Document generated on 07/13/2025 4:51 a.m.

**Circuit**
**Musiques contemporaines**

# Claude Vivier : les oeuvres d'une discographique imposante
# Claude Vivier: the Works in an Important Discography

Johanne Rivest

Volume 2, Number 1-2, 1991

Claude Vivier

URI: https://id.erudit.org/iderudit/902028ar
DOI: https://doi.org/10.7202/902028ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Rivest, J. (1991). Claude Vivier : les oeuvres d'une discographique imposante. *Circuit*, *2*(1-2), 137–162. https://doi.org/10.7202/902028ar

Article abstract

The author critically examines all the recordings of works by Claude Vivier. The article also presents a study of the works recorded

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1991

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

# Claude Vivier: les œuvres d'une discographique imposante

Johanne Rivest

## Les disques dans l'ordre chronologique de parution

«Société de musique contemporaine du Québec», ***Prolifération*** (1968-69), 14'40: Jean Laurendeau, ondes Martenot, Louis-Philippe Pelletier, piano, Serge Laflamme, percussion; Radio-Canada International, RCI 358 (1973, Edward Farrant et Monique Grenier). [Également sur ce disque: William Douglas, ***Improvisations III*** (1969); Alan Heard, ***Voices*** (1967).]

«Société de musique contemporaine du Québec», ***Lettura di Dante*** (1974), 25'55: Pauline Vaillancourt, soprano, Ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec (Sandra Watts, hautbois, James Campbell, clarinette, Harvey Saltzman, basson, Paul Armin, alto, Fred Mills, trompette, Eugene Watts, trombone, John Wyre, percussion), direction: Serge Garant; Radio-Canada International, RCI 411 (1975). [Également sur ce disque: Robert Aitken, ***Shadows-Part II «Lalita»*** (1973.)]

«McGill Percussion Ensemble», ***Pulau Dewata*** (1977), 11': Ensemble de percussion McGill, direction: Pierre Béluse; Radio-Canada International, RCI 478 (1978, Monique Grenier). [Également sur ce disque: Vincent Dionne, ***En mouvement*** (1976), ***Château de cartes*** (1977); Walter Boudreau, ***Les Sept Jours*** (1977).]

«***Chants***» (1973), 21'55: Atelier de musique contemporaine de la Faculté de musique, Université de Montréal. Voix principales: Gail Desmarais, Marie-Danielle Parent, Jocelyne Fleury-Coutu. Voix secondaires: Madeleine Jalbert, Christine Lemelin, Diane Eberhard-Bergstrom, Hélène Marchand. Direction: Lorraine Vaillancourt. Nocturnales, CCL-33-131 (1981, Louise Gariépy). [Également sur ce disque: Arnold Schoenberg,

***Cinq Pièces pour orchestre,*** op. 16, arrangement pour deux pianos par Anton Webern.]

«La flûte moderne», ***Pièce pour flûte et piano*** (1975), 5′: Lise Daoust, flûte, Suzanne Blondin, piano, Radio-Canada International, RCI 535 (1982, Monique Grenier). [Également sur ce disque: Jacques Hétu, ***Aria pour flûte et piano*** op. 27 (1977), Alain Lalonde, ***Trois Solos d'un personnage*** (1976, rév. 1977); François Couperin, ***Concert royal*** n° 41, C.P.E. Bach, ***Sonate hambourgeoise en sol majeur***.]

«Claude Vivier», ***Pulau Dewata*** (1977), 13′50: Ensemble Arraymusic (Douglas Perry, alto, Henry Kucharzyk, piano, Beverley Johnston, percussion); ***Shiraz*** (1977) 12′55: Louis-Philippe Pelletier, piano; ***Lonely Child*** (1980), 19′05: Marie-Danielle Parent, soprano, Orchestre Métropolitain de Montréal, direction Serge Garant; Centredisques, CMC 1384 (1984, David Jaeger).

«Quatuor de saxophones de Montréal, Vue sur les jardins interdits», ***Pulau Dewata*** (1977), 11′20: Quatuor de Saxophones de Montréal (Simon Stone, soprano, René Masino, alto, Dave Clark, ténor, Walter Boudreau, baryton); Société nouvelle d'enregistrement, SNE 515 (1985, Gilles Poirier). [Également sur ce disque: Henri Pousseur, ***Vue sur les jardins interdits*** (1973); René Leibowitz, ***Variations,*** op. 84 (1969); Phil Woods, ***Three Improvisations for Saxophone Quartet*** (1962).]

«Montréal Postmoderne», ***Pièce pour violon et clarinette*** (1975), 6′: Luis Grinhauz, violon, Michaël Dumouchel, clarinette; Centredisques, CMC 2085 (1986, David Jaeger). [Également sur ce disque: Denis Gougeon, ***Voix intimes*** (1981); John Rea, ***Treppenmusik*** (1982); José Evangelista, ***Clos de vie*** (1983).]

«Denis Dion, Claude Vivier, Walter Boudreau», ***Pianoforte*** (1975), 9′10: Louis-Philippe Pelletier, piano; Radio-Canada International, RCI 625 (Utilisation limitée, 1987). [Également sur ce disque: Denis Dion, ***Kant*** (1981); Walter Boudreau, ***Incantations III*** (1984).]

«Serge Garant — Claude Vivier», ***Prologue pour un Marco Polo*** (1981), 24′20: Pauline Vaillancourt, soprano, Marie Laferrière, mezzo-soprano, David Doane, ténor, Michel Ducharme, baryton, Yves Saint-Amant, basse, Jacques Lavallée, récitant, Ensemble instrumental de Radio-Canada à Montréal, direction: Lorraine Vaillancourt; Radio-Canada International, RCI 626 (1987, Richard Lavallée). [Également sur ce disque: Serge Garant, ***Offrande II*** (1970); Serge Garant, ***Plages*** (1981).]

«Pauline Vaillancourt, soprano, Jean-Eudes Vaillancourt, piano», ***Hymnen an die Nacht*** (1975), 5′30: Pauline Vaillancourt, soprano, Jean-Eudes Vaillancourt, piano; Radio-Canada International, RCI 631 (1987, Monique Grenier). [Également sur ce disque: Gabriel Fauré, ***Cinq Mélodies,*** op. 58;

Olivier Messiaen, ***Poèmes pour Mi*** (1er livre, 1936); Maurice Ravel, ***Deux Mélodies hébraïques*** (1914).]

«Claude Vivier, "ZIPANGU"», ***Paramirabo*** (1978), 14'30: Lise Daoust, flûte, Denise Lupien, violon, Claude Lamothe, violoncelle, Louis-Philippe Pelletier, piano; ***Pièce pour violon et piano*** (1975), 7'40: Denise Lupien, violon, Louis-Philippe Pelletier, piano; ***Pièce pour flûte et piano*** (1975), 5'15: Lise Daoust, flûte, Louis-Philippe Pelletier, piano; ***Pièce pour violoncelle et piano*** (1975), 8'30: Claude Lamothe, violoncelle, Louis-Philippe Pelletier, piano; ***Zipangu*** (1980), 15'40: I Musici de Montréal, direction: Yuli Turovsky; ***Cinq Chansons pour percussion*** (1980), 19'40: David Kent, percussion; Doberman-Yppan et Société Radio-Canada, DO 99 (CD), DO4-99 (cassette) (1988, Jonathan Goldsmith et Laurent Major).

«Orchestre Métropolitain», ***Siddartha*** [*sic*] (1976), 27'05: Orchestre Métropolitain de Montréal, direction: Walter Boudreau; Centredisques CMC CD-3188 (1988, André Clerk). [Également sur ce disque: John Rea, ***Over Time*** (1987), 10'25; Michel Longtin, ***Autour d'Ainola*** (1986).]

«Arraymusic, Strange City / Ville Étrange», ***Et je reverrai cette ville étrange*** (1981), 15'15: Ensemble Arraymusic (Michael White, trompette, Henry Kucharzyk, piano, célesta, David Kent, percussion, Douglas Perry, alto, Henry van der Sloot, violoncelle, Roberto Occhipinti, contrebasse), direction: Michael J. Baker; Artifact, ART-002 (1988, Jonathan Goldsmith). [Également sur ce disque: James Tenney, Harmonium #5; Henry Kucharzyk, ***Beating***; Michael J. Baker, ***unfinished business***.]

«Claude Vivier, Anthologie de la musique canadienne», CD 1: Documentaire sur Claude Vivier, préparé et lu par Maryse Reicher, journaliste, 50'; ***Chants*** (1973), 21'55; CD 2: ***Prolifération*** (1968-69), 14'40; Pianoforte (1975), 9'10; ***Hymnen an die Nacht*** (1975), 5'30; ***Pièce pour flûte et piano*** (1975), 5'15: Lise Daoust, flûte, Louis-Philippe Pelletier, piano; ***Pièce pour violoncelle et piano*** (1975), 8'30; ***Siddartha*** [*sic*] (1976), 27'05; CD 3: ***Lettura di Dante*** (1974), 25'55; ***Pulau Dewata*** (1977), 11'00: Ensemble de percussion McGill; ***Zipangu*** (1980), 15'40; ***Lonely Child*** (1980), 19'05; CD 4: ***Shiraz*** (1977), 12'55; ***Paramirabo*** (1978), 14'30; ***Cinq Chansons pour percussion*** (1980), 19'40; ***Prologue pour un Marco Polo*** (1981), 24'20; Radio-Canada International, ACM-36 CD 1-4 (1990, Monique Grenier).

«Pierre Bousseau au grand orgue de la cathédrale Notre-Dame du Havre», ***Les Communiantes*** (1977), 17'16: Pierre Bousseau, orgue; ADDA, AD-184 (1991, André Poulain). [Également sur ce disque: György Ligeti, ***Ricercare per organo***; Bernard Cavanna, ***Jodl***; Giacinto Scelsi, ***In nomine Lucis***; Jacques Lenot, ***Livre d'Orgue*** (extrait V); Jaennine Richer, ***Orgue 88, fragment minéral***; Arvo Pärt, ***Pari Intervallo***.]

«Œuvres chorales du Québec», ***Jesus erbame dich*** (1973), 2'46: Christine Frenette, Soprano, Ensemble vocal Tudor de Montréal, Patrick Wedd, directeur artistique. Les disques SRC/CBC Records, collection Musica Viva, MVCD-1039 (1991, Johanne Goyette). [Également sur ce disque: ***Sacrea familiae*** (1843); Anonyme, ***Magnus dominus*** (c. 1700); Antoine Dessane, ***Haec Dies***; Ernest Gagnon, ***Ave, Maris Stella***; Alfred Whitehead, ***Psalm 23*** (1935); Kenneth Meek, ***Christ our Pascal Lamb, At Eastertide, Hail Easter Bright***; Gabriel Charpentier, ***Messe I*** (1952); Lionel Daunais, ***Le Pont Mirabeau***; André Prévost, ***Soleils couchants*** (1953); Jacques Hétû, ***Les Illusions fanées, op. 46.***]

«Orchestre Métropolitach», ***Orion*** (1979), 12'59: Orchestre Métropolitain, direction Walter Boudreau. Les disques SRC/CBC Records, collection SM 5000, SMCD-5106 (1991, Daniel Vachon). [Également sur ce disque: Linda Bouchard, ***Élan***; Denis Gougeon, ***À l'aventure***; Brian Cherney, ***Transfiguration***; Walter Boudreau, ***Berliner Momente.***]

---

À ce jour, près de la moitié de l'ensemble des œuvres de Claude Vivier a fait l'objet d'une gravure sur disque. Cette production se retrouve presque entièrement dans la récente anthologie que Radio-Canada International (RCI) a réalisée en 1990, laquelle ne comporte essentiellement que des repiquages de disques anciens ou plus récents. Les cinq œuvres écartées de l'anthologie sont disponibles sur d'autres étiquettes que RCI, la *Pièce pour flûte et piano* dans l'interprétation Daoust-Blondin exceptée. Il s'agit de deux autres versions de *Pulau Dewata,* soit celles d'Arraymusic et du Quatuor de saxophones de Montréal, de la *Pièce pour violon et piano,* de la *Pièce pour violon et clarinette,* ainsi que de l'œuvre pour ensemble instrumental *Et je reverrai cette ville étrange.*

En plus d'avoir donné lieu à cette entreprise des plus louables qui totalise environ quatre heures de musique, l'anthologie a le très grand mérite — selon une pratique courante de la collection RCI des anthologies de compositeurs canadiens — de fournir un documentaire sur Claude Vivier, que l'on entend discourir à plusieurs reprises, grâce à l'insertion d'extraits d'une entrevue qu'il avait accordée à Claude Cubaynes, réalisateur à Radio-Canada. Le livret accompagnant le coffret oublie cependant de mentionner l'année de cette entrevue[1], de la même façon qu'il omet de préciser les critères de sélection des œuvres de cette anthologie. Bien sûr, il est plus économique de reprendre d'anciens enregistrements, mais pourquoi ne pas s'être contenté de reproduire les introuvables et de produire de l'inédit, parmi lesquels des enregistrements de concerts, comme *Prolifération,* version révisée de 1975, avec Jean Laurendeau, Lorraine Vaillancourt et

(1) Dont on peut supposer qu'elle s'est tenue entre 1981 et 1982, soit après la composition du *Prologue pour un Marco Polo* et avant son départ (ultime) pour Paris.

Robert Leroux, ou encore *Trois Airs pour un opéra imaginaire, Wo bist du Licht!, Bouchara, Journal*. C'eût été un réel événement que d'avoir ainsi accès à des nouveautés discographiques; un «plus» plutôt qu'un «encore».

Pour revenir au documentaire de 50 minutes préparé et lu en français par Maryse Reicher, spécifions qu'il est traduit en anglais dans le livret bilingue du coffret. Il fournit des renseignements biographiques, disposés chronologiquement, aussi bien que des témoignages ou commentaires (Gilles Tremblay, Louis-Philippe Pelletier, Michel-Georges Brégent et Walter Boudreau), et surtout des confidences de Claude Vivier lui-même sur de multiples sujets, de Stockhausen à Dieu, en passant par l'enseignement ou Gilles Tremblay, la mort, la solitude, la joie, la tristesse, Bali, la création, l'enfance, l'amour, l'opéra, la pureté, la foi, son évolution musicale, etc. À ces propos, bien montés, se superposent quelques rares extraits musicaux tirés de *Chants, Pulau Dewata* (version Arraymusic), *Zipangu, Lonely Child* et *Marco Polo*. Les textes lus par Maryse Reicher sont trop souvent des emprunts textuels aux notes inscrites sur le même livret ou encore à des textes officiels (Société des droits d'exécution du Canada (S.D.E.), programmes de concerts), ce qui donne un caractère de lourdeur académique à son entreprise. Pourquoi ne pas avoir privilégié l'entrevue avec Claude Cubaynes, parsemée de brefs jalons biographiques? Tout ce qui duplique les notes du livret aurait dû, selon moi, être retranché du documentaire. Les redondances éliminées, ce document sonore aurait séduit davantage.

## La voix d'une œuvre personnelle

En plaçant *Chants* immédiatement après le documentaire, lequel fournit quantité de propos s'y rapportant, l'anthologie lui accorde une place toute spéciale et qui se justifie pleinement. Vivier reconnaît, dans l'entrevue de l'anthologie, qu'il s'agit là de sa «première œuvre vraiment très personnelle». Paru d'abord sur l'étiquette Nocturnales de la Faculté de musique (seul enregistrement de sa réalisation), *Chants* n'est pas sans rappeler le Stockhausen de *Momente*(2), principalement à cause des ressources vocales utilisées et de l'emploi ponctuel d'instruments à percussion. L'Atelier de musique contemporaine de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, sous la direction de Lorraine Vaillancourt, l'avait enregistré en 1978, à l'occasion d'une «Nocturnales(3)». Cette œuvre, pour sept voix de femmes *a cappella*, est la seule des cinq œuvres de sa catégorie (musique vocale) qui ait fait l'objet d'une gravure discographique. Ce chiffre 7, malgré sa connotation mythique, n'est pas celui sur lequel repose l'œuvre. En fait, le rêve dont Vivier nous fait part dans les notes de pochette

(2) Surtout lorsque l'on sait que Vivier s'en était largement abreuvé au cours des mois précédant l'élaboration de *Chants*.

(3) Les Nocturnales étaient une série de concerts donnés entre 23 heures et minuit, pour fournir aux musiciens-chercheurs de la Faculté de musique de l'Université de Montréal l'occasion de présenter les résultats de leur

met plutôt en scène trois voix, puis trois autres qui n'agissent que comme les ombres des trois premières. Quant à la septième, c'est une espèce d'*alter ego* du compositeur lui-même qui veut dire quelque chose, peut-être une chose importante, mais qui ne s'en souvient plus[4]. «Une sorte de personnage à la Beckett[5]», de spécifier Vivier.

Je me permets ici une parenthèse pour préciser que les notes de pochette réalisées par Claude Vivier pour accompagner cette production sont nettement plus instructives que celles fournies par l'anthologie. C'est que cette dernière a repris les propos de Vivier mais en en retranchant tout l'aspect quelque peu technique. Ne reste que le côté anecdotique du rêve qui est à la base de l'œuvre, sans l'épaisseur théorique qui lui est sous-jacente. Ainsi, le fondement même de l'élaboration de *Chants* est la démonstration d'une renaissance qui s'opère de Vivier à lui-même. Le rêve n'est qu'une allégorie d'une prise de conscience individuelle au sujet de la création, à savoir que le compositeur «meurt» à sa sécurité (personnifiée par la femme), qu'il accepte alors pour un temps l'inconnu ou la noirceur, sorte de rite de passage pour en arriver à un langage qui soit vraiment personnel et totalement senti. Il s'agit donc de répondre à une sorte de «nécessité intérieure», celle dont parle Kandinsky. Dans ces notes de pochette première manière, nous trouvons donc ces phrases caractéristiques: «Cette période de ma vie de compositeur devait d'une part me "purifier" de toute influence, me permettre de retrouver l'état d'enfant; et, d'autre part, elle devait m'exprimer, exprimer le moi que j'étais [...]. Jusque-là, c'était la solution unitaire que j'avais cherchée, l'œuvre à procédé unique, issue d'une seule décision de ma volonté, mais dont ma vie de tous les jours était totalement abstraite! Il me semblait qu'à cette nouvelle étape de mon existence créatrice, c'était justement le contraire que je devais chercher, une œuvre qui se créerait tous les jours, dont les procédés naîtraient de l'enchaînement de situations musicales, dramatiques, textuelles ou autres[6].» Ainsi, malgré la cellule initiale de l'œuvre qui forme un mode de Messiaen moins une note, Vivier détermine huit sections, «non pas de façon musicale, mais littéraire[7]». Et de cette œuvre qu'il reconnaît comme fondamentale dans sa production, voici que naît une «nouvelle sensibilité» par rapport à celle de l'avant-garde, une manière qui lui vaudra le qualificatif de néo-romantique que l'on ne manquera pas d'accoler à Vivier.

L'interprétation de cette œuvre par des membres de l'Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal subjugue toujours. Malgré la proximité des voix chantées, en raison d'une prise de son déficiente, l'équilibre entre l'ensemble des voix est tout à fait réussi. On reconnaît bien là la maîtrise de toujours de Lorraine Vaillancourt (directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne et plusieurs fois interprète des œuvres de Vivier), sa façon de rendre les contrastes sans exagération, d'accorder la subtilité des couleurs et la sobriété au caractère — ici liturgique — de la

activité. La disposition scénique, les éclairages et peut-être aussi l'heure tardive conféraient à ces représentations une atmosphère d'événement. C'est d'ailleurs après la représentation de cette œuvre, entre autres, que Vivier eut l'idée de fonder Les Événements du Neuf, société de concerts très présente sur la scène montréalaise jusqu'à tout récemment, et ce en s'associant à John Rea, Lorraine Vaillancourt et José Evangelista.

(4) «*Ich wollte was sagen, ich weiss aber nicht mehr was ich sagen wollte, vielleicht war das wichtig!*» *In* partition de *Chants*, p. 31.

(5) Notes de pochette du disque Nocturnales, CCL-33-131.

(6) *Ibidem.*

(7) *Ibidem.*

pièce. L'œuvre évolue du langage inventé par Vivier — ou langue inconnue — au français et au latin, en passant par l'allemand que parle la quatrième voix secondaire ou *alter ego* du compositeur. Les chanteuses ponctuent leurs parties avec quelques instruments à percussion : cymbales antiques, triangle, wood-block, grelots indiens et grosse caisse. Plusieurs procédés vocaux sont mis en jeu par Vivier dans cette œuvre, procédés qui se retrouveront également dans *Lonely Child* et *Prologue pour un Marco Polo* : des glissandi, des hululements, des jeux de voyelles *ad libitum*, diverses gradations entre le chanté et le parlé.

La première œuvre de Vivier à faire l'objet d'un enregistrement fut *Prolifération*, pour ondes Martenot, piano et percussion. Il s'agit d'une œuvre aléatoire datant de l'époque des études de Vivier au Conservatoire auprès de Gilles Tremblay. Elle fera l'objet d'une révision, en 1975, dont tiendront compte les Jean Laurendeau, Lorraine Vaillancourt et Robert Leroux lorsqu'ils monteront l'œuvre en 1976. (Ils ont d'ailleurs présenté cette version au Concert commémoratif du 2 juin 1983 à la salle Claude-Champagne.) Il est dommage que la version que l'anthologie a rééditée soit la première, puisqu'elle souffre de nombreuses maladresses, et ce malgré la compétence des interprètes. Dans cette œuvre, la parole prolifère jusqu'à absorber tout ce qui était musique. Or, les mots à dire ne sont pas inscrits dans la partition. Il ne s'y trouve qu'exhortations à former soit des mots épars, soit des phrases cohérentes. Nos trois compères, peu rompus à l'exercice à ce stade de leur carrière respective, finissent ainsi la chose assez abruptement : « Bon ben, moé, j'ai fini. — Le point final. — Nous allons... écouter ! » Le ton burlesque est pourtant absent du reste de l'œuvre, laquelle comporte dans cette version de nombreux silences, de beaux mélanges de timbres (archet de contrebasse frotté sur les lames du vibraphone, à quoi se superposent les ondes Martenot) et surtout une variété impressionnante de sonorités provenant des ondes Martenot. Ce déploiement des ressources valorise ici autant l'instrument que l'ondiste, lesquels sont sûrement avantagés par l'enregistrement. En effet, cet instrument mélodique demeure plutôt imperméable à l'ignoble prise de son. Le repiquage par l'anthologie n'arrange rien, celle-ci paraissant obéir à une volonté d'épurer, ce qui a pour conséquence d'anéantir presque complètement la voix (il faut monter le volume pour entendre distinctement, et encore...). On a détruit par le fait même la proposition à la base de l'œuvre, à savoir l'absorption de la musique par le discours... Quoi qu'il en soit, l'énergie pleine de contrastes des instruments prédomine et permet d'apprécier indéniablement une bonne partie de l'œuvre. Et c'est probablement sous cette forme que le public de 1969 a dû l'appréhender et la critique remarquer favorablement Vivier.

La deuxième œuvre de Claude Vivier à faire l'objet d'un enregistrement est *Lettura di Dante*, créée à Montréal en septembre 1974, par les mêmes interprètes que ceux du disque. L'anthologie place cette œuvre importante

au début du troisième disque compact. *Lettura di Dante* est écrit pour voix de soprano et orchestre de chambre et dédié à Peter Eötvös, compositeur que Vivier avait connu dans l'entourage de Stockhausen lors de son séjour à Cologne, de 1971 à 1974. Le soprano Pauline Vaillancourt et l'Ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec (S.M.C.Q.) en donnent une interprétation magistrale. Le regretté Serge Garant, dont les exécutions sont convaincantes, se montrent à la hauteur de sa réputation : précision de la dynamique, de la rythmique, équilibre sonore impeccable. La voix, sans dominer désagréablement, est toujours parfaitement audible, même dans les pianissimos. Pauline Vaillancourt, dont le timbre sait s'adapter aux couleurs des instruments de l'Ensemble, donne ici la pleine mesure de son talent. L'œuvre comporte sept parties, dont la dernière fait entendre en contre-chant à la mélodie originelle une *Klangfarbenmelodie* (mélodie de couleurs de timbre). *Lettura di Dante* exploite le thème, cher à Vivier, de l'éternité. Une « mélodie qui revient toujours et qui se transforme en même temps » (Vivier, cité *in* Gingras, 1974), une chanteuse qu'on ne voit pas, sauf lorsqu'elle répète lentement, treize fois d'affilée d'une voix profonde « *Ho visto Dio* » (j'ai vu Dieu), sur des battements sépulcrals de gong, bref une œuvre qui s'élabore en spirale, nous amenant « de l'enfer au ciel » (Vivier, cité *in* Thériault, 1974), à la manière de la *Divine Comédie* de Dante. Les textes de Claude Vivier, chantés en italien, utilisent cette langue simplement à cause de sa musicalité.

Par cette musique intense, d'apparence ultra-sensible plutôt que cérébrale, Vivier désirait se démarquer de l'ensemble de la production contemporaine occidentale. Il recherchait l'accès à une sensibilité plus humaine, plus proche de l'individu.

> La musique que je fais [...] décèle certaines douceurs ou certaines associations avec l'enfance, elle réveille certains instincts de tendresse, de bonté, d'amour. La musique occidentale savante a perdu une qualité de naturel, une musicalité naturelle qui n'est pas arrangée. C'est cette musicalité naturelle que j'essaie de retrouver. (Vivier, *in* Carrière, 1981.)

Dans la même période que *Chants,* Vivier compose deux autres œuvres pour chœur *a cappella, O! Kosmos* et *Jesus erbarme dich,* à Cologne où il fait alors un séjour d'études auprès de Karlheinz Stockhausen (composition), Richard Toop (analyse) et Hans Ulrich Huppert (musique électroacoustique).

*Jesus erbarme dich* est l'œuvre qui a été choisie par l'Ensemble vocal Tudor de Montréal pour figurer sur un disque réunissant une anthologie d'œuvres chorales du Québec, du XVIII^e^ siècle à nos jours. De cette anthologie, l'œuvre de Vivier se détache nettement, je dirais même avantageusement, tant par ses audaces d'écriture que par sa volupté sonore et par le climat qu'elle instaure.

Utilisant tour à tour des fragments de langue inventée et la locution *Jesus erbarme dich*,qui signifie Jésus prends pitié, l'œuvre évolue de facon presque statique, au moyen d'intervalles serrés et de tenues d'agrégats, d'où résultent des harmoniques desquelles émanent ces couleurs de timbres chères à Vivier. L'œuvre est de courte durée (c. 3 min.), mais a dû nécessiter de longues heures de préparation de la part des interprètes, car les difficultés d'exécution semblent substantielles. La soliste Christine Frenette et les membres de l'Ensemble en donnent une version intéressante, réussie sur le plan de l'intonation (ce qui n'est pas une mince affaire), mais sans chaleur ou conviction particulières. La prise de son a été effectuée de loin, ce qui produit un bel environnement réverbérant mais diminue l'impact des voix individuelles, lesquelles ne sont cependant pas celles de solistes professionnels. Soulignons que l'Ensemble Tudor mettait un terme à ses activités par cet enregistrement.

## Courtes pièces pour un compositeur monumental

Le microsillon de 1982 consacré à un ensemble composite d'œuvres interprétées à la flûte moderne comporte la courte *Pièce pour flûte et piano*, l'une des sept pièces(8) que Vivier a composées en 1975 pour la section «Tremplin international» du Concours de musique du Canada de la même année. L'interprétation de Lise Daoust, flûte, et Suzanne Blondin, piano, toutes deux issues du Conservatoire de musique de Montréal, n'est pas celle qui a été retenue pour figurer dans l'anthologie de 1990. En effet, Lise Daoust a regravé l'œuvre avec Louis-Philippe Pelletier, tous deux alors membres d'un quatuor appelé l'Ensemble Claude-Vivier, pour l'étiquette Doberman-Yppan. Selon le compositeur, la *Pièce pour flûte et piano* amalgame différents extraits d'œuvres sur lesquelles il travaillait à l'époque(9). Cette pièce progresse du grave à l'aigu, de *piano* à *forte*, allant du style méditatif au tumulte grandissant. L'arrêt final se fait brusque, après une telle intensification du matériau. De ce dernier, on reconnaît l'empreinte : alternance de moments calmes et soutenus avec l'effervescence de traits rapides, entrecoupés d'arrêts pour reprendre haleine. Les procédés d'écriture qui s'y trouvent sont une sorte de prémonition de *Shiraz* qui les exploitera beaucoup plus à fond. L'interprétation du duo Daoust-Blondin laisse à désirer en comparaison de celle qui lui est postérieure. Les difficultés sont moins bien contrôlées (longues notes tenues à la flûte dans le registre suraigu en *pianissimo*), les contrastes moins affirmés (il y a souvent, comme pour toutes ces petites pièces écrites pour le concours, contradiction de nuances entre les deux instruments en présence, l'un servant alors de

(8) Il s'agit de *Pianoforte, Hymnen an die Nacht, Pièce pour violon et piano, Pièce pour violoncelle et piano, Pièce pour flûte et piano, Pièce pour basson et piano* et *Pour guitare*. La *Pièce pour violon et clarinette*, quoi qu'en dise la notice inscrite dans la partition, ne fait vraisemblablement pas partie de ce groupe. Cf. ici même l'article de Mijnheer et Desjardins.

(9) Selon Vivier, notes de pochette du disque RCI 535. Ces notes ont été ignorées à la fois par Doberman-Yppan et par l'anthologie. Elles éclairent pourtant la démarche que suivait alors le compositeur.

résonance à l'autre), l'élan vital amenuisé. Cela demeure une bonne lecture, mais sans plus.

Par contre, l'interprétation proposée par Daoust et Pelletier en 1988 est nettement réussie. Louis-Philippe Pelletier, interprète émérite des œuvres de Claude Vivier comportant une partie de piano, est la personne toute désignée pour rendre à la fois l'esprit, la netteté des contours, toute la variété des climats (de la tendresse méditative à l'euphorie déchaînée), bref pour faire de ce fragment un monument, ce que corrobore l'assertion de Vivier à Claude Cubaynes: «Je suis un monumental, de toute façon. Je suis un compositeur monumental» (entrevue de l'anthologie).

«Montréal Postmoderne», parution de 1986 sur l'étiquette du Centre de musique canadienne Centredisques, incluait la *Pièce pour violon et clarinette,* interprétée par deux membres de la S.M.C.Q. La prestation de ces deux artistes, Luis Grinhauz et Michaël Dumouchel, dans cette œuvre où les demi-tons traités en appoggiatures abondent, est tout simplement exquise. La fluidité des deux instruments dépouille les passages hétérophoniques où il y a déphasage de toute forme d'agressivité sonore, même lorsque la nuance est *forte.* Les dynamiques entre les instruments se superposent ici parallèlement, les contrastes survenant plutôt d'une zone à l'autre.

*Pianoforte,* d'abord gravé par Radio-Canada International en 1987, puis intégré à l'anthologie en 1990, met une fois encore en valeur le pianiste Louis-Philippe Pelletier. L'œuvre est moins spectaculaire que *Shiraz,* seule autre pièce pour piano solo du catalogue de Vivier. Les oppositions de dynamiques se situent ici la plupart du temps entre les deux mains, ce qui accroît la difficulté. Cette pièce, exécutée au Concert commémoratif par le même interprète, utilise divers moyens pour créer une intensité dramatique efficiente: une partie centrale parsemée de silences, douce et très lente; deux sections qui l'entourent en *fortissimo,* très rapides. Malheureusement, le piano — comme il arrive souvent — souffre d'un registre aigu grêle, ce qui fait sonner les basses presque trop rondes en comparaison. Ainsi, au finale, où les grappes de sons *pianississimo* de la main droite devraient servir de résultante sonore des octaves *fortississimo* de la basse, ces accords plaqués donnent plutôt l'illusion d'un contrepoint percussif fêlé. L'égalité des registres est certainement un phénomène très difficile à réaliser dans la facture du piano, mais il semble qu'une trop forte inégalité soit un handicap à la sonorité de cette pièce.

*Hymnen an die Nacht,* pour voix de soprano et piano, emprunte un texte à Novalis. Vivier aimait bien puiser à des sources extra-musicales (comme pour *Lettura di Dante*) certains aspects de sa création. Hölderlin lui a fourni le texte *Der blinde Sänger* pour *Wo Bist du Licht!,* dans la catégorie voix et orchestre. À Hermann Hesse, il emprunte un titre, *Siddhartha,* à Thomas Mann, le prénom Tadzio de *Mort à Venise* dans *Lonely Child; qu'il ortho-*

*graphie «Tazio». Hymnen an die Nacht* met à contribution plusieurs effets vocaux (*Sprechgesang*, chuchotements, voix de tête), effets que la maturité de Pauline Vaillancourt rend à merveille. Cette œuvre est dédiée à Marie-Danielle Parent, qui, ainsi que sa sœur Yolande, l'a chantée à diverses reprises. RCI incorpore cette œuvre, d'abord enregistrée en 1987, à son anthologie de 1990.

Outre la *Pièce pour flûte et piano*, le disque compact consacré à Vivier et intitulé «Zipangu» comporte deux autres de ces courtes pièces esquissées rapidement pour le concours, et interprétées ici par l'Ensemble Claude-Vivier. La *Pièce pour violoncelle et piano* commence au violoncelle solo dans le grave, sur un seul son quadruple *piano* amené en un très long *crescendo* à la nuance *piano*. Comme il faut s'y attendre, les contrastes abondent dans cette pièce très lente. Claude Lamothe offre un lyrisme passionné à certains moments, une fougue rageuse à d'autres. Ses *tremolandi fortissimo* ne craignent pas la presque laideur d'un frottement aussi intense. L'expressivité en est accrue, ce que n'aurait pas démis le compositeur lui-même. Denise Lupien démontre un grand raffinement dans l'expression de la *Pièce pour violon et piano*. Quelques éléments caractéristiques de l'écriture de Vivier se remarquent également dans cette pièce : les *gruppetti* traités en appoggiatures, de l'homophonie, de l'hétérophonie.

## L'humaniste en Orient

> Ici, on m'a donné un nom balinais «Nyoman Kengium» (le troisième né riant). (Vivier, *in* «Lettre de Bali», ici même p. 70)[10].

La recherche d'une nouvelle musicalité surgit et renvoie à l'intérêt grandissant des compositeurs de cette génération pour la musique ethnique et son incorporation — pour certaines de ses particularités esthétiques ou formelles — dans leurs créations.

Dans l'entrevue accordée à Claude Cubaynes, Vivier explique en quoi le peuple de Bali lui a tant apporté lors de son voyage en 1977. Il sous-entend alors qu'il compose désormais en tenant compte de l'exécution : «Après, je faisais de la musique [...] avec cette volonté d'être conscient de tout ce que je fais. Avant, je me disais, ils peuvent jouer cela, ça peut marcher. Mais j'ai appris énormément.» À partir, donc, de *Pulau Dewata* jusqu'à *Crois-tu en l'immortalité de l'âme*, en passant par *Shiraz, Paramirabo, Cinq Chansons pour percussion, Lonely Child, Zipangu, Prologue pour un Marco Polo, Samarkand, Et je reverrai cette ville étrange*, Vivier le compositeur se rapproche du résultat sonore, du concret. Est-ce cela qui

(10) Propos de Vivier à Guy Huot en 1977, cités *in Programme-souvenir du Concert commémoratif*, Montréal, salle Claude-Champagne, 2 juin 1983.

l'incite à adopter une démarche compositionnelle de plus en plus dépouillée, libérée d'artifices?

L'œuvre *Pulau Dewata,* littéralement «île des dieux», a été composée pour n'importe quelle combinaison d'instruments dans une écriture à quatre voix. Elle a fait l'objet de trois enregistrements, qui sont autant d'adaptations parmi d'autres données lors de concerts sans qu'il y ait eu gravure sur disque. Mentionnons une version pour quintette d'ondes Martenot, jouée par l'Ensemble d'ondes de Montréal à Québec et à Montréal en 1979, une autre pour l'Atelier de percussion de l'Université de Montréal, dirigé alors par Robert Leroux, pour vibraphones et marimbas, entendue aux Journées internationales de la musique en 1984, et celle plus récente du groupe Répercussion pour métallophone basse, carillons et vibraphones. John Rea a magnifiquement arrangé l'œuvre en 1988 pour deux formations orchestrales possibles: grand orchestre ou petit ensemble de chambre.

Le premier enregistrement à paraître sera celui du dédicataire de l'œuvre, soit l'Ensemble de percussion McGill de Montréal. C'est cette version pour quatre marimbas, dont quelques passages confiés aux cloches tubulaires et au glockenspiel, que propose l'anthologie de RCI. L'exécution, d'une durée de 11 minutes, est la plus brève des trois.

Le second enregistrement, par l'ensemble torontois Arraymusic, est en fait une version contemporaine de la première, puisqu'elle a été effectuée en 1977, soit sept ans avant sa parution sur le premier disque consacré à Vivier en 1984. Il s'agit d'un arrangement pour alto, piano et percussion (marimba, carillon et tam-tam) exécuté sous la direction de Claude Vivier, d'une durée totale de 13'50[11].

(11) Vivier n'en était pas à ses premières armes, puisqu'il a dirigé l'ensemble de musique nouvelle à l'Université d'Ottawa en 1975-1976.

Le troisième enregistrement de l'œuvre, datant de 1985, propose une variante plutôt inusitée de cette œuvre caméléon: le Quatuor de saxophones de Montréal — lequel avait été salué à deux reprises en 1983, d'abord en novembre, à l'occasion d'un concert de la S.M.C.Q., puis en juin, lors du concert commémoratif à la mémoire du compositeur — a repensé l'œuvre en fonction d'une articulation antiphonale de la mélodie et de la perception des harmoniques par l'élimination du vibrato.

Les trois réalisations n'offrent en définitive que peu de similitudes, chacune utilisant des procédés d'écriture, d'instrumentation ou d'interprétation fort divergents.

Arraymusic, par l'instrumentation hétérogène et plus traditionaliste (piano, alto), s'autorise plus de lyrisme à saveur romantique que les deux autres versions. Connaissant les tendances spirituelles éthérées du compositeur, lequel, ne l'oublions pas, dirige l'ensemble, un tel accent sur l'expressivité ne surprend guère: au contraire, il nous semble ainsi assister à la révélation de ce respectueux «hommage d'amour pour ce merveilleux

peuple qui m'a tant appris[12]», selon les mots mêmes du compositeur. À certains moments, la couleur du timbre de chaque instrument arrive à créer une teinte d'exotisme : le marimba surtout, avec ses *tremolandi* pour soutenir les valeurs longues, rappelle l'orchestre balinais, comme parvient également à le faire le piano en répétant percussivement des grappes d'accords. L'alto, lorsqu'il se décide à abandonner son vibrato inspiré, prend l'allure nasillarde et frêle du *rabâb* des gamelans. Cette transcription offre l'avantage d'une épaisseur sonore intéressante, à cause de l'hétérogénéité des instruments en présence et de la complémentarité harmonique de leurs apports simultanés. Le découpage par zones est conservé, ce qui confère un certain style responsorial à l'œuvre. La prise de son est cependant quelque peu lointaine.

Du point de vue de l'effet exotique, la version à quatre marimbas de l'Ensemble McGill est cependant plus immédiate. Homogénéité des timbres, certes, mais recherche de contrastes par des oppositions de nuances et par l'introduction occasionnelle des cloches tubulaires ou du glockenspiel. Comparé à la version d'Arraymusic, celle-ci perd en lyrisme ce qu'elle gagne en clarté. Le martèlement incessant d'un petit nombre d'instruments à sons brefs, sans mise en relief possible des courts motifs (car la dynamique des marimbas, manquant de souplesse, opère par blocs), ressemble alors à une application de solfège métrique. Aucun artifice d'exécution, ni *rallentendo,* ni *decrescendo* (sauf aux cloches tubulaires, dans un passage transitoire), ne vient en diversifier significativement l'effet, ne réussit à provoquer l'éveil de stimuli variés chez l'auditeur. Il s'ensuit une impression quelque peu désagréable de monotonie, de froideur, ou encore de superficialité juvénile, renforcée par le caractère dansant qu'une telle exécution affirme. L'interprétation n'est pas sans faille, quelques endroits trahissent une coordination douteuse et les valeurs longues ne sont pas toutes respectées à la lettre. L'anthologie a cependant retenu cette version, on le comprend, en raison de la sonorité de gamelan à laquelle elle s'apparente.

Le Quatuor de saxophones, quant à lui, réussit l'amalgame de l'expression et de la simplicité proprement balinaise : la grande souplesse dynamique de ces instruments alliée au caractère distinctif de leurs timbres selon les registres, l'arrangement de Walter Boudreau (saxophoniste baryton et directeur de l'ensemble, également compositeur et chef d'orchestre) étudié afin de faire ressortir la structure compositionnelle, tout concourt ici pour nous faire saisir ce que doit être l'intention de l'auteur. L'exclusion du vibrato, comme s'il s'agissait de métallophones, permet une fusion des sons, laquelle génère alors une mélodie résultante. Les sections ne sont plus simplement découpées en zones larges comme chez l'Ensemble de percussion McGill, mais en plusieurs niveaux, ce qui donne un éclairage neuf concernant la structure : plus qu'une charpente élémentaire, l'arrangement des timbres et des registres en relation avec la texture mélodique

(12) Vivier, notes de pochette des disques RCI 478 et CMC 1384.

ou homophonique de la composition permet de repérer un jeu d'accents et de désinences, à des distances temporelles variables, provoquant un ciselage dans l'ensemble. Comme chez Arraymusic, on retrouve un certain sens dramatique : les silences prolongés sont significatifs, chargés d'émotion. La fin en est cependant moins lyrique, plus sobre, sans recherche d'effets. La pulsation égale, sans *rallentendo,* n'a pas le caractère maladroit de l'Ensemble McGill, car là où les marimbas, sans finesse, tentent d'exécuter telle quelle la notation, le Quatuor articule les notes de façon à créer des contours affirmés.

«La fin de la pièce, dit le compositeur, est la signature traditionnelle de nombreuses œuvres balinaises[13]», aspect dont Arraymusic ne tient certainement pas compte, avec sa finale méditative, proche du silence, où le calme renvoie à une aspiration spirituelle élevée, qui laisse à son tour deviner la mort dans toute sa vénérabilité.

(13) *Ibidem.*

*Les Communiantes*, œuvre pour orgue solo terminée en janvier 1977, possède également cette finale de tournure balinaise. Elle offre d'ailleurs plusieurs autres analogies avec *Pulau Dewata,* tant sur les plans harmonique que dynamique. La composition se présente comme un prisme de traitements variés d'un court motif, utilisant tour à tour homophonie, hétérophonie, polyphonie. Les sections se juxtaposent sans transitions, ce qui provoque des contrastes tranchés procédant par paliers. Dans l'ensemble, l'œuvre n'apparaît pas particulièrement «organistique». En effet, les répétitions de sons ou de cellules qui s'effectuent homophoniquement sans le camouflage habituel d'une texture contrapuntique riche, si propre à l'écriture typique pour orgue, confèrent à l'œuvre un caractère rythmique accusé qui la rapproche encore de *Pulau Dewata*. Les jeux de l'orgue ont été assignés en fonction d'une plus grande délimitation des plans sonores. Comme dans le cas des dynamiques, ces timbres forment des ensembles homogènes s'opposant les uns aux autres. L'organiste Pierre Bousseau a créé l'œuvre à Paris en 1989. La gravure qu'il en offre ici, sans être spectaculaire, sert bien à la fois l'œuvre, le compositeur et nous, les auditeurs, pour qui cette partition, inspirée d'un tableau de Louise Thibeault, était jusqu'alors demeurée inédite.

*Shiraz,* pièce pour piano solo dédiée à Louis-Philippe Pelletier (lequel avait soumis à Vivier l'idée de composer une toccate à la manière de Schumann[14]) et indirectement à deux chanteurs aveugles de l'endroit, tire également son inspiration d'ailleurs : l'Iran, plus précisément la ville de Shiraz, qui, par l'aspect ciselé de son paysage, amène Vivier à «tailler» l'œuvre par des mouvements de mains sur le piano. L'écriture, homophonique, comporte quatre voix, deux par main ; au centre émerge un contrepoint à deux voix, puis l'œuvre se termine par un choral. Les mouvements des mains s'effectuent de trois façons principales — stable, parallèle ou opposé. Tous les éléments se déroulent de façon discontinue par rapport à un axe horizontal imaginaire ; ils sont morcelés en sections et sous-

(14) Louis-Philippe Pelletier, communication personnelle, 13 décembre 1990.

sections, ce qui crée des vides, des attentes, des indécisions mais, en définitive, facilite les changements de direction, permet une réorientation constante, agit de manière comparable au phénomène de la réfraction. Rien de très prévisible dans cette pièce au profil on ne peut plus escarpé. Après tous ces faux départs, ces fausses arrivées, ces moments creux ou en surplomb, ces retours brusques, sans transition, on ressent comme un malaise, celui d'un immense statisme, un enfermement à l'intérieur des limites mêmes du clavier. Le dynamisme des courtes sections mélodiques et rythmiques s'élabore en pure perte, à cause, d'une part, des répétitions incessantes qui réfrènent l'élan, et, d'autre part, de la discontinuité de la mélodie, laquelle perd ainsi tout sens de la direction. Notre horizon est constamment fractionné par des éléments qui contiennent leurs propres points de rupture et qui génèrent des unités qui s'entrechoquent. Pelletier en donne une interprétation qui avait enthousiasmé Vivier en 1979[15], interprétation gravée depuis par Centredisques en 1984 et que l'anthologie n'a pas manqué de reprendre.

(15) *Ibidem.*

«Ma musique est un paradoxe. Habituellement, en musique, nous avons un développement, une direction ou un but [...]. Je n'ai que des énoncés musicaux qui, de toute manière, ne conduisent nulle part. Pourtant, ils mènent aussi quelque part, mais cela repose sur une base beaucoup plus subtile[16].» Cette utilisation du matériau s'inscrit donc désormais dans la manière de Claude Vivier et ne concerne pas plus *Shiraz* qu'une autre de ses œuvres. Ce refus de la continuité l'incite à fouiller davantage le son, à en élargir le développement interne.

(16) *«My music is a paradox. Usually in music you have some development, some direction or some aim [...] I just have statements, musical statements, which somehow lead nowhere. Also on the other hand, they lead somewhere, but it's on a much more subtle basis.»* Vivier, *in* Frykberg (1982), p. 9.

Le disque Doberman-Yppan, dont il faut souligner la plénitude sonore — que l'Anthologie n'arrive pas à conserver tout à fait —, contient également trois autres œuvres, plus imposantes que les pièces du concours. D'abord *Paramirabo,* quatuor instrumental très évocateur où le compositeur oppose au piano trois instruments traités homophoniquement (flûte, violon, violoncelle), créant ainsi un contrepoint de caractères. Des *glissandi* sifflés (flûtiste et pianiste) ou effectués par des sons harmoniques (instrumentistes à archet) s'intercalent fréquemment à la pâte intrumentale, ce qui donne une certaine humanité à la sonorité d'ensemble. Les contrastes dynamiques superposés, dès que le piano fait son apparition, offrent la métaphore de la dualité transcendance/ontologie ou encore de la voix intérieure qui rejoint l'au-delà par opposition aux forces extérieures de la réalité tangible. Douceur et dureté s'affrontent donc, mais après un combat héroïque : devinez qui l'emporte. La douceur, bien sûr, qui subsume toute matérialité et qui fait s'exhaler en dernière instance un *tutti* de «ha» vocaux inspirés... La pièce laisse entrevoir la substance pleine de recueillement de *Lonely Child,* que Vivier élaborera deux années plus tard.

L'émouvante pièce solo intitulée *Cinq Chansons pour percussion* clôt ce disque. «Le mot "chansons" est pris dans son sens asiatique : cinq énoncés musicaux composés assez librement autour de quelques notes[17].»

(17) Vivier, notes de pochette des disques DO 99 et ACM 36.

L'œuvre est dédiée au percussionniste David Kent, l'interprète de cet enregistrement, qui revenait d'Indonésie avec une collection d'instruments de gamelan. Cet ami du compositeur a collaboré à l'élaboration de l'œuvre que Vivier considérait comme l'une de ses plus personnelles[18]. Les chansons, chacune de caractère distinct, sont intitulées comme suit: *Chanson du matin, Chanson à midi, Chanson au soleil, Chanson à la mort et Chanson d'adieu*. L'instrumentation ne comporte que des instruments exotiques: un *bonang* ou un *trompong* (carillon de gongs bulbés, javanais ou balinais), neuf gongs à mamelon thaïs, deux *changs* (*Temple Bowls* japonais), un *chang* grave (très grand *Temple Bowl*) joué avec archet et un gong chinois de grandeur moyenne. Toutes les chansons se servent de l'ensemble des instruments sauf la troisième, centre de gravité de l'œuvre, où le *bonang* s'exécute en soliste avec cependant quelques ponctuations saisissantes de gongs vers la fin. La durée de ces ponctuations est d'ailleurs minutée en temps réel dans la partition. Kent ne respecte pas à la lettre ces indications, il ajuste plutôt ses interventions sur le temps de chute du son. Cela est compréhensible, mais si Vivier a travaillé de pair avec l'instrumentiste, comment n'a-t-il pu prévoir que le temps de chute serait plus bref que la durée du point d'orgue indiquée? À moins qu'il n'ait souhaité du silence entre les sons, lors de ces ponctuations, ce que cette version ne permet pas d'entendre. Sur le plan de l'expression, cependant, le jeu de David Kent est irréprochable et il étouffe très bien le tout dernier son de gong chinois de la cinquième chanson «avec un léger son de contact des baguettes», comme le demande la partition pour clore ce chant d'adieu.

(18) Selon le témoignage de David Kent, *in Programme-souvenir du Concert commémoratif, loc. cit.*

## Un éternel enfant éternel chante...

> On se sent toujours comme un enfant, de toute façon. On ne se voit pas vieillir. Je crois que c'est ce qui crée l'unité d'un être humain[19]. (Vivier, *in* Frykberg, 1982, p. 9.)
>
> Par une certaine partie de nous-mêmes, nous vivons tous au-delà du temps. Peut-être ne prenons-nous conscience de notre âge qu'en certains moments exceptionnels, étant la plupart du temps des sans âge. (Kundera, 1990, p. 14.)

*Lonely Child* est assurément l'une des œuvres les plus significatives de Claude Vivier. Elle est écrite pour voix de soprano et orchestre; dédiée à Louise André, professeure de chant, l'œuvre a cependant été écrite à l'intention de Marie-Danielle Parent, son élève, qui l'a créée à Vancouver en 1980 et qui est la soliste de l'enregistrement Centredisques de 1984, que RCI inclut dans l'anthologie. *Lonely Child*, c'est un hommage à l'enfance, à la pureté et à l'immortalité qu'elle incarne. L'enfant, rédempteur de

(19) «*You always feel like a little child anyway. You don't see yourself grow old. I think that's what makes unity of a human being.*»

l'existence terrestre, maintient en éveil le rêve et l'imaginaire. La spiritualité de cet être tangible conduit à l'intangible, l'éternité. Le texte de Vivier, très suggestif, a été composé postérieurement à la musique. Il utilise tour à tour le français et une langue inventée, «a-sémantique, dont la valeur ne réside que dans les sons eux-mêmes[20]». L'œuvre, malgré la constance de sa progression, se déroule en quatre sections principales séparées par des coups de grosse caisse: un seul entre les sections 1 et 2, 2 et 3, dix entre les 3e et 4e sections. Le douzième ne figure pas... L'heure n'a pas encore sonné. Les première et dernière sections sont en écriture homophonique, c'est-à-dire que c'est la mélodie qui prédomine et que chacune des notes se trouve «colorée» par des mixtures de timbres et de hauteurs. Les deux sections centrales sont plutôt polyphoniques: l'homophonie initiale est dissoute par une sorte d'enchevêtrement rythmique et harmonique, ce qui donne une impression de chaos renforcée par la voix qui ne génère alors que des voyelles. Les passages homophoniques sont ponctués par des coups de *ching,* rappelant certaines musiques orientales, du Japon entre autres. L'œuvre évolue *grosso modo* du calme — chanté en français — vers une effervescence anxieuse — langue inventée —, puis retourne graduellement au calme, par soubresauts — français, langue inventée — pour atteindre à nouveau la sérénité du début — français. Plus encore qu'un climat, c'est la mélodie du début que l'on retrouve textuellement à la fin. Une forme close correspondant au mouvement même de la vie, où naissance et mort se rejoignent. L'enfance symbolise alors le commencement et la fin: état hors duquel on est projeté dans la vie courante, état de bienfaisance auquel on aspire au terme de son existence. Quelques mois précédant sa mort, Vivier écrit à une amie, Thérèse Desjardins: «Comme c'est étrange. Malgré tout ce que je t'ai dit sur l'adulte que j'étais devenu, la seule voix qui perce en moi, c'est celle de l'enfant qui parle doucement aux anges le soir! Tout autour de moi, c'est le silence.» (Vivier 1983). Marie-Danielle Parent, interprète de prédilection pour Vivier, puisqu'il lui a dédié plusieurs œuvres, accorde son expression aux exigences de neutralité de la partition, la voix devant être exempte de vibrato.

(20) Vivier, notes de pochette des disques CMC 1384 et ACM 36.

*Zipangu,* qui s'insère entre la *Pièce pour violoncelle et piano* et les *Cinq Chansons pour percussion* sur le disque Doberman-Yppan, participe de cette «nouvelle simplicité» qui convient également à *Lonely Child.* «Une mélodie devient couleur (accords), s'allège et revient peu à peu comme purifiée et solitaire[21]».

> «Dans mon cas, une mélodie est souvent à l'origine de toute une œuvre. Je compose cette mélodie puis je la chante dans ma tête à longueur de journée jusqu'à ce qu'elle se développe d'elle-même et prenne sa physionomie propre. Elle pourra suggérer parfois la grande forme de la pièce comme l'organisation de ses plus infimes parties. Certaines choses de l'émotion sont

(21) Vivier, *in* notes de programme de la Société de musique contemporaine du Québec, le 26 avril 1984. Repris *in* notes de pochette des disques DO 99 et ACM 36.

> trop subtiles pour être manipulées ou traduites par des instruments «structurants» tels que des modèles mathématiques, des carrés latins, ou autres... Il faut que je me sente «près» de mon matériel musical, que je le vive. Il y a des paramètres de ma musique qui sont très organisés — tels que les durées, les proportions — mais mon approche est une approche intuitive en plus d'être une approche raisonnée.(Vivier, *in* Martin, 1981.)

*Zipangu* est écrit pour orchestre à cordes réduit, sectionné en deux groupes: d'un côté six violons (traités en divisi), de l'autre un violon, trois alti, deux violoncelles et une contrebasse. L'harmonie, au départ très simple (octaves, tierces), est brouillée par différentes techniques d'archet, comme le précise le compositeur dans les notes de pochette. Interprétée par l'ensemble I Musici de Montréal, que dirige Yuli Turovsky, cette œuvre orchestrale prend un relief et une chaleur presque slave. L'insistance de la cellule mélodique à trois sons n'est jamais banale répétition, car la ferveur et une sorte d'urgence à communiquer sont toujours de la partie. RCI a bien sûr inscrit cette œuvre à son anthologie.

## Dures réalités de l'orchestration

L'Orchestre Métropolitain, dirigé par Walter Boudreau, a pu, grâce à l'implication de la radio d'État, enregistrer *Siddhartha*, la première des trois œuvres pour orchestre de Vivier (les deux autres étant *Orion* et *Zipangu*). *Siddhartha*, conçu pour un effectif élargi de 90 musiciens, avait d'abord été créé en mars 1987, en même temps que les autres œuvres qui composent cet enregistrement Centredisques de 1988. Ce concert avait été accueilli très chaleureusement par la critique montréalaise. Selon Carol Bergeron (1987), l'orchestre avait consacré pas moins de 34 heures de répétition pour monter ce programme. L'œuvre *Siddhartha*, écrite en 1976 pour l'Orchestre national des jeunes, dirigé à l'époque par Marius Constant, avait été rejetée alors à cause de problèmes techniques issus de l'orchestration. Déçu, Vivier l'a par la suite souvent révisée (cf. Margles, 1983). Cette œuvre gigantesque divise l'orchestre en petits groupes. Malgré une section de percussion imposante (huit percussionnistes) et la présence du piano, l'œuvre est empreinte de fadeur. La répartition des forces par groupuscules conduit, à l'audition, à ressentir un effet de pauvreté, de ressources mal utilisées. La «constellation fantastique d'idées et d'émotions[22]» dont parle Walter Boudreau me semble un fourmillement d'éléments épars mollement assemblés plutôt que composés, comme si l'œuvre était mal pensée en fonction de l'orchestre. Au dithyrambe de Boudreau qui voit en l'œuvre «l'une des plus achevées du compositeur[22]» je préfère la critique d'Arthur Kaptainis: «Les instruments de l'orchestre

(22) Walter Boudreau, notes de pochette des disques CMC CD-3188 et ACM 36.

ont été supposément répartis selon huit forces distinctes, mais l'effet ressenti pendant les longs *tutti* était vraiment celui d'une sorte de hasard, d'antiphonie de carrefours... Il y avait des moments lyriques séduisants, mais l'entreprise entière a confirmé mon appréhension que Vivier, malgré ses dons mélodiques, n'était pas un architecte[23].» Le seul élément qui pourrait fausser cette allégation un peu rapide, ce serait d'incriminer l'interprétation elle-même. Une relecture de l'œuvre permettrait seule de vérifier cette hypothèse.

(23) «*The instruments of the orchestra were reorganized into eight supposedly distinct forces, but the effect during loud tuttis really added up to a kind of random, city-intersection antiphony* [...] *There were some alluringly lyric moments, but the whole enterprise reconfirmed my view that despise his melodic gifts, Vivier was no architect.*» Kaptainis (1987).

Trois ans après la composition de *Siddhartha,* en 1979 où Vivier reçoit une commande de l'Orchestre symphonique de Montréal, les maladresses d'écriture se sont estompées. *Orion,* que le même orchestre, dirigé par Charles Dutoit, crée en 1981, est écrit également pour grand orchestre, mais ne fait que la moitié de la durée de *Siddhartha* et réduit ses effectifs (la percussion, entre autres).

*Orion,* ainsi que son opéra *Kopernikus,* a valu à Vivier en 1981 le prix honorifique du Conseil canadien de la musique, mention particulièrement flatteuse pour ce jeune compositeur alors âgé de 33 ans. Pourtant, «la critique avait plus ou moins bien reçu ces deux œuvres», de spécifier Vivier, parce que ce «sont des œuvres qui dérangent» (*In* Martin, 1981). Écrit tout juste après *Kopernikus* et peu avant *Lonely Child* et *Zipangu, Orion* favorise également la mélodie avec couleurs et compte ainsi parmi les œuvres que Vivier considérait comme le meilleur exemple de sa production (c'est-à-dire, outre *Kopernikus* et *Lonely Child, Prologue pour un Marco Polo, Samarkand* et *Bouchara*) (cf. Frykberg, 1982 : 10).

Orion, c'est aussi le nom d'une constellation de sept étoiles de la zone équatoriale, c'est donc la métaphore stellaire d'un pays imaginaire, celui que son enfance attribuait au domicile de ses parent naturels. Ce titre évoquait probablement aussi pour Vivier l'idée d'une musique cosmique que lui, compositeur-médium, transcrivait et transmettait aux humains. Car «Ce n'est pas moi qui écris ma musique. C'est peut-être les fleurs que j'ai senties, le geste que j'ai fait, les êtres que j'ai vus, ou les étoiles, on ne sait jamais» (cf. «Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele», note 4, ici même, p. 133)

Cependant, outre ces éléments esthétiques ou métaphysiques, la conception d'*Orion* s'inscrivait dans une visée politique de visibilité de la musique contemporaine au Québec. Comme on peut le constater dans plusieurs de ses écrits (cf. ici même «La musique de la nouvelle génération», pp. 90-91, «Situation de la musique contemporaine au Canada», p. 113 et «Une allocution», pp. 116-118), Vivier ne se gênait pas pour défendre et promouvoir une musique dans laquelle il avait tout investi. Pour lui, la solution résidait principalement dans la confection, la représentation et l'exportation d'œuvres d'envergure, tout en se dotant au préa-

lable d'une vie musicale professionnelle forte, vibrante (cf. «Lettre de Claude Vivier à Serge Garant», 17 juin 1973, *in* Lefebvre, 1986: 64).

L'Orchestre Métropolitain, sous la direction de Walter Boudreau, s'inscrit dans cette volonté, bien défendue par Vivier, de «répandre» la musique contemporaine. Cet enregistrement s'impose d'ailleurs par la qualité de sa facture et surtout par celle de ses interprètes. La trompette solo du début de l'œuvre, avec ses intervalles de secondes et de quartes augmentées (tritons), bien typiques de l'écriture mélodique de Vivier, sonne superbement, tout comme les autres sections de l'orchestre qui se détachent nettement tout en fondant à l'ensemble. La partition a été respectée à la lettre (ce qui n'avait pas été le cas lors de la création et qui avait profondément déçu Vivier[24]), y compris le cri «hé-o» du troisième percussionniste dans le tam-tam, énoncé à deux reprises, soit avant la coda et pour clore l'œuvre.

(24) Communication personnelle avec Thérèse Desjardins, juin 1991.

## Le postmoderne à l'écoute du son

*Prologue pour un Marco Polo,* pour cinq voix solistes, récitant, petit orchestre (13 cordes, 6 clarinettes, 2 percussions) et bande, a été composé après *Orion* et *Zipangu* à la demande de la Société Radio-Canada pour le prix Paul-Gilson 1981 de la Communauté des radios publiques de langue française. RCI en a fait une gravure, en 1987, dans l'interprétation de l'Ensemble instrumental de Radio-Canada à Montréal, dirigé pour l'occasion par Lorraine Vaillancourt. Les cinq chanteurs solistes sont Pauline Vaillancourt, Marie Laferrière, David Doane, Michel Ducharme et Yves Saint-Amant et le récitant Jacques Lavallée. L'anthologie place l'œuvre à la fin du dernier disque compact, en guise de conclusion en quelque sorte. Le mot «Zipangu» qui, au temps de Marco Polo, célèbre globe-trotter vénitien du XIII^e^ siècle, désignait «Japon», revient périodiquement dans les quatre premières sections de l'œuvre qui en comporte huit. Vivier porte ici un regard mélancolique sur la condition de chercheur incompris et rejeté que fut celle de Marco Polo. Le texte a été écrit par Paul Chamberland, poète montréalais, que l'on entend discuter avec Vivier lui-même à la septième section de l'œuvre. Leur échange, informel, se superpose sur bande à la musique déjà en cours. Ils exposent les différents sens que revêt ce personnage, en le «déshistorisant» en quelque sorte. Avant de conclure que Marco Polo, «c'est un grand rêveur», Vivier confie la perception tragique qu'il en a: «J'ai l'impression que Marco Polo, c'est aussi la figure de celui qui a essayé de dire quelque chose et qui n'a pas réussi. Comme figure, je trouve ça assez désespéré.»

Cette insertion du ton de la conversation dans l'œuvre constitue, selon Vivier[25], un troisième niveau de langage, les deux premiers étant d'abord le français littéraire, qui relate, et la langue inventée, qui symbolise l'incompréhension à laquelle se bute Marco. Ce discours hésitant du troisième niveau apporte alors à l'ensemble une humanité qui rompt, à l'audition, la continuité de l'œuvre. Mais là où Vivier croit qu'il s'agit d'une prise de conscience du monde réel, il faut voir en fait une signature de Vivier dans l'œuvre, la marque de sa griffe vocale empreinte dans la texture même de l'œuvre. Lorsqu'on se reporte huit années auparavant, à *Chants* où il fait intervenir son *alter ego,* on doit admettre que Vivier radicalise sa visibilité dans l'œuvre. Il dévoile son point de vue sur un personnage que l'on pourrait sans se tromper qualifier d'*alter ego* du compositeur. Qui est ce Marco Polo, sinon un symbole de Vivier? Et qui est Vivier, sinon un «pauvre Marco Polo» profondément méconnu et solitaire? Cette démarche romantique n'est pas sans rappeler le Berlioz de la *Symphonie fantastique*. Ce qui les distingue est le regard critique que pose Vivier sur lui-même, en s'introduisant ainsi réellement dans l'œuvre. La conception romantique défendait au romantique Berlioz une telle audace, puisqu'il était de bon ton alors de croire l'identification ou la personnification possible. Les traces du représenté disparaissaient sous la représentation, ce que contredit ce dialogue en temps réel que Vivier superpose au flot musical. Il serait plus juste de parler alors de postmodernisme concernant Vivier, à cause justement de cette distanciation du sujet, de cette lecture au second degré ou discours sur le moi par le moi, plutôt que de romantisme. L'interprétation des solistes, de l'Ensemble et du chef est bonne, précise, appropriée à l'œuvre.

(25) Notes de pochette, ACM 36.

*Et je reverrai cette ville étrange,* de 1981, est une œuvre pour ensemble instrumental (piano, alto, violoncelle, contrebasse, trompette, percussion) écrite à l'intention d'Arraymusic. C'est ce même ensemble qui l'interprète sur le disque compact Artifact de 1988 intitulé *Strange City/Ville étrange*. L'œuvre comporte six sections, la sixième étant la reprise de la première. Une ponctuation de gong balinais délimite chaque section. La pièce a été écrite rapidement. Les mélodies qui la composent, issues de son passé, de son enfance, ont hanté Vivier (cf. Louie, 1983). L'écriture n'est qu'à une voix, parfois à deux. «C'est un peu étrange, une seule ligne jouée par tous les instruments, avec de longs silences insérés dedans[26].» Le tout crée en fait une sorte d'harmonie de couleurs de timbres, bien que l'amalgame des sonorités ne soit pas toujours très convaincant. Est-ce dû davantage à l'interprétation et au dosage respectif des instruments, ou à la registration des instruments suggérés par le compositeur lui-même dans la partition? Il faudrait une étude approfondie pour trancher la question.

(26) «*It's a little bit strange, just one line played by all the instruments, with very long silences written in.*» Propos de Vivier cités *in* Louie (1983).

Malgré son originalité et le caractère très personnel de son style, la musique de Claude Vivier pourrait s'inscrire dans un courant dont le chef de file est d'abord ce compositeur italien redécouvert en France dans les

années 1970, Giacinto Scelsi (1905-1988). La musique de ce dernier[27] est dépouillée de tous les paramètres habituels : elle met l'accent sur les couleurs engendrées par une série d'harmoniques superposées sur un son fondamental, avec un ensemble hétérogène d'instruments où les sons instables — fluctuations de micro-intervalles — engendrent à leur tour des frottements, ce qui épaissit la texture musicale. Les notes ou les quelques intervalles se répètent inlassablement, à un rythme régulier et large. Les sonorités ainsi produites rappellent les musiques incantatoires du Japon ou de la Corée. Les compositeurs français issus de cette pensée, appartenant alors au courant appelé « néo-romantisme », avaient pour figures de proue Gérard Grisey et Tristan Murail (Le Baron, Bouliane, 1980-1981). Le premier, dans son traité non publié *Tempus ex machina, Réflexions sur le temps musical,* proposait une application de principes électroacoustiques à la musique instrumentale — où la « profondeur » du son est exploitée — et un retour à certaines lois de la perception physiologique — par exemple le retour à la périodicité.

(27) Par exemple *Quatro Pezzi per Orchestra,* Accord 200612 MU-750 (1989).

La parenté s'établit d'autant plus aisément que Vivier a suivi des cours d'électroacoustique au début des années 1970 avec Gottfried Michael Koenig à Utrecht et Ulrich Humpert à Cologne et qu'il en est résulté quelques œuvres, dont *Hommage. Musique pour un vieux Corse triste,* jouée en première montréalaise en mars 1988 par Musiques Itinérantes. De plus, Vivier s'est toujours inscrit en faux contre les présupposés avant-gardistes de la modernité hégémonique de l'après-Deuxième Guerre. Ainsi, à propos d'*Orion* et de son opéra *Kopernikus,* créé à Montréal par l'Atelier de musique contemporaine de la Faculté de musique de l'Université de Montréal en 1980, Vivier admet les avoir « écrites en réaction contre une certaine musique contemporaine qui voudrait que composer de nos jours soit l'équivalent d'inventer des structures. C'est la folie, le délire du structuralisme qui se veut le seul générateur des véritables œuvres d'art et qui bannit toute inspiration provoquée par ce que j'appelle l'émotion musicale » (*in* Martin, 1981).

## Intériorité et pérennité de Vivier

Puisque Claude Vivier est le seul compositeur de sa génération dont la musique ait fait l'objet d'une anthologie de Radio-Canada International[28], sans oublier le fait qu'il compte parmi les compositeurs les plus joués et les plus connus du Québec tant ici qu'à l'étranger, on peut se demander ce qui provoque cet engouement. La simplicité, l'accessibilité, la prédilection pour la mélodie, voire la monodie, à laquelle se greffent des couleurs plutôt qu'une harmonie stricte, bref, plusieurs des caracté-

(28) Les autres compositeurs québécois à avoir reçu ce privilège sont; par ordre chronologique de parution : Radolphe Mathieu, Claude Champagne, Jean Vallerand, George

ristiques de la musique de Vivier concourent à sa popularité. Mais, outre ses qualités extrinsèques, ce qui importe davantage est l'aspect intérieur de cette musique, le fait qu'elle ait quelque chose de particulier à dire et qu'elle le prononce d'une façon qui nous touche actuellement, avec sa voix si personnelle et si attachante. Vivier se donnait une mission, il se voyait doté du prestige spirituel qu'incarnent les prêtres.

> Je veux que l'art soit l'acte sacré, la révélation des forces, la communication avec ces forces. Le musicien doit organiser non plus de la musique mais des séances de révélation, des séances d'incantation des forces de la nature, des forces qui ont existé, existent et existeront, des forces qui sont la vérité. (Vivier, «L'acte musical», ici même, p. 49.)
>
> L'homme d'aujourd'hui a ses créateurs parce qu'il n'est plus capable de création... (Vivier, «Notes du soir», ici même, p. 51.)

Quant à la publication discographique, elle reste à poursuivre avec des œuvres comme *Love Songs Liebesgedichte* ou *Crois-tu en l'immortalité de l'âme*... Somme toute, cependant, l'œuvre de Vivier est assez bien représentée par le disque. À ce jour, le moitié de ses œuvres ont été gravées, dont ses trois œuvres pour orchestre, la moitié de ses œuvres pour petits ensembles et la majorité de ses œuvres pour solo instrumental. Peu de ses œuvres vocales ont fait l'objet d'un enregistrement discographique, bien qu'elles forment au moins le tiers de son activité compositionnelle. De même, aucune des ses œuvres pour la scène (ballets et opéra) ne peuvent être appréciées par le public mélomane, quoi que l'on [annonce l'enregistrement prochain de l'opéra *Kopernikus,* dirigé par Lorraine Vaillancourt.] Présentement, la référence la plus complète est bien sûr l'anthologie préparée par Radio-Canada International, service qui n'assure malheureusement pas la distribution de sa production[29]. Quant à l'enregistrement préparé par Doberman-Yppan, c'est une belle réussite: les œuvres y sont intéressantes, placées dans un ordre judicieux, et merveilleusement interprétées. Ne serait-ce que pour les *Cinq Chansons pour percussion solo,* l'écoute vaut le détour. Sur vinyle, le meilleur disque à acquérir est celui gravé par Centredisques de 1984, à cause des œuvres sélectionnées (*Pulau Dewata, Shiraz, Lonely Child*) qui sont interprétées avec la ferveur de l'hommage au disparu.

Fiola, Alexander Brott, Jean Papineau-Couture, Otto Joachim, Roger Matton, François Morel, Serge Garant, Gilles Tremblay, Jacques Hétu, André Prévost, Bruce Mather et Micheline Coulombe Saint-Marcoux.

(29) Il est cependant possible de se procurer les enregistrements RCI au Centre de musique canadienne, dont les succursales se trouvent à Montréal, Toronto, Calgary et Vancouver. Est-il besoin de rappeller que la survie du service de RCI est présentement en péril et que la série d'anthologies consacrées à quelques-uns de nos compositeurs canadiens a pris fin avec celle qui concerne la musique électroacoustique (ACM 37)?

BERGERON, C. (1987), «Walter Boudreau dirige l'Orchestre métropolitain. Un concert exceptionnel pour trois compositeurs remarquables», *Le Devoir,* Montréal, 16 mars.

CARRIERE, D. (1981), «Rencontre. Claude Vivier», *Le Berdache,* n° 22, Montréal, pp. 31-32.

FRYKBERG, S. (1982), «Claude Vivier in Conversation», *Musicworks,* n° 18, hiver, pp. 8-9.

GINGRAS, C. (1974), «De Stockhausen à Claude Vivier», *La Presse,* Montréal, 24 septembre.

KAPTAINIS, A. (1987), «Hooting, Clapping Greets New Music», *The Gazette,* Montréal, 16 mars.

KUNDERA, M. (1990), *L'Immortalité,* Paris, Gallimard.

LeBARON, L., BOULIANE, D. (1980-1981), «Darmstadt 1980,» *Perspectives of New Music,* XIX, pp. 420-441.

LEFEBVRE, M.-T. (1986), *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* Montréal, Louise Courteau, éditrice.

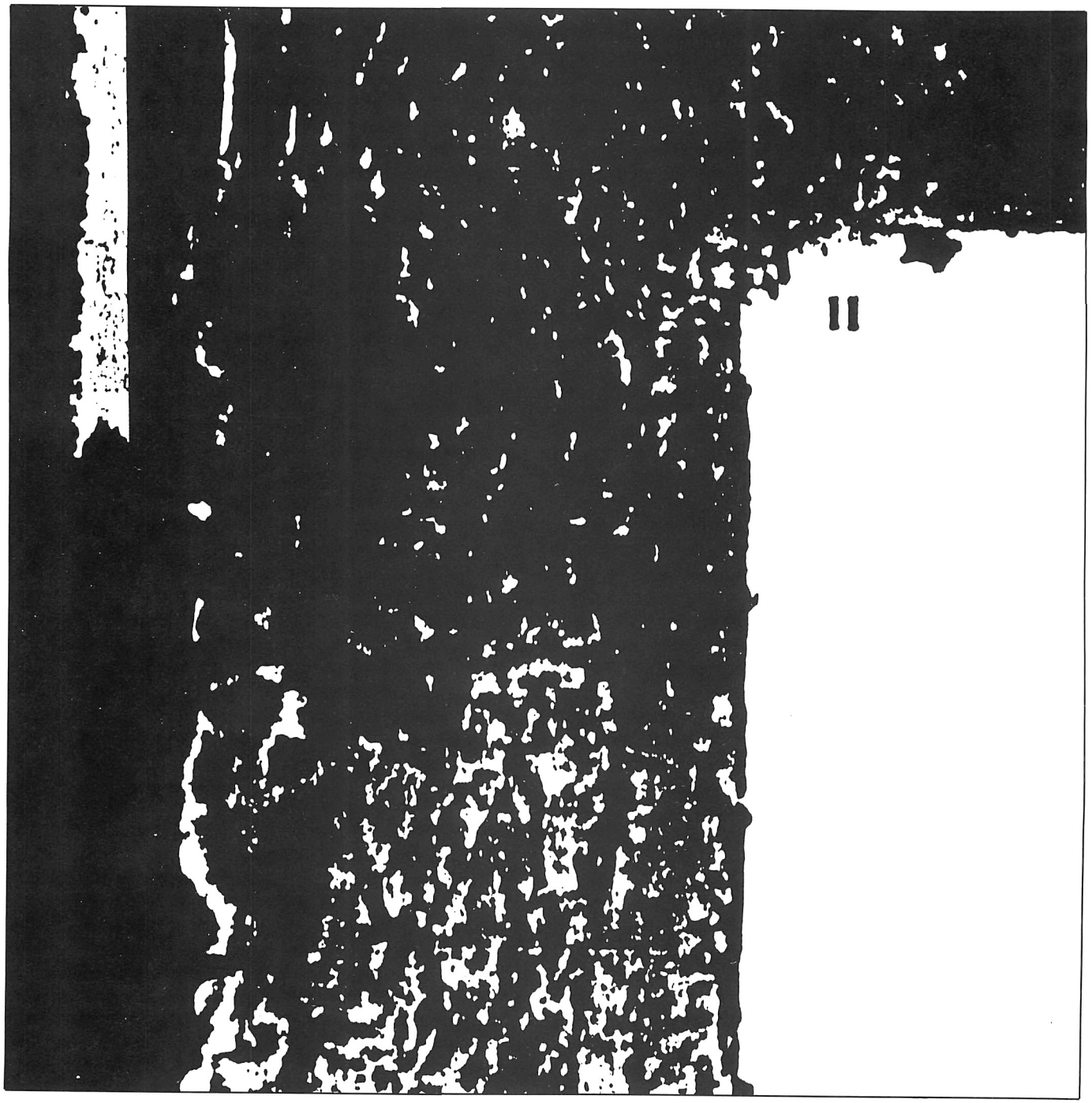
LOUIE, A. (1983), [Témoignage], *Programme-souvenir du Concert commémoratif Claude Vivier,* Montréal, salle Claude-Champagne, 2 juin.

MARGLES, P. (1983), «Claude Vivier: *In Memoriam* (1948-1983)», *Centre Notes,* Canadian Music Centre, Ontario Region, juillet-août, pp. 5-7.

MARTIN, S. (1981), «Claude Vivier nommé compositeur de l'année par le Conseil canadien de la musique», *La Scène musicale,* juillet-août, p. 6.

THERIAULT, J. (1974), «Claude Vivier à la SMCQ, Et j'entendis une voix réciter Dante...», *Le Devoir,* Montréal, 20 septembre.

VIVIER, C. 1983, «Lettre à une amie» (26 janvier 1983), *in Programme-souvenir du Concert commémoratif Claude Vivier,* Montréal, Salle Claude-Champagne, 2 juin. Repris dans le documentaire de l'anthologie Vivier, préparer par Maryse Reicher, ACM 36.


II