

Reflets dans l'eau... bénite
Douze images impures : la vie et la musique de Claude Vivier
Images in The Holy Water
Twelve Impure Reflections: The Life and Music of Claude Vivier

John Rea

Volume 1, Number 2, 1990

Montréal musiques actuelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902018ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902018ar>

[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 article

Rea, J. (1990). Reflets dans l'eau... bénite : douze images impures : la vie et la musique de Claude Vivier. *Circuit*, 1(2), 71–80. <https://doi.org/10.7202/902018ar>

Article abstract

In this set of twelve impressions, John Rea writes about the life and music of his late friend, composer Claude Vivier: his fusion of artistic, personal and spiritual goals, the search of a lonely child for solace, the autobiographical mirror which was his music.

Reflets dans l'eau... bénite.

Douze images impures: la vie et la musique de Claude Vivier

John Rea

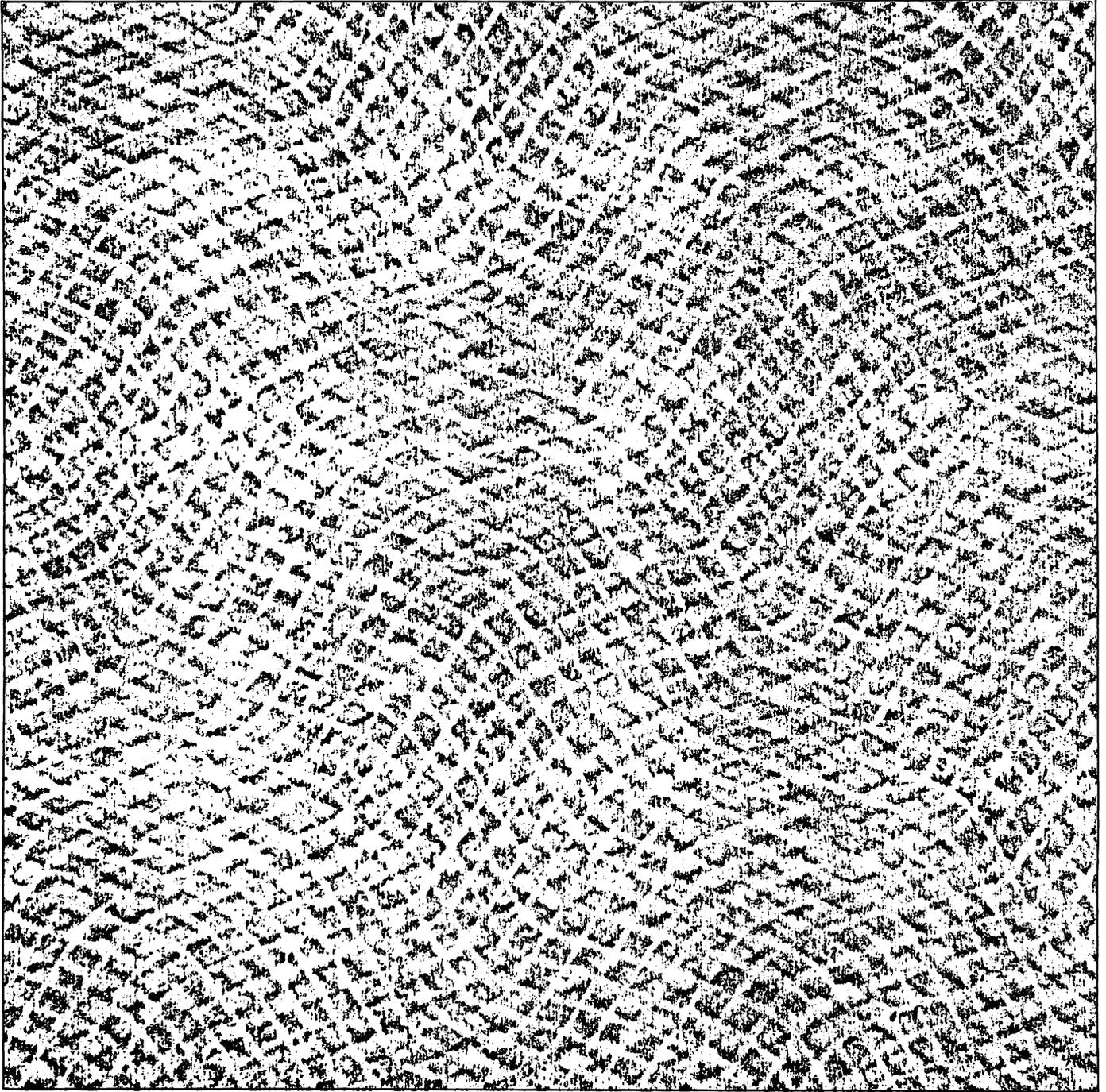
La musique creuse le ciel.
Baudelaire⁽¹⁾
Essais et notes

(1) Toutes les citations en retrait sont de Baudelaire.

Céleste, mécanique céleste. Quelques mois avant son départ pour Paris en 1982, Claude et moi avons parlé d'un ouvrage que je venais de découvrir, *Gödel, Escher, Bach* (Hofstadter, 1979). Je lui ai dit que plusieurs des principes énoncés dans ce livre constitueraient les procédés de base, les mécanismes de composition fondamentaux de ma pièce *Treppenmusik* (musique pour/dans l'escalier). En fait, Claude m'a aidé à résoudre un problème d'orchestration et d'interprétation dans cette œuvre en me suggérant d'utiliser des saxophones pour obtenir le son des cuivres virtuoses que je désirais et de disposer certains instruments sur des estrades pour articuler les effets spatiaux que j'avais imaginés. Il avait raison. Quelque temps plus tard, il me dit qu'il avait rédigé un article pour une nouvelle revue d'art; l'article s'intitulait «Pour Gödel» (Vivier, 1982). Revue de photographie et d'essais, *Trafics* disparut aussitôt car, tout comme son modèle, *Der Blaue Reiter*, elle ne survécut pas au premier numéro. Un mois avant la création de mon œuvre, j'écrivis à Claude pour lui dire que, en gage de reconnaissance, j'avais inclus dans ma notice de programme l'extrait qui suit, tiré de son essai. Il me répondit que ces mots constituaient son unique apparition sur la scène de concert montréalaise cette année-là: «Le temps est un espace à géométrie variable. Les différents plans se côtoient, se pénètrent et se transforment suivant les règles merveilleuses de la mécanique céleste (...) La musique engendre la magie du temps dans la vie humaine. Pour quelques courts instants, l'être humain transgresse le grand ordre de la mécanique céleste (...) C'est ainsi que l'humain construit ses machines à voyager dans le temps; la musique.»

Il y a aussi plusieurs sortes de Liberté. Il y a la Liberté pour le Génie, et il y a une liberté très restreinte pour les polissons.

Notes et documents pour mon avocat



Libre de tout faire: plus un vœu qu'une réalité en 1970. Claude, alors un polisson de vingt-deux ans, signe deux textes très «romantiques», remplis d'exhortations, et qui, sous plusieurs aspects, se lisent comme des manifestes: que l'art soit ceci, que la musique soit cela. Ces textes sont extrêmement importants puisqu'ils contiennent plusieurs idées et mots-clés qui réapparaîtront plus tard, transformés et retravaillés, dans ses créations artistiques. En 1980, Claude était suffisamment sûr de lui pour dire, pour oser dire, qu'il «exige le droit au génie». Ceux qui le connaissaient bien savaient qu'il désirait pour lui-même et tentait de mettre en pratique une condition de vie équivalant à une liberté artistique véritable. Manifestement, cet orphelin et pensionnaire avait connu très peu de ce qu'on pourrait appeler simplement une «liberté ordinaire». J'ai toujours eu le sentiment que, dans cette recherche d'une condition extraordinaire pour lui-même, il s'était acquis auprès de nombreuses personnes la réputation d'être présomptueux, irréfléchi et même d'une sincérité douteuse. J'ai toujours pensé qu'il était conscient de cette réaction de leur part envers sa musique comme envers sa personne, ce qui a dû lui causer, à lui si sensible, beaucoup d'anxiété et de tristesse. Mais je me demande aujourd'hui si c'était le désir d'être vraiment libre qui guidait sa démarche artistique, ou si c'était, comme diraient les bouddhistes, la soif de la rédemption ultime du cycle des réincarnations, de l'anéantissement final de la souffrance qui y est attachée. Peut-être est-ce seulement dans la mort qu'il a trouvé sa véritable liberté artistique, une illumination extraordinaire, «la vie au-delà de la peine et de la douleur».

L'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque.

L'Art romantique

Angélique: tendance essentielle de l'art postmoderne. C'est, à mon avis, l'univers artistique privilégié par Claude, et celui où il était le plus à l'aise. En effet, à l'instar d'autres artistes postmodernes — qui se sont éloignés des concepts modernistes, passant par exemple (selon le critique américain Ihab Hassan), de la forme fermée à la forme ouverte, de l'intention au jeu, du dessin au hasard, de la maîtrise à l'épuisement, du rassemblement à la dispersion, du genre au texte, de la sélection à l'agencement, de la profondeur à la surface, de la cause à la trace, du lisible au scriptible, du génital/phallique au polymorphe/androgyné, du signifiant, de Dieu le Père au Saint-Esprit — Claude entreprit tous ses projets, surtout après son voyage à Bali et en Orient, avec un esprit de découverte et une innocence angélique, innocence parfois authentique (*Pulau Dewata*,) parfois étudiée (*Kopernikus*,) parfois même feinte et affectée (*Musique pour un vieux Corse triste* dans le vidéo autobiographique/documentaire *L'Homme de Pékin*). Il y a, bien sûr, ceux qui se sont élevés contre les excès moraux du postmodernisme, comme Boulez récemment (dans *Jalons*): «Le temps des avant-gardes, de l'exploration, étant définitivement passé, viendrait celui du perpétuel retour, de l'amalgame et de la citation (...) il existe

toujours des conservatismes intrépides qui, constatant l'échec toujours renouvelé de la recherche, de l'essai et de l'expérimental, ne cessent d'en appeler aux valeurs éternelles, universelles, éprouvées et jamais épuisées (...) Il y a bien de la fatigue dans tout cela (...) et du manque d'imagination» (Boulez, 1989, p. 437). Néanmoins, comme d'autres artistes post-modernes, Claude était en quête d'une expression authentique. Cette quête fut vivante et irrésistible, et l'art qui en est résulté est essentiellement bienveillant.

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.

Les Fleurs du mal

Univers clos, univers expansif, univers lumineux, univers chimérique. Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! Et voyager fut pour Claude une condition nécessaire à son art évolutif. Son imagination était particulièrement fertile, il est vrai, mais ses propres expériences de voyage ont informé et stimulé son vaste appétit d'un autre monde (peut-être utopique) qu'il désirait habiter, où il pourrait se sentir vraiment chez lui. Mais cela ne devait pas lui être donné. Son départ pour la Ville-Lumière, pour son univers de stimulations intenses, m'a toujours intrigué: est-il allé à Paris pour conquérir, y avait-il là quelque trésor à posséder, quelque honneur ou marque d'estime à engranger? Ou bien a-t-il quitté Montréal parce qu'il s'y sentait exilé, exilé de quoi, aliéné de qui? *Wo bist Du Licht?* Puis, après une courte période dans ce Paris pluvieux, le mal du pays — ou était-ce le mal du siècle? — s'infiltra peu à peu. Rentrer à la maison paraissait s'imposer. Aux yeux du souvenir, que le monde est petit!

Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible; d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté.

Essais et notes

Difforme mais pas déséquilibrée, c'est ainsi que je caractériserais la manière musicale de Claude. Voyez ces jeux-surprises: le finale théâtral de *Prolifération* (1969); le finale rituel de *Lettura di Dante* (1974); le cri à la fin de *Paramirabo* (1978); le bruit soudain d'une grille de métal qui se ferme à la fin de *Kopernikus* (1980); la conversation désincarnée entre Paul Chamberland et Claude ainsi que la trompe de brume à la fin de *Prologue pour un Marco Polo* (1981). Songez à toutes les œuvres qui emploient des quantités surprenantes de langues soi-disant inventées. Songez au dadaïsme et à l'onirisme inattendue de *Chants* (1973), de *Journal* (1977), de *Love Songs* (1977), de *Nanti Malam* (1978). En fin de compte, aussi étonnant que cela paraisse, je crois qu'on peut dire que Claude fut un compositeur de musique presque exclusivement «pour» la voix, et non un compositeur «de» musique vocale. Je veux dire par là qu'il a transformé (déformé?)

en une expression musicale très personnelle, soit pour la voix, soit pour instruments seuls, ses nombreuses obsessions « linguistiques » — le besoin parfois de parler sans arrêt (à certains moments dans des langues différentes), le besoin de faire un énoncé quel qu'il soit, de produire un rire guttural suffisamment bruyant pour occuper ou même remplir un espace, de raconter ses expériences, d'écrire des mots ou des presque mots, de prier. À mon avis, la démarche esthétique de base de toutes ses compositions prend sa source, est localisée, dans la gorge, pas sur les lèvres (Barthes aurait dit « dans le grain de la voix »). Les sons des mots sont préparés mais, peut-être par crainte et tremblement, centrés dans la gorge, ils ne sont pas énoncés, ou si peu. En fait, ces sons se rendent à nos oreilles d'une façon qui distord ou déforme le rapport habituel entre le compositeur et l'auditeur : nous sommes à l'intérieur d'un rêve de Claude, entendant ce que son âme assoiffée veut exprimer sans, paradoxalement, en être capable.

Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

Les Fleurs du mal

Enfer privé, vécu par Claude, seul. Il faut se rappeler que, dans *Kopernikus*, le personnage d'Agni est la déesse du feu de la mythologie hindouiste, et que, bien que cela ne soit pas mentionné dans le livret, Merlin (également présent dans une œuvre antérieure, *Journal*, et plus tard dans *Lonely Child*) est fils du Diable. Traces d'Enfer? Vivier avait peur à Paris. Il a aussi affronté la solitude. (Dans *Journal*: « *Aber lass mich doch nicht allein, du weisst dass Ich Angst habe allein zu sein!* »; et plus tard, « Ne me laisse pas seul! j'ai peur, je ne vois plus rien que le reflet de mes yeux, mes yeux dans le vide. ») Avec la peur et la solitude commence la dégradation de l'âme. *Crois-tu en l'immortalité de l'âme?* « Harry », dont parle Claude dans sa dernière composition inachevée, qui se présente à lui dans une langue autre que le français, est-il le « Prince des Ténèbres »? Cette suggestion symbolique, bien que peut-être involontaire, a néanmoins une résonance pour quiconque est prêt à y lire un contenu. Car en écrivant qu'« il faisait nuit » et que Harry « sortit de son veston noir foncé, acheté probablement à Paris, un poignard et me l'enfonça en plein cœur », Claude déchaîne sans le vouloir une série de références symboliques qui auraient été mieux comprises aux XVIII^e et XIX^e siècles — ou dans les jувénats et séminaires québécois d'avant la Révolution tranquille. *Das Herz des Menschen* est le titre d'une série de dix images pieuses du Moyen Âge publiées en Allemagne en 1815; le cœur humain y fait office de champ de bataille entre le bien et le mal. Dans l'une des illustrations, les tentations du monde sont représentées par un homoncule tenant un gobelet de vin, les poursuites dangereuses, par un autre homoncule poignardant le cœur. L'image suivante montre Satan revenant tourmenter le cœur en compagnie de sept autres esprits encore plus malins que lui. L'impie qui succombe

meurt condamné et est perdu en Enfer pour l'éternité. *Jesus erbarme Dich!*
(*Christe eleison.*)

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau.

Les Fleurs du mal

Victime et bourreau. Dans l'hindouisme, que Vivier avait connu ne serait-ce que superficiellement pendant son séjour à Bali, on dit qu'il y a des morts opportunes et des morts inopportunes, car la mort n'est pas une fin mais plutôt un incident dans une longue série d'existences.

Ce qui me paraît donc avant tout marquer d'une manière inoubliable la musique de ce maître [Wagner], c'est l'intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté. Cette musique-là exprime avec la voix la plus suave ou la plus stridente tout ce qu'il y a de plus caché dans le cœur de l'homme.

L'Art romantique

Inoubliable et néanmoins troublante, la vie musicale de Vivier. Sa musique étant fondamentalement mélodique (*mélôs* en grec signifie chant), tous les participants, qu'ils soient solistes, chambristes ou musiciens d'orchestre, «mélodisent» de manière très spéciale. L'effet d'ensemble, aisément reconnaissable aujourd'hui dans maintes de ses œuvres, donne l'impression d'être en présence de quelqu'un possédant le Don des Langues, et saisi de la passion et de la volonté de le transposer dans le champ de la musique. Laisser échapper des quasi-paroles et prononcer un discours habituellement associé à une expérience religieuse intense : c'est ainsi qu'on décrit normalement ce phénomène, car la langue semble n'être soumise alors à aucun contrôle conscient, d'où l'impression que la personne sert de porte-parole à un esprit surnaturel, converse avec des êtres divins ou est le véhicule d'une proclamation divine. Il n'est pas surprenant que la musique de Vivier ait été comparée à celle du regretté Giacinto Scelsi ! Mais on devait peut-être aussi lui comparer sa vie, puisque Scelsi se considérait un médium. Comment le pensionnaire au juvénat a-t-il réagi lorsqu'il a entendu parler du «Discours extatique» des disciples de Jésus : «Ils furent tous remplis du Saint-Esprit, et ils se mirent à parler d'autres langues, selon que l'Esprit-Saint leur donnait de s'exprimer», que l'on rencontre pour la première fois le jour de la Pentecôte (*Actes II, 1-13*). Saint Paul conseille la prudence car un don aussi spectaculaire peut donner lieu à des abus (*I Corinthiens XIV*).

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
 Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
 Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,
 Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
 Et dont l'unique soin était d'approfondir
 Le secret douloureux qui me faisait languir.

Les Fleurs du mal

Volupté inachevée. Selon une intuition profonde de Roland Barthes (dans *La Mort de l'auteur*) — si on l'extrapole au domaine de la composition musicale — sur la « nouvelle » écriture, par opposition à l'« ancienne », on pourrait dire qu'un texte-partition n'est pas une suite d'harmonies dégageant un sens « théologique » unique (le « message » du Compositeur-Dieu), mais plutôt « un espace à dimensions multiples où se marient et se contestent des écritures variées dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture [musicale] (...) L'écrivain [-compositeur] ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler des écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles » (Barthes, 1984, p. 65). Succédant à l'« ancien » Compositeur-Dieu, le « nouveau » scripteur musical « n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire [musical] où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt : la vie ne fait jamais qu'imiter le livre[-composition], et ce livre[-composition] lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée » (*ibidem*).

À partir de 1980, Vivier — peut-être après sa rencontre avec Marguerite Duras — commence, d'après moi, à presque abuser de son talent et de son art. Bien qu'on en ait déjà quelques signes dans le livret de *Journal* (1977), qui profère une innocence angélique tantôt authentique, tantôt étudiée, tantôt feinte, tantôt affectée, c'est dans la conversation surprise à la Duras à la fin de *Prologue pour un Marco Polo* (ouverture d'un opéra jamais composé) qu'un seuil artistique majeur est franchi : c'est comme si Vivier-Homme est contemplé et transformé (déformé?) en objet esthétique par Vivier-Compositeur-Dieu. Si l'on considère l'œuvre de Vivier dans son entier, du tout début jusqu'à sa fin tragique, j'ai le sentiment que nous voyons le compositeur puiser de plus en plus dans un miroir, et de moins en moins dans le « dictionnaire » barthésien de cultures musicales. C'est triste à dire, mais la musique de Vivier devient de plus en plus pâle au fur et à mesure que l'image renvoyée par le miroir devient paradoxalement plus pure et plus distincte. Pour constituer une œuvre d'art puissante, la composition musicale ne doit pas imiter la vie, et Vivier ne s'en est peut-être aperçu que tardivement. En effet, il a confié à ses amis montréalais que, grâce à ses nouvelles connaissances parisiennes, il aurait maintenant le loisir de prendre du recul par rapport à son œuvre, de faire une retraite

calmante et rafraîchissante, loin de ses préoccupations, et d'attendre languoureusement de nouvelles inspirations.

À mon sens, les meilleures œuvres de Vivier sont celles où il mêle des écritures musicales et où sa vie ne fait pas l'objet d'une contemplation évidente (on laissera la contemplation de sa vie à d'autres scripteurs qui en marieront et en contesteront les signes).

Parlant de Mallarmé, écrivain « nouveau », Barthes observe : « Pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est à travers une personnalité préalable (...) atteindre ce point où seul le langage agit, "performe", et non "moi" : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture ce qui est (...) rendre sa place au lecteur » (1984, p. 62). La sensibilité poétique de Vivier ne changea peut-être pas depuis ses années de jувénat, mais son art de compositeur, lui, changea : il se transforma (déforma ?) de manière à projeter son moi authentique (pas sa *persona*) dans le tissu même de ses œuvres musicales qui, par conséquent, en vinrent à dégrader la place de l'auditeur.

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel immuable.

Curiosités esthétiques

Immuable, l'éternel immuable. « L'humain désespéré de ne jamais pouvoir abolir le hasard (les dés cosmiques étant immuables), a choisi de contrer cette loi immémoriale du son/silence en créant la musique (...) » (Vivier, 1982).

Ne serait-il pas facile de prouver, par une comparaison philosophique entre les ouvrages d'un artiste mûr et l'état de son âme quand il était enfant, que le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants ?

Les Paradis artificiels

Enfant, *Lonely Child* éternel. « Oh bel enfant de la lumière dors, dors, dors, toujours dors. Les rêves viendront, les douces fées viendront danser avec toi (...) Oh reine des aubes bleues, donne-moi s'il te plaît l'éternité » (extrait du texte de Vivier pour *Lonely Child*).

Qui peut calculer la force de reflet et de répercussion d'un incident quelconque dans la vie d'un rêveur ? Qui peut penser, sans frémir, à l'infini élargissement des cercles dans les ondes spirituelles agitées par une pierre de hasard ?

Les Paradis artificiels

Rêveur, grand rêveur, songe-creux, ce Marco Polo à la cour de Kubla Khán. Marco Polo, dit Vivier, est un grand rêveur : « 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.» Rêveur, grand rêveur, ce Vivier au jûvénat, découvrant l'amour-amitié et rencontrant la musique durant une messe de minuit. «Inconsciemment, dit Vivier en rapport avec cet incident marquant survenu pendant sa jeunesse, j'avais trouvé l'instrument idéal [la musique] pour exprimer ma recherche de pureté et aussi la raison même de mon existence future» (dans «Introspection d'un compositeur», 1978). «La mélodie est souvent (...) confondue avec la tristesse. La tristesse est une image du passé qui subsiste et qui voudrait "s'éterniser" dans le miroir du futur. L'espoir étant un espace imaginaire où tout est possible, où le rêve existe. Souvent, hélas, ce rêve est pensé, organisé non par des forces créatrices mais par les forces politiques. C'est ce que j'appelle un imaginaire politisé. Le point de non-contact se nomme désespoir. La terminologie terrienne ayant, hélas, déjà classé les trois résultats du désespoir comme étant la soumission, le suicide et l'imaginaire (la création), et moi je vous sou mets la quatrième solution : la révolution. Et j'imagine enfin que le point de contact, celui qui rétablirait le continuum de l'espace-temps, pourrait s'appeler l'espoir mélancolique désigné par certains comme étant l'amour et par d'autres la mort.» (« Pour Gödel ».)

Céleste, Libre, Angélique: Univers Difforme: Enfer

Victime Inoubliable, Volupté Immuable: Enfant Rêveur

BARTHES, R. (1984), «La mort de l'auteur» (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, pp. 61-67.

BOULEZ, P. (1989), *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

HOFSTADTER, D. R. (1979), *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books; trad. fr., Paris, Inter Éditions, 1985.

VIVIER, C. (1978), «Introspection d'un compositeur», *Sortir, l'Aurore*.

VIVIER, C. (1982), «Pour Gödel», *Trafics*, n° 1, février 1982, p. 60.

