

## Les Vêpres de Tremblay : entre rituel et cosmologie The Vêpres by Tremblay: Between Ritual and Cosmology

Sylvain Caron

Volume 12, numéro 1-2, juin 2011

Musique de Gilles Tremblay / Opéra et pédagogie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1054202ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1054202ar>

[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

Caron, S. (2011). Les Vêpres de Tremblay : entre rituel et cosmologie. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 12(1-2), 65–71.  
<https://doi.org/10.7202/1054202ar>

Résumé de l'article

Cet article propose une analyse herméneutique d'une des oeuvres religieuses les plus achevées de Gilles Tremblay, *Les Vêpres de la Vierge*, écrite en 1986. Sous forme d'essai, l'auteur pose une réflexion sur l'articulation entre les écrits du compositeur et son oeuvre, et explique la manière par laquelle le compositeur transporte les prototypes du chant grégorien dans son propre univers par un enchaînement tout naturel des procédés propres au XX<sup>e</sup> siècle avec ceux de l'antique plain-chant, énoncé dans une forme épurée. L'auteur conclut que, dans cette oeuvre, tout se joue dans le processus de jointure et de maintien de la mémoire globale de ce qui a été entendu.

Pour comprendre l'œuvre religieuse de Gilles Tremblay – plus particulièrement ses *Vêpres de la Vierge* (1986)<sup>1</sup> – l'herméneutique musicale semble une approche plus pertinente que l'analyse, puisque l'essence de la musique religieuse concerne davantage la sphère des représentations symboliques que celle de la musique « pure » qui, quant à elle, est prise pour elle-même sans références à d'éventuelles connotations extramusicales<sup>2</sup>. Au contraire, la musique religieuse est indissociable de ce qu'elle évoque, et celle de Tremblay s'affirme dans une cosmologie et une ritualité particulières; c'est une musique évocatrice et fonctionnelle. Certes, comme Tremblay a beaucoup écrit sur ce sujet, le danger serait de paraphraser sa pensée. La réflexion que je propose, plus proche de l'essai que de l'article scientifique, se veut une interprétation de ses écrits, ceux-ci mis en relation avec son œuvre. Un interprète propose donc ici un regard personnel sur une partition, tout en lui demeurant fidèle. Le musicologue peut s'inspirer de cette démarche, à la fois ouverte sur divers possibles et circonscrite par un souci d'authenticité.

Je connais Gilles Tremblay comme paroissien de Saint-Albert-le-Grand (Montréal). Bien actif dans sa communauté, il a notamment composé une musique d'orgue pour accompagner le récit biblique de la Création du monde. Comme je suis organiste à Saint-Albert, j'ai eu l'occasion de jouer cette œuvre tous les ans, lors de la Vigile pascale. Alors que Gilles Tremblay fait lui-même la lecture du récit de la Genèse, l'orgue ponctue le texte de quelques illustrations musicales, prenant la parole au nom de Dieu lorsque chaque jour, par son Verbe, celui-ci crée une chose nouvelle. Sous forme de « trope instrumental », l'orgue s'insère entre des éléments du texte avant que Dieu ne parle. Par exemple, au premier jour, entre « Dieu dit : » et « que la lumière soit », le jeu de trompette fait entendre une monodie. C'est tout dire de la portée spirituelle que Tremblay confie à la musique, celle de dire l'indicible. En outre, la manière dont Tremblay lit le texte permet de mieux saisir la poétique de sa musique religieuse : à la fois mise en mot d'une expérience et préparation à un au-delà des mots, le récit est énoncé de telle manière que l'on s'émerveille, que la Création se produit en quelque sorte devant nous, que nous pressentons le lien intime qui existe entre

## Les Vêpres de Tremblay : entre rituel et cosmologie

Sylvain Caron  
(Université de Montréal)

la nature spirituelle du créateur et la nature matérielle de la Création engendrée. Tremblay cherche à représenter musicalement l'union de l'esprit et la matière.

Du point de vue de la musique sacrée, il faut prendre en compte les modèles historiques développés au cours des siècles à partir du prototype grégorien, des modèles plutôt imposants, notamment dans le cas des vêpres et du magnificat des Bach, Monteverdi, Mozart et Pärt, pour n'en nommer que quelques-uns. Ces modèles sont redoutables : composer aujourd'hui avec une conscience historique aussi forte que celle de Gilles Tremblay requiert une hardiesse peu commune<sup>3</sup>. Est-ce par naïveté ou par une créativité née de l'angoisse que le compositeur s'est attaqué à la composition des *Vêpres*? Où puise-t-il une approche aussi personnelle, qui comporte un savant mélange d'humilité et d'audace?

De fait, écrire de la musique religieuse dans le Québec d'aujourd'hui représente un acte audacieux. D'une part, le déclin de la religion dans la sphère publique, accentué par les scandales sexuels qui surgissent régulièrement, rend la situation délicate. Rares sont les compositeurs qui affichent leur croyance – par pudeur, par distance, par « désidentification » à l'institution catholique – ou leur athéisme réfléchi. D'autre part, les musiciens croyants sont plutôt portés à vivre leur religion dans la sphère privée, sans la manifester publiquement par une production musicale. Pour accentuer le malaise, il faut dire que le chant postconciliaire<sup>4</sup> pratiqué dans les églises catholiques s'écarte sensiblement de la tradition séculaire de la musique religieuse et vise davantage une

<sup>1</sup> Effectifs requis : chœur mixte, soprano solo, flûte solo et ensemble instrumental.

<sup>2</sup> Dans la musicologie traditionnelle, la catégorie « musique pure » s'applique à la musique instrumentale, où il n'y a ni paroles chantées ni texte sous-jacent, par opposition à la musique vocale ou au poème symphonique. Voir Dahlhaus, 2006.

<sup>3</sup> Tremblay était professeur d'analyse au Conservatoire de musique de Montréal et a abordé plusieurs de ces œuvres dans ses classes.

<sup>4</sup> Le Concile de Vatican II avait autorisé l'usage de chants religieux populaires dans le culte tout en laissant au grégorien la première place. Toutefois, dans les faits, le grégorien est pratiquement disparu des usages liturgiques en dehors de certaines cathédrales. Voir le site web du Vatican, *Sacrosanctum concilium*, chapitre 6 « La musique sacrée ».

fonctionnalité qu'une valeur esthétique catégorisable dans le domaine du « sacré ». Les positions de Tremblay sur la musique d'église après Vatican II sont assez radicales: au lieu de pratiquer une musique impropre au temple, il vaudrait mieux faire *tabula rasa*, conserver le silence un certain temps, afin de refonder une nouvelle musique d'essence véritablement religieuse (Tremblay 1994, 37-46).

Prenant le contre-pied de ce contexte québécois d'après la Révolution tranquille, de la sortie d'une société où la religion occupait un espace important, Tremblay crée du neuf à partir des coutumes anciennes. Il y a là une sorte d'invitation du compositeur lancée à son public, une piste d'écoute qui permet une réception actualisée de la musique religieuse. Le plain-chant, qui a baigné la jeunesse de Tremblay, devient ainsi non plus la perpétuation artificielle d'une époque révolue, mais plutôt l'actualisation d'une mémoire, la prise de possession d'une histoire, voire la réhabilitation d'un héritage culturel qui dépasse la sphère religieuse et qui, de ce fait, prend une dimension universelle. Composer des vêpres touche donc à des dimensions qui oscillent entre tradition et modernité.

Plus prosaïquement, les *Vêpres* de Tremblay n'ont pas été conçues pour le concert; elles résultent plutôt d'une commande visant à souligner, en 1986, le 850<sup>e</sup> anniversaire de fondation de l'abbaye de Sylvanès<sup>5</sup>. Même si l'abbaye de Sylvanès n'est plus habitée par des moines, elle rayonne comme lieu artistique et spirituel privilégié. Outre des concerts de musique sacrée, des vêpres y sont régulièrement célébrées, selon le rituel prévu pour cet office. Certes, un anniversaire aussi important qu'un 850<sup>e</sup> appelle des vêpres d'une solennité particulière. Mais le contexte demeure celui d'une pratique régulière, à partir d'un modèle préexistant, avec ses cadres et ses rituels. L'œuvre est produite par un compositeur artisan qui compose pour répondre à une commande. Nous sommes donc en présence d'une musique fonctionnelle – qui remplit une fonction – et qui doit se soumettre aux usages de cette fonction. D'ailleurs, la structure de l'office des vêpres est assez codifiée: ouverture, hymne, répons, psaumes, *lectio divina*, magnificat... Cette structure n'est pas abstraite: elle impose une sorte de dynamique à la musique, car elle est un rituel. La posture de l'hymne n'est pas la même que celle d'une prière d'imploration, et une invitatoire n'est pas un psaume. Qui dit rite dit adéquation entre attitude et forme: antienne et versets doivent se répéter ostensiblement, dans une

contenance quasi incantatoire; l'alléluia ou le magnificat doivent être vocalisés pour devenir jubilants; la lecture n'est pas récitée, mais proclamée. C'est pourquoi, dans l'office grégorien, le texte des psaumes et du magnificat est cantillé<sup>6</sup>, c'est-à-dire qu'il se chante sur une teneur, précédée d'un incipit et d'une terminaison. Les différents tons<sup>7</sup> de psaume ou de magnificat comportent une répétition de la même formule mélodique à chaque verset du texte. Lorsque Tremblay adopte ce modèle cantillé pour la composition de ses *Vêpres*, il quitte le domaine de la pure création pour entrer dans celui du rituel, non au sens d'une fonctionnalité rigide, mais plutôt en tant que forme d'expression apte à conditionner une attitude contemplative.

La notion de rituel n'appartient pas en propre au catholicisme: la plupart des religions comportent une part de ritualité. La notion s'applique également à plusieurs situations de la vie courante. L'imploration, la louange, la demande et la contemplation sont au départ des attitudes humaines explicables anthropologiquement. Vouloir séparer trop catégoriquement le profane du sacré serait d'ailleurs une sorte de « profanation » des idéaux unitaires de Tremblay, du fait de l'interpénétration du physique et de la métaphysique.

Pour un compositeur, adopter une posture rituelle, c'est prendre à contre-pied l'image idéalisée du génie créateur solitaire et original. On peut en effet objecter que l'observance d'un rituel préexistant brime la notion d'individualité et de libre expression, puisque la forme est imposée et que le texte prévu pour la liturgie du jour ne peut être modifié. Or, pour Tremblay, travailler à partir d'une tradition est précisément l'espace, en quelque sorte le « jardin clos », dans lequel son imagination pourra le mieux se déployer. Notamment parce que le recours à une tradition permet de mesurer les « distorsions expressives » induites par le compositeur. L'auditeur peut ainsi percevoir la distance entre le plain-chant traditionnel et les éclairs lumineux que Tremblay y introduit. La cantillation antiphonique, où chaque verset du psaume alterne entre deux chœurs, crée un cadre connu et rassurant. Et c'est sans doute pourquoi Tremblay est séduit par Haydn et Mozart, qui logeaient précisément à cette enseigne, en jouant entre des normes connues et des procédés qui s'écartent des attentes communes. Ce sont précisément dans ces écarts que se joue l'inventivité. Ainsi, Haydn avait mis en œuvre une théâtralité faite de nuances inattendues, d'attentes déjouées, qui devenaient la substance même du style.

<sup>5</sup> La commune de Sylvanès est située dans le sud du département de l'Aveyron (Midi-Pyrénées, France).

<sup>6</sup> J'emprunte le verbe *cantiller* à Solange Corbin (1964, 3-36).

<sup>7</sup> Selon les formules mélodiques employées, on parle du magnificat du premier ton, du deuxième ton, etc.

Relecteur de cette approche de l'inventivité, Tremblay réussit le tour de force de concilier son propre langage musical avec le chant grégorien qui, de fait, prend une coloration nouvelle.

Le texte de présentation de l'œuvre, rédigé par le compositeur, est publié dans la pochette de disque<sup>8</sup> et reproduit dans la revue *Circuit* (Tremblay 1995, 51-56). Tremblay y précise que les *Vêpres* se déroulent en trois grandes parties : 1. Prologue, gloria, lucernaire, bénédiction, hymne *Ave Maris Stella*; 2. Psaume 121, psaume 126 et *Cantique des Éphésiens*; 3. Magnificat. Je m'attarde ici au Magnificat, particulièrement intéressant, car il s'inscrit dans une lignée d'œuvres musicales marquantes<sup>9</sup>. À l'origine, le magnificat est d'abord un texte, attribué à la Vierge Marie qui exprime son émerveillement et son humilité devant le mystère du Sauveur qu'elle porte en son sein, devant l'accomplissement de promesses qui remontent aux sources de l'histoire de son peuple. Alors que Monteverdi s'attachait à dépeindre le mot en musique dans ses connotations figuralistes ou expressives, Tremblay va au-delà des mots et induit musicalement ce qui n'est pas dit. L'indicible de l'émerveillement sous-tendu par le texte devient l'élément essentiel qui suscite une expérience jubilatoire chez l'auditeur. Le Magnificat de Tremblay traduit bien plus que l'émotion d'un récit : il touche l'expérience à l'origine du récit. Bien que toujours présupposé, le récit devient secondaire par rapport à l'expérience qu'il suscite. La musique devient alors une métaphore des prodiges qui sont advenus et qui ont bouleversé l'ordre naturel des événements historiques, une actualisation du merveilleux permettant une sortie de la fatalité qui accablait le genre humain.

Toujours dans ses notes de présentation, Tremblay insiste sur l'accentuation du texte que permet la musique, « avec toute la flexibilité que donnent la durée, l'espace, la répétition, les vocalises, le silence, pour intensifier, magnifier, un mot, une syllabe, à l'exemple de l'ornementation ou des neumes grégoriens » (Tremblay 1995, 51). En un certain sens, cette approche n'est pas si éloignée de celle de Monteverdi, qui mettait en œuvre la rhétorique musicale baroque. En bon disciple du maître vénitien, Tremblay s'appuie lui aussi sur la rhétorique musicale, mais avec des moyens inédits. Il ne masque pas les prototypes du grégorien, puisque le grégorien est déjà une forme parfaite en elle-même<sup>10</sup>, mais les transporte dans son univers. Il joue avec le grégorien par des sortes d'enluminures, à l'image

de ceux qui ornent l'en-tête des manuscrits de musique médiévaux. Les enluminures médiévales n'étaient pas purement décoratives, mais avaient pour fonction de récapituler en une simple image le fil conducteur du texte entier. C'est également ce que fait Tremblay : résonances, percussion et répercussions traduisent musicalement l'essence poétique du texte qui gouverne, du début à la fin et avec une remarquable unité, l'ensemble de ses *Vêpres*. Les enluminures prennent tantôt la forme de tam-tams et de cloches ponctuant les réponses antiphonées, tantôt celle de résonances ouvrant de nouveaux espaces, ou encore celle de *jubilus* dérivés de l'alléluia.

Dans la tradition du plain-chant, le *jubilus* est une longue vocalise sur le « a » du mot alléluia. Il permet à la voix humaine de traduire une joie indicible, alors que les mots sont laissés en suspens pour faire place à la sonorité pure. Tout en respectant son principe, Tremblay étend celui du *jubilus* à d'autres situations. D'abord, il extrapole la vocalise de l'alléluia au magnificat, d'autant que les deux mots contiennent plusieurs « a ». Une autre particularité du *jubilus* traditionnel est la manière plus déconstruite avec laquelle Tremblay se sert du « a ». La voyelle n'est plus une simple prolongation du mot, mais devient parfois un jeu de variantes sonores sur le « a » vocalisé. Ultimement, le *jubilus* devient instrumental dans le grand solo de flûte du Prologue de la première partie de l'œuvre, alors que le caractère d'improvisation et de vocalise prépare l'auditeur à l'écoute du plain-chant. Nous touchons ici à la frontière du dit et du non dit. Intimement lié au texte, le grégorien est un art de dire en musique, de dire les mots tout en disant plus qu'eux seuls, voire de dire les mots sans eux, dans le geste de la vocalise.

La grande vocalise qui ouvre le Magnificat de Tremblay constitue une illustration éloquente d'un mélange d'obéissance à la tradition et de transgression de sa lettre. La mélodie y est inventée, mais s'inspire de principes tirés du chant grégorien. La vocalise grégorienne offre en elle-même un élément profondément inspirant. Assimilée par l'imaginaire musical de Tremblay, cette vocalise gagne en amplitude, explore des échelles modales nouvelles, voire microtonales, et revêt une portée expressive nouvelle grâce aux nouveaux timbres vocaux qu'elle emploie. Une transposition du sens original du *jubilus* s'opère ainsi.

Par ailleurs, Tremblay considère le grégorien comme une musique déjà parfaite en elle-même ; il ne l'altère pas, mais y ajoute les enlu-

<sup>8</sup> Il existe deux enregistrements des *Vêpres de la Vierge* : sur étiquette Ariane (ARI-136, 1986) et sur étiquette Analekta (FL 2 3102, 1998). Le texte de Tremblay est identique dans les deux cas.

<sup>9</sup> Je pense particulièrement à celui des *Vêpres* de Claudio Monteverdi, composées en 1610.

<sup>10</sup> Élève de Messiaen au Conservatoire de Paris, Tremblay a hérité de son maître une grande admiration pour le plain-chant.

<sup>11</sup> Voir le *Paroissien romain contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes* (1934, 1679).

<sup>12</sup> En 1972, Gilles Tremblay a fait un voyage à Bali et précisera ensuite : « Le but de mon voyage était de connaître la musique sacrée de ces pays, car j'avais l'intuition qu'il y a quelque chose de commun entre toutes les musiques sacrées, entre le chant bouddhique et le chant grégorien et les musiques sacrées de l'Inde ou de Bali. » (Tremblay 1994, 25-28).

<sup>13</sup> L'étymologie du mot catholique vient du latin *catholicus*, qui lui-même vient du grec *katholikos*, qui signifie dans les deux cas « universel ».

<sup>14</sup> J'emploie le mot poétique dans le sens que lui donne Gaston Bachelard, qui désigne ainsi non pas la technique mais plutôt l'imaginaire qui nourrit le processus créateur. Comme outil d'approche d'une œuvre, la poétique conjugue le discours du compositeur avec ses propres œuvres et se décline en origine et en finalité. Origine comme étude des processus permettant de comprendre comment un compositeur fait les choses, non pas tellement dans les détails techniques, mais plutôt dans le travail de l'imaginaire (voir entre autres Bachelard 1957 et 1960). Et finalité en ce qui concerne le *pourquoi* ; pourquoi les choses ont-elles été ainsi faites ? Certes, on ne peut jamais affirmer le pourquoi et le comment de manière totale et définitive, puisqu'il s'agit d'un processus qui se joue entre l'esprit du compositeur et l'esprit de celui qui reçoit l'œuvre. Mais, grâce aux écrits du compositeur, cette coexistence de situations multiples au sein d'une œuvre permet d'extrapoler, voire de spéculer, afin d'enrichir notre sensibilité à l'œuvre elle-même et de lui donner sens. N'est-ce pas là faire preuve

minures dont nous avons parlé. Par exemple, l'antienne du psaume 121 est exactement celle des vêpres du Très Saint Rosaire<sup>11</sup>. Des solos instrumentaux sont intercalés entre les mots ou groupes de mots de l'antienne : *Ave Maria*,/ trompette, cor anglais/ *Ave Maria*,/ trompette/ *gratia plena*,/ vibraphone/ *Dominus tecum*,/ clochettes/ *benedicta tu*/ vocalises et clochettes/ *in mulieribus*, A-/ clochettes/ *leluia*/ cor anglais. Dans une œuvre contemporaine, le fait de citer le grégorien pose un problème de cohérence et d'enchaînement. Comment faire en sorte que ce qui est composé devienne une émanation organique de ce qui est donné ?

Le génie de Tremblay réside d'abord dans l'enchaînement tout naturel des procédés propres au xx<sup>e</sup> siècle avec ceux de l'antique plain-chant, énoncé dans une forme épurée. Tout se joue dans le processus de jointure entre les sections et de maintien de la mémoire globale de ce qui a été entendu. Plus particulièrement, cette jointure et ce maintien opèrent par le jeu d'un caractère monodique continu. L'essence du grégorien – du moins celui de Solesmes, que Tremblay fréquente – réside dans un mode d'expression monodique où le rythme, très libre, quasiment improvisé, se déploie dans une grande souplesse, procurant un sentiment d'espace et de liberté. De plus, la monodie grégorienne se base sur le paradoxe d'une mélodie fondamentalement dépouillée de tout ce qui lui est extérieur, sobrement au service du texte, et en même temps débordant d'exubérance, puisque ce contexte de rareté et d'horizontalité met vivement en saillance les inflexions ornementales « verticales » savamment disposées. C'est l'omniprésence de ce paradoxe qui assure l'organicité de l'œuvre, sa cohérence globale.

Afin de prévenir une attitude de servilité historique envers le grégorien, ce qui serait contraire à la vision vivifiante de Tremblay, un rôle particulier est assuré par les percussions. Certes, les cloches représentent une constante dans l'œuvre du compositeur. Toutefois, dans les *Vêpres*, elles assurent un rôle particulier permettant un transfert culturel. D'une part, les cloches sont naturellement associées à nos églises, où le grégorien a été chanté. Mais d'autre part, le type de percussions utilisées fait surtout penser à des rites balinaï par leur manière de rythmer la prière et de la ponctuer avec des timbres exotiques<sup>12</sup>. Ainsi, le réseau de significations réalisé par les cloches englobe non seulement l'histoire, mais également la dimension universelle – ou cosmique – du religieux, qui s'enracine sans se limiter à l'aire géographique québécoise, s'ouvrant aux

dimensions universelle et interreligieuse que revêt l'acte de prier. L'auditeur reçoit ainsi la catholicité de Tremblay dans son sens étymologique, qui signifie universel<sup>13</sup>. Sa religion n'est pas celle des dogmes, mais plutôt ouverte à tous les êtres humains ; elle les relie entre eux et répond à leur besoin de spiritualité, peu importe leur culture ou leurs croyances.

Une autre sphère de représentation symbolique de la matière sonore nous est donnée par la poétique musicale de Tremblay<sup>14</sup>. Deux grandes images parcourent les *Vêpres* : le soleil couchant et la minéralité. Dans la liturgie des Heures ponctuant la vie abbatiale, chaque célébration correspond à une heure de la journée, selon la place où se trouve le soleil dans le ciel : Laudes à l'aube, Tierces à midi et Vêpres au moment où le soleil se couche. Les Heures s'inscrivent dans l'ordre de la Création divine. D'ailleurs, dans les églises, les vitraux sont souvent colorés en fonction de l'heure où le soleil dirige la lumière dans le bâtiment. On retrouve souvent du rouge là où pénètrent les rayons du couchant, puis des vitraux bleus situés de manière à être traversés par la lumière du plein jour. En choisissant la poétique du couchant, Tremblay souhaite associer l'émerveillement physique, qui saisit celui inondé de la lumière des vitraux du couchant, à l'illumination spirituelle, qui peut inonder celui qui chante ou qui écoute les textes sacrés des vêpres. En plus d'être une réalité matérielle de première importance dans la conception du bâtiment et de conditionner l'ordonnance de la liturgie des heures, le soleil est un puissant symbole biblique lié au Christ ressuscité. Voilà ce que suggère Tremblay dans son texte de présentation : « Dans la liturgie des heures [sic], les vêpres correspondent au coucher du soleil. C'est dire l'importance symbolique de la lumière (assimilée au Christ). Une place de choix dans la musique a donc été accordée à son évocation, d'autant plus qu'il s'agit des Vêpres de la Vierge, ... *une femme ayant le soleil pour manteau* ... » (Apocalypse 12-1 ; Tremblay 1998, livret du CD, 7). L'idée de lumière est non seulement évocatrice, mais aussi génératrice de stratégies de création puisque Tremblay emploie des procédés d'enluminure et des jeux d'échanges mutuels où modernité et grégorien « se rafraîchissent l'un l'autre » (Tremblay 1998, 8).

De même, la poétique de la minéralité se rattache à la matérialité terrestre, en complémentarité avec l'esprit divin. Dans ses écrits, Tremblay lie la musique à la matérialité de l'univers (Tremblay 1995, 37-42). Cette vision musicale se rattache à l'ancienne

théorie de l'harmonie des sphères, dont les sources remontent à la Grèce antique. Les Grecs croyaient que, dans leur mouvement, les planètes généraient des sons, et que ces sons produisaient ensemble une sorte d'harmonie de l'univers. Ils étaient inaudibles pour les humains, mais ressentis et reconnus par l'âme. Chez Tremblay, nous sommes toujours dans l'ordre d'une réalité vibratoire unifiée, qui parcourt tant la musique que la matière de l'univers. Dans son Magnificat, il évoque la minéralité par le biais des percussions métalliques. Elles causent un énorme bruit en relation avec l'évocation de l'Apocalypse - à la fois signe grandiose et frisson de l'univers, le métal devenant le porte-parole du minéral (Tremblay 1995, 55).

Toutefois, la vibration matérielle n'est qu'une facette de la réalité, la contrepartie du physique se situant dans la métaphysique. Voici ce qu'écrivait Tremblay au sujet d'*Ocantandre* de Varèse :

Ce qui me frappe le plus dans cette œuvre, ce n'est ni le rythme, ni le mouvement, c'est la beauté métaphysique du son. En elle est le souffle qui animera et engendrera le mouvement déjà germé dans la perturbation vibratile de l'air. Cette beauté sonore nous aura rempli d'enthousiasme et donné envie d'y participer. (Tremblay 1995, 19-20)

Ainsi s'entrecroisent l'audible et l'indicible à l'intérieur de la Création, qui existe pour elle-même tout en étant une ou l'émanation de Dieu. La musique est un élément de cette Création, au même titre que la nature, le soleil, la terre et les minéraux :

Pour moi, ce qui me stimule le plus dans la foi, c'est l'idée d'un Dieu créateur. Toute la création est le signe de son être et en ce sens sacrée. Ces signes provoquent chez l'homme qui procède de la même poussée et souche créatrice, un Hallel à Yahvé, car il reconnaît son Créateur. Cet Alléluia lui-même devient à son tour signe du sacré. Chant, tracé, écriture de la créature, donc venant du Créateur et retournant au Créateur, en un dialogue ineffable où la créature, à sa manière, épouse le geste du créateur. (Tremblay 1994, 19)

Pour Gilles Tremblay, il existe donc une analogie profonde entre le geste de créer et le fait d'être créé, entre le créateur et la créature, entre le geste divin et le geste humain. C'est là où prend racine l'unité fondamentale des savoirs que professe le compositeur, unité telle que la professaient également les philosophes grecs comme Platon, Pythagore et Aristote, qui

ont élaboré à leur manière la théorie de l'harmonie des sphères. Dans l'histoire du christianisme, cette vision de la Création est assez radicale. Chez saint François d'Assise, pour qui la Création jouait un rôle spirituel prépondérant, l'espace naturel était surtout identifié aux êtres vivants ou aux éléments directement visibles : l'air, la terre, l'eau et le feu. Chez Tremblay, la nature s'étend au minéral : les percussions métalliques, comme les cloches ou le gong, deviennent les porte-paroles de la Création, au même titre que les êtres vivants. C'est pour cette raison que les percussions, qui viennent donner une dimension de résonance dans ces *Vêpres*, jouent une fonction fondamentale tout autant physique (par le son entendu) que métaphysique (par la portée symbolique de leur timbre).

Selon Tremblay, puisque la musique touche aux réalités physiques situées au-delà des sens, elle rejoint ce que révèlent les découvertes scientifiques récentes. C'est donc une vision impersonnelle de la musique qu'il nous livre, une musique qui exprime l'ordre du monde et non les désordres du moi. Le moi est un microcosme intégré au grand macrocosme de l'univers. Sous cet aspect, il se rattache au grégorien, composé de manière anonyme et tout entier au service non pas de l'émotion, mais plutôt de l'expression du mot, par un texte déjà donné appartenant à une longue tradition. Par rapport aux musiques romantiques, gouvernées par l'expression du sentiment individuel, ou à certaines musiques du xx<sup>e</sup> siècle produites dans une perspective prophétique visant à plus long terme l'épiphanie du moi créateur, Tremblay se situe en rupture en raison de son expression impersonnelle<sup>15</sup> et de son universalisme.

## Conclusion

Le *jubilus* posait la question des frontières du dit et du non dit. Dans la mise en dialogue entre l'œuvre et les écrits d'un compositeur, la même question se pose, bien que de manière différente. Connaître les écrits du compositeur influence la réception de ses œuvres en introduisant une intention : nous sélectionnons et interprétons alors les phénomènes sonores selon une orientation prédéfinie. En contrepartie, l'écoute contient une part de nouveauté qu'il ne faut pas étouffer par des idées préconçues. Tremblay est un compositeur très actuel dans sa manière d'utiliser à bon escient l'écrit comme voie d'accès à la compréhension de ses œuvres. Ses textes induisent un mode de connaissance orienté sur le poétique et

de fidélité à la démarche induite par Tremblay, qui renvoie l'auditeur à ses responsabilités ? Comment peut-on recevoir l'œuvre de manière juste ? Tel est l'appel du compositeur, qui invite l'auditeur à bâtir à partir de l'œuvre sa propre poétique du religieux. En ce sens, Tremblay est un évangéliste.

<sup>15</sup> C'est-à-dire une expression considérée comme le reflet de réalités universelles et qui n'appartient pas à une personne en particulier.

non sur l'analyse technique. Ils prédisposent l'écoute sans épuiser le sens de l'œuvre.

Professeur d'analyse et de composition, Tremblay avait une vision large de l'univers musical dans lequel s'inscrivent ses œuvres. Cette largeur d'horizon est bien tangible dans ses écrits : fascination pour le sonore, la science, la création, et manifestement, pour le Créateur. Elle prend appui sur une vision humaniste, où la musique est unifiée à la science, à la religion, à la philosophie et à une cosmologie, comme dans l'Antiquité grecque. Cette vision unitaire des savoirs et des arts s'étend aussi à la sphère publique. Malgré la distance à laquelle la musique contemporaine se trouve du grand public, celle de Tremblay n'est pas coupée du public, au contraire<sup>16</sup>. Par rapport aux enjeux sociaux de son temps, Tremblay croit qu'une certaine mise à distance de l'art peut être féconde pour la société. Et cette mise à distance serait même nécessaire à la survie de la musique :

Associer art et politique est dangereux, car on pense le plus souvent à un art politisé, ce qui lui est fatal, entraînant sa décadence par démission, en un reniement de lui-même puisqu'il est par essence expression de liberté. Par contre, renverser les influences en une politique s'inspirant de l'art pourrait se révéler étonnamment stimulant. En effet, l'art, la création, manifeste un sens aigu de la liberté. (Tremblay 1994, 58)

Cependant, on ne peut dissocier la citoyenneté laïque de Tremblay d'avec sa symbolique religieuse. Comment ces deux dimensions apparemment antagonistes ont-elles pu être conciliées par l'homme ? Dans *Une foi partagée*, le sociologue Fernand Dumont s'attarde à la notion de tradition dans le contexte du catholicisme québécois. Il fait valoir « qu'à la *réflexivité* pour le destin personnel correspond la *tradition* pour le destin collectif. Dans les deux cas, la mémoire est le présupposé indispensable. À l'instar des individus, les cultures se souviennent ; c'est pourquoi les hommes racontent leur passé, écrivent leur histoire et sont ainsi conscients d'avoir une *culture* » (Dumont 2008, 540). Le génie de Tremblay aura été de réinterpréter, d'abord pour lui-même, par réflexivité, ensuite pour notre temps, l'ancienne tradition des vêpres et du magnificat. Enseigner l'analyse n'est pas neutre : la classe de Tremblay au Conservatoire a été un lieu où s'est transmise une vision de la musique du passé et du présent, un point de jonction ouvrant sur la création. Le musicien devient ainsi un herméneute, celui qui explore

et interprète la tradition à la lumière de sa propre sensibilité tout en saisissant comment la transmettre de la manière qu'il considère pertinente à la société qui l'entoure.

« Réfléchir la foi, c'est récapituler les implications de l'expérience que j'en ai » (Dumont 2008, 540). Pour un compositeur, l'expérience se manifeste sous forme de composition. La fascination de Tremblay pour le spirituel correspond à une expression de l'œuvre musicale comme médiation épiphanique<sup>17</sup>. Il voit la musique comme un médium qui ne contient pas en lui-même sa finalité. L'expression véritable advient au-delà du sonore, affirmant ainsi la transcendance de l'esprit sur la matière. C'est la vérité de l'expérience transmise qui est recherchée. Sous cet angle, la tradition demande constamment à être actualisée. Toutefois, l'expérience visée n'est pas dogmatique, mais ouverte spirituellement. Comme art indépendant de la pensée discursive, la musique se prête aisément à des significations entrecroisées, multiples, ouvertes à une diversité de réceptions qui constitue, pour Tremblay comme pour Dumont<sup>18</sup>, l'essence primordiale de la spiritualité. En cela, Tremblay est un musicien qui relève pleinement le défi lancé à sa génération, celui de transmettre aux générations qui suivront un héritage non pas statique, mais toujours en devenir. ◀

## RÉFÉRENCES

BACHELARD, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.

\_\_\_\_\_ (1960). *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France.

CARON, Sylvain (2002). « *Lettre posthume de Conrad* de Michel Longtin : aspects formels, narratifs et épiphaniques », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 6, septembre, « Écrire sur la création musicale québécoise », p. 43-52.

CORBIN, Solange (1964). « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie* 47, p. 3-36.

DAHLHAUS, Carl (2006). *L'Idée de musique absolue*, Éditions Contrechamps, Genève. Traduction de Martin Kaltenecker. 1978 pour l'édition originale en allemand.

DUMONT, Fernand (2008). *Œuvre complètes*, vol. 5, Québec, Presses de l'Université Laval.

*Paroissien romain contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes* (1934). Tournai, Desclé.

<sup>16</sup> Très connu du public musical, Gilles Tremblay a fait l'objet de la série *Hommage à la Société de musique contemporaine du Québec en 2009-2010* et le concert où ont été reprises ses *Vêpres* (église Immaculée-Conception, Montréal) au printemps 2010 a fait salle comble.

<sup>17</sup> J'utilise le mot épiphanique au sens où l'emploie Charles Taylor dans *Les sources du moi* (1998, 461-615). Pour Taylor, certaines œuvres possèdent la vertu de manifester symboliquement des réalités transcendantes. J'ai consacré un article à l'application du concept d'épiphanie à une œuvre musicale dans les *Cahiers de la SQRM* (Caron 2002, 43-52).

<sup>18</sup> « Dans le monde plus vaste de la culture, qu'il s'agisse de l'art ou des modestes façons de vivre, les principes établis ne sont plus désormais des points d'appui incontestés de la conscience ou du langage. » *Une foi partagée*, *Œuvres complètes* (Dumont 2008, 559).

*Sacrosanctum concilium*, chapitre 6 « La musique sacrée », site web du Vatican, [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vatii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_fr.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_fr.html), consulté le 9 avril 2011.

TAYLOR, Charles (1998). *Les sources du moi*, Paris, Seuil.

TREMBLAY, Gilles (1994). « Foi et création : une reconnaissance », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, n<sup>o</sup> 1, p. 19-21.

\_\_\_\_\_ (1994). « Java et Bali », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, n<sup>o</sup> 1, p. 25-28.

\_\_\_\_\_ (1994). « Bruit, son, silence : découvrir ce chant infiniment moderne », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, n<sup>o</sup> 1, p. 37-46.

\_\_\_\_\_ (1994). « Un pays à faire : vers un choix (projets du pays qui vient) », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, n<sup>o</sup> 1, p. 58.

\_\_\_\_\_ (1995). « Les sons en mouvement », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX<sup>e</sup> siècle* vol. 6, n<sup>o</sup> 1, p. 19-20.

\_\_\_\_\_ (1995). « Émergence de la forme dans la matière : de Varèse à Mozart », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 6, n<sup>o</sup> 1, p. 37-42.

\_\_\_\_\_ (1995). « Les Vêpres de la Vierge », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 6, n<sup>o</sup> 1, p. 51-56.

\_\_\_\_\_ (1986). *Vêpres de la Vierge*, Gilles Tremblay, Chœur de l'Orchestre de Lyon, Ensemble de jeunes instrumentistes québécois, Réjean Poirier, orgue, Pauline Vaillancourt, soprano, Jean-François Tremblay, flûte. Ariane, ARI-136, 1 disque compact. Livret.

\_\_\_\_\_ (1998). *Les Vêpres de la Vierge*, Walter Boudreau, Le Chœur de chambre de l'OSM, Lise Daoust, flûte, Marie-Danièle Parent, soprano, Société de musique contemporaine du Québec. Analekta, FL 2 3102, 1 disque compact. Livret.