

Vers une analyse endogénétique du style musical de Claude Vivier : questions et avenues de réponses

Toward an Endogenetic Analysis of Claude Vivier's Musical Style: Questions and Some Possible Answers

Martine Rhéaume

Volume 10, Number 1, December 2008

Les musiques du Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054170ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054170ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rhéaume, M. (2008). Vers une analyse endogénétique du style musical de Claude Vivier : questions et avenues de réponses. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 10(1), 47–52.

<https://doi.org/10.7202/1054170ar>

Article abstract

It is now well recognized that Canadian composer Claude Vivier was at the forefront of his generation. His compositions are now regularly performed in Canada and throughout the world. The aim of this article, which emanates from my doctoral research, is to enable what could be termed an “endogenetic” analytical approach to Vivier’s musical style. The overarching feature of Vivier’s music is that given musical parameters generate their own developmental characteristics throughout a large number of works. One of these parameters – melody – develops endogenetically throughout five short pieces for solo or duo instruments and piano from 1975. In order to demonstrate the veracity of this central hypothesis, I have adopted the methodology of developmental stylistic analysis from work to work. This type of analysis can be named “endogenetic,” since it explores stylistic development chronologically, within a corpus of works, and progressively through given parameters.

Chercher à comprendre la musique, la prendre comme sujet d'étude, peut revenir entre autres choses à répondre ou tenter de répondre à un certain nombre de questions. Ainsi, on peut observer un corpus musical en se demandant: « d'où provient-il? », « dans quel courant s'inscrit-il? », « que signifie-t-il? », « comment fonctionne-t-il? », etc. Cet article se veut une contribution personnelle à l'éventail des tendances dans l'étude de la musique québécoise. J'y expose tout d'abord le processus m'ayant conduit à poser la question « comment fonctionne le style musical de Claude Vivier? », puis j'y présente les stratégies par lesquelles je compte répondre à cette interrogation. Cette question et ces stratégies sont au cœur de mes recherches doctorales, et ainsi, doivent beaucoup à l'attentive supervision de Jean-Jacques Nattiez, mon directeur de recherche, que je remercie d'emblée.

Comment fonctionne le style musical de Claude Vivier? Comment *reconstituer la logique* du style de Vivier afin d'en offrir une description à la fois simple et complète, se basant sur des observations quantifiables et vérifiables? Pour comprendre les avenues méthodologiques qui seront proposées en seconde partie de cet article, je propose un parcours des observations qui y ont conduit.

Le style de Claude Vivier: état des lieux

Le style musical de Claude Vivier (1948-1983) est assez distinctif pour que sa musique soit encore jouée et endisquée abondamment, 25 ans après son décès subit en mars 1983. Lorsque ce style est décrit, que ce soit dans des contextes pédagogiques et informels ou dans des articles scientifiques et travaux analytiques d'une grande valeur, on souligne les influences externes qu'a subi la musique de Vivier. Pensons simplement à l'entrevue donnée à Louise Duchesneau par György Ligeti, dans laquelle ce dernier affirme que parmi les compositeurs de musique européenne qui auraient laissé une trace sur la musique de Vivier...

je vois bien sûr Wagner, surtout *Parsifal*, également Messiaen [...] on trouve chez Vivier cette même sensualité sonore qui caractérise la musique de Messiaen. Messiaen a été à son tour influencé par Koechlin, par la musique indienne et, soit

Vers une analyse endogénétique du style musical de Claude Vivier: questions et avenues de réponses

Martine Rhéaume
(Université de Montréal)

directement ou à travers la musique de Debussy, par la musique de g[a]melan. (Duchesneau et Ligeti 1991, 13-14)

Les influences respectives de ses professeurs Gilles Tremblay, au Conservatoire de musique de Montréal, et Karlheinz Stockhausen, à Cologne, sont au nombre de celles qui sont fréquemment mentionnées (Braes 2000-2001; Tilley 2000), comme l'impact de son voyage en Asie et de ses contacts avec la musique spectrale (Gilmore 2007).

Les travaux qui relèvent ces influences sont très sérieux, mais pour ma part, suite à l'observation « naïve » du corpus - une avenue méthodologique dont il ne faut pas nier la pertinence -, c'est autre chose qui m'est venu à l'oreille et à l'esprit. Avant de bien connaître l'œuvre de Claude Vivier, j'ai été en contact avec sa musique, graduellement et au hasard des événements. J'ai été frappée alors par le fait que j'étais très rapidement en mesure de *reconnaître* la musique de Vivier à l'audition, peu importe l'instrumentation, les interprètes, les circonstances d'écoute, etc. En me documentant ensuite sur Vivier dans le cadre de recherches sur le style en musique postmoderne (Rhéaume 2005), j'ai constaté au fil des lectures les influences inverses accolées à sa musique. Alors que ma première observation demeurait, elle m'apparaissait désormais sous forme de question: « mais pourquoi, malgré ces influences, son style me semble-t-il tellement *unifié* à l'audition? »

C'est de cette observation que provient la problématique de base de mes travaux actuels: dans une optique analytique, peut-on supposer que les éléments d'un style musical aussi

personnel aient évolué d'une œuvre à l'autre et qu'ainsi le musical ait généré le musical? Je propose donc une méthode d'analyse faisant état de l'évolution stylistique d'œuvre en œuvre, analyse que je nomme endogénétique, puisqu'elle explore le développement du style de façon chronologique, à l'intérieur du corpus.

Comprendre le style pour comprendre un style

Avant d'établir une méthodologie visant à reconstituer la logique de l'évolution interne – *endogène* – d'un style, il importe de bien comprendre ce qu'on entend justement par la notion de style. Mot du vocabulaire quotidien comme de celui des critiques artistiques tous azimuts, le style est souvent qualifié, mais rarement défini. Sa polysémie en fait un terme fourre-tout qui s'étend de la production personnelle au jugement, en passant par une description du produit. Si l'on consulte diverses définitions du terme « style », on trouve des éléments se rapportant à la description du style, à la façon dont il se manifeste, à l'action faite par l'émetteur du style, au médium à travers lequel on voit le style, et au jugement de celui qui l'observe. Le lecteur musicologue ne manquera pas de reconnaître tour à tour dans ces catégories de définitions les aspects généraux de la tripartition proposée par Jean Molino et développée par Jean-Jacques Nattiez (1975 et 1987), s'appliquant à la musique comme à toute forme symbolique. Le style se situe donc aux trois niveaux de la tripartition: au niveau *poïétique* par l'action qui est en jeu (composition, exécution, traitement de la matière, expression, pensée); au niveau *immanent*, à la fois par les manifestations (forme, ensemble de caractères formels, allure) et par le médium utilisé (œuvre, langue); et enfin au niveau *esthétique* par la notion de jugement, le « bon style ».

À la lumière de cette vision tripartite du style, la littérature musicologique permet de pousser plus encore cette définition. Dans l'article « Style » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), Robert Pascall écrit:

Le style se manifeste par des *usages caractéristiques de forme, texture, harmonie, mélodie, rythme et éthos*; il est présenté par des personnalités créatives, conditionné par des facteurs historiques, sociaux et géographiques, des ressources et des conventions liées à la performance¹. (Pascall 2001, 638)

D'un autre côté, Charles Rosen affirme dans *The Classical Style*: « *Un style est finalement lui-même lorsqu'on le traite comme une œuvre d'art, et qu'on le juge comme une œuvre individuelle est jugée, et par des standards qui sont sensiblement les mêmes: cohérence, pouvoir et richesse de l'allusion*² » (Rosen 1997, 20-21). Alors que Pascall mentionne comme manifestation du style l'exploitation de diverses possibilités reliées directement aux paramètres musicaux (forme, texture, harmonie, rythme, mélodie, etc.), Rosen traite plutôt de caractéristiques relevant du jugement: cohérence, force, richesse de l'allusion. On voit déjà dans ces définitions deux tendances lorsqu'il s'agit de proposer une analyse du style: l'analyse par paramètre et le jugement de valeur.

Quant à Jan LaRue, il écrit:

Selon une vision purement musicale, le style d'une pièce reposerait donc sur le *choix prédominant d'éléments et de procédures* qu'effectue un compositeur afin de *développer* un mouvement et une forme [...]. Par extension, nous pouvons percevoir un style distinct à l'intérieur d'un groupe de pièces selon *l'usage récurrent de choix similaires*; et le style d'un compositeur en tant que tel *peut être décrit en termes de préférences conséquentes et changeantes dans son utilisation d'éléments et de procédures musicales*³. (LaRue 1970, ix)

LaRue introduit ici la notion de choix fait par le compositeur et insiste par deux fois sur cette idée: le choix est l'action qui crée le style, et le style se manifeste, et « *peut être décrit* », par les préférences d'usage.

Enfin, Meyer, Nattiez et Bartoli offrent des définitions plus spécifiques, à la base de la méthodologie visant à une analyse endogénétique d'un style musical. Pour Leonard Meyer, « le style est la répétition d'éléments [*replication of patterning*], que ce soit dans le comportement humain ou dans les artefacts produits par le comportement humain, cela résulte d'une *série de choix faits à l'intérieur d'un ensemble de contraintes*⁴. » (Meyer 1995, 3). Il introduit ainsi une notion absente des définitions précédentes et centrales à mon propos: la répétition d'éléments (« *replication of patterning* »). Selon Jean-Jacques Nattiez, l'analyse d'une œuvre « se fonde sur une *mise en série interne de traits récurrents* propres à *l'œuvre étudiée*. Lorsque je parle de style, je mets en série des traits récurrents d'un *ensemble d'œuvres* » (Nattiez 1993, 5). Adoptant un point de vue similaire, Jean-Pierre Bartoli écrit pour sa part: « analyser le style ou

¹ « Style manifests itself in characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos; and it is presented by creative personalities, conditioned by historical, social and geographical factors, performing resources and convention. » C'est moi qui souligne, comme ce sera le cas pour les citations suivantes.

² « A style is finally itself treated as a work of art, and judged as an individual work is judged and by much the same standards: coherence, power, and richness of allusion. »

³ « Taking a solely musical view, therefore, the style of a piece consists of the predominant choices of elements and procedures a composer makes in developing movement and shape [...]. By extension, we can perceive a distinguishing style in a group of pieces from the recurrent use of similar choices; and a composer's style as a whole can be described in terms of consistent and changing preferences in his use of musical elements and procedures. »

⁴ « Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints. »

parler du style dans l'analyse suppose toujours une volonté de *comparaison* et de *quantification* » (Bartoli 1989, 12).

On peut donc considérer que le style est une manière personnelle, un mode d'expression, un type de présentation. En d'autres mots, une façon d'exploiter un langage, donc l'« *usage récurrent de choix similaires* », que l'on peut appeler *patterns*. Il se manifeste à l'intérieur d'un ensemble plus ou moins grand de possibilités, par les plus petits éléments musicaux significatifs, par les paramètres musicaux, ou alors par le jugement qu'on en fait (Rosen 1997). On peut relever, quantifier ces traits récurrents – ces choix – et les mettre en série, les comparer. On retrouve le style dans un son, une œuvre, un langage ou un ensemble d'œuvres spécifique (un corpus). Le style n'est pas un bloc monolithique que l'on peut observer selon un seul angle ; comme il est propre aux systèmes symboliques – langue, musique, art –, il est pertinent de le définir selon les principes de la tripartition. Molino écrit : « [Le style, c'est] *l'ensemble de traits caractéristiques d'une œuvre* – discours, gestes, conduites, textes – *qui permettent d'en identifier et d'en reconnaître le producteur* » (Molino 1994, 217). Cette courte phrase fait déjà intervenir deux des trois niveaux de la tripartition. L'ensemble de traits caractéristiques se situe au niveau de l'œuvre elle-même, c'est-à-dire au niveau *immanent*, ce qui permet d'en reconnaître le producteur, le niveau *poïétique*. C'est également au niveau poïétique que se situent les notions de choix que l'on retrouve dans les définitions précédentes. Quant au jugement de valeur, il se situe au niveau de la réception, soit au niveau *esthétique*. Une analyse du style met donc en série les écarts et les répétitions des éléments constitutifs au niveau immanent, ce qui permet d'interpréter les œuvres au niveau esthétique et de mieux comprendre les processus poïétiques qui en sont la source.

La notion de dynamique interne du style telle que proposée par Meyer dans *Music, the Arts, and Ideas* (1994), fait le pont entre ces considérations et la notion d'approche endogénétique, dont il sera question dans un moment. Pour Meyer, le style consiste en l'« *usage récurrent de choix similaires* ». Il considère en outre que plus le style évolue, moins ces choix doivent être clairement présentés. Dans ses propres termes : « Une fois ses prémisses fondamentales établies, un style tend à changer *selon sa propre voie, suivant son processus dynamique inhérent*⁵ » (Meyer 1994, 115). L'idée d'une analyse endogénétique d'un style musical relève de ce processus dynamique

interne, inhérent à un style donné ; c'est ce processus que je cherche à comprendre en mettant en série les traits caractéristiques des œuvres.

Reconstituer la logique endogénétique

Le terme endogénétique provient du grec *endon* qui signifie « dedans », et de *genos*, « origine ». Il se rapproche du terme « endogène », utilisé dans des domaines aussi variés que la didactique et la géologie, toujours pour qualifier un processus provenant de l'intérieur, sans apport extérieur. En littérature, le terme « endogénétique » est appliqué à ce qu'on a appelé la critique génétique des textes et implique une lecture transversale des brouillons ayant mené à un texte achevé. Quoique j'aie dû laisser de côté ici les esquisses de Claude Vivier pour des raisons techniques autant que des contraintes d'ordre temporel, la notion de transversalité est au cœur de mes recherches. En effet, j'analyse présentement la mélodie dans les œuvres vocales et instrumentales de Vivier (excluant donc les quelques œuvres exclusivement électroacoustiques) de façon transversale, afin d'observer les traits caractéristiques récurrents, les modes de traitement récurrents à travers le corpus, sous l'angle de leur évolution.

Dans le cadre de cette première analyse endogénétique du style de Claude Vivier, je me limiterai à l'analyse de la mélodie. Ceci ne signifie pas que les autres paramètres musicaux ne contribuent pas à ce qui constitue le style de Vivier, mais simplement que face à une quarantaine d'œuvres à analyser, il me fallait bien faire des choix. Pourquoi avoir choisi la mélodie ? C'est une décision méthodologique qui s'appuie sur la distinction entre paramètres primaires et paramètres secondaires dans les écrits théoriques de Leonard B. Meyer. Meyer considère que certains paramètres – la mélodie, l'harmonie, le rythme – sont des paramètres primaires, et que d'autres, notamment le timbre, sont secondaires et qu'il existe une hiérarchie dans les interactions entre ces paramètres. Il est donc possible que, sur une période plus ou moins prolongée, un paramètre soit le principal moteur de l'œuvre, et que les autres lui soient, temporairement ou non, subordonnés (Meyer 1989, 3-65). Selon cette optique, et puisque mon observation du corpus m'a menée à considérer que la mélodie tient ce type de rôle dans un très grand nombre d'œuvres de Claude Vivier, je voudrais vous présenter ici les grandes lignes de ma méthode d'analyse.

5 « Once its fundamental premises have been established, a style tends to change *in its own way*, according to *its own inherent dynamic process*. »

Ma méthode d'analyse consiste à analyser le profil des mélodies, mais également leur structure interne. Ce but peut être atteint aisément en commençant par souligner les rapports paradigmatiques internes, en prenant bien soin de définir leur nature ainsi que la nature des objets, c'est-à-dire des éléments qui sont mis en relation par ce procédé. Par exemple, lorsqu'un élément mélodique est l'objet de répétitions strictes, variées ou transformées, je prends soin de décrire avec autant de précision que possible les variations et transformations en cause.

Trois étapes d'une analyse transversale de la mélodie dans une optique d'analyse stylistique endogénétique

1. ANALYSE PARADIGMATIQUE

L'analyse paradigmatique a été développée par le linguiste et musicologue Nicolas Ruwet (1972) pour analyser des œuvres monodiques⁶. Elle consiste à découper une mélodie en segments significatifs disposés en colonnes, chaque colonne représentant une unité mélodico-rythmique faisant l'objet d'une répétition. La partition se trouve ainsi disposée sous la forme d'un tableau; elle demeure tout à fait lisible si l'on parcourt le tableau de gauche à droite, en faisant abstraction des blancs. Elle permet de repérer l'importance, en raison de leur répétition ou de leur transformation, de certaines unités mélodico-rythmiques, et d'embrasser littéralement la forme d'une œuvre d'un seul coup d'œil. Elle a cependant le défaut de ses qualités: comme la partition y est disposée au complet, et parfois considérablement espacée par la mise en tableau, cette présentation se révèle peu transportable.

2. ANALYSE PROLONGATIONNELLE

L'analyse paradigmatique permet d'observer les répétitions de motifs mélodico-rythmiques, même lorsqu'ils sont transposés. En revanche, une telle démarche ne permet pas de repérer les notes pôles, c'est-à-dire les hauteurs qui sont les plus importantes d'une œuvre. Or, dans le cas d'une musique non tonale comme celle de Claude Vivier, mais néanmoins fonctionnelle⁷, il est important d'être en mesure de repérer les rapports hiérarchiques entre les hauteurs. C'est ce que permet l'analyse prolongationnelle, une méthode développée par Leonard Meyer (1973) pour reconnaître les notes structurales des œuvres et les implications entre les segments mélodiques. Par

implication, on fait ici référence aux attentes que provoquent des événements musicaux chez l'auditeur expérimenté et attentif. Il en ressort donc une analyse fonctionnelle, hors du contexte des fonctions tonales ou modales, lesquelles ne peuvent être utilisées pour analyser le langage de Vivier. Comme l'analyse prolongationnelle réduit une mélodie à ses notes structurales, elle permet d'en établir un profil réduit.

3. ANALYSE MÉTA-PROFILIQUE

L'analyse méta-profilique est une sorte d'hybride des deux méthodes précédentes et en combine les résultats. En effet, la constitution d'analyses prolongationnelles permet non seulement d'observer le profil de chaque œuvre, mais également de mettre en série les profils des différentes œuvres. Je pourrai ainsi observer s'il existe chez Vivier des méta-profils, ou méta-mélodies dont la récurrence d'une œuvre à l'autre constituerait une caractéristique majeure du style de Vivier.

Cette mise en série, cette paradigmatization des profils pour mesurer la présence de quelques méta-profils s'effectue en faisant parallèlement une analyse paradigmatique et une analyse prolongationnelle des œuvres, suite à quoi il devient possible de réduire l'analyse prolongationnelle pour la superposer à l'analyse paradigmatique correspondante. C'est ce que je fais pour chaque œuvre, en expliquant comment les deux analyses peuvent s'influencer l'une l'autre. Par exemple, une note particulièrement courte peut ne pas sembler structurale lors d'une première analyse prolongationnelle, mais se révéler être à la tête de répétitions si nombreuses, sur la durée totale de l'œuvre - ce que nous montre une analyse paradigmatique - qu'elle en deviendra structurale lors de la combinaison des deux analyses. Dans un second temps, j'observe les profils réduits en les traitant de façon paradigmatique. Si tous les profils devaient trouver place dans ce type de tableau - ce qui est peu probable statistiquement, mais fort souhaitable scientifiquement -, je serais en mesure d'établir un méta-profil universel - c'est-à-dire général - des œuvres de Vivier. Il est cependant plus probable que se dégagent certaines catégories d'œuvres et que plusieurs méta-profils soient établis.

Portée et limites

Les méta-profils des œuvres me permettront d'observer de quelle façon le style musical de Claude Vivier, à travers le vecteur mélodi-

⁶ Cette méthode d'analyse sera également pratiquée, développée et augmentée par Nattiez, notamment dans Nattiez 1998 et 2003.

⁷ Par ce mot, j'entends « hiérarchiquement organisée », c'est-à-dire contenant des événements qui causent des attentes, d'autres qui les relaient, et d'autres encore qui les satisfont, selon la conception de structure hiérarchique chez Meyer (1973).

que, a pu évoluer par dynamique interne de façon chronologique. Cette reconstitution de la logique compositionnelle des œuvres, selon l'ordre dans lequel elles ont été composées⁸, permettra de comprendre les éléments intrinsèques de son style. Loin de nier les influences extérieures et leur importance dans la description de ce style, elle offrira une information complémentaire pour l'appréhender dans sa globalité. Il semble que ce type d'approche n'ait pas encore été utilisé dans le but de décrire le style d'un compositeur. Cette analyse ne se basant pas sur une segmentation pré-établie des diverses « manières » d'un compositeur, elle pourra tracer la voie à une autre façon de comprendre le style, dans laquelle le niveau immanent - les œuvres elles-mêmes - est décrit par lui-même, pour lui-même. ◀

RÉFÉRENCES

- BARTOLI, Jean-Pierre (1989). « La notion de style et l'analyse musicale : bilan et essai d'interprétation », *Analyse musicale*, n° 17, octobre, p. 11-14.
- BRAES, Ross (2000-2001). « A Response to Janette Tilley's Eternal Recurrence: Aspects of Melody in the Orchestral Music of Claude Vivier », *Discourses in Music*, vol. 2, n° 2, <http://www.discourses.ca/v2n2a2.html>, consulté le 2 avril 2007.
- DESJARDINS, Thérèse et Jaco MIJNHEER (1991). « La chronologie des œuvres de Claude Vivier : historisation de la déshistoire », *Circuit*, vol. 2, nos 1-2, p. 17-30.
- DUCHESNEAU, Louise et György LIGETI (1991). « Sur la musique de Claude Vivier », *Circuit*, vol. 2, nos 1-2, p. 7-16.
- GILMORE, Bob (2007). « On Claude Vivier's "Lonely Child" », *Tempo*, vol. 69, n° 239, p. 2-17.
- GRIFFITHS, Paul (2005). « Claude Vivier », *The Substance of Things Heard: Writings about Music*, Rochester/New York, University of Rochester Press.
- LARUE, Jan (1970). *Guidelines for Style Analysis*, New York, W.W. Norton.
- LÉVESQUE, Patrick (2004). « Les voix de Vivier : langage harmonique, langage mélodique et langage imaginaire dans les dernières œuvres vocales de Claude Vivier », mémoire de maîtrise, Université McGill.
- MEYER, Leonard B. (1973). *Explaining Music: Essays and Exploration*, Berkeley, University of California Press.
- _____ (1989). *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Philadelphie (PA), University of Pennsylvania Press.
- _____ (1994). *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago, Chicago University Press.
- MIJNHEER, Jaco (1991). « *Sbiraz* pour piano de Claude Vivier », *Cahiers de l'ARMuQ*, n° 13, p. 90-105.
- MOLINO, Jean (1994). « Pour une théorie sémiologique du style », *Qu'est-ce que le style?* Paris, PUF, p. 213-261.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions.
- _____ (1987). *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- _____ (1998). « Le solo de cor anglais de *Tristan und Isolde* : essai d'analyse sémiologique tripartite », *Musicae scientiae: The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, n° spécial, p. 43-61.
- _____ (2003). « Modèles linguistiques et analyse des structures musicales », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 23, nos 1-2, p. 10-61.
- PASCALL, Robert (2007). « Style », Laura MACY (éd.), *New Grove Dictionary of Music Online*, <http://www.groveonline.com>, consulté le 15 mars 2007.
- _____ (2001). « Style », Stanley SADIE (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan Publishers, vol. 24, p. 638-642.
- REA, John (1991). « Reflets dans l'eau... bénite. Douze images impures : La vie et la musique de Claude Vivier », *Circuit*, vol. 1, n° 2, p. 9.
- RHÉAUME, Martine (2005). « Réflexion sur la notion d'unité dans la musique postmoderne », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- ROSEN, Charles (1997). *The Classical Style*, New York, W. W. Norton.
- RUWET, Nicolas (1972). « Méthodes d'analyse en musicologie », *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, p. 100-134.

⁸ Pour ce faire, je me base sur la chronologie établie par Desjardins et Mijnheer (1991).

TILLEY, Janet (2000). « Eternal Recurrence: Aspects of Melody in the Orchestral Music of Claude Vivier », *Discourses in music*, vol. 2, n° 1, <http://www.discourses.ca/v2n1a3.html>, consulté le 2 avril 2007.

TREMBLAY, Jacques (2000). « L'écriture à haute voix: *Lonely Child* de Claude Vivier », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 11, n° 1, p. 45-67.