

# Raynald Arseneault : une musique pour l'âme

## Raynald Arseneault: Music for the Soul

Sylvain Caron

Volume 8, numéro 1, 1997

Autoportraits. Montréal, l'après 1967

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902191ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902191ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caron, S. (1997). Raynald Arseneault : une musique pour l'âme. *Circuit*, 8(1), 49–54. <https://doi.org/10.7202/902191ar>

Résumé de l'article

L'auteur retrace l'évolution musicale et spirituelle des compositions de Raynald Arseneault, décédé en 1995. Tout en soulignant le caractère métaphysique et humain de sa démarche, il décrit ses diverses sources d'inspiration religieuse et l'importance de Scelsi sur son écriture.

# Raynald Arseneault : une musique pour l'âme

Sylvain Caron

---

Dans le domaine de la création musicale québécoise des dernières décennies, l'œuvre de Raynald Arseneault (9 juin 1945-27 janvier 1995) occupe une place unique en raison de l'esprit religieux qui l'anime. Aussi, parler de cette musique en termes trop analytiques ou purement esthétiques serait contraire à son essence. Une œuvre si intuitive et si difficilement saisissable à l'aide des moyens habituels nécessite une approche particulière qui propose un état d'esprit plutôt qu'une explication limitative, dans une démarche qui a pour but de servir de point de repère à une écoute ouverte et créative.

En effet, de manière plus tangible que chez beaucoup d'autres créateurs, la musique et la vie sont, pour Raynald Arseneault, toutes deux intimement liées. Le compositeur affirme n'être que le porte-parole d'une intuition intérieure, d'une réalité transcendante et préexistante dont il prend d'abord conscience avant d'en livrer le message. Loin de prétendre que ses œuvres lui sont dictées de l'au-delà, il situe plutôt sa démarche dans une ouverture aux profondeurs de l'être, dans une approche qui découle des courants philosophiques et spirituels de l'Orient. Car c'est là que le compositeur compte bien mener son auditeur : dans les espaces reculés de la méditation, aux confins du monde sensible, là où il perd son rôle de simple spectateur pour prendre part à l'œuvre en la ressentant de l'intérieur.

Cet idéal à la fois artistique et spirituel est le fruit d'un mûrissement. À la fin de ses études au Conservatoire de Montréal dans la classe de Gilles Tremblay, Raynald Arseneault employait les procédés d'écriture usuels au xx<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent avec éloquence les *Quatre Miniatures pour orchestre* (1973, révisé en 1975). Chaque mouvement ne développe qu'une seule idée musicale. Dans le premier, le compositeur sait exploiter le contraste provoqué par un rythme vif et impétueux qui se superpose à des notes tenues. Puis, dans le deuxième mouvement, il manie habilement la texture et le timbre des accords, tant par le jeu des dispositions des notes que par les combinaisons instrumentales. Enfin, l'avant-dernier mouvement fait entendre un dialogue rythmique où se confondent les sonorités des vents et des percussions, au-dessus d'un son

grave qui se dissout lentement, alors que le dernier mouvement laisse surgir des notes qui se répondent d'un registre à l'autre et qui parviennent néanmoins à s'associer en une même ligne.

Si beaucoup des constantes du langage sont déjà présentes dans ces *Miniatures*, ce n'est qu'après quelques rencontres déterminantes que Raynald Arseneault atteindra la pleine maturité de son style. Un premier tournant se produit avec Claude Lefèvre au Conservatoire national supérieur de Paris. Le compositeur se libère alors de systèmes qu'il trouve trop rigides, comme l'écriture sérielle, au profit d'une approche plus souple, notamment par des schémas avec des couleurs qui lui font visualiser la forme entière avant de commencer à écrire. *Recueil* (1977), pour piano seul, a été conçu selon ce procédé. L'œuvre comprend cinq grandes pièces en alternance avec de petits interludes qui rappellent ce qui précède et qui annoncent ce qui vient, pendant que la structure d'ensemble s'articule en une progression qui passe du lent au rapide pour revenir au lent.

Cependant, le tournant le plus marquant de la vie de Raynald Arseneault est sa rencontre avec Giacinto Scelsi, à Rome. Scelsi lui démontre qu'il est possible de produire une musique non pas pour sa beauté en tant que telle, mais plutôt pour l'effet qu'elle peut produire sur l'être. Le son devient alors un moyen d'élever l'esprit, à la manière d'un mantra. La manifestation la plus pure de cette philosophie musicale se retrouve dans les œuvres de la « période *mi* bémol ». À la recherche d'une sonorité idéale, le compositeur découvre soudain toutes les possibilités offertes par un seul son. *Advaya* (1980), mot sanscrit qui signifie « non-dualité », est le titre donné à une œuvre bâtie en entier sur la seule note *mi* bémol. Lorsque le piano s'éloigne brièvement de cette note, c'est pour y revenir aussitôt ; le violoncelle, quant à lui, la répète ostensiblement du début à la fin. La variété est atteinte uniquement par l'intensité, le registre ou la rapidité avec laquelle la note est répétée, souvent selon des progressions vif-lent-vif ou lent-vif-lent. « Ces sons répétés ne doivent jamais être précipités, mais donner l'impression d'insistance ou le contraire, et cela de façon toute naturelle », précise le compositeur dans la préface de ses *Trois Nocturnes pour piano* (1979). Ultérieurement, le concept du *mi* bémol évolue vers plusieurs tenues, parfois ornées, notamment avec des quarts de ton comme dans *Offrandes*, quatuor à cordes n° 1 (1981), ou vers des tenues successives, comme dans *L'Après (l'Infini)* (1993).

Suite à une période empreinte d'orientalisme, Raynald Arseneault se tourne vers la tradition chrétienne pour nourrir sa création. Organiste dans une paroisse catholique romaine, il s'imprègne de la pensée de l'Église et la transpose dans son œuvre. Ainsi, la *Déploration (sur la mort de Notre-Seigneur-Jésus-Christ)* (1993), pour orgue seul, est tout entière centrée sur le Christ. Dans cette optique, le contenu théologique qui engendre l'œuvre rappelle l'approche d'Olivier

Messiaen. À la fois austère et lumineuse, acerbe et sereine, la double nature de cette *Déploration* traduit le paradoxe de la mort du Christ, qui est à la fois tragique et glorieuse. Les timbres sombres et rugueux prescrits par le compositeur – des flûtes et des quintatons de seize et de huit pieds – et l’âpre sonorité des accords employés expriment les souffrances d’un Dieu fait homme, alors que l’ornementation vive et étincelante qui anime les lignes, à la manière des chants d’oiseaux de Messiaen, laissent présager le dénouement éclatant que sera la Résurrection. En outre, les nombreux points d’orgue qui ponctuent le discours contribuent à établir une ambiance intemporelle, comme une musique qui ne vient de rien et ne va nulle part, comme une fenêtre ouverte sur une réalité qui n’a ni commencement ni fin, à l’image de l’infinité de Dieu.

Porteur d’une réalité qui transcende les sons, le chant grégorien fascine Raynald Arseneault, non pas tant par sa beauté, mais par sa capacité à l’amener vers le Beau. En conséquence, si plusieurs œuvres sont profondément empreintes de l’esprit du chant grégorien, elles le sont avant tout pour des motifs « spirituels » et non stylistiques. De là découle, en second lieu seulement, une certaine propension à utiliser l’expression modale, les vocalises archaïsantes et la fluidité du rythme. Dans le *O Salutaris* (1992), pour mezzo-soprano et orgue, le thème grégorien devient prétexte à une libre invention mélodique. Chaque ligne du texte est d’abord introduite par l’orgue avant que n’intervienne la voix. Puis, grâce à une judicieuse utilisation du silence expressif, chaque mot est perçu dans la couleur qui lui est propre. Sur une pédale de *fa* omniprésente, des harmonies modales issues du grégorien se superposent pour donner plus d’intensité à cette véritable prière. Par une quasi-absence de points de repères rythmiques, l’œuvre fait oublier la notion de temps et procure une sensation d’éternité qui peut plonger l’auditeur réceptif dans un véritable état de contemplation.

En marge de sa production sacrée proprement dite, Raynald Arseneault a aussi écrit des œuvres dont le sujet apparaît plus profane, comme *Souvenir d’une chanson d’amour* (1989), pour quatuor vocal et orchestre, d’après la mélodie *The Aristocratic Lover* de Kenneth Currie. Encore ici, c’est une musique très dépouillée dont le paysage ne se modifie que lentement et subtilement. Chaque instrument oscille autour d’une ou de quelques notes, dans une sorte de transe qui s’interrompt par la suite sur un point d’orgue. C’est alors qu’émergent des fragments de la mélodie, d’abord de manière vague, pendant que résonne l’accord de *fa* majeur. Puis la mélodie se concrétise, à la fin de l’œuvre, pour ultimement apparaître en entier. Conséquence de tout ce qui précède, la citation complète de la chanson d’amour marque le sommet de l’œuvre, mais dans un éclairage tamisé. L’intensité est atteinte dans la douceur.

C’est donc avec une remarquable économie de moyens que Raynald Arseneault parvient à l’intensité. Dans un climat d’austérité, il engendre des tensions considérables, parfois au moyen d’un contrepoint très dense et

hétéroclite. Dans son processus créateur, chaque ligne mélodique est réalisée successivement et, jusqu'à un certain point, indépendamment des autres, comme chez les maîtres de l'Ars Nova. Toute l'œuvre du compositeur est marquée par l'importance du contrepoint. Toutefois, cette importance est particulièrement marquée dans les pièces pour orgue, notamment dans deux monuments que constituent les *Sept dernières paroles du Christ en Croix* (1993) et le *Chemin de Croix* (1990).

Dans les *Sept dernières paroles*, le contrepoint puise en partie dans l'écriture de Johann Sebastian Bach. En effet, comme dans les chorals ornés de Bach, chacune des *Paroles* énonce une mélodie florissante soutenue par un contrepoint plus rigoureux aux mains et à la pédale. Le langage musical de l'œuvre est avant tout polymodal et polytonal, tandis que des accords consonants viennent momentanément projeter quelque lumière sur ce monde sonore tourmenté.

Le *Chemin de Croix* est une œuvre à la fois dépouillée et tragique. Les quatorze stations qui le constituent sont agencées en une progression dramatique qui émerge d'une simple ligne, avec une montée qui culmine avec *La Mort*, pour finalement retourner vers le néant, avec *La Descente* puis *La Sépulture*. L'orgue joue un rôle de premier plan, alors que la voix s'apparente souvent à un jeu supplémentaire qui donne du relief au discours sans pour autant se démarquer trop fortement.

Dès le début de *La Mort*, l'atmosphère est tourmentée. La registration initiale fait déjà appel à la force des pleins jeux et aux anches, alors que le tutti viendra marquer avec encore plus d'intensité le sommet du mouvement dans une sorte de cri. Marches militaires, pouvoir, arrogance et coups de fouet se déchaînent dans une musique très dense, chargée de trilles et de violents accords qui comptent six notes à chaque main et une double pédale. À la fin, un choral apparaîtra à la pédale, pendant que des notes de plus en plus nombreuses viendront se joindre à un ostinato sur *do* réparti sur trois octaves aux mains.

Marquée « Profondément triste et soutenu », *La Descente* plonge l'auditeur dans une atmosphère presque intemporelle en raison des sons soutenus et d'égale durée de la voix, chantés sans respiration apparente. Enfin, *La Sépulture* achève dans la douceur et le recueillement le cycle du *Chemin de Croix*, laissant poindre la lumière de la Résurrection avec un accord parfait majeur à l'*Amen* final.

À travers toute son œuvre, Raynald Arseneault développe une approche du son qui se situe à contre-courant des idées véhiculées au XX<sup>e</sup> siècle. Au lieu de rechercher les possibilités sonores pour elles-mêmes, pour leur effet esthétique, il leur donne valeur de rituel, de démarche vers des perceptions plus intérieures,

confiant à l'auditeur la responsabilité de dépasser le phénomène sonore pour accéder à des états d'âme subtils.

« J'essaie de laisser mon intuition me guider, disait Raynald Arseneault. Je ne cherche pas à être innovateur même si je sais que je le suis. Je souhaite que ma musique soit d'une portée universelle, et non pas fermée sur le seul christianisme<sup>(1)</sup>. » Au monde musical québécois, Raynald Arseneault laisse en héritage une vision de la création ouverte sur la multiplicité structurelle, culturelle et religieuse. Il est de ceux qui créent le langage musical au fur et à mesure que se crée l'œuvre, dans la perspective de perpétuel devenir d'un art ouvert sur la transcendance et l'infini de l'être humain.

(1) Propos recueillis par l'auteur de cet article en décembre 1994, lors d'un entretien privé.

