralité extravertie, et le chant.

Ces raucités sont rarement demandées aux voix féminines. Exceptionnellement, *Oralléluiants* présente un passage où la soprano doit émettre des grognements gutturaux dans le grave de la voix afin d'imiter les neumes graves d'une feuille d'aluminium manipulée. Ces groupes de sons deviendront avec le temps des mélismes lyriques après être passés par le stade de neumes en *Sprechgesang*. Notons encore la continuité entre la parole et le chant, qui prend racine dans l'imitation d'un geste bruité. Une rugosité d'un autre ordre est nécessaire lors des longs *strophicus* exécutés par la chanteuse dans *Chants convergents* sur la voyelle « A » des mots « MOI » et « TOI ». Presque tout l'ensemble l'accompagne en homophonie, tandis que les sons de zone de la clarinette éclatent à tout moment, créant des effets de distorsions qui ajoutent à l'éblouissement de la texture générale. Il ressort de ces passages une joie sauvage qui rappelle l'ange frappant à la porte dans le *Saint François d'Assise* de Messiaen (1983)[25].

Ces réflexions sur la raucité et l'hypertension sonore nous mènent à considérer la place du cri chez Tremblay. À l'état brut, il est assez rare et participe soit de l'exaltation, soit de la fureur. Tremblay n'est pas le compositeur de la douleur et de la plainte. Il est, comme Messiaen, inspiré par les états expansifs et même féroces. Le personnage de la reine Poulane, dans *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, est la seule création de Tremblay véritablement haineuse. Le rôle s'ouvre sur une suite de cris terribles et rauques dont le compositeur précise la méthode. Ces interjections rythmées, amplifiées par les piétinements bruyants de la comédienne-chanteuse, sont notées au moyen de consonnes et de voyelles à énoncer simultanément et extrêmement fort. La respiration de l'interprète est constamment bloquée, provoquant, à force de tension, des explosions de toux violentes. Dans un registre moins théâtral, un épisode d'*Oralléluiants* présente quant à lui une succession de consonnes hurlées par la soprano. Dans l'impossibilité de pouvoir s'extérioriser par la voyelle, la voix produit une suite d'expectorations agressives et sourdes que l'auditeur interprète facilement comme des cris impérieux.

D'ailleurs, le bruit des consonnes est souvent employé par Tremblay en tant que matière sonore expressive. Tout l'art de la diction dramatique consiste à charpenter la récitation avec des consonnes puissantes, charnelles et connectées aux intentions profondes de l'interprète. Ce dernier possède donc une certaine liberté quand à la longueur de l'articulation consonantique, à son poids, à son mordant. Cette liberté s'exerce à l'intérieur d'une certaine tradition. Le compositeur donne parfois des instructions méticuleuses, comme dans la première partie des *Due nuove melodie* (1979) de Salvatore Sciarrino, afin de régler chaque mouvement de la bouche du chanteur. Le texte de cette pièce, un court fragment en anglais d'une ballade du chanteur populaire Bob Dylan évoquant l'effroi devant la mort, est morcelé au point de prendre la forme d'un balbutiement angoissé et trémulant. Le baryton chante chaque syllabe du texte sur une note qui commence *dal niente*[26], effectue un *crescendo* de longueur et d'amplitude variable et revient *al niente*. Au cours de chacune de ces « enveloppes sonores », la durée des consonnes, le passage des voyelles aux consonnes (en particulier aux consonnes sonores « L » et « M »), la prononciation des diphtongues et éventuellement la largeur du trémolo sont exactement

[24] Neume grégorien composé de notes répétées en répercutions plus ou moins marquées.

[25] Acte 2, scène 4 et acte 3, scène 8.

[26] Un *pianissimo* indiqué par un petit zéro au début du *crescendo*.

situés par rapport à la pulsation. L'effet général rappelle la musique électronique.

Tremblay se soucie beaucoup moins de ce genre de détails. S'il lui arrive de souligner une consonne, c'est par esprit ludique, pour souligner par exemple la relation entre le bruit qu'elle produit et le sens d'un mot. Dans *À quelle heure commence le temps*, une graphie comme « poussssière » évoque d'elle-même son objet, tout comme le « T » palatal qui suit les mots « grain de sable ». Certains énoncés disparaissent pour ne laisser que leurs « squelettes consonantiques », rythmés exactement. Ainsi, « quantité quantique » devient « K..K.K » ou « TT.T » au cours d'un passage *en mobile* qui évoque la noyade du personnage central. Le compositeur se sert également des demi voyelles (« M », « N », « R ») afin de souligner des aspects de la résonance générale ou de maintenir discrètement le fil d'un réseau de pôles sonores guidant le devenir tonal de son discours.

Plus caractéristique de l'approche de Tremblay est le soin qu'il porte aux voyelles et aux phonèmes. Cette attention remonte à son séjour parisien :

> Quand je suis arrivé à Paris, j'habitais le presbytère de Saint-Eustache. Donc j'étais juste à côté de l'église où il y avait des chœurs qui chantaient à tous les dimanches. Je les écoutais répéter durant mes journées de congé. J'ai pu entendre comme ça Palestrina, Victoria, Josquin des Prés. C'était un véritable bain vocal. Je me suis mis à apprécier le mélange des sons et des phonèmes. C'est d'une richesse incroyable. Avec une simple tierce, vous avez des sonorités différentes selon que les deux voix sont sur A ou qu'il y en a une sur A et l'autre sur I ou U. Cela fait un nouveau spectre. C'est un aspect de cette musique qui est absolument inouï et qui est très composé. Le mélange des phonèmes est une des raisons pour laquelle la musique vocale m'a beaucoup séduit. Quand j'ai fait du contrepoint classique, surtout avec Yvonne Loriod, il fallait entendre toutes les voix, de façon à séparer les timbres. La voix a un spectre qui ne se limite pas seulement au *bel canto*. (Tremblay 2005)

Cette prise de conscience n'est pas restée lettre morte. La musique vocale de Tremblay regorge de chants strictement vocaliques. Au-delà de sa qualité spectrale, la voyelle possède une force évocatrice. La première intervention de la voix, dans *Oralléluiants*, suggère un éveil. La chanteuse entonne un « A » sur *do* 4 abaissé, 7e harmonique d'un *ré* 1 joué par la clarinette basse. La note dont l'attaque est inaudible s'achève en un tremblement légèrement frissonnant et un « H » qui laisse s'échapper et se dissoudre la voyelle. Cet « A » pourrait être l'Aleph hébreu, lettre de l'origine avant laquelle rien n'est sauf Dieu, comme il en sera du long *sol* grave répercuté au début d'*À quelle heure commence le temps*.

Les voyelles fournissent aussi la matière de longues vocalises mordorées, qui semblent être modelées sur la morphologie des alléluias grégoriens, avec leurs incipit et leur *jubilus* pouvant prendre ici des proportions gigantesques. Très souvent, Tremblay insère une suite de phonèmes entre deux syllabes d'un mot : je vo-(« A » « Ô » « OU » « É » « O »)-le (« *je vole* »)[27], universe-(« É » « OU » « I » « A »)-elle (« *universelle* »)[28]. Dans l'opéra *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, la mezzo-soprano qui interprète la Pomme se voit confier une de ces mélopées entièrement faites de voyelles enchaînées sur des hauteurs variables. Ce chant immense est entièrement *a cappella*, sauf à la fin où il atteint un *sol* 4 prolongé et traité en *strophicus* soutenu par l'orchestre. Il s'agit d'un des sommets de la partition. La princesse Belle-Étoile, en bonne virtuose, reçoit sa part de ces chants vocaliques. Celui qu'elle entonne au moment de charmer l'Oiseau qui dit la vérité est particulièrement saisissant en raison de son ornementation extrêmement véloce[29]. Dans ces deux cas, les voyelles servent à colorer la voix, à ajouter à son enchantement. C'est le triomphe du *bel canto*.

Mais à d'autres moments, les voyelles jouent un rôle particulier dans la phrase, celui de dessiner des mélismes cachés. La mélodie qui s'élève, à la fin d'*Oralléluiants*, est faite de valeurs longues, monnayées par des changements rapides de voyelles dont les configurations allument certaines parties du spectre. Il s'agit en fait d'un phénomène souvent repris dans cette œuvre et qui s'inspire de la guimbarde mongole. Sur une note tenue, la voix enchaîne des voyelles. Elle peut le faire soit en chantant normalement, soit sur un « R » roulé, auquel cas les lèvres servent de syntoniseur d'harmoniques, soit en nasalisant l'émission vocale, ce qui, dans les bonnes conditions, renforce certaines parties de leurs partiels jusqu'à les isoler et les rendre audibles. Cas limite et utopique de ces explorations, à la fin du premier mouvement de *Chants convergents*, Tremblay va jusqu'à noter sur une portée supplémentaire les notes qui devraient être perçues.

[27] *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, tableau 9 (C'est l'Oiseau qui chante ici).

[28] *Chants convergents*, II. Etty Hillesum.

[29] *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, tableau 10.

Ces enchaînements de voyelles se font d'ordinaire soit *a cappella*, soit indépendamment des autres parties. Toutefois, un passage d'*À quelle heure commence le temps* montre comment Tremblay peut les traiter avec le soutien de tout l'orchestre. Le timbre de la voix se fond dans une litanie d'accords extrêmement doux qui précisent et brouillent à la fois les spectres des voyelles. Il n'est pas étonnant de penser que dans cette œuvre, surtout vers la fin, la voix tend à être absorbée par la résonance de l'orchestre. Tout au long du monodrame, les psalmodies sont doublées à l'unisson par un instrument grave. Il ne s'agit pas pour le chanteur de couvrir cette doublure, mais de couler sa voix dans son timbre afin de s'établir dans une pédale omniprésente subtilement colorée. Le chant tibétain n'est pas très loin. Aux antipodes d'un personnage wagnérien comme le Hollandais volant qui cherche à dominer l'orchestre déchaîné, le marin, au centre du monodrame, se laisse emporter par la merveilleuse puissance du son. Il clame un immense saut de 12e qui culmine sur un *fa#* 3 inlassablement réitéré, mais que le magma instrumental brise et délave. La succession des mots (« lumi**è**re », « mat**in** », « lum**e**n », « ph**o**s », « n**ou**r », « **o**r ») se réduit pratiquement à une série de phonèmes surnageant sur l'immensité et charriés par une irrésistible marée, jusqu'à faire éclater les limites de l'endurance.

***

Celui qui chante ou qui compose pour la voix doit chercher un équilibre entre la reconnaissance de sa nature verbale et la satisfaction de son instinct instrumental. Gilles Tremblay se donne pour idéal un *bel canto* intégrant tous les processus vocaux. Pourtant, sa musique laisse peu de place au son brut de la voix de tous les jours. Chez lui, les bruits du monde sont toujours sujets à révision et intégrés à un univers sonore personnalisé. Il donne à son expression vocale un caractère résolument mélodique tout en étant sensible à toute la matière présente dans un texte, dans la couleur des mots et dans leur signification. La virtuosité, souvent d'une vélocité athlétique, prend une forme singulière en incluant l'exploration du grain de la voix. La diversité des types psalmodiques, qui lui tient lieu de déclamation poétique, n'est pas immédiatement expressive. Pour cette raison, elle nécessite une très grande implication de la part de l'interprète. Le musicien créatif, si fréquemment sollicité dans les *mobiles*, a le devoir d'exercer une liberté responsable en vivifiant chaque consonne, en habitant les silences qui joignent les phrases et en ajustant le timbre de la voix. La forme quelque peu impersonnelle, disons géométrique, de la mélodie tolère facilement un courant énergiquement personnel. La surcharge est évitée d'entrée de jeu. Il peut arriver que cette liberté, tenant de la valorisation de la spontanéité, soit l'objet de critiques de la part de ceux qui se méfient de la créativité des interprètes et qui en redoutent soit la monotonie, soit les clichés, soit l'épanchement narcissique. À mon avis, la véritable exigence de la musique de Tremblay est ailleurs. Elle se situe dans une qualité d'écoute, dans une présence à l'instant rendant possible une réaction émerveillée. Savante, poétique, ce n'est pas une musique intellectuelle, mais plutôt une école de vie et de musicalité dont la fréquentation aurait le pouvoir de modifier notre manière d'habiter le monde. ◄

RÉFÉRENCES

Livres et articles :

BARTHES, Roland (1982). *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel ».

DALMONTE, Rossana (2003). « Voix », Jean Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles, Actes Sud, vol. 1 « Musiques du XXe siècle », p. 441-467.

GAGNARD, Madeleine (1987). *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, Fondettes (France), Van de Velde.

HUSLER, Frederick et Yvonne RODD-MARLING (1965). *Singing : the physical nature of the vocal organ. A guide to the unlocking of the singing voice*, London, Faber and Faber.

JAMEUX, Dominique (1984). *Pierre Boulez*, Paris, Fayard/SACEM, coll. « Musiciens d'aujourd'hui ».

KALTENECKER, Martin (2001). *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren.

KAVASCH, Deborah (1999). « Extended vocal technique : then and now », communication donnée à l'occasion du 4e symposium et festival international « *Donne in musica gli incontri al Borgo* », Fiuggi Città, 6-12 septembre. http://evtlexicon.com/files/EVT_Then_and_Now.pdf, consulté le 3 septembre 2010.

RANALLO, Vincent (2010). « Une célébration sonore de l'Esprit. À propos d'*Oralléluiants* de Gilles Tremblay », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, no 3, « Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain », p. 45-60.

REID, Cornelius (1965). *The Free Voice : A Guide to Natural Singing*, Boston, Coleman & Ross.

RICHARD, Robert (1977). « Gilles Tremblay », *Vie des arts*, vol. 21, nº 86, p. 58-59.

_____ (2009). « Éblouissement », *Liberté*, vol. 51, nº 1, février, p. 40-51.

_____ (2010). « De l'esthétique de Gilles Tremblay », *Liberté*, vol. 52, nº 1, décembre, p. 92-103.

SAINT-JOHN-PERSE (pseudonyme d'Alexis LEGER) (1956). *Amers* suivi de *Oiseaux*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

SCHAEFFNER, André (1968). *Origines des instruments de musique,* Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

TREMBLAY, Gilles (1959). « Les sons en mouvement (sur Varèse) », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 6, nº 1, « Tremblay/Varèse/Messiaen Gilles Tremblay analyste », p. 15-21.

_____ (1969). « Gilles Tremblay, un portrait » (réponses à un court questionnaire), *Musicanada*, 24 novembre.

_____ (1974). « Découvrir ce chant infiniment moderne », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 5, nº 1, « Gilles Tremblay : réflexions », p. 37-46.

_____ (1985). « Acoustique et forme chez Varèse », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle.* vol. 5 nº 1, « Gilles Tremblay : réflexions », p. 23-35.

VILA, Marie Christine (2003). *Cathy Berberian cant'actrice*, Paris, Fayard.

VINAY, Gianfranco (2007). *Quaderno di strada de Salvatore Sciarrino musique et analyse*, Paris, Michel de Maule, coll. « La trace des silences ».

VIVIER, Odile (1973). *Varèse*, Paris, Seuil, coll. « Solfège ».

Partitions :

MESSIAEN, Olivier (1983). *Saint François d'Assise*, Paris, Alphonse Leduc.

SCIARRINO, Salvatore (1979). *Due nuove melodie*, Milan, Ricordi.

TREMBLAY, Gilles (1966). *Kékoba*, Toronto, Berandol.

_____ (1974). *Oralléluiants*, Paris, Salabert.

_____ (1981). *Dzei : voies de feu*, Paris, Salabert.

_____ (1999). *À quelle heure commence le temps*, Montréal, Centre de musique canadienne. Inédit.

_____ (2003). *Chants convergents*, Montréal, Centre de musique canadienne. Inédit.

_____ (2009). *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, Montréal, Centre de musique canadienne. Inédit.

Archives :

TREMBLAY, Gilles (1957). *Analyse de la Messe de Guillaume de Machaut*, Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Archives de Gilles Tremblay.

_____ (1989). « La voix, le Bel Canto et la création musicale », communication donnée à l'occasion du Festival international de Montréal, 11 septembre. Texte provenant des archives personnelles de Gilles Tremblay.

_____ (2005). « Entrevue avec Gilles Tremblay », réalisée le 31 mai 2005 en préparation à sa thèse doctorat. Archives de l'auteur.

Sites Internet :

Les partitions de Gilles Tremblay sont disponibles pour consultation au Centre de musique canadienne. Adresse Internet : www.musiccentre.ca.

La retransmission de la création de l'opéra-féerie *L'Eau qui danse, la Pomme qui chante et l'Oiseau qui dit la vérité*, http://www.radio-canada.ca/espace_musique/webRadioClassique .asp#section=concert&idConcert= 128692, consulté le 9 mai 2011.

The only original Roy Hart theatre of voice (archives Alfred Wolfsohn), http://www.roy-hart.com, consulté le 10 mai 2011.