

Circuit

L'écriture à haute voix : « Lonely Child » de Claude Vivier

Jacques Tremblay

Analyses

Volume 11, numéro 1, 2000

URI : id.erudit.org/iderudit/004705ar
<https://doi.org/10.7202/004705ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

À travers l'analyse de *Lonely Child* de Claude Vivier, l'auteur cherche à démontrer les influences et les procédés de composition du compositeur. Le texte se porte à l'écoute d'une voix modulée, réinventée et porteuse des principales préoccupations esthétiques du compositeur ; il insiste également sur la notion d'écriture à haute voix intense, rugueuse et granulée, telle qu'on la retrouve dans l'oeuvre.

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tremblay, J. (2000). L'écriture à haute voix : « Lonely Child » de Claude Vivier. *Circuit*, 11(1), 45–67. <https://doi.org/10.7202/004705ar>

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



L'écriture à haute voix : *Lonely Child* de Claude Vivier

Jacques Tremblay

*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*¹.

Vivier a écrit ces mots quelques mois avant sa mort, comme un ultime face-à-face avec lui-même. Un face-à-face singulier, asymétrique et déformé, comme s'il s'était placé devant un miroir de contes de fées, de « cont'surannés² ». D'un côté ou de l'autre du miroir, il y a l'étrange et le familier, l'adulte et l'enfant, la parole et le silence, la multitude des anges et la solitude des hommes, petits ou grands. Le double jeu le plus saisissant est celui de la voix reflétée, à la fois douce et perçante : douce, quand l'enfant « parle aux anges le soir », mais assez vive et puissante pour être la seule voix qui « perce » en lui, adulte.

Cette voix dédoublée de l'enfant solitaire, tout comme l'univers à la fois terrestre et céleste, réel et imaginaire, contenu dans ces quelques *mots miroirs*, font écho à *Lonely Child* (Vivier, 1994) et à l'analyse que je vous propose de cette œuvre achevée le 5 mars 1980, soit trois ans presque jour pour jour avant la mort tragique et prématurée du compositeur, survenue le 7 mars 1983.

1. Claude Vivier, cité par Rivest (1991, p. 154).

2. Extrait du texte de Vivier pour *Lonely Child*, œuvre écrite pour soprano et orchestre de chambre.

Leçons de voyage, mélodie de base et mélodie granulée

Leçons de voyage

D'entrée de jeu, il importe de souligner le lien fondateur qui relie les leçons que Vivier avait apprises pendant son séjour à Bali, dont l'une concernait le

timbre et l'autre, la mélodie, et les procédés d'écriture qu'il a utilisés dans *Lonely Child*. Vivier notait dans une lettre datée du 25 janvier 1977 : « Le timbre du gamelan habituel est homophone » et bien que le timbre soit homogène, « l'accord ne l'est pas [...] de telle sorte que chaque note jouée à l'unisson donne un battement et ces battements s'unissant aux autres forment véritablement des accords et des timbres très riches. » (Vivier, 1991, p. 75.) Il a précisé aussi que toute la musique dérivait d'une mélodie de base.

Mélodie de base

Cette idée qui veut que toute la musique soit issue d'une mélodie de base se trouve aussi à l'origine de *Lonely Child*. Voici ce qu'écrivait Vivier au sujet de sa création :

J'avais déjà composé la première mélodie, entendue au début de la pièce, pour des danseurs. Par la suite, j'ai développé cette mélodie en cinq fragments mélodiques « intervallisés », c'est-à-dire en ajoutant des tierces, des quintes, des secondes mineures, des secondes majeures, etc. Si on fait une sorte d'addition des fréquences de chacun des intervalles, on arrive à un timbre. Il n'y a donc plus d'accords et toute la masse orchestrale se trouve alors transformée en un timbre. La rugosité et l'intensité de ce timbre dépendent de l'intervalle de base.

(Vivier, 1991, p. 108.)

Partant d'une donnée simple — introduction mélodico-rythmique — *Lonely Child* s'élabore et se complexifie par un travail de distorsion du matériau initial, le miroir aux illusions des « cont'surrannés » agissant partout au plan de l'écriture. Le développement mélodique formant le centre de l'œuvre est amplifié par la fusion harmonies-timbres et son déploiement vertical.

Mélodie granulée

La notion d'harmonie pourrait paraître insuffisante pour représenter la manière très personnelle qu'avait Vivier d'utiliser les quarts de ton afin de provoquer des « battements » à l'intérieur d'accords où les timbres de chaque instrument s'unissent en un tout complexe.

Si on écoute Lonely Child ou Marco Polo, on entend une mélodie qui s'enrichit d'une harmonisation et de timbres harmoniques et non harmoniques. Son harmoni-

sation n'est pas une harmonisation dans le sens où on bâtit des harmonies : c'est plutôt l'invention de timbres. Les accords, les timbres, les couleurs orchestrales « composées » étaient pour lui la même chose. Avec ses harmonisations, il s'est concentré sur le développement des grandes surfaces mélodiques.

(Ligeti, 1991, p. 12.)

Pour décrire la richesse inventive de cette complexité, l'expression *harmonies-timbres* apparaissait plus adéquate, bien qu'elle ne rende pas de façon satisfaisante l'aspect « composé » des émergences que Vivier lui-même nommait des « faisceaux de couleurs ».

Musicalement, j'avais une seule chose à maîtriser qui, par automatisme, d'une certaine façon, devait engendrer tout le reste de la musique, c'est-à-dire de grands faisceaux de couleurs !

(Vivier, 1991, p. 108.)

L'agencement des timbres des différents instruments et le choix des intervalles formant l'aspect vertical donnent une **intensité**, une **rugosité**, une **granulation** à la mélodie. La rencontre du mélodique et des harmonies-timbres forme une hypermélodie. Afin de désigner cette fusion de l'horizontal et du vertical, tout en tenant compte de l'aspect grenu et sensuel de la mélodie, j'ai opté pour l'expression « mélodie granulée ».

L'écriture à haute voix et le rituel

L'écriture à haute voix

L'usage de mots inventés ajoute au texte de l'œuvre un second niveau de langage, qui présage d'une exubérance sensuelle, comme le montrent les notes éloquentes inscrites par le compositeur en début de partition : trémolo à la main (hullement), trémolo des lèvres, trémolo de la langue, variation de la couleur des voyelles ou des consonnes. Je me permets ici de faire un parallèle avec ce que Roland Barthes écrit à propos de l'écriture à haute voix :

*[Elle] n'est pas expressive [...] elle appartient [...] à la signifiante ; elle est portée, non par les inflexions dramatiques, les intonations malignes, les accents complaisants, mais par le **grain** de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art...*

(Barthes, 1982, p. 104.)

Vivier écrivait au sujet de la langue inventée qu'elle était « asémantique » et que sa « valeur ne résid[ait] que dans les sons eux-mêmes³ ». Il ajoutait dans ses directives sur la partition que « les parties instrumentales comme la partie vocale doivent être exécutées avec le moins de vibrato possible » (Vivier, 1994). Car le vibrato est un mode de jeu davantage relié à l'expression personnelle des émotions qu'à la « stéréophonie de la chair profonde », selon la définition de Barthes.

3. Noté par Rivest (1991, p. 154).

[Elle] n'est pas phonologique, mais phonétique ; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage.

(Barthes, 1982, p. 105.)

Vivier ressentait-il la nécessité d'inscrire du texte comme un canal dédié à l'expression de soi ? Éprouvait-il le besoin d'inventer un langage pour mieux jouir et faire jouir de la voix ? Du « grain de la voix » ? De « l'écriture à haute voix » ?

Le rituel

La fin de *Lonely Child*, telle la fin d'un cheminement initiatique, nous ramène à la mélodie initiale, mais à une mélodie initiale simplifiée et presque sacralisée, comme si la mélodie elle-même avait subi une épreuve initiatique dans son rapport au monde vertical et **fusionnel** des harmonies, des timbres et des accords ; une épreuve dont elle ressort comme magnifiée, presque grisée.

Tableau synoptique et analyse détaillée

J'ai établi un tableau synoptique pour décrire les onze sections de l'œuvre, chacune titrée selon une fonction ou une particularité et accompagnée de brefs commentaires qui pourront servir de repères pour la lecture de l'analyse détaillée.

Tableau 1
Tableau synoptique de *Lonely Child*

Sections	Mesures	Description
I	1 à 23	Introduction : amorce instrumentale (choral homorythmique).
II	24 à 41	Chant I : mélodie chantée, granulée d'accords en homorythmie.
III	42 à 53	Interlude I : commentaire instrumental sur trois accords.
IV	54 à 66	Chant II : suite de la mélodie amorcée à la section II.
V	67 à 77	Transition I : passage instrumental qui prolonge la teneur de la mélodie.
VI	78 à 112	Chant III : premier développement en langue inventée. Exploration du « grain de la voix ».
VII	113 à 140	Chant IV : second développement plus lyrique.
VIII	141 à 149	Transition II : geste volontaire de rupture provoqué par la percussion.
IX	150 à 182	Chant V : retour d'une mélodie granulée ; sorte de section II transcendée.
X	183 à 194	Interlude II : section transitoire instrumentale.
XI	195 à 214	Conclusion : reprise du choral de l'introduction réorchestré.

Introduction

Cette section énonce la mélodie de base, telle que l'avait décrite Vivier. Elle sera développée en cinq phrases mélodiques « intervallisées » et sera reprise textuellement pour conclure l'œuvre. Vivier attire notre attention au début de chaque phrase, grâce à l'attaque simultanée de la grosse caisse et du *ching*⁴. Comme une annonce de rituel, l'éclat sonore des percussions focalise l'écoute sur l'aspect cérémonial. Cette impression du sacré est accentuée par l'écriture homophonique et homorythmique qui rappelle les musiques liturgiques de l'*Ars antiqua* (*gymel*, *organum*). Le parcours mélodique de la section s'organise sur l'intervalle de tierce suivant un geste mélodique d'agrandissement d'intervalles qui se répercutera peu à peu sur d'autres paramètres.

4. Dans l'introduction de la partition éditée, Vivier nomme *ching* les petites cymbales thaïlandaises, mieux connues par la graphie *chhing* (Vivier, 1994).

La première phrase établit une dialectique entre *si* bémol et *sol*, qui forment successivement l'intervalle de tierce mineure. La cellule rythmique initiale nommée « a » (croche pointée — deux doubles croches) se retrouvera camouflée ou telle quelle, dans chacune des phrases de cette section. L'exemple suivant illustre la coupe rythmique.

Exemple 1

Les chiffres représentent les durées en nombres de doubles croches

ching

52

3 1 1 -1 6 5 4 3 1 1 -1 5 (2 manquant + a) -2 -2 .5 3.5 -2 4 4

diminution (- une double croche) issu de a ching

La note *sol*, qui semble s'imposer par sa valeur la plus longue (noire pointée), perd peu à peu de sa force au profit du *si* bémol. La phrase s'achève sur une troisième hauteur (*la*) qui forme un nouvel intervalle de seconde mineure suivi d'un second coup de *ching*.

La forme de l'introduction se présente comme suit : cinq phrases qui comprennent chacune trois phases constituées d'un coup de *ching*, de formules rythmiques (incluant plusieurs rythmes non rétrogradables) et d'une tenue sur une note ou un intervalle. Le tableau 2 illustre les valeurs attribuées à chacune de ces phrases. Le modèle de la non-rétrogradation est bien présent, mais la symétrie est distordue. Les durées calculées en nombre de doubles croches ne présentent que des chiffres pairs.

Tableau 2
Schéma des proportions

C	F	T	C	F	T	C	F	T	C	F	T+C	F	T	C	F	T	C
52	44	4	4	28	12	8	16	16	12	28	(12)	16	24	2	44	20	32

C=ching; F= formules rythmiques; T= tenues.

Suite des valeurs pour chaque phase:

C= 52, 4, 8, 12, 12, 2, 32; F= 44, 28, 16, 28, 16, 44; T= 4, 12, 16, 12, 24, 20.

La phase de formules rythmiques est un dérivé du modèle non rétrogradable. Au lieu de la forme A-B-C-B-A de la non-rétrogradation, nous avons A-B-C-B-C-A. L'ordre d'entrée des hauteurs qui forment la mélodie de l'introduction (exemple 2) couvre le total chromatique. La structure de cette suite présente une symétrie camouflée. On constate que la mélodie est principalement formée de tierces et de secondes majeures et mineures.

Exemple 2

3^{ce} m 2^{de} M 3^{ce} M 2^{de} m 5^{te} juste
(3^{ce} M+m) 2^{de} m 2^{de} m 4^{te} dim.
(3^{ce} M) 2^{de} m 3^{ce} M 5^{te} augm.
(3^{ce} M)

Chant I

Voilà le premier fragment mélodique « intervalisé » qui illustre une mélodie granulée (exemple 3). Alors que l'effectif instrumental de la section antérieure était réduit aux violons 1 et 2, et aux altos et clarinettes, la deuxième section s'éclaire d'une nouvelle instrumentation. Les cordes, cors et clarinettes, en homorythmie avec la voix de soprano, tissent la mélodie. Litanie sur deux hauteurs, au rythme qui bascule du binaire au ternaire : cette figuration de berceuse vient appuyer l'idée du texte en français qui invite l'enfant au sommeil.

Exemple 3

CHANT I (mes. 24)

A B A B A B A B A C

ô bel en - fant de la lu-mière dors dors dors toujours dors

Les accords A et B accompagnent la mélodie.

A B C

Les notes « lozangées » indiquent l'emplacement de la mélodie

La progression des accords crée une impression de parallélisme parce qu'elle double constamment la mélodie à l'octave inférieure. Le registre interne n'est

jamais brouillé, aucune note ne vient s'y insérer. Des rapports de force s'établissent entre les accords parce qu'ils se présentent de façon plus ou moins harmonique (c'est-à-dire selon le modèle théorique des harmoniques).

En observant la logique interne des accords A et B, on constate que l'accord A est nettement plus éloigné du modèle spectral que l'accord B ; ce sera l'accord de tension. Les rapports de déplacements des voix indiquent comment le modèle central (le demi-ton) subit une distorsion asymétrique. La pédale de *sol* et les deux notes mélodiques reprennent les trois premières notes de l'œuvre. Le *sol* crée un rapport de tierce mineure avec le *si* bémol de la mélodie, lui-même fortement appuyé par les notes de l'accord, car sept des neuf notes de B sont des hauteurs qui se rapprochent des harmoniques de *si* bémol. La disposition aiguë des accords superpose des quarts, ce qui leur confère un caractère lumineux, irradiant.

Un rapport de force similaire se crée entre l'accord A et C, car l'accord C comprend six notes sur neuf qui se rapportent au spectre de la basse *fa* dièse, et la triade aiguë représente trois notes du spectre, haussées d'un quart de ton (distorsion). C'est maintenant la quarte diminuée *fa* dièse - *si* bémol qui est harmoniquement magnifiée.

À la deuxième phrase (exemple 4), le mot « rêves » est souligné par l'entrée du *do* qui forme l'intervalle de seconde majeure. L'agrandissement d'intervalle apporte un changement d'éclairage qui exprime l'invitation au rêve. Le rythme s'agitte peu à peu sur trois hauteurs maintenant. L'entrée du *ré* bémol appuie le mot « merveille », qui est également soutenu par une augmentation rythmique (blanche, ronde, ronde pointée).

Exemple 4

CHANT I (mes. 29)

Les rêves vien-dront les douces fées vien-dront dan-ser a - vec toi mer - veil - le

Spectre de fa #

Spectre de mi altéré (1/4 de ton)

L'accord D est beaucoup plus dissonant du fait qu'il comprend très peu de notes empathiques (trois notes sur neuf). Les notes étrangères se situent souvent dans l'aigu, à un quart de ton des hauteurs spectrales. Plutôt que de brouiller l'harmonie, elles apportent une luminosité toute particulière. Par contre, l'accord E est nettement consonant, avec sept hauteurs sur neuf qui appartiennent au spectre de *fa* dièse. Seule la quinte *do* dièse - *sol* dièse (moins un quart de ton) oppose une légère résistance. La deuxième phrase, construite sur les accords C, D et E, donne l'impression d'un gonflement constant du spectre de *fa* dièse. L'accord D semble plutôt un accord de passage.

L'accord F présente le spectre de *mi* légèrement altéré. Seul le *ré* aigu (plus un quart de ton) s'oppose plus abruptement. La tierce majeure (*sol* dièse moins un quart de ton) et la septième mineure de l'aigu donnent une couleur de septième de dominante, sorte de cadence à la dominante.

La troisième phrase (exemple 5), qui décrit une fête, est soudainement plus dansante et est élaborée sur quatre hauteurs (*mi-si-la-ré* dièse). Même l'articulation renforce le texte en appuyant le mot « joyeuse ». On y retrouve le jeu de bascule de la première phrase, mais construit cette fois sur la seconde majeure, au caractère nettement plus joyeux. Un dernier mouvement ondulatoire souligne le mot « t'enivrera », pour s'achever sur le mot « ami », volontairement suspensif. La suite du discours sera partiellement interrompue par un interlude instrumental, qui forme la prochaine section.

Exemple 5

CHANT I (mes. 37)

tuilage de rythmes non rétrogradables

noire pointée monnayée

Les fées et les el - fes te fê - te - ront la fa - ran - do - le jo - yeu - se t'en - i - vre - ra a - mi

Les accords G, H, I et J (exemple 6) participent intrinsèquement au caractère dansant de la mélodie, à cause de leur instabilité spectrale. L'accord G est fait de deux spectres superposés. La partie inférieure présente quatre hauteurs qui se rapprochent du spectre de *mi*, à quoi se greffe un second spectre, celui de *si* (plus un quart de ton) sur la basse *fa* entièrement étrangère aux deux spectres. L'accord H possède des hauteurs qui l'apparentent au spectre de la basse, mais c'est surtout un accord lumineux, de par sa disposition en quarts. L'accord I, plus consonant, se rapproche du spectre de *fa* (sept notes sur neuf). Seule la tierce masquée de l'aigu en modifie l'éclairage. L'accord J est par contre singulièrement dissonant, car très peu de notes ont un rapport harmonique entre elles. Ses rapports de demi-ton avec l'accord G en font une sorte d'accord échappé. Enfin, l'accord I' diffère de I par une seule note : le *sol* haussé d'un quart de ton.

Exemple 7

Une dialectique se construit entre les accords K1 et K2, alors qu'un troisième accord, K3, progresse par augmentation d'une croche à chacune de ses apparitions. Ici, le processus rythmique dérive du principe de non-rétrogradation. Une valeur centrale monnayée de manière asymétrique est encadrée par deux valeurs identiques. Les séquences sont divisées par l'accord K3.

Exemple 8

INTERLUDE I (mes. 42)

Un jeu rythmique se crée entre les chiffres 2 et 6. La séquence 1 présente deux fois le modèle (2-6 monnayé-2). La séquence 2 augmente la durée d'un accord sur deux (ajout d'une double croche). La séquence 3 encadre le modèle initial de noires pointées (6-2-6 monnayé-2-6). La séquence 4 unit d'abord les deux valeurs (6+2) et expose un nouveau groupe (8 monnayé-2-8). La séquence 5 ramène la valeur 6 énoncée deux fois et monnayée par deux groupes identiques représentant trois valeurs en augmentation (1-2-3, 1-2-3). La section se termine par la dernière augmentation de K3 (10), suivie d'un coup de *ching* (8).

Les accords joués uniquement par les bois et appuyés par les tambours de frein créent un timbre métallique et lumineux. Chaque apparition de l'accord K3 (sauf la première) est soulignée par des *glissandi* suraigus aux cordes qui s'enrichissent progressivement de trémolos.

Chant II

Deuxième fragment de mélodie granulée, en continuité avec le premier. La mélodie débute par les quatre dernières notes du « Chant I », puis elle se déploie en soulignant les mots « Ouvrez-vous portes de diamant ». Le mouvement pivotant de l'intervalle de sixte est issu de la première section (mesure 10). Le rythme d'un caractère plus libre se construit suivant les proportions suivantes (exemple 9) :

Exemple 9

CHANT II (mes. 54)

ching

Dors mon en - fant Ou - vrez - vous por - tes de di - a - mant pa - lais somp - tu - eux
 12 4 8 24 4 4 2 2 1 7 3 1 8 16 2 4 6 8 24
 24 8 8 4 (ajoute la 1^{re} valeur)

Mon en - fant les hi - ron - delles gui - de - ront tes pas
 2 4 6 4 8 12 2 4 6 8 24
 (ajoute la 1^{re} valeur) (ajoute la 1^{re} valeur)

Le rappel mélodique des quatre dernières notes du « Chant I » est granulé par les accords G, H, I et J, légèrement modifiés (plus ou moins un quart de ton, plus ou moins une note). La suite de la mélodie est harmonisée sur une note pédale (*mi* bémol), suivant le même principe qu'à la section « Chant I » : déploiement ou resserrement du spectre, de *mi* bémol cette fois (L, M, N, O, P). À noter que le mot « somptueux » est magnifié par l'agrandissement rythmique et le spectre entier de *mi* bémol, seul le *fa* plus un quart de ton n'appartient pas au modèle spectral (accord P).

Exemple 10

CHANT II (mes. 54)

H' I' G' J' ching L M N M N M N O N O N O
pa-lais somp - tu -

P N L M N O N' O N' O P.

eux

En comparant les parcours mélodiques du « Chant I » et du « Chant II », on observe qu'un écart de tierce majeure s'est glissé entre la troisième et la quatrième note du premier tétracorde, transposant par la suite le modèle initial. L'agrandissement du registre s'apparente au principe d'agrandissement d'intervalle.

Exemple 11

Ordre d'entrée des hauteurs du « Chant I »

Ordre d'entrée des hauteurs du « Chant II »

Ordre ramené en échelle

Ordre ramené en échelle

mutation du modèle

Transition I

Un passage instrumental prolonge la teneur de la dernière section par échauffage progressif de son spectre harmonique (*mi bémol*) dans tout l'orchestre. L'exemple suivant illustre le déploiement et les durées respectives de chaque entrée. Les chiffres indiquent les valeurs en nombre de doubles croches.

Exemple 12

TRANSITION I (mes. 67)

ching

10 5 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

non rétrogradable diminution des valeurs (moins une double croche)

Chant III

Troisième fragment de mélodie granulée où Vivier explore « le grain de la voix ». La section présente une complexité harmonique et morphologique qui nous plonge au cœur du timbre, dans les textures du grain. Les accords se dégagent de plus en plus de la mélodie et affirment leur rythme propre. La musique se répartit sur trois plans :

1. plan de basses, joué par les bassons, cors, violoncelles et contrebasses ;
2. plan mélodique, mené par la voix qui explore les modes de jeux décrits antérieurement (types de trémolo, variations de couleur des voyelles) ;
3. plan harmonique, nettement plus intense, joué par le reste des cordes et des bois, qui suit la coupe rythmique du plan de basses, monnayant de plus en plus les valeurs longues en accords itératifs qui donnent du grain au timbre. Ce plan, divisé en deux parties interactives (violons / bois et altos), présente un jeu de fondus enchaînés qui « pulse » la morphologie du plan de basses.

Prenons la mesure 78 (exemple 13A) : un accord attaqué *forte* par les violons se résorbe dans un decrescendo, pendant qu'un deuxième accord joué par les bois et les altos amorce simultanément un crescendo, dont le sommet sera lui-même relayé par un troisième accord joué par les violons en crescendo, et ainsi de suite. Les

changements de couleur harmonique sont appuyés par le changement de timbre du *divisi*. Nous sommes en pleine amorce de développement et le génie de **synthèse** de Vivier active la matière sonore par de multiples modes de jeux spécifiques à chacun des instruments (trémolos irréguliers, *glissandi* d'harmoniques, crescendo se terminant par un *sforzando*, diminuendo débutant par un *sforzando*, etc.). Des jeux de décalages entre les plans de basses et de soprano créent une impression d'élasticité temporelle. Les deux plans commencent en même temps, puis les basses anticipent toujours la prochaine hauteur du plan de soprano (qui reprend la note à l'octave supérieure). Ce jeu d'anticipation est d'ailleurs extrêmement réconfortant pour le soprano. L'impression de tiraillement du temps est elle-même renforcée par la spatiation des hauteurs : si le plan de basses énonce une quinte, celui de soprano poursuit à l'octave supérieure et est lui-même auréolé d'une douzième supérieure que joue le premier violon. La note commune (octaviée au violon) et l'écartèlement des hauteurs aux registres extrêmes participent au mouvement général de distorsion. Les entrées du plan de basses sont elles-mêmes régies par une loi interne qui renforce l'impression d'élasticité, comme dans l'exemple suivant :

- entrée 1 : plans 1 et 2 simultanés ;
- entrée 2 : le plan 1 devance d'une double croche ;
- entrée 3 : le plan 1 devance d'une croche, etc.

Les entrées du plan 1 progressent en augmentation ou en diminution par rapport à la mélodie. On retrouve la même volonté de briser la symétrie dans l'idée de déphasage de la simultanéité. Contrairement à la disposition harmonique des sections antérieures, les notes des accords du plan harmonique se concentrent dans le registre de la mélodie.

L'exemple suivant présente la disposition harmonique. Afin de clarifier l'analyse, j'ai séparé le premier accord en deux. Les notes noires sont jouées *forte* vers *decrescendo*, alors que les notes blanches sont jouées *pianissimo* vers *crescendo*. Le troisième accord s'immisce en fondu enchaîné, et ainsi de suite.

Exemple 13A

CHANT III (mes. 78)

Mélodie

Violons + Bois

1 simultanés 2 3 4 5 6

etc.

Exemple 13B

The musical score for Exemple 13B is presented in six systems, each containing two staves. The measures are numbered 7 through 34. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and articulation marks such as slurs, accents, and hairpins. The first system (measures 7-13) features a melodic line with slurs and a complex accompaniment. The second system (measures 14-20) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 21-27) shows a change in the melodic line with a flat sign and a natural sign. The fourth system (measures 28-34) concludes the piece with a final melodic phrase and a complex accompaniment. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 18 and 21.

Les accords sont deux fois plus denses que ceux des sections antérieures et se resserrent principalement à l'intérieur de l'intervalle produit par le premier violon et le soprano. Vivier brouille le centre par des quarts de tons, mais il conserve un espace plus clair entre le plan de basses et le plan mélodique, ce qui permet de mieux percevoir le jeu de déphasage. Le parcours des notes mélodiques est semblable à celui de l'introduction (*si* bémol - *sol* - *la* - *fa* dièse - *do* dièse - *ré* - *fa* - *mi* bémol - *do* - *la* bémol - *mi* - *do* - *ré* - *mi* bémol - *do* dièse - *ré*).

Chant IV

Quatrième fragment de mélodie granulée

Le développement se poursuit dans un caractère plus lyrique. Le texte revient à la langue française. Les *glissandi* de cordes et la couleur métallique du timbre harmonique donnent à la section un caractère plus éthéré. Les accords joués par les altos et les bois ponctuent la mélodie par des jeux spectraux d'ouverture et de fermeture, c'est-à-dire que leur apparition en crescendo-decrescendo donne l'impression d'émaner du brouillage harmonique des *glissandi*. Le retrait indépendant des plans, devenus polyrythmiques, semble abandonner la mélodie (comme une figuration musicale de la solitude de l'enfant). Les accords énoncés sont tous dérivés de la section précédente et suivent l'ordre suivant : 1 - 7' - 2' - 6' - 3' - 3' - 5' - 4' - 4' - 8' - 11 - 9 - 10 - 13' - 15' - 14' - 18 - 16' - 17'. Le plan harmonique, d'abord joué par les cordes graves (contrebasses, violoncelles et altos) et les bois, se divise graduellement en deux plans. La basse présente une suite de valeurs longues, alors que le plan supérieur est fragmenté par des silences. Le plan des *glissandi* se divise en deux groupes. Le premier groupe, joué par les premiers violons, suit le mouvement mélismatique de la mélodie du soprano. Le deuxième groupe est plus libre. Tantôt il appuie le mouvement du premier groupe, tantôt il s'y oppose. Parti du grave, le jeu de trémolo se propagera peu à peu vers l'aigu. La mélodie, nettement plus développée, présente une myriade de permutations des intervalles générateurs (tierces majeures et mineures, secondes majeures et mineures) dans une grande liberté rythmique. L'exemple 14 illustre la manière dont se succèdent les *glissandi* par rapport à la mélodie.

Exemple 14

CHANT IV (mes. 113)

tremolo seulement à la basse qui se répand peu à peu du grave à l'aigu.

Transition II

Dix coups de grosse caisse entrecoupés de silences provoquent une rupture radicale. Les durées diminuent progressivement, chaque nouvelle attaque est écourtée d'une noire, passant de 10 à 1. Puis deux coups de *ching*, valant chacun cinq noires, introduisent la prochaine section.

Chant V

Dernier fragment mélodique « intervallisé » qui ramènera graduellement le tutti vers l'homorythmie. La partie mélodique est construite sur un mode issu du matériau initial et a pour structure : tierce mineure, seconde mineure, tierce mineure, seconde mineure, tierce mineure, seconde mineure ; soit : *mi, sol, la bémol, si, do, ré dièse, mi*. La mélodie se développe rythmiquement suivant les modèles de non-rétrogradation, d'augmentation et de diminution. Des organisations ont été

isolées, mais certaines cellules demeurent énigmatiques. Les arcs en pointillés désignent des rythmes non rétrogradables. On peut voir qu'à partir de la mesure 163, ces rythmes s'enchevêtrent sur une note commune (exemple 15).

Exemple 15

CHANT V (mes. 150)

The musical score for Chant V (measures 150-163) is presented in six staves. The notation includes various time signatures (5/4, 3/4, 4/4, 2/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4) and complex rhythmic patterns. Annotations include:

- diminution + rétrograde**: Points to a sequence of notes in the first staff.
- diminution (- 1 noire)**: Points to a note in the first staff.
- augmentation (+ 1 croche)**: Points to a note in the first staff.
- lié à son double rétrogradé**: Points to a sequence of notes in the second staff.
- augmentation (+ 1 noire)**: Points to a note in the third staff.
- variante de 2-8-6-4**: Points to a sequence of notes in the third staff.
- (mes. 163) enchevêtrements**: Points to a complex rhythmic pattern in the third staff.
- 20** and **12**: Measure numbers in the fourth staff.
- 1 1 2 1**: Fingerings in the fourth staff.
- 2 3 1 2 1 2 1 2 3**: Fingerings in the fifth staff.
- (5)**: Groupings in the fifth staff.
- 6**: Measure number in the fifth staff.
- 1 1 2 6 2 2 4**: Fingerings in the fifth staff.
- augmentation (+ 1 noire)**: Points to a note in the fifth staff.
- augmentation (double)**: Points to a note in the fifth staff.
- 3**: Measure number in the sixth staff.
- diminution (-1 croche)**: Points to a note in the sixth staff.
- 12** and **4**: Measure numbers in the sixth staff.
- monnayage**: Points to a note in the sixth staff.

Interlude instrumental II

Section transitoire où l'harmonie est réduite à deux voix qui présentent un jeu de balancement sur deux intervalles (tierce majeure et quinte juste). Ce qui fas-

ciné dans ce bref interlude, c'est que Vivier expose les intervalles usuels de deux types de polyphonie à mouvements parallèles : le *gymel*, musique anglaise à deux parties, qui procède par tierces parallèles ; et l'*organum*, constitué de deux voix parallèles qui, lui, procède note contre note, à distance tout au plus de quarte ou de quinte. C'est comme s'il exhumaient les fossiles sonores d'une culture ancestrale et cristallisait la mémoire d'une époque avec une incroyable économie de moyen. L'exemple 16 décrit le mouvement des voix et la coupe rythmique qui poursuit l'idée de jeux de miroir des rythmes non rétrogradables.

Exemple 16

INTERLUDE INSTRUMENTAL II (mes.183)

Mouvement des voix (mes. 181)

non rétrogradable monnayé

non rétrogradable

non rétrogradable monnayé

non rétrogradable

non rétrogradable

augmentation (+ une croche)

spectre de Mi

(1^{er} note de l'œuvre)

Conclusion

Vivier clôt l'œuvre par un retour à la musique du début, qu'il transforme légèrement. L'orchestration, volontairement plus aérienne, transpose les mêmes éléments dans les registres aigus. Des liaisons ajoutées et l'élimination des coups de *ching* participent à un mouvement qui se veut plus fluide, comme si les interrogations suscitées par les coupures initiales de la percussion avaient trouvé quelque réponse...

De l'écriture à l'écriture à haute voix

L'écriture

Trente-neuvième œuvre répertoriée au corpus de Claude Vivier, *Lonely Child* a largement contribué au rayonnement de son créateur et à sa reconnaissance comme l'un des plus importants compositeurs de sa génération. Le fait qu'elle soit en quelque sorte un microcosme de l'univers de son créateur joue un rôle dans cette appréciation. On retrouve en effet dans *Lonely Child* les thèmes chers au compositeur, comme le caractère autobiographique qui est maintes fois souligné dans la littérature sur l'**enfant orphelin** : la solitude, l'attachement à la Mère, l'ivresse joyeuse de l'illumination, la magie féerique, la nostalgie de l'enfance et le désir de fusion avec le cosmos. La préoccupation du rituel constitue également une donnée importante de l'imaginaire de Vivier ; une préoccupation qui **s'incarne** ici comme dans la plupart de ses œuvres.

Enfin, on peut observer l'influence de ses voyages et de ses maîtres Gilles Tremblay et Karlheinz Stockhausen dans l'écriture de *Lonely Child*. Vivier semble avoir été séduit par la symétrie des rythmes non rétrogradables, héritier en cela d'Olivier Messiaen, le maître de son maître Gilles Tremblay. Mais cette symétrie, il l'altèrera de façon plus ou moins perceptible, affirmant par là sa forte personnalité. L'analyse de l'œuvre permet d'affirmer qu'elle fut le creuset où se sont fondues les préoccupations existentielles et musicales de Vivier, et où se sont révélés sa capacité exceptionnelle « de créer des synthèses sonores avec les moyens de l'orchestre » (Ligeti, 1991, p. 8) et son génie du timbre.

L'écriture à haute voix

C'est en suivant la piste de l'aspect grenu et sensuel, créé sur le tissu de la mélodie, que je propose de conclure. La notion d'« écriture à haute voix » est abordée comme suit par Roland Barthes :

Cette écriture vocale (qui n'est pas du tout la parole), on ne la pratique pas, mais c'est sans doute elle que recommandait Artaud et que demande Sollers.

(Barthes, 1982, p. 104.)

« J'ai lu Artaud⁵ » est l'amorce d'un texte de Vivier paru dès 1971⁶, comme si le seul nom de l'homme de théâtre était porteur d'une révélation majeure sur le plan d'une éthique dont l'essence semble contenue dans les citations suivantes :

Même notre cri, si désespéré soit-il, si sincère soit-il, enterre le reste [...]

Or, ce cri ne peut originer [sic] que du bris de l'ego et le chemin jusque-là doit se faire en silence, seul. [...]

Il n'y a qu'un langage, c'est celui de la fin et quand tu parleras, tu n'emploieras que ce langage en oubliant le langage de ton entourage. Car quand tu parleras, tu parleras à tous les êtres passés, présents, futurs, d'ici et de là-bas [...]

On communique au même chemin, à la même fin et le seul langage est celui de la fin, de la vraie universalité.

(Vivier, 1991, p. 52-53.)

Il est donc probable que la lecture de l'œuvre d'Antonin Artaud ait nourri la réflexion de Vivier sur les questions de la voix, de l'expression de soi dans l'art et du détachement nécessaire du moi, et que cette réflexion, à son tour soumise au jeu du miroir, ait influencé l'écriture strictement musicale. Il me semble pertinent de proposer cette piste pour réécouter la voix à la fois douce et perçante de l'enfant solitaire⁷.

5. Vivier (1991, p. 51-53).

6. Dans *Musiques du Kébèk*, s. la dir. de Raoul Duguay, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 295-297.

7. L'auteur remercie Gisèle Poirier pour sa collaboration.

BARTHES, R. (1982), *Le plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 108 p.

LIGETI, G. (1991), « Sur la musique de Claude Vivier », propos recueillis par Louise Duchesneau, *Circuit*, vol. 2 n^{os} 1-2, p. 7-15.

RIVEST, J. (1991), « Claude Vivier : les œuvres d'une discographie imposante », *Circuit*, vol. 2, n^{os} 1-2, p. 137-161.

VIVIER, C. (1991), « Les écrits de Claude Vivier », *Circuit*, vol. 2, n^{os} 1-2, p. 39-135.

VIVIER, C. (1994), *Lonely Child*, Saint-Nicolas, Québec, Doberman-Yppan.

Claude Vivier

Notice biographique

Né à Montréal en 1948, Claude Vivier a étudié avec Gilles Tremblay au Conservatoire de musique du Québec à Montréal, où il a obtenu un Premier Prix en composition. Boursier du Conseil des arts du Canada, il s'est rendu en Europe où il a travaillé avec Goffried Michael Koening à l'Institut de sonologie d'Utrecht, puis à Cologne, où il a poursuivi des études de composition avec Stockhausen et d'électroacoustique avec Hans Ulrich Humpert. Après un séjour en Asie, en 1977, le compositeur développe une nouvelle approche de l'œuvre musicale où la dimension spirituelle devient une préoccupation fondamentale de l'acte créateur. Il a écrit une quarantaine d'œuvres qui ont grandement marqué la musique contemporaine canadienne et constituent aujourd'hui un corpus universellement reconnu. Vivier a reçu de nombreuses commandes et distinctions à travers le pays. Son assassinat, en mars 1983, a brisé l'élan d'une carrière exceptionnelle.

Claude Vivier

Liste sélective des œuvres

Orion, 1979 (13 min). Orchestre [3-3-3-3 / 4-2-2-1 / 3 perc / hrp / cordes]. Éditions Doberman-Yppan.

Lonely Child, 1980 (19 min). Soprano et orchestre [1-2-2-2 / 2-0-0-0 / timb +1 / cordes]. Éditions Doberman-Yppan.

Wo bist du Licht?, 1981 (21 min). Mezzo-soprano, percussion, 20 cordes et bande magnétique. Éditions Centre de musique canadienne.

Samarkand, 1981 (14 min). Quintette à vent [fl, hb, cl, bn, cor] et piano. Éditions Salabert.

Trois Airs pour un opéra imaginaire, 1982 (15 min). Soprano solo et ensemble [1 picc, 1 fl, 2 cl, cl basse, cor, 2 vl, vla, vc, cb]. Éditions Centre de musique canadienne.

Discographie sélective

Chants, Cinq Chansons pour percussion, Hymnen an die Nacht, Lettura di Dante, Lonely Child, Paramirabo, Pianoforte, Pièce pour flûte et piano, Pièce pour violoncelle et piano, Prolifération, Prologue pour un Marco Polo, Pulau Dewata, Shiraz, Siddharta, Zipangu. Divers ensembles montréalais ; dir. Lorraine Vaillancourt, Walter Boudreau, Serge Garant, Pierre Béluse, Yuli Turovsky. Anthologie de la musique canadienne RCI ACM 36 CD 1-4, « Claude Vivier ».

Bouchara, Lonely Child, Prologue pour un Marco Polo, Zipangu. Schoenberg Ensemble, Asko Ensemble, dir. Reinbert de Leeuw. Philips CD 454231-2, 1996, « Claude Vivier ».

Kopernikus. Solistes vocaux et ensemble instrumental, dir. Lorraine Vaillancourt. SRC, collection Musica viva / MVCD 1047.