

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 7 - NUMÉROS 1-2

« Un œil vers le passé,
une oreille sur le présent »



Gilles Tremblay



Annales Musicales

du

Petit Cap.

Ces cahiers a été donné par le Rev. M. P. Dolentz.
7.9.41.5

Par M^{gr} Thomas-Étienne Hamel

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE
RECHERCHE EN
MUSIQUE

Annexe 2

Solstices de Gilles Tremblay

Une entrevue avec Véronique Lacroix sur l'exécution de l'œuvre avec l'une de ses classes d'interprétation de musique contemporaine au Conservatoire de musique du Québec à Montréal

L'entrevue a été réalisée et réécrite par Louise Bail

C'est une pièce ludique. Il faudrait que je la refasse avec les étudiants, me rappelant justement quel beau souvenir ce fut lors d'un événement qui eut lieu en 1999, sur des œuvres contemporaines, dans les sous-sols du Conservatoire. Puis, en même temps, à chaque fois, je me dis « Ouf! quel travail! ».

C'est une pièce ludique parce que cela fait appel à la créativité des jeunes instrumentistes, cela fait appel à l'interaction obligée entre eux. La façon dont la pièce est conçue laisse transparaître la perception qu'a le compositeur de l'organisation de la nature, de même que de la dynamique qui gère les communications entre les êtres.

Une œuvre où « les jours et les saisons tournent »

Le titre de l'œuvre, *Solstices*, rappelle le mouvement de la terre autour du soleil qui engendre les saisons. La forme de la pièce épouse le rythme des saisons. Elle est organique.

On pourrait parler de quatre mouvements comme de quatre saisons, mais en réalité ce ne sont pas des mouvements, tout est enchaîné. Chaque saison est représentée par un instrument qui est soliste. La pièce est écrite pour six instruments: la flûte, la clarinette, le cor, la contrebasse et deux percussionnistes. Les percussionnistes mis à part, les quatre autres instrumentistes mènent le jeu tour à tour au moment de l'exécution de la saison représentée par chacun d'eux.

On a parlé de l'aspect organique dans la façon dont la musique se déploie, à l'image des saisons. Mais il y a une autre manière d'aborder cette vie grâce à une interprétation consciente du moment de l'année et même de l'heure à laquelle l'œuvre est jouée. Ainsi, selon la période de l'année où la pièce est exécutée, il y aura, dans la partition, des consignes qui, appliquées à l'hiver, à l'été, à l'automne ou au printemps, viendront teinter, affecter la présentation du thème (le compositeur appelle ce thème, le « foyer dominant »).

Quant à l'heure, elle influencera l'intensité.

Solstices est une pièce très révélatrice de la personnalité du compositeur qui cherche une poésie vivante et quelque chose qui épouse la spontanéité, qui provient de la nature. Cela caractérise l'œuvre de Gilles Tremblay.

Une forme flexible pour atteindre à la poésie

Pour Gilles Tremblay, la nature et ses nécessités servent de moule à l'œuvre qui se déploie. Des formes carrées, par exemple, donneront naissance à une « mécanique » à laquelle échappera une exécution mue par des formes plus souples, davantage inscrites dans la nature, car celle-ci n'est jamais carrée. L'arbre devant la maison a une multitude de branches dont les angles ne peuvent pas être calculés avec exactitude. Sa configuration est un chaos organisé, ce qui fait sa beauté. *Solstices* affiche une forme très précise tout en recherchant l'intégration de la complexité de la nature.

La conjugaison des instruments et des saisons, telle que présentée par le compositeur, est aussi un aspect très intéressant. Là encore, des références naturellement compatibles avec les deux entités en cause sont apparentes. Ainsi, le cor se trouve associé à l'hiver. Cet instrument suggère le métal, le froid. L'embouchure des lèvres pincées fait naître des vibrations, des tremblements qui introduisent l'aspect saisissant du froid.

Ensuite, il associe la flûte au printemps. La flûte est le seul instrument à vent où les lèvres ne sont pas pincées, elles sont entrouvertes, ce qui insuffle l'idée de liberté, d'éveil « à et de » la nature. La clarinette est associée à l'été; son anche en bois suggère la nature en plein essor: les arbres poussent et s'épanouissent...

Pour terminer, la contrebasse interprète l'automne. On assiste alors à quelque chose d'assez fascinant, une belle trouvaille faisant référence à la décomposition de la nature. Les feuilles tombent, s'amassent pour constituer le paillis nécessaire à la renaissance printanière. Gilles Tremblay y fait référence par la décomposition du son, par des effets de filtration d'harmoniques qui rappellent le refroidissement, le fait de rentrer en soi. Puis, peu à peu, les feuilles, aplaties par la neige, vont se transformer en humus. Cette filtration qui s'opère produit le jus de la vie. Les longues cordes de la contrebasse vont chercher les harmoniques aigus, donc l'essentiel du son, pour rappeler ce procédé de filtration.

Où les musiciens doivent pratiquer l'écoute dynamique et la communication réflexive

En plus de l'aspect poétique issu de la nature, la musique de Gilles Tremblay touche à un aspect humain lié aux relations entre les interprètes. Un jeu interactif confié à six musiciens bouleverse la communication traditionnelle entre les musiciens et un chef d'orchestre. Ce dernier fait un peu la circulation, mais il ne bat jamais la mesure. À l'époque de l'écriture de *Solstices*, cette manière visait à renouveler le langage, à rechercher une nouvelle façon de faire les choses, à redonner aux musiciens un rôle plus créatif. Tremblay désirait les impliquer davantage en en faisant des musiciens qui comprennent totalement la musique qu'ils jouent, qui peuvent aller jusqu'à l'improviser dans le sens amorcé par le compositeur. De cette façon, le rôle de l'interprète se trouve valorisé.

La partition donne à chacun des meneurs, c'est-à-dire chaque soliste d'une saison, des motifs qu'il lance tour à tour aux autres musiciens. Selon la saison représentée par le meneur, ces motifs vont suggérer le type de dynamisme ou de non-dynamisme de la saison jouée. Par exemple, le cor, qui est le meneur de l'hiver, va faire de très longues notes, immobiles, entrecoupées de silences considérablement longs eux aussi. Et ces notes-là seront lancées aux autres interprètes qui vont l'imiter. De ce canevas se dégage l'idée de quelque chose de statique, de gelé.

La flûte associée au printemps exécute des motifs beaucoup plus foisonnants, mélodiques et rapides. C'est la nature qui s'éveille par un effet de démultiplication des thèmes aux divers instruments.

Dans la section de l'été, la clarinette, qui aura la liberté de choisir certaines des manières proposées par le compositeur, disposera de modes de jeux qui entraîneront plusieurs types de réponses chez les autres joueurs. Les musiciens, dans cette partie, doivent être extrêmement à l'écoute du motif lancé par le soliste, car ils devront le reconnaître et y répondre selon la consigne donnée.

La contrebasse, à son tour, avec l'automne, ramènera peu à peu l'idée d'immobilisme et de silence qui atteindra son paroxysme à la toute fin de l'automne, soit au début de l'hiver.

C'est une pièce qui se joue en boucle, qui est conçue comme un cercle. Elle commence par une saison pour se terminer une fois les trois autres saisons jouées, ce qui donne douze possibilités de départ correspondant aux douze mois du calendrier.

Il est évident qu'une telle pièce pour de jeunes musiciens est extrêmement formatrice. Ces derniers doivent réfléchir au matériau musical, à une manière de le développer eux-mêmes. Ils doivent s'interroger sur la valeur d'un motif, sa signification, sa place à l'intérieur d'une composition, son rôle et ses possibilités de développement ou de contraction.

Blocs explosions et foyers dominants, deux procédés réflexes

Gilles Tremblay ajoute aussi un élément très dynamique, qui vient ponctuer un peu ce type de discours circulaire qui va d'un musicien à un autre. Pour chacune des saisons, il crée un moment appelé « bloc explosion », moment où le meneur se tait, où il choisit de le faire délibérément pour un assez long laps de temps. Après un silence d'une durée de dix secondes, il y aura un bloc explosion qu'exécuteront les percussionnistes, explosion en pluie de notes, suivie d'une tenue jouée par les autres instruments, les cordes ou les vents. Selon la saison en cause, cette tenue ira en *crescendo* (saisons d'éclosion) ou en *decrescendo* (saisons de retrait).

C'est très excitant à jouer, car on ne sait jamais quand le meneur déclenchera ce qui va se produire et qui va improviser. C'est le côté imprévisible du jeu.

Un autre aspect surgit dans le déroulement de la saison d'un soliste, qui déclenchera un nouvel événement. Il s'agit de la couleur du foyer dominant associé au moment de l'année où la pièce est jouée. Même si on parcourt la boucle des quatre saisons et des douze mois au complet, un foyer dominant, une thématique d'une saison, pourra être déclenché par l'un des quatre meneurs qui a le loisir de le faire. C'est alors que, si le meneur de l'automne intervient, par exemple, cela voudra dire que la thématique déjà décrite de filtrage des harmoniques et de décomposition des sons imprégnera la saison dans laquelle ce processus-là sera déclenché. C'est ce que Tremblay appelle le foyer dominant. Ces deux éléments, l'apparition éventuelle du foyer dominant et celle du bloc explosion dans chacune des saisons, tiennent en haleine interprètes et auditeurs jusqu'à la fin de la pièce.

L'étudiant qui travaille une œuvre comme *Solstices*, sera amené à développer sa spontanéité, sa créativité, son écoute, simplement parce qu'il ne pourra rien faire seul. Son jeu sera conditionné par la réaction des autres, leur vitesse de réaction ou de non-réaction, la qualité de leur interprétation. Il devra vraiment comprendre l'objectif musical de chacun des thèmes qu'il développe pour amener

ceux-ci à leur paroxysme. On parle donc d'écoute, d'interaction, de compréhension, de créativité, toutes des qualités qui, finalement, caractérisent le parfait interprète. Cette expérience est évidemment extrêmement riche pour les jeunes musiciens.

Le réflexe fait partie du langage poétique et technique de Gilles Tremblay. Le compositeur désire susciter le geste naturel chez l'instrumentiste, même si son propre travail consiste en une recherche très savante. La compréhension de l'œuvre par les instrumentistes doit être telle qu'elle génère ultimement un geste totalement naturel. Cela suppose la mémorisation de consignes d'une manière toute différente de celle d'une partition conventionnelle. Il faut vraiment faire un travail d'intégration, sinon il y a trop de consignes impossibles à suivre. Il faut arriver à se mettre en mode réflexe le plus possible.

Dans un tel mode, la réponse ne provient pas du même réflexe que celui qui énonce des tables d'arithmétique, par exemple. Cette réaction-là est chargée d'une émotion, d'une subjectivité. La mémoire mnémotechnique, quant à elle, se rapportera à des données précises. La mémoire affective ne mémorisera pas nécessairement des émotions de la même façon. Il lui faut prendre le temps de charger les émotions, d'intégrer les *stimuli* pour que ceux-ci génèrent des réflexes affectifs. Il n'y a pas qu'une bonne réponse mais plusieurs réponses possibles aux *stimuli*: un choix s'impose parmi plusieurs possibilités nées de l'expérience même des musiciens.

Le compositeur s'adresse à des interprètes intelligents. Il fait passer sa musique par leur désir de prendre la situation en main. Il leur donne la parole. Il leur fait sentir qu'ils ne sont ni des singes savants ni des marionnettes qui exécutent. Non, Tremblay fait appel à l'intelligence du musicien, à sa créativité, sa virtuosité, à tout son être.

Suivre des consignes plutôt que le déchiffrement linéaire d'un code

Les étudiants ont vraiment adoré leur expérience, car ils n'aiment pas qu'on les traite en novices, évidemment... Ils ont aimé qu'on fasse appel au maximum de leur potentiel, selon l'image qu'ils ont d'eux-mêmes, somme toute. Ne se voit-on pas en plein essor à cet âge? Ne s'imagine-t-on pas au Carnegie Hall? N'est-on pas fier de jouir de la confiance du compositeur? C'est ce que fait Gilles Tremblay. Il fait appel à ce qu'il y a de meilleur chez les musiciens. C'est exigeant, parce que les musiciens ne sont pas néces-

sairement habitués à ce que l'on attende autant d'eux.

Ainsi, il est possible de déchiffrer les œuvres traditionnelles même si on ne les connaît pas, car elles se déploient linéairement dans le temps. On commence, puis on s'arrête lorsque l'on bute sur une difficulté. On peut aussi travailler sa partie sans que les autres y juxtaposent la leur. Une œuvre comme *Solstices* n'est absolument pas linéaire. Cette pièce ne se déchiffre pas de la même manière qu'une œuvre du répertoire traditionnel. Il faut la morceler, en travailler les différentes composantes, ne les mettre bout à bout que lorsque le déroulement avec les autres interprètes s'avère possible. L'œuvre ne peut avoir de sens que si elle se construit avec l'ensemble des musiciens.

Dans la musique traditionnelle, il y a un début puis une fin de trait ou de pièce. Tandis que dans *Solstices*, le même trait peut être interrompu pour se dérouler de façon très imprévisible selon la réaction des autres musiciens. Cela rend l'exécution beaucoup plus complexe.

Apprendre l'œuvre en trois mois

Le groupe d'étudiants que j'avais pour jouer *Solstices* s'est réuni une fois par semaine durant trois mois, de septembre à la fin de novembre 1999. L'œuvre devait être jouée au début du mois de décembre. Six rencontres exploratoires ont été nécessaires pour décrypter un à un les modes de jeu de chaque saison. Le premier cours a été exclusivement consacré à la lecture des instructions de la partition. En une heure et demie, certainement, si ce n'est deux, on a pris connaissance de six à huit pages d'explications.

Ensuite, chaque saison a été travaillée séparément avant d'être enchaînée aux autres. Six ou sept cours ont été nécessaires pour découvrir la pièce du début à la fin. Dès le début de l'exercice, nous nous sommes rapidement rendu compte de l'impossibilité de lire la pièce de façon habituelle. Une fois cette première étape franchie, le reste allait de soi. Ainsi, la barrière de la partition franchie — barrière consistant en des mots qu'il fallait s'approprier, en des explications qu'il fallait intégrer, en la compréhension de la façon dont les motifs étaient codés entre eux — une fois que tout fut assimilé et appliqué, là on a eu accès à la musique. Il est alors devenu assez facile pour le musicien de comprendre son rôle et la nature de ses interventions.

Dans une œuvre plus traditionnelle où l'on a tout de suite accès au code (note, rythme,

intensité, etc.), il n'est pas nécessaire de passer, pour le déchiffrement, par l'analyse et le phrasé pour saisir l'aspect musical de l'œuvre. Il arrive pourtant que l'on doive faire face à un blocage, à une incompréhension de la musique. Le musicien, aveuglé par les informations qu'il reçoit de la partition, les rythmes compliqués, les notes, la virtuosité, limite son champ de vision au déroulement de l'œuvre. Dans la plupart des œuvres de Gilles Tremblay, l'interprète n'a pas le choix, il doit passer d'abord par la compréhension de l'œuvre, par sa musicalité, par sa poésie, avant d'être capable de la jouer. Dans le répertoire plus traditionnel, il arrive que l'interprète n'accède jamais à la musicalité, parce qu'il se trouve aveuglé par les difficultés techniques de la partition. Il n'est pas capable de s'abandonner à l'aspect poétique de la composition. Il fait face à un refus de s'abandonner.

Le groupe qui a travaillé *Solstices* était complètement engagé dans le processus d'apprentissage. Il était formé de musiciens qui possédaient d'excellents moyens musicaux et techniques. Ils étaient intelligents, réceptifs aux idées. Ils ont vraiment très bien joué et ont reçu du compositeur des commentaires élogieux. Ce dernier leur a dit que leur interprétation était l'une des meilleures entendues jusque-là. Des professionnels l'auraient probablement monté beaucoup plus rapidement, en moins d'heures. Mes étudiants auraient probablement pu aussi le faire en moins de temps. Mais c'était dans un contexte académique et il fallait que l'apprentissage se répartisse d'une semaine à une autre. La majorité d'entre eux oublièrent ce qui s'était dit la semaine précédente. Malgré tout, le fait de disposer d'un intervalle suffisamment long entre chaque cours a favorisé un processus nécessaire d'approfondissement et d'intégration permettant aux jeunes musiciens d'accéder à une liberté de pensée, de dépasser l'aspect cérébral pour laisser agir les émotions.

Chercher à composer comme le monde a été créé dans un harmonieux chaos

Je pense que l'on retrouve les caractéristiques de l'œuvre de Gilles Tremblay dans l'amour qu'il porte à la nature. Il n'est pas contemplatif comme Sibelius. Son amour est plutôt organique. Ce qui le touche, c'est la complexité et l'harmonie de la nature. On sent sa grande admiration pour la beauté de la création, de la terre, de l'univers. Il est évident que l'on retrouve chez ce compositeur un aspect mystique dans l'hommage qu'il rend, par sa musique, à cette beauté-là. Il cherche à

composer comme le monde a été créé. Pourrait-on dire qu'il s'inspire de la pensée créatrice de Dieu?

Je ne sais pas si c'est dans *Compostelle* — il faudrait que je vérifie —, mais Tremblay disait avoir été inspiré par un petit bout d'écorce de bouleau dont il avait très sérieusement noté les dessins pour ensuite les transposer dans sa partition. Il disait que cela ne s'entendait pas dans l'ensemble de l'œuvre mais qu'il s'y trouvait des citations d'écorce de bouleau. John Cage utilisait aussi ce procédé, avec des champignons, entre autres, et des roches dont il traçait le contour. Le procédé consiste donc à s'inspirer de la nature pour éviter de tomber dans la rigidité de notre pensée cartésienne tout en interprétant de façon à ce qu'elle ne soit plus reconnaissable, en s'exprimant avec les émotions qu'elle suscite en nous.

Mon expérience dans les classes d'analyse de Gilles Tremblay

Avec Tremblay, je n'ai pas étudié la composition mais l'analyse. Ses cours d'analyse, qui duraient quatre heures, nous introduisaient toujours dans son univers poétique, nous entraînaient d'une surprise à l'autre. Alors qu'on aurait pu s'attendre à une approche analytique extrêmement méthodique où on aurait appliqué une forme prédéterminée, avec lui, il n'était jamais question de cela. Il s'efforçait toujours de nous ramener à la majesté de la création, à ce qui nous inspirait le plus. Jamais nous ne regardions la musique sous la forme d'un moule, d'un modèle ou d'une recette à appliquer. Pour lui, la création avait ce côté chaotique qui en fait la beauté, cette complexité extrêmement organisée et, en même temps, tellement harmonieuse. Bien que tout semble répondre à un plan, jamais il n'est possible de prévoir quand la roche va tomber et où elle tombera. S'il pleut à quatre heures de l'après-midi, ce ne sera pas le même spectacle que si l'orage survient en pleine nuit. Tout peut varier: la quantité d'eau qui tombe, le nombre d'éclairs, l'endroit où les éclairs vont frapper, les lieux où se produisent les phénomènes, entourés de montagnes ou à proximité de la mer. Tous ces paramètres vont faire qu'aucun orage ne ressemblera à un autre depuis que le monde est monde. Lui, c'est cela qu'il trouvait extraordinaire. Le regard qu'il posait sur les œuvres qu'il nous donnait à analyser mettait toujours en évidence leur caractère unique. On ne parlait jamais d'un accord de dominante, cela n'existait pas. Ces mots étaient rayés de la carte, accords de sixte ou de quinte diminuée, etc. Il nous amenait plutôt à reconnaître

l'imprévisible, ce qui ne répond pas à un modèle, ce qui rend l'œuvre vivante. Il nous éveillait au merveilleux, à la vie.

Je me rappelle avoir choisi, pour la fin de mon troisième cycle d'analyse, *Ibéria* de Debussy, une œuvre extrêmement complexe et développée, une œuvre magnifique. J'en avais évidemment analysé tous les motifs, je les avais nommés. Bref, je m'étais beaucoup appliquée. Mais cela n'était jamais intéressant pour lui. Il me confrontait, me questionnait. Les bras m'en tombaient. Finalement, je lui ai demandé où il voulait en venir. Après plusieurs discussions, j'ai enfin compris. En une expression, il venait de me résumer l'œuvre : « *Ibéria*, M^{me} Lacroix, c'est l'errance ».

Avec ses trois mouvements qui se déroulent en Espagne, *Ibéria* suggère une ambiance où erre un personnage, et tout ce qu'il rencontre est imprévisible. Qu'est-ce qui fait qu'un voyage est réussi? C'est quand le visiteur est surpris à chaque coin de rue, quand il entre dans un petit restaurant où la serveuse ou la cuisinière se lève et se met à chanter. Ce qui ne peut être prévisible... Les voyages qui marquent sont ceux qui nous font pénétrer dans des univers merveilleux de façon imprévisible. Ce sont de tels voyages qui laissent les plus beaux souvenirs. Avec Tremblay, j'ai cherché comment Debussy avait réussi à nous émerveiller en reproduisant la sensation d'errance. Qu'est-ce qui fait que, tout à coup, on se retrouve devant tant de merveilles musicales,

d'effluves de parfums délicats, de rythmes enveloppants, magiques, etc.

Cette étape franchie, c'était alors terminé pour lui. On avait bouclé le cercle. C'était cela qu'il cherchait à me faire dire. Il ne voulait pas m'entendre énoncer que le motif *A* se développait de telle manière. Si, pour lui, je n'arrivais pas à saisir le côté poétique, le sens de l'œuvre, mon analyse devenait inutile. Je pense avoir bien appris, alors.

Lorsque Gilles Tremblay analysait une œuvre avec nous, il nous apprenait à nommer un motif et à déterminer l'impact que celui-ci exerçait sur le déroulement de l'œuvre. J'ai essayé de garder cette méthode par la suite. J'ai dû cependant l'abandonner parce que mon imagination n'était pas aussi prolifique que la sienne. Il arrivait à résumer un motif, à le ramener à la quintessence de sa représentation. Nommer ainsi un motif l'ancre dans la mémoire. C'était assez formidable. Tremblay avait une facilité déconcertante pour nommer les éléments constitutifs d'une pièce. Par ce regard qu'il posait sur la création quelle qu'elle soit, Tremblay était toujours capable de lire le merveilleux, de débusquer l'aspect poétique d'une séquence ou d'une œuvre. Ce procédé est unique et remarquable. Chez lui, c'est extrêmement fort. C'est dans ce sens, je crois, qu'il faut voir sa filiation avec Messiaen avec qui il a étudié : par le sacré qui confine à la poésie. ◀