

Sur la musique de Claude Vivier

György Ligeti — Propos recueillis par Louise Duchesneau

On the music of Claude Vivier

Louise Duchesneau

Volume 2, numéro 1-2, 1991

Claude Vivier

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902024ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902024ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Duchesneau, L. (1991). Sur la musique de Claude Vivier : György Ligeti — Propos recueillis par Louise Duchesneau. *Circuit*, 2(1-2), 7–16.
<https://doi.org/10.7202/902024ar>

Résumé de l'article

Dans ces propos recueillis par Louise Duchesneau, György Ligeti explique pourquoi il considère la musique de Vivier comme une des plus originales de son époque et commente les traits fondamentaux de son style.

Sur la musique de Claude Vivier

György Ligeti

Propos recueillis par Louise Duchesneau

Quand avez-vous entendu pour la première fois la musique de Claude Vivier?

C'est Denys Bouliane qui m'a introduit à la musique de Claude Vivier. Je crois que c'était en janvier ou février 1983. Denys est venu à la classe de composition et avait apporté un enregistrement sur cassette du *Prologue pour un Marco Polo* et de *Wo bist du Licht!* Comme je n'ai pas vu de partitions alors, je ne pouvais pas juger de la complexité de l'écriture. Malgré cela, j'étais tout à fait enthousiasmé et je me suis immédiatement dit: «Cet homme est un génie!»

Je dois avouer toutefois que certains aspects de cette musique, qui ne correspondent pas à mon goût, m'ont beaucoup dérangé. Le mélodrame, par exemple, même dans *Marco Polo*, et le texte déclamé sur bande dans les deux œuvres m'ont semblé trop pathétiques. Mais si je fais abstraction de cette récitation, je dois dire que la musique me toucha par son originalité bouleversante.

Est-ce que vous pouvez expliquer ce que vous entendez par originalité? Quels aspects de cette musique vous ont tout d'abord attiré?

J'ai immédiatement respecté et admiré l'imagination sonore dont ces deux œuvres faisaient preuve. La sonorité des cordes dans *Wo bist du Licht!* m'a fasciné, également celle, dans *Marco Polo*, des cordes et des clarinettes qui se combinent pour produire des sons métalliques de cloches tout à fait nouveaux. Je sais maintenant, après avoir étudié les partitions, que Vivier parvient à ce résultat par le biais de séries de sons plus ou moins micro-tonals correspondant aux séries de sons harmoniques supérieurs mêlés de partiels non harmoniques.

On pourrait dire que vous partagez avec Vivier certaines préoccupations musicales, je pense ici à l'aspect de la micro-tonalité et à celui de la sonorité. Vous avez de plus, comme Vivier bien après vous, vous-même travaillé dans le Studio

de musique électronique à Cologne et cette expérience vous fut utile pour le développement de votre direction stylistique des années 1960 et 1970.

Oui, cette expérience de studio fut pour moi décisive. C'est durant les années 1950 que j'ai travaillé avec Gottfried Michael Koenig dans le Studio de musique électronique de Cologne. À la suite de ces recherches, j'ai composé deux pièces pour orchestre, *Apparitions* et *Atmosphères*, qui sont tout à fait basées sur l'idée de superpositions de couches sonores. À cette époque-là, on s'intéressait plus aux agglomérats chromatiques qu'aux spectres harmoniques. Ceux-ci étaient même consciemment évités. Il faut se rappeler que l'esthétique de l'époque était tout à fait contre les intervalles naturels. Ce n'est qu'après avoir entendu pour la première fois la musique de Harry Partch que je me suis intéressé de plus en plus à la micro-tonalité et aux harmoniques naturels.

J'aimerais préciser que ce qui m'attire musicalement chez Vivier est sa pensée synthétique, c'est-à-dire sa manière de créer des synthèses sonores avec les moyens de l'orchestre. Vivier possédait une imagination sonore fantastique. Même si, à ce moment-là, je n'avais aucune idée de la façon dont il s'y prenait, car je n'avais pas encore vu de partitions, naïvement je pouvais entendre qu'il travaillait avec des sonorités harmoniques complexes. J'ai de plus remarqué son intérêt non seulement pour les cloches réelles mais aussi pour les cloches «composées» avec les moyens de l'orchestre.

Vous avez mentionné qu'il y avait non seulement des aspects de son esthétique qui vous ont enthousiasmé mais aussi certains qu'il vous a été difficile d'accepter.

De premier abord, je n'ai pas aimé le ton pathétique de ses œuvres. Voyez-vous, l'attitude de Vivier était étrange pour moi. J'ai senti un certain mysticisme qui m'a déplu malgré cette franchise totale évidente qui accompagne une telle dévotion. Son esthétique très différente de la mienne et mon rejet total de tout mysticisme m'ont empêché de tout accepter dans ce que j'entendais. Il y a par exemple dans *Wo bist du Licht!* un pathos, typique d'ailleurs quand les Français utilisent des textes allemands, qui tend vers un super-wagnérisme un peu mal compris.

De plus, il s'agit d'une esthétique qui se rapproche de celle de l'art nouveau : une esthétique de parfums très forts. Il existe bien sûr une certaine esthétique homosexuelle qui peut être d'une grande beauté, je pense à la musique de Tchaïkovsky, aux écrits d'Oscar Wilde ou aux gravures de Beardsley, mais qui reste malgré tout un peu étrange pour moi. Je dois accepter que Vivier ait choisi cette esthétique qui est caractérisée par un manque d'humour et de distance envers soi-même et qu'il accepte naïvement le pathos qui entoure les choses profondes comme l'Amour et la Mort. De la même façon, je peux dire que Scriabine est un peu étrange pour moi, ou Wagner, quoique je trouve dans *Parsifal* des moments

sublimes. Un parallèle dans les arts visuels serait Odilon Redon ou, en littérature allemande, le langage très chargé de Stefan George. Chez Vivier règne la même atmosphère « fin-de-siècle » et c'est ceci que je n'ai pas aimé spontanément. Ce qui neutralisa mon dégoût envers cette direction « art nouveau » dans la musique de Vivier fut sa proximité des cultures musicales ethniques imaginées ou réelles de l'Asie du Sud-Est et de l'Extrême-Orient.

N'y avait-il pas aussi un certain aspect politique, surtout dans les textes de Wo bis du Licht!, qui vous a choqué?

Oui, cet aspect est relié au pathos qui m'a totalement déplu. Mes expériences politiques personnelles m'ont en fait empêché d'accepter les textes que Vivier avait choisis. Je sais maintenant qu'il s'agit de textes de Martin Luther King, également d'une femme qui appartenait au Viêt-cong (ce que je n'ai pas pu reconnaître lors de la première écoute). En tant que rescapé du monde communiste, je suis très sensible à la désinformation lancée par le parti communiste et le KGB dans le but d'empoisonner les systèmes d'information à l'ouest. Et quand on vient d'un de ces pays autrefois communistes, on est très prudent en ce qui concerne ces idées à la mode qui sont le résultat des campagnes de désinformation. Dans ce cas, il s'agit de la guerre du Viêt-nam. Naturellement, je me rends compte que Vivier, vivant à Montréal ou à Paris, faisait partie d'une certaine culture où on accepte très naïvement sans critique toutes ces idées reçues. Je ne peux pas lui demander de penser comme moi qui ai vécu sous le régime communiste.

Mais tout de même malgré ces réserves...

Tout de même, j'ai adoré cette musique et j'aurais beaucoup aimé rencontrer ce compositeur génial. Quelques semaines après ma première rencontre avec son œuvre, Vivier fut tué à Paris. Quelqu'un m'a dit, je ne me souviens plus qui, que j'aurais rencontré Vivier à Darmstadt, probablement en 1974, car c'était ma dernière année là-bas (ce fut aussi la dernière fois que j'ai vu Stockhausen), mais je n'en ai aucun souvenir. Je n'ai donc connu Vivier qu'à travers son œuvre.

Depuis votre première rencontre avec l'œuvre de Vivier, vous avez eu l'occasion d'approfondir votre connaissance de cette musique. Quelles sont, à votre avis, les racines musicales et les influences qui l'ont aidé à former son esthétique toute personnelle?

Je crois que le génie de Vivier est tout d'abord fondé sur son éducation catholique et sur sa connaissance de la psalmodie d'église et du chant grégorien. Il a eu une enfance difficile, il a vécu dans un milieu sévèrement catholique et très pauvre. Sa religiosité toutefois n'est pas nécessairement

catholique. D'une certaine façon elle est très pathétique, d'une simplicité et d'une franchise totales.

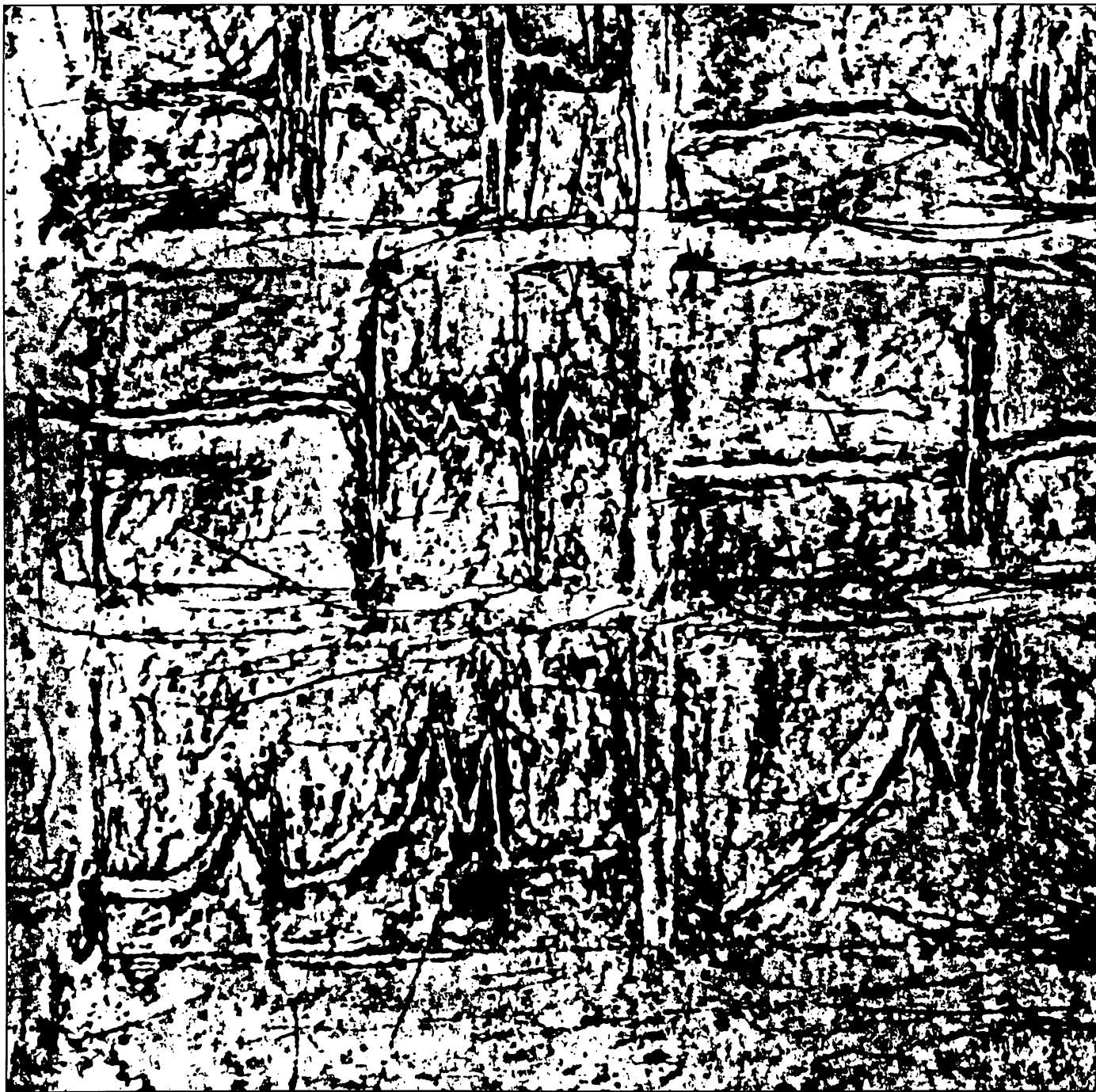
Pour cette raison, je crois que ses études avec Stockhausen ont été très productives. Vivier était, comme Stockhausen, un croyant et il a trouvé chez Stockhausen un maître qui est aussi un croyant et un missionnaire : la religion, la secte ou l'idéologie précise importent peu. L'imagination de Stockhausen est toutefois plus mentale, plus intellectuelle, il n'est pas un «sonorique» sensuel comme Vivier et il n'a pas sa somptueuse imagination des timbres. Il est un maître allemand, même dans ses pièces intuitives. Par exemple, même s'il utilise des sonorités de neuvièmes et de septièmes naturelles dans *Stimmung*, sa façon d'aborder le problème de la sonorité reste beaucoup plus théorique. C'est à partir des œuvres où se manifeste un changement de style (par exemple *Mantra* de 1970) que je vois son influence sur Vivier. Stockhausen travaille alors avec des formules mélodiques qu'il développe avec grande conséquence. Je mentionne aussi sa méthode de permutations que Vivier a adoptée (ainsi que plusieurs autres compositeurs, y compris moi). Ses études avec Stockhausen furent donc très positives pour son développement de compositeur. J'aurais bien sûr beaucoup aimé l'avoir moi-même comme élève mais je dois reconnaître qu'il a trouvé chez Stockhausen quelque chose que je n'aurais pas pu lui donner : un certain mysticisme, un esprit de révélation quoique doublé d'une grande rigidité.

Vous avez mentionné que vous avez adopté la méthode de permutations de Stockhausen. Est-ce que l'on peut dire que Stockhausen vous a influencé ?

Il existe des compositeurs, Stockhausen ou Xenakis par exemple, qui prétendent avoir tout inventé et n'avoir subi l'influence de personne. Quant à moi, je trouve qu'il est plus honnête de reconnaître les influences reçues. Tout artiste subit diverses influences et c'est en les développant et en les dépassant que l'on devient original. Quand j'ai rencontré Stockhausen, il composait *Gruppen* et cette expérience fut décisive pour moi. L'attitude de Stockhausen m'a beaucoup impressionné : tout ce qu'il fait est fait avec une conséquence totale. Personnellement, je n'ai pas cette conséquence totale parce qu'elle implique toujours un manque d'humour. Je n'aime pas les «gourous» mais ; quand même, je dois dire que j'ai beaucoup appris de Stockhausen.

Et que cette conséquence totale a aussi marqué Vivier...

Absolument. Comme Stockhausen, Vivier a fait preuve d'une énorme discipline. Ses compositions démontrent une maîtrise professionnelle absolue : sa pensée est très unilatérale mais sa composition n'est pas naïve. Je n'ai jamais rencontré Gilles Tremblay mais je suppose que son enseignement a été très consciencieux et profond, car je vois dans les partitions



de Vivier un métier solide. Il n'est pas pédant, il se laisse une certaine liberté, par exemple quand il ne se donne pas la peine d'écrire la corde pour indiquer un harmonique naturel sur un instrument à cordes. Malgré ces petites « fautes d'orthographe », les partitions de Vivier font preuve d'un artisanat remarquable. En somme, il s'agit d'un monde mélodique homophone, parfois diaphonique, fixé sur la fabrication de timbres. C'est étroit comme pensée musicale mais pensons seulement à ces autres grands génies, Chopin ou Nancarrow, qui se sont aussi limités à un domaine restreint.

Je crois que Vivier était avant tout un mélodique. En renonçant au contrepoint, à la polyphonie, il a choisi la prédominance de la voix, d'une voix. Il trouva une mélodie modale, polymodale même, mais sans faire un pas en arrière comme John Adams ou Arvo Pärt. Vivier est un compositeur moderne qui n'est ni néo, ni rétro (malgré les quelques éléments wagnériens et scriabiniens), mais en même temps totalement en dehors de l'avant-garde. 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 harmonisation 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 ces harmonisations, il s'est concentré sur le développement des grandes surfaces mélodiques. Vivier avait un don génial pour la grande forme. Les deux pièces que je considère les plus parfaites, *Marco Polo* et *Lonely Child*, exhibent toutes deux une architecture de la grande forme tout à fait remarquable où Vivier se montre le grand maître qu'il était.

Revenons à l'influence des cultures ethniques sur la pensée musicale de Vivier. Quelle importance ont-elles eue ?

Le grand développement mélodique que j'observe dans toutes les œuvres de Vivier est justement, à mon avis, (et même si Vivier ne le mentionne pas explicitement) une conséquence de l'influence de la musique indienne, de la conception des modèles mélodiques des ragas. Il est évident que Vivier connaissait ces musiques exotiques, indienne, balinaise, javanaise et qu'il a été touché par les musiques de l'ancienne Indochine : Cambodge, Viêt-nam, Thaïlande, même bien avant qu'il se rende en Asie lui-même. La musique tibétaine joue aussi un grand rôle, l'utilisation des cloches par exemple. Ces signaux particuliers existent bien sûr ailleurs, mais la façon dont une pièce commence parfois, avec le *chhing* thaïlandais et la grosse caisse, nous rappelle les rituels bouddhiques tantriques tibétains. Il s'agit d'un conglomérat plutôt que d'une influence précise. Et ceci se mêle avec quelque chose qui n'est pas d'influence ethnique mais qui est sa propre invention, une sorte de folklorisme rêvé où les « instruments » sont pour ainsi dire composés à partir des possibilités de l'or-

chestre. L'exemple le plus pur de cette Asie imaginée est *Lonely Child* où nous avons une mélodie, accompagnée de mixtures de voix conduites parallèlement, qui croît peu à peu. Ce parallélisme est libre car Vivier change sans cesse les intervalles. De plus, et ceci est typique de sa musique, la fondamentale d'un accord ne correspond pas toujours à la basse. Il arrive très souvent que la basse soit la tierce majeure. Tous ces aspects ne se retrouvent dans aucune culture ethnique. On peut se demander si le spectre sonore des gongs balinais aurait pu servir de modèle à ce système harmonique. Ce serait plausible mais pas tout à fait vrai, car Vivier a de beaucoup dépassé cette conception.

L'idée de prendre un instrument balinais comme modèle de ce système harmonique ne serait pas impensable puisque Vivier s'est intéressé à la musique balinaise, a séjourné à Bali et a même appris à jouer certains instruments du gamelan.

Oui, tout à fait. On sait que Vivier a séjourné à Bali pendant trois mois durant l'hiver de 1976-1977 et que son style musical a beaucoup changé à son retour, mais pas immédiatement. D'abord l'influence de Bali ainsi que des autres musiques ethniques était présente avant son voyage et l'intérêt pour ces musiques existait depuis longtemps. On sait que son voyage l'a mené aux Indes et en Perse. J'entends aussi beaucoup de traits typiquement thaïlandais dans sa musique, surtout de la musique de cour, mais ceci pourrait être une coïncidence. Voyez-vous, j'ai moi-même écrit une musique balinaise lorsque j'étais encore à Budapest sans en avoir jamais entendu. Je ne connaissais que la musique balinaise de Bartok («De l'Île de Bali», n° 109 du *Mikrokosmos IV*). Ou par exemple, dans le *Requiem*, j'ai écrit une musique tibétaine sans en connaître. La parenté peut toujours être un hasard. Chez Vivier, on voit déjà l'influence de l'Asie dans *Lettura di Dante* et *Siddhartha*, toutes deux composées avant son voyage. Immédiatement après son retour, il composa *Pulau Dewata* qui sonne peut-être balinaise dans sa réalisation pour ensemble de percussion mais qui en réalité ne l'est pas vraiment, surtout du point de vue rythmique. De toute façon, on ne peut pas dire que c'est du Vivier à son meilleur.

Vous avez mentionné les éléments wagnériens et scriabiniens dans l'esthétique de Vivier. Y a-t-il une influence marquée des compositeurs de la grande tradition européenne chez Vivier?

Parmi les compositeurs de cette tradition européenne qui auraient laissé une trace sur la musique de Vivier, je vois bien sûr Wagner, surtout *Parsifal*, également Messiaen et peut-être Scriabine à travers Messiaen. Sans le savoir précisément, je crois que Vivier fut énormément influencé par la *Turangalila-Symphonie* de Messiaen : on trouve chez Vivier cette même sensualité sonore qui caractérise la musique de Messiaen. Messiaen a été à son tour influencé par Kœchlin, par la musique indienne et, soit directe-

ment ou à travers Debussy, par la musique de gamelan. On entend par exemple clairement dans *Île de Feu I et II* l'influence de la musique de l'archipel indonésien. D'un autre côté, rythmiquement, on trouve plus de gamelan chez Messiaen que chez Vivier. Par ailleurs, l'influence de Messiaen sur Vivier est évidente dans *Paramirabo*. Que Vivier ait fait ou non une erreur dans l'orthographe du titre (*Paramaribo*, et non *Paramirabo*, est la capitale du Surinam), celui-ci évoque une merveille de couleurs et de grandes richesses. Le modèle pour cette pièce est évidemment le *Quatuor pour la fin du temps*. Il s'agit de la même formation, sauf la clarinette qui est remplacée par le flûte. L'utilisation du piano est aussi clairement inspirée de Messiaen et l'écriture est homophonique comme dans l'original. Ce n'est que dans les années 1980 que Vivier s'est réellement dégagé de ces influences. Les grands chefs-d'œuvre viennent tous après : *Prologue pour un Marco Polo*, *Lonely Child*, *Trois airs pour un opéra imaginaire*, *Samarkand*, *Wo bist du Licht!*.

Dans ce conglomérat d'influences, j'entends aussi Moussorgsky, les cloches de Boris Godounov, « La Grand Porte de Kiev » dans l'orchestration de Ravel, l'exotisme de Rimsky-Korsakov, l'Oiseau de feu de Stravinsky (par exemple la prépondérance de tierces mineures et majeures et de tritons) que Vivier connaissait sûrement. Il y a aussi un autre élément chez Stravinsky qui a dû frapper Vivier, c'est l'aspect rituel de certaines œuvres. Je pense à la fin des *Noces* ou aux *Symphonies d'instruments à vent*, deux œuvres dans lesquelles l'aspect rituel est accentué. Ces deux exemples mis à part toutefois, on pourrait dire que Stravinsky est l'opposé de Vivier : le premier est sec, humoristique, distant et très concis, tandis que Vivier se laisse éblouir par les couleurs. Pour Vivier, cet aspect rituel est très important et se concentre principalement sur le rituel des morts. Son modèle aurait pu être le rituel des morts au Tibet, peut-être aussi *Parsifal* qui est un rituel de la mort et de la rédemption. Chez Vivier, la psalmodie chrétienne est combinée avec la pensée *raga* et la dévotion catholique est transposée en des rituels asiatiques imaginés. Vivier est en fait plus proche de Wagner que de Stravinsky car, sans être allemand, il a un aspect pathétique, d'un pathos latin toutefois, et un manque d'humour comme chez Wagner. Mais malgré tout, l'esthétique de Vivier est aussi proche de la culture Saint-Petersbourg—Paris. Il y a aussi une connaissance et une acceptation de l'esthétique de l'art nouveau ainsi qu'un culte de la beauté et de l'amour homosexuel (il se réfère ainsi à Tadzio, le personnage de la *Mort à Venise* de Thomas Mann, vu à travers le film de Visconti) et un certain rejet de l'avant-garde, « soft-Stockhausen » peut-être.

Est-ce que la musique de Vivier vous a influencé ?

Oui et non. Directement j'ai été influencé par Manfred Stahnke, un de mes anciens étudiants, qui applique avec grande conséquence un certain système micro-tonal dans ses œuvres. Je peux nommer ses deux pièces

Partch Harp et *En cet hybride tamps* (1987). Il existe entre nous un dialogue et un échange d'idées que je n'ai malheureusement jamais eu avec Vivier. J'en suis très triste parce que je suis sûr que cet échange aurait été fructueux.

La question du timbre a toujours été une de mes préoccupations principales. Dans ma composition, il s'agissait plutôt de la neutralisation de l'espace intervallique que d'un certain travail avec les harmoniques et non-harmoniques. La polyphonie et la complexité rythmique sont essentielles pour mon travail de compositeur. C'est bien pour cette raison qu'un compositeur comme Nancarrow est si important pour moi.

Dans ces derniers temps, après avoir regardé de plus près les partitions de Vivier, je peux dire que la découverte des combinaisons de timbres et d'harmonies qu'il a pour ainsi dire inventées m'a profondément impressionné. J'insiste sur le fait que ce qui m'a le plus frappé dans la musique de Claude Vivier est son génie musical tout à fait original. Il était seul malgré les différentes influences et il a su mieux que quiconque réaliser son imagination sonore multicolore. De ce point de vue, il s'agit d'un super-messiaenisme, rythmiquement plus pauvre, mais d'une sonorité des plus riches. C'est dans son domaine choisi, cette séduction de la sensualité des timbres complexes, qu'il était le plus grand maître.

(22 avril 1991)

