

Les écrits de Claude Vivier The writings of Claude Vivier

Claude Vivier

Volume 2, Number 1-2, 1991

Claude Vivier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902027ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902027ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vivier, C. (1991). Les écrits de Claude Vivier. *Circuit*, 2(1-2), 39–136.
<https://doi.org/10.7202/902027ar>

Article abstract

The greater part of this issue brings together a collection of sixty two texts, most of them unpublished, presented and annotated by Véronique Robert.

Les écrits de Claude Vivier

Musique

Texte paru dans L'Écho, journal du juvénat Saint-Joseph de Saint-Vincent-de-Paul, pendant l'année scolaire 1964-1965.

De nos jours, il se crée une tendance à croire que la musique moderne, c'est le yé-yé, le twist et tout le reste. Eh bien, détrompez-vous!

Voici en quelques mots ce qu'est la MUSIQUE MODERNE: c'est la dodécaphonie, la polytonalité, la polyrythmie, l'atonalité⁽¹⁾.

La dodécaphonie est une théorie musicale qui voudrait réformer la gamme classique. Cette gamme utiliserait sans hiérarchie les douze notes de la gamme chromatique. C'est Arnold Shönberg [sic] qui mit au point cette théorie.

Ce système abolit tous les privilèges dont certains degrés jouissaient (tonique, sous-dominante, dominante). On appelle aussi cette musique «sérielle». Car ses douze degrés doivent se succéder dans un ordre bien défini.

Shönberg mit au point aussi la musique atonale. Elle s'éloigne des règles classiques de succession d'accords. Il est intéressant de remarquer que cette gamme procède par ton[s]. (Ex.: do, ré, mi, fa#, sol#, la#, do).

D'autres compositeurs comme Stravinsky, Darius Milhaud, Auric et plusieurs autres emploient souvent la polytonalité et la polyrythmie. Qu'est-ce sinon simplement la superposition de tonalités différentes?

Le jazz emploie beaucoup la polyrythmie. Mais Stravinsky en fait aussi un très bon usage. Ainsi dans «Pétroucka» [sic] Stravinsky mélange le rythme de la polka et de la valse.

On pourrait examiner la musique encore bien longtemps... Ainsi Arthur Honerger [sic] révolutionne la musique en créant «Jeanne d'Arc au Bûcher». Bela Bartok est surnommé, grâce à ses belles créations, le Bach

(1) On sait que Claude Vivier commença à étudier la musique vers l'âge de 11 ans, et qu'à cette époque il chantait dans la chorale de son école. Il poursuivit ses études de musique au juvénat, mais on ignore s'il a acquis ses connaissances sur la musique contemporaine dans cette institution.

moderne. Pour terminer notre incursion, je vous assure que la musique est entre bonnes mains.

En musicant [sic]

Texte publié dans L'Écho, journal du juvénat Saint-Joseph de Saint-Vincent-de-Paul, pendant l'année scolaire 1964-1965.

Le 7 mai 1824, à Vienne, au théâtre Karntnerthor, on présentait une 9^e symphonie dont l'auteur était sourd. La police dut même intervenir, car seule la famille royale pouvait recevoir tant d'applaudissements. C'est surtout à cause du chœur final, chantant l'hymne à la joie de Schiller, que cette symphonie eut tant de succès. Donc, l'œuvre est un chef-d'œuvre et je me suis mis en devoir de vous la présenter⁽¹⁾.

Le premier mouvement débute par un thème fortement impressionnant en ré mineur. C'est, selon plusieurs, le thème du destin qui frappe à notre porte. Beethoven, dans sa 9^e raconte, pour ainsi dire, sa vie et dans ce thème, il nous montre le malheur qui s'acharne sur lui⁽²⁾.

Le second mouvement se dégage du mineur, mais on voit quand même la tendance marquée du mineur dans les passages en majeur. Ce mouvement est marqué: «molto vivace».

Le troisième mouvement est un peu une vision, par la musique, de l'esprit religieux du compositeur. Les thèmes sont très beaux. Un genre de chœur céleste chante Dieu, la plénitude, c'est pourquoi l'harmonie est pleine, riche et l'orchestration merveilleuse.

Enfin, le quatrième mouvement. Au début, les contrebasses et violoncelles entonnent solennellement un chant en mineur. L'orchestre s'affaire pour trouver un thème de la joie. Il passe en revue tous les thèmes précédents, mais à chaque fois, le violoncelle refuse avec un thème énergique. Mais, enfin, se glisse le thème de la joie, par petits bouts très doux. L'orchestre tout content entonne l'hymne avec *ff*. C'est là que le chœur arrive. Au début un solo de baryton demande au chœur de se réjouir. Ensuite, le baryton entonne, le chœur le suit, c'est un joyeux dialogue où d'autres thèmes se présentent. Un joli quatuor est chanté puis repris en force par le chœur, et enfin dans un «*ff*» splendide, la 9^e symphonie de Ludwig van Beethoven s'achève après une heure.

(1) La passion de la musique s'est déjà installée chez Claude Vivier. Au juvénat, il touche l'orgue et compose des préludes — qu'il apportera éventuellement au Conservatoire de musique.

(2) Remarque touchante, puisque, dans une certaine mesure, on pourrait en dire autant de la musique de Vivier.

L'Amour

Texte⁽¹⁾ paru dans L'Écho, journal du jувénat Saint-Joseph de Saint-Vincent-de-Paul, en juin 1965.

Et l'enfant dit: «Où est l'amour?
 Depuis toujours, pendant ma vie
 J'ai vu des hommes pleins d'envie
 Cherchant bonheur, partout, toujours.
 Je les ai vus, ils étaient sales,
 Pleins de misères et de dégoût
 Des vains plaisirs. Calleuses malles
 De leurs déboires; leurs deux mains!
 Et ne pensant qu'à leur misère.
 Au lendemain qu'ils mettent en terre
 Voyant déjà leur travail vain.»

Et l'enfant dit: «Où est l'amour?
 Depuis toujours, pendant ma vie
 J'ai vu des hommes pleins d'envie
 Cherchant bonheur, partout, toujours.
 Je les ai vus, ils étaient riches,
 Pleins de bijoux, pleins de plaisirs.
 Ils étaient tristes et pensaient jouir.
 Mais du bonheur, pas cette miche,
 Cette miche faite d'amour
 Ils avaient faim, pour eux la vie
 Était finie. Alors l'envie
 D'avoir Bonheur prenait le jour.»

Et l'enfant dit: «Où est l'amour?
 Depuis toujours, pendant ma vie
 J'ai vu des hommes pleins d'envie
 Cherchant Bonheur, partout, toujours.»
 L'homme lui dit: «C'est chez les hommes
 Qu'est le bonheur, oui dans leurs mains,
 Dans leurs dix doigts, dans le demain
 Si incertain et polychrome,
 Dans leur misère à soulager.
 Tout, tout cela, oui, tous les pleurs,
 Tous les espoirs, et tous les leurs [sic]

Et la misère on doit changer
 En grands Bonheurs, comme un air triste
 Peut ressentir de gros malheurs

(1) Au-delà du style franchement pénible, il est bouleversant de constater que plusieurs des thèmes qui reviendront souvent dans les œuvres du compositeur Vivier l'obsédaient déjà à 17 ans: l'enfant malheureux en quête d'amour et de bonheur avec une allusion, à la fin, à la consolation apportée par la musique.

Peut nous donner tant de Bonheur
En comprenant le violoniste.»

Et l'enfant dit: «C'est ça l'amour,
Il faut aider, partout, toujours.»

Serge Bélisle

Texte⁽¹⁾ paru dans L'Écho, journal du jvénat Saint-Joseph de Saint-Vincent-de-Paul, juin 1965.

«Dans le bonheur d'autrui, je cherche mon bonheur.»

Le 28 juin 1948, naissait à Asbestos un joli (?) garçon: Serge. Nous le connaissons tous: cheveux et yeux noirs, visage au teint hâlé que les larges montures noires de ses verres «sérieusement».

Sentimental, Serge est un pianiste qui exprime son âme poétique et pessimiste dans «Fuer Elise» du grand Beethoven. Il a un sens aigu du beau qui transparait d'ailleurs dans ses simples mais belles décorations: (notons que sa couleur préférée est le noir). Le cercle d'expression orale reconnaît en lui un président qui sait généralement prendre ses responsabilités. Admirant en toi un jvéniste [sic] digne de ce nom, je te souhaite de persévérer dans la voie de Dieu, malgré toutes les embûches que la vie peut te poser.

Claude Vivier

LIQUEUR PRÉFÉRÉE: Eau de Javel

COMBLE: Rire au lit.

ESPÉRANCE: Réussir un jour à jouer le nocturne en *mi bémol* de Chopin.

RÉPONSE: Déjà 4 années de passées; quatre années de formation où j'ai beaucoup appris et où j'ai préparé ce grand jour. Maintenant, la vie me tend les bras et c'est sans crainte et avec beaucoup de reconnaissance pour mes supérieurs et amis que je m'avance vers le grand chemin. Encore une fois, merci à tous.

Claude Vivier

Devise: l'apostolat par le sourire

«O *sole mio!*» Combien de fois l'avez-vous entendu fredonner cet air? C'est un bon gars: yeux et cheveux noirs, lunettes parfois sur le bout du nez et pantalon rarement en toit [sic].

(1) Jeu d'adolescents se décrivant mutuellement. Ce texte est d'un intérêt particulier, d'abord parce qu'on y décèle (peut-être) une première allusion involontaire à l'homosexualité de l'auteur. Mais aussi parce que la réponse de Serge Bélisle — le seul texte de cette édition qui ne soit pas de la main de Vivier — contient un portrait de Vivier que les familiers du compositeurs reconnaîtront bien...

Mais oui, c'est Claude qui vous énerve. Elle te sied bien cette chanson. Tu es le soleil du juvénat. Jamais on n'a pu voir ta figure s'assombrir devant quelque contradiction de notre part. Si parfois, quand c'était difficile, tu avais ton piano pour te consoler. En classe, si la situation devient corsée, c'est toi qui nous sauves par un changement subit de posture. Au cercle d'expression orale aussi on t'apprécie et quand tous et surtout Molière te délaissaient, tu sautais quand même l'obstacle encore avec de la musique. Oui, Claude, malgré nos petites taquineries parfois malicieuses, nous t'estimons et te souhaitons beaucoup de bonheur.

S. Bélisle

CHEZ LUI: Les fenêtres donnent toutes vers l'extérieur.

DÉVOTIONS: sainte Euphémie et Émorphélie

MALHEUR: Perdre la clé de son piano

ERREUR: aller au bain en pyjama⁽²⁾

RÉPONSE: Il me faut déjà quitter⁽³⁾ cet îlot de joie pure et saine où mon impulsivité a fait quelques bêtises, mais... je suis prêt, baluchon d'espoir et de rêves au dos. Je remercie mes professeurs et mes confrères. Ils m'ont aidé à faire un câble, le lancer, l'attacher à l'étoile qui brille: ma vocation⁽⁴⁾. On m'a appris à y rester accroché malgré tout. Je vois enfin, dans le brouillard, après les orages, mon rêve se concrétiser. Le port est en vue. Merci.

(2) Claude Vivier a fait plusieurs fois allusion au plaisir de se baigner habillé, ce qu'il fait du reste dans le vidéo *L'Homme de Pékin*, dont il est la vedette principale; ce vidéo fut réalisé conjointement en 1981 par Claude Vivier, Daniel Dion et Philippe Poloni.

(3) Manifestement, ce texte fut rédigé après qu'on eut déjà signifié à Vivier qu'on l'expulsait du juvénat «pour manque de maturité». Vivier adopte dans sa réponse un ton serein, mais il a confié à son ami, le compositeur Michel-Georges Brégent, qu'il souffrit énormément de ce rejet — un de plus pour cet enfant adopté que ses parents adoptifs songèrent même à «retourner» à l'orphelinat à cause de problèmes de comportement — et qu'il aurait sûrement poursuivi dans la voie du sacerdoce sans cette expulsion.

(4) Il est difficile de déterminer si Vivier fait ici référence à la vocation religieuse ou à sa future vocation de musicien.

Noël

Texte paru dans *La Villa du Bonheur, journal du juvénat de Saint-Hyacinthe*⁽¹⁾, décembre 1965.

C'est Noël⁽²⁾...! La neige se marie avec les prés et les monts. Là-bas, blottie dans le blanc vallon, une vieille maison: à l'intérieur, un pauvre vieux... Une lueur de tristesse vogue dans son regard. Il fixe des objets chers; une vieille armoire, un antique stradivarius, une ancienne photo (c'est son gars qui suivit le vent et qui marcha longtemps pour ne plus revenir!).

C'est Noël... Seul avec son ami, son confident, le passé, depuis longtemps l'a gagné la tristesse. Et ce passé il surgit, plus beau, plus grand... Hélas, son cœur ne recèle qu'un morceau de rêve égaré: c'était Noël dans ce temps-là; c'était Noël!

(1) On ignore pourquoi Claude Vivier se trouvait alors au juvénat (séminaire?) de Saint-Hyacinthe, alors que, semble-t-il, des textes antérieurs et postérieurs furent publiés dans le journal du Juvénat de Saint-Vincent-de-Paul.

(2) Ce texte est l'un des plus émouvants de Claude Vivier. Vu l'enfance qu'il a connue (voir texte précédent, note 3), on imagine sans peine que, parmi les souvenirs pénibles entourant sa petite enfance, plusieurs devaient être liés à la fête de Noël — «à Noël [...] on pleure

À la porte on frappe! Le vieux replace ses lunettes pour cacher un peu ses yeux rougis (car seul comme ça à Noël on pleure toujours plus!) puis va répondre.

C'est un bambin aux cheveux blonds! Le vilain froid a blanchi les mains et les oreilles de l'enfant. Le vieux le regarde, interloqué. «Il fait froid, lui dit-il, viens, que je te frotte un peu!»

En le frottant le vieux reprend vie. Le rêve de tantôt devient réalité! Le vieux reprend vie. Son cœur de père a jeté au loin le carcan du passé!

Ayant fait entrer l'enfant, il le conduit à la cuisine. Il lui sert des bonbons, de la tarte de bonnes pommes; rien que du dessert, car à cet âge-là on n'aime que cela!

Le vieux contemple l'enfant aux cheveux de soleil et aux yeux pleins d'azur. Il se souvient de sa vieille que couvre l'ombre mélancolique du cyprès. Ce bambin à la beauté hellénique lui remémore une fresque de sa vie. C'est qu'un vieux, ça en a vu des choses! Il a vu les rivières geler, l'hiver blanchir la plaine, le bonheur, le malheur, tant de choses!

C'est Noël! Pour la première fois depuis longtemps une joie surgit pour azurer la solitude du vieux! C'est Noël! Pour la première fois il peut laisser errer son regard sur la plaine et ne pas ouïr, tout au fond de son cœur, un long sanglot! Comme un enfant il aurait voulu se rouler dans la neige molle. Il est heureux de rendre l'enfant heureux! Il aurait voulu prendre l'enfant, le serrer contre son cœur. Mais il ne fait que caresser sa blonde chevelure!

Après avoir fini de manger, l'enfant dit au vieux: «C'est Noël». «C'est Noël!» reprend le vieux les yeux pensifs. Alors l'enfant court à la fenêtre, y colle son nez (seuls les enfants ont le droit). Dehors, dans l'air froid et sonore, glissent en un andante majestueux les flocons neigeux pour choir sur la plaine blanche.

Tout au fond de la prairie albinée s'élève une céleste harmonie. Enchanteresse, la musique suinte des pourpres célestes pour parvenir à la maison. Le vieux fixe le lointain mystérieux... Il pleure, il pleure, des larmes qui glissent sur son front buriné par les années pour que le rêve supplante la réalité. Le vieux guidé par la douce harmonie qui vibre dans le soir, prend son vieux violon. Il le caresse. Il joue un Noël ancien. Il pleure. C'est un pan de sa vie que murmure la douce mélodie!

L'enfant tantôt comme les autres, maintenant plus beau que les autres, se transfigure! Voyant les traits diaphanes de l'enfant, voyant ce que les hommes ne voient pas, le vieux comprend! C'est Jésus de Nazareth, c'est son Dieu. Alors il se prosterne et il l'adore, il adore le pain des anges!

toujours plus», écrit-il. Les thèmes de la pureté enfantine salvatrice, de Noël, de la vieillesse et de la solitude resteront omniprésents dans les œuvres de Vivier. Seul élément (involontairement) comique de ce texte: un antique stradivarius est une vieillerie sans valeur... Vivier fut expulsé du jûvénat «pour manque de maturité», mais il ne donne certes pas l'impression d'un élève révolté, surtout lorsqu'il adopte sans réserve le langage un peu ampoulé et les images recherchées, courants à l'époque chez les congrégations religieuses, du genre «prairie albinée» ou «sous la coupole sidérale»...

L'Enfant-Dieu dit à l'homme au cœur pur: «Viens, viens avec moi!» Le vieillard le suit. Ils sortent. Et là dans la neige, sous la coupole sidérale: des sanglots!

L'Enfant-Dieu dit à l'homme: «J'ai reconnu ton cœur d'enfant. J'ai reconnu ton âme pure, pure comme la source, comme la source d'eau vive qui jaillit hors du roc solide. J'ai reconnu ta foi, une foi à transporter les montagnes... Et parce que tu es bon, c'est toi qui à Noël recevras tous ces angelots. Homme, la solitude ne te pèsera plus au bord de la nuit, à la Messe de minuit. Homme, tu te réjouiras de ma joie, tu profiteras de ma paix!» Assis, sans vie, mais souriant ineffablement...

Postulat

Texte⁽¹⁾ paru dans l'Écho, journal du jувénat de Saint-Joseph-de-Saint-Vincent-de-Paul, avant juin 1965.

Tu es là, postulat, et mon cœur hésitant
Cherche à se départir de tous les liens mentant.
Et des yeux te cherchant, et du cœur je m'éloigne
Et cela c'est humain. Il faut que je témoigne.

Oh, Marie! agréable et si tendre clarté
Dedans l'obscurité tendant à me guider.
Beau rayon d'un beau soir car mon cœur tu transperces.
Par ma vitre tarée, un faible rayon perce.

Et Jésus créateur doucement me regarde.
Il me voit indécis, il te voit qui me gardes.
Alors il est bien sûr que je triompherai,
Qu'avec sa tendre mère un bon frère ferai.

(1) Encore une fois on est ému, malgré le style abominable de ce poème, par les hésitations de Claude Vivier devant la vocation religieuse.

Not' petit bonheur

Petite chanson composée pour les frères au séminaire de Saint-Hyacinthe⁽¹⁾.

Not' pe-tit bon-heur, c'est de nous donner de nous donner aux autres tout en-tiers. De no-tre vil-la le don c'est la loi par-tageons le toit par-ta-geons la joie.

(1) L'allusion à la «villa» permet d'établir que cette chanson fut composée à Saint-Hyacinthe.

(2) Avant d'entrer au Conservatoire de musique en 1967, Vivier avait déjà



Pauvre clown
 Qui riait jusqu'aux larmes
 Parce qu'il pleurait!

OJIKAWA

Paroles pour une composition musicale⁽¹⁾ datant de 1968, pour soprano, clarinette et percussion.

O-ji-ka-wa
 Ah!
 O-ji-ka-wa
 A---A-A-A-A -A A-AAA-A!
 O-ji-ka-wa ni-e
 A-A-A-A-A-A-A-A-A
 Ni-ê-do-ka-wa o-ji-ka-wa
 Na-a-a- ou- vi-na
 Ou-vi -i-i-i-i
 Jou-ta jou-ta jou-ta jou-ta
 A
 A-a-

Sei-gneur mon cœur ne s'enfle pas d'orgueil, mon regard ne se fait pas ar-ro-gant, je ne re-cher-che pas la grandeur ni les cho-ses trop é-le-vées pour moi non, je tiens mon ô-me dans le calme et la tran-quillité tel un en-fant qui a pris le sein repose dans les bras de sa mère

telle est mon âme en moi

Porphyre Éden, enfant Éden, enfant, porphyre, Porphyre

MIRE TES YEUX DANS L'ORFIÉNA dans l'orfiéna

KERANAYA-VOUTANIA-TES LÈVRES OUBLIE [sic]

JOUTA-JIKAWA JOUTA

Jou-ta, jou-ta - so-leil jou-ta - ou-blie-

(1) Il s'agit d'une des premières compositions de Vivier remontant à l'époque de ses études au Conservatoire de musique de Montréal. Il y utilise déjà le langage inventé — dont il fera sa « marque de commerce ». Le choix du psaume est significatif: on y retrouve le thème de l'enfance et l'image de l'enfant reposant dans les bras de sa mère, tableau auquel Vivier ne restait jamais insensible. Il reprendra ce psaume dans *Libesgedichte* en 1976.

Ojikawa ne fut jamais exécuté intégralement, mais le texte fut chanté par un soprano en solo lors des funérailles de Claude Vivier célébrées à Montréal en avril 1983.

HIÉROPHANIE

Texte provenant des notes de composition de Hiérophanie, œuvre terminée en janvier 1971.

Le bonbon est allé en Floride pour voir s'il faisait beau. Il est allé dans la mer se baigner, il est revenu tout blanc, la mer l'a trouvé bien bon.

J'ai vu au ciel une belle étoile. Un jour je me promenais dans la rue et elle me suivait. Je me suis couché sur la pelouse et l'étoile a atterri pour se poser. Le matin la petite étoile m'a réveillé et je me suis frotté les yeux et j'ai vu cette chose qui brillait.

Aujourd'hui le ciel est gris la neige est sale c'est bien triste les arbres et les glaçons frissonnent.

L'acte musical

Texte⁽¹⁾ paru dans *Musiques du Kébèk*, Raoul Duguay, éd., Montréal, Éditions du Jour, 1971, pp. 291-294.

Je veux que l'art soit l'acte sacré⁽²⁾, la révélation des forces, la communication avec ces forces. Le musicien doit organiser non plus de la musique mais des séances de révélation, des séances d'incantation des forces de la nature, des forces qui ont existé, existent et existeront, des forces qui sont la vérité. Toute révolution véritable n'est faite que pour remettre une civilisation qui s'en est détachée sur le chemin de ces forces, dans le sillage de ces forces. Devenir prêtre⁽³⁾, organiser des cérémonies dédiées à ces forces, trouver l'âme de l'humanité, la remettre en face d'elle-même, remettre l'individu face à lui-même et à l'infini, face au mystère total qu'est l'Univers, le contempler, pouvoir enfin s'y trouver. Organiser des révélations dont les prêtres sont les interprètes et dont le compositeur est le médium. Recommencer au début, refaire véritablement le monde, retrouver la sensibilité. «Le monde se prépare à un grand changement, veux-tu y participer?» (La Mère⁽⁴⁾) L'humanité va enfin retrouver sa place, elle arrêtera de se contempler le nombril et elle sentira l'infinité qui l'entoure. L'art ne sera plus ce doux panacée [sic] qu'on applique sur un corps blessé, il sera le corps⁽⁵⁾.

L'habitat de l'homme sera enfin débarrassé de toutes ces formes aliénantes qui ont cours. Hélas, la conscience de l'homme se paît et se repaît du ressac d'une société dépassée, d'une société qui ingurgite, qui digère

(1) Le texte de Vivier était précédé de l'introduction suivante: «Claude Vivier, le benjamin des compositeurs québécois, a déjà été présenté à nos lecteurs à l'occasion de la création de l'une de ses œuvres à la Société de musique contemporaine du Québec: *Prolifération* [composé en 1969]. Dans ce texte qu'il nous a fait parvenir dernièrement, il parle notamment de la place de l'art dans la société, de l'engagement du compositeur et de la nécessité d'élargir le concept de lieu musical.»

(2) Vivier a 22 ans. C'est un *angry young man* idéaliste dont la vision de l'art et de l'artiste est influencée par Antonin Artaud.

(3) Seulement quatre ans plus tôt, Vivier se destinait au sacerdoce; peut-être faut-il y voir un rapport.

(4) Vivier fit plusieurs fois allusion à «Maya, la mère cosmique» (voir les deuxièmes notes de programme sur *Love Songs*), dont il s'agit vraisemblablement ici.

l'homme pour le rendre excrément. La musique, l'art ne peut plus souffrir d'être objet social. L'Art deviendra société, vie. Un jour, chaque individu sera hyperconscient donc hyperdéveloppé dans tous les sens du mot. L'art sera ultimement le moyen de faire [faire ?] à l'humanité le grand saut dans l'infinité spirituelle.

Mais définitivement, l'artiste vit dans son temps, son époque. Le véritable créateur veut révéler la Conscience, mais si le créateur n'est même pas impliqué dans la petite portion de l'histoire qu'il vit, comment peut-il témoigner? Ici je parle de créateur dans le grand sens du mot, non pas celui qui fait prendre conscience à un groupement humain de sa situation temporelle mais celui qui, s'adressant en accord avec le cosmos, fait prendre conscience à l'humanité de la totalité. À ce niveau, on ne peut plus parler de musique engagée, on ne peut parler que de vérité. Cette vérité appartient à tous les temps, à tous les lieux et c'est elle qui préside à la vraie révolution. Le créateur sera donc individuellement engagé dans toutes les révolutions, sera un citoyen de tous les temps et de tous les lieux.

Donc, deux items importants: 1- travail de création pure; 2- création de nouveaux lieux d'art. Le premier item n'est pas du ressort de cet article. Mais le second, oui. Le lieu, le concept du lieu doivent s'élargir. Il y a deux voies possibles: 1- lieu défini; 2- lieu indéfini.

1) Le lieu défini a une raison sociale, il a une dimension mythique, sacrée, un peu comme les églises dans les civilisations chrétiennes, un arbre, une tente ou autre dans d'autres civilisations... Ce lieu agit un peu comme un puits de conscience auquel va puiser l'humanité. De ce puits de conscience, l'homme retrouve la vie et ensuite il agit, éclairé qu'il est.

Mais le lieu défini ne pourra que s'élargir avec la conscience et mener inéluctablement vers le second type de lieu.

2) Le lieu indéfini se place directement dans la vie de l'homme, dans tous ses actes. Tout acte qu'il pose est art et conscience. Le lieu indéfini sera le lieu de manifestation spontanée de l'individu. Le lieu, dans ce cas, épouse non pas la forme de source mais est la réunion de plusieurs sources; et un jour de l'Humanité. Tous ces lieux, aujourd'hui quotidiens, seront essentiellement créateurs, le quotidien ne sera plus le quotidien car il sera en état de constante révolution intérieure⁽⁶⁾.

Il est très important de remarquer que ces deux types de lieux existent et s'influencent. Une manifestation appartient au second mais elle tire sa vie, consciemment ou inconsciemment du premier, car elle n'est pas encore épurée, elle est encore un puits, comme le premier, mais par sa forme on tient le second. L'audition d'une œuvre de musique en concert ou un «show» appartiennent au premier type mais se dirigent vers le second, sont influencés et influencent celui-ci. Leur conception spatiale, théâtrale, prophétise le second état mais est influencée par les lieux de second type déjà existants.

(5) Vivier attachait beaucoup d'importance à cette phrase, qu'il reprendra plusieurs fois, notamment dans les notes de programme de *Kopernikus*.

(6) Ces principes le conduiront à fonder en 1978, avec la pianiste et chef d'orchestre Lorraine Vaillancourt et les compositeurs José Evangelista et John Rea, la société Les Événements du Neuf, dont la raison d'être, au cours de ses douze années d'existence, fut de sortir la musique des lieux et des modes de présentation conventionnels.

Notons que dans les civilisations primitives plus près que nous des forces évoquées ci-haut, la vie entière était accompagnée de ces rites qui, somme toute, étaient leur art et le lieu était de type indéfini en conservant, bien entendu, les lieux très définis : deux arbres liés ensemble, la demeure du chaman. Mais tout cela était au milieu d'eux.

La musique est l'art mystérieux et incantatoire (quoi de plus impalpable qu'un son?) celui qui entoure et pénètre l'homme⁽⁷⁾. Il est donc normal que le compositeur pressente la solution.

[Claude Vivier retrouve la vie et ensuite il agit, éclairé qu'il est⁽⁸⁾.]

(7) On comprend pourquoi il sera si marqué par son séjour à Bali (1976-1977) où l'art est intégré à la vie quotidienne. Vivier fut très frappé par le fait que l'art et la vie sont désignés par le même mot en langue balinaise.

(8) Cette dernière phrase ne figure pas dans la version imprimée.

Notes du soir

Texte paru dans *Musiques du Kébèk*, Raoul Duguay, éd., Montréal, Éditions du Jour, 1971, pp. 295-297.

«Être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bûcher»

J'ai lu Artaud,

Ce signe du temps, de l'époque replacée enfin à sa place, cette portion de l'infini où nous vivons, où nous habitons. Tout ce temps que l'homme ne cesse de harceler pour le rétrécir à l'image qu'il se fait de lui-même. Toute cette histoire et cet espace qui lui font si peur.

Cette culture qui a fait de l'homme de son temps, de son pays, de sa planète mais qui ne fait plus la relation entre 1970 et 3000 a.c. en Chine!

Cette culture qui lui arrive dans la vie comme une cerise sur un gâteau mais qui n'en est pas le levain; cette culture qui lui fait écrire de la belle musique. Où est l'homme dont la vie ne s'accroche plus au mystère? Il est rendu dans le juste milieu sans plus, ayant oublié tout de la droite et de la gauche. L'homme d'aujourd'hui a ses créateurs parce qu'il n'est plus capable de création; les créateurs pris dans cette situation ne peuvent plus faire que des semblants de gestes. La vie l'a quitté [l'homme] comme la vie quitte ceux qui ne s'en occupent plus. Mais pourtant, quand les cavernes lui servaient d'habitat, il le sentait bien le cosmos, il pliait la tête et il parlait avec ses dieux, il mangeait de l'homme.

C'est de l'homme pris en charpie devant l'infini, dont tous les morceaux voudraient ficher [sic] le camp et dont le destin a la clef des liens. Faire sentir à l'homme la liberté, l'immense infini. Se mettre devant le vide, le silence, le contempler infiniment, s'y retrouver tous, s'y lancer comme des fous ou des pestiférés dont les liens avec la société, toute société ont

été détachés. Se lancer dans l'infini et se découvrir pareil aux fleurs ou au soleil participant d'une même Vie.

Retourner à nos cendres et à nos corps, à l'animal que nous sommes, retourner à l'homme charogne et chacal, s'en paître et repaître. Ne jamais avoir fini, continuer tout le temps. Tout ce que l'homme a bâti meurt, sauf ses rêves et ses cauchemars. Hélas l'homme refuse ses rêves et agit en fonction de critères extérieurs, cadrés, comptés, cadastrés, acceptés par la société. La société refuse son délire; la société s'amuse même à lui organiser des petits délires qui ne le [sic] font que contempler son nombril et rien d'autre et qui assouvissent ses désirs comme une larme assouvit un mourant dans le désert. L'homme se meurt et il ne le sait pas, il ne peut même plus lutter! Il sait inconsciemment qu'il va mourir mais s'accroche à une larme pour survivre.

Cet inconscient qui vit dans chaque homme, qui fait qu'il porte le genre humain, le cosmos; tout en lui est contrecarré, mis au rancart par la loi du juste milieu de notre société, par les petites soupapes mises à notre disposition, par ces pernicieuses impressions de liberté sexuelle ou autre qui finalement éloignent l'homme de l'univers et le gardent précieusement dans son égoïsme de bon aloi et son poli altruisme! La fonction sociale de la musique étant ce qu'elle est, c'est-à-dire soupape convulsive pour les uns, source de revenu pour les autres, enfin raison sociale ou agrément en société. L'art est mort parce que la vie n'est plus. On a voulu tuer l'art. On a voulu le mettre comme le quotidien, mais hélas le quotidien était déjà tout entaché des cadres de la société, de ces hommes qui vivent cloués au pilori sans s'en apercevoir. On a voulu faire une musique de pilori, à la hauteur de ces hommes sans qu'ils s'en aperçoivent, pour s'apercevoir encore moins qu'ils sont cloués au pilori. Certains, cloués au pilori d'un luxe qui n'en a que le nom, s'offrent une musique de luxe pour se faire oublier à eux aussi qu'ils sont cloués au pilori.

Il existe quelques voix autour, quelques moines qui chantent autour du champ de moribond[s] mais ceux-ci mélangent leur musique aux autres et finalement même ces moines sont pris au piège, sont oubliés dans le brouhaha des musiques pour endormir. Qui se lèvera, lequel de ces crucifiés fera un signe commun à tous les crucifiés pour les arracher à leur indolence? Qui?

Mais au fond, la première démarche de l'homme est de se sentir crucifié et c'est un peu cela, la crucifixion de l'homme.

Le silence doit tout précéder, sinon on enterre encore plus la voix des moines et finalement c'est notre cri qui enterre la voix des moines, c'est notre cri pour faire taire le reste qui ne fait que jouer plus fort, qui enterre la voix des moines. Même notre cri, si désespéré soit-il, si sincère soit-il, enterre le reste et appartient à ces soupapes que nos bourreaux nous

servent et finalement notre cri, qui se veut anarchique, se fait inconsciemment collaborateur des bourreaux.

Je ne puis même plus crier; mais si mon cri veut communier au langage de ces moines, je dois communier entièrement à leur silence. Les cris sortant du bruit originant du cri ne peuvent que créer le bruit, mais ceux sortant du silence, ne peuvent que retourner au silence. Je parle du vrai silence, du grand silence, celui d'avant le début, celui qui nourrit, qui libère, qui ouvre la conscience, celui qui est amour et qui se propage.

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

En marchant seul sur une grande route, parfois, on pressent sa fin. On en voit le bout, alors seulement on peut parler sinon on s'égare, on prend d'autres chemins.

Si tu veux être un phare de la liberté, tu dois marcher seul, sans parler, en silence. Ton [sic] simple fait d'être là apportera beaucoup plus aux humains que si tu ne fais que parler.

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. C'est le seul chemin, celui de la solitude car là tu trouves la multitude et tu communique avec elle. On communique au même chemin, à la même fin et le seul langage est celui de la fin, de la vraie universalité.

MUSIK FÜR DAS ENDE

Cette œuvre pour vingt voix mixtes, dont le titre signifie « musique pour la fin », fut terminée à Cologne⁽¹⁾ en juillet 1971. Le texte ci-dessous figure au début de la partition et fait vraisemblablement office de notes de programme.

Vivant au milieu d'êtres destinés à la mort⁽²⁾ j'y [sic] ai beaucoup réfléchi. Instinctivement je voyais les êtres non plus dans la vie mais dans la mort. En songe je vivais de plus en plus l'étrange cérémonie des êtres qui s'évanouissaient à jamais, qui devenaient « moment infini » dans le silence éternel. Ceci devint Musique [ou ?] plutôt cérémonie de la fin portant en filigrane l'espoir que l'humanité comprenne le sens véritable de son expérience terrestre et se purifie enfin.

Dix êtres vivent cette ultime tranche de vie. Les relations vécues au-delà de la vie sont fondamentales. Les éléments sonores et gestuels sont aussi

(1) *Musik für das Ende* fut, semble-t-il, la première œuvre composée par Claude Vivier lors de son séjour en Europe, où il étudia l'électroacoustique avec Gottfried Michael Koenig à l'Institut de sonologie d'Utrecht, et la composition avec Karlheinz Stockhausen à Cologne.

(2) Vivier aborde ici plusieurs thèmes qui lui sont chers: la mort et son rituel, l'éternité, la fusion avec le cosmos.

fondamentaux : un Son-Clef qui habite chaque individu lorsque son corps est totalement détendu, lorsque son corps n'est plus qu'un objet ayant une fonction précise dans le cosmos tout entier, le détendre tellement qu'on oublie qu'il est là, ce corps [ne] devient alors qu'une seule vibration, qu'un seul son, tout comme un tuyau d'orgue accordé pour la tonalité de l'orgue, le corps devient accordé pour la totalité universelle. Ces dix êtres forment donc un accord tiré de la musique éternelle, de la présence infinie de Dieu.

Deux fils relient ce corps à l'être humain : un mot, celui-ci accordé à un rythme. Ces deux éléments, je les ai définis parce qu'ils appartenaient non pas à la vérité cosmologique mais bien à la vérité humaine.

C'est la musique de la fin où tout s'efface à jamais, où tout devient infini silence. Par court[s] moment[s] les êtres se souviennent individuellement, chantent les doux moments de leurs vies terrestres (solo passé), ou racontent simplement les plus doux, les plus chers instants que leur passage terrestre leur a apportés. Par trois fois je me souviens de mon propre passé « Solo nord, est, ouest ». Par trois fois les êtres demandent pardon dans la tradition occidentale : « Solo passé comme Kirié » (que j'ai écrit). Enfin Dieu parle aux hommes par le truchement d'un texte du vendredi saint : « Ô mon peuple, en quoi t'ai-je contristé, réponds-moi ! Je t'ai aimé, tu m'a haï. » La musique de ce texte est aussi passée au creuset de la purification. La forme en est un psaume, forme la plus pure de l'expression humaine de la parole de Dieu.

Tout ceci se meut avec trois types de relations les plus fondamentales. La première, exprimée par le signe +, fait que deux êtres en arrivent à une compréhension mutuelle tellement profonde qu'ils s'échangent leur musique et finalement ne deviennent qu'une musique (son/clef, mot rythme). La seconde exprime le contraire : de cette unique musique les êtres retournent graduellement à leur musique propre : signe —. Enfin certains êtres demeurent solitaires et n'ont pas de relation avec les autres, signe /.

Chacun des deux groupes devient finalement une seule musique, un seul être, et finalement les deux groupes ne sont plus qu'un être, qu'une musique. Arrive de quelque part un être seul, perdu dans l'étrange cérémonie qu'il voit se dérouler devant lui ; il cherche, il veut naître, et c'est en assumant la musique de l'être qui s'est formé qu'il naîtra⁽³⁾ (cérémonie de la solitude).

L'objet merveilleux de ce moment réside dans le fait que cette musique existe jusqu'à la fin du monde, car si cette cérémonie arrive dix fois en même temps, des dix nouveaux êtres naîtra un nouvel être et ainsi de suite. Cette cérémonie [n']arrivera pour la dernière fois qu'à la fin du monde, lorsque les dix derniers êtres feront cette cérémonie et qu'après

(3) Cette phrase pourrait fort bien être la formulation poétique de la propre histoire de Vivier...

il n'y aura plus de corps mais seulement des êtres spirituels dans la totalité de Dieu.

Merci Yves⁽⁴⁾.

(4) Il s'agit presque certainement du comédien et dramaturge Yves Sauvageau, surtout connu comme l'auteur de la pièce de théâtre *Wouf Wouf*. Il fut un ami intime de Vivier. Il se suicida en 1970 à l'âge de 26 ans, et Vivier en fut bouleversé.

CHANTS

Chants est une œuvre pour deux sopranos, deux mezzo-sopranos et trois contraltos, composée et terminée à Cologne en 1973. Le premier texte ci-dessous est celui de la pochette du disque Nocturnales (CCL 33-131) réalisé en 1979 par la Faculté de musique de l'Université de Montréal

Cette œuvre représente pour moi le moment premier de mon existence de compositeur⁽¹⁾. Je venais d'arriver à Cologne, et je commençais d'étudier avec Karlheinz Stockhausen. Cette fin de 1972 m'avait révélé au cours des répétitions de *Momente*⁽²⁾ l'essence même de la composition musicale, et opéré une sorte de mise à nu de mon âme. C'est donc en décembre 72 que j'entrepris la rédaction de l'œuvre.

Ma première nuit fut une sorte de grand rituel de la mort. Toute ma vie se déroula devant moi, me laissant entrevoir en filigrane le visage d'un enfant triste qui aurait voulu exprimer quelque chose de grandiose et qui n'en avait encore jamais été capable. Ces souvenirs se mélangeaient à un rêve bizarre : dans une grande cathédrale se trouvaient trois tombes, l'une d'entre elles s'effondrait, je courais en avertir le curé. Ce bon vieillard parlait au mort qui venait de tomber, étrangement le mort se transformait en aigle blanc et m'empoignait de ses griffes immenses pour me faire voyager au-dessus de la terre.

À la fin de cette nuit, il me semblait avoir assisté à ma propre renaissance, et l'être que j'avais été jusqu'alors semblait s'être amalgamé aux souffles transhistoriques de la Vie.

À partir de ce moment mon idée s'était complètement fixée : je voulais un véritable rituel de la mort. Trois femmes en partance pour l'au-delà : j'imaginai trois petites tombes d'où elles feraient leurs adieux. Mais pourquoi trois femmes ? D'une part, il semble que la femme ait toujours représenté la pureté, comme la vierge Marie, mais pour moi la femme représentait aussi ma grand-mère⁽³⁾, que je n'ai connue que très furtivement mais qui avait été pour moi un îlot d'affection et de sécurité. Je me souviens qu'après sa mort, j'ai toujours essayé de la retrouver chez les autres vieilles femmes. Elles ont toujours éveillé en moi des sentiments d'adieu et d'éternité.

(1) Cette œuvre occupe une place déterminante dans la production de Vivier en ce qu'elle marqua le début de sa « deuxième période » où, sous l'influence de Stockhausen avec qui il étudia à Cologne, il délaissa une écriture structuraliste ou « conceptuelle », selon son expression, au profit d'un style beaucoup plus personnel. Celui-ci se caractérise par une prédilection pour la voix, l'homophonie et l'utilisation de textes de nature souvent autobiographique de la main du compositeur. *Chants* fut officiellement commandé par le ministère de la Culture de France. Ces notes de programme et les suivantes figurent parmi les textes les plus réfléchis et les plus instructifs de Claude Vivier sur sa psyché et sur son cheminement artistique.

(2) Œuvre pour soprano, chœur et orchestre de Karlheinz Stockhausen.

(3) Il s'agit de sa grand-mère adoptive.

Ainsi donc, je rêvai presque toutes les parties de *Chants*. Ce qui donne une teinte surréaliste à l'œuvre.

L'un des premiers titres que je donnai à l'œuvre fut «*Reinigung*» (purification). Cette période de ma vie de compositeur, devait d'une part me «purifier» de toute influence, me permettre de retrouver l'état d'enfant; et d'autre part, elle devait m'exprimer, exprimer le moi que j'étais; l'année précédente à Utrecht, j'avais complété une œuvre pour deux pianos et six cordes qui s'appelait *Désintégration*: cette œuvre était entièrement prédéterminée, aucune note à aucun moment n'était laissée au hasard. Mais ce type de procédé, bien qu'il ait satisfait ma volonté de purification, n'arrivait pas à me plaire, je voulais une musique qui exprimait un univers précis, pressenti par moi mais qui aussi pourrait vivre de sa propre vie! Ce fut un passage très abrupt et rapide. Jusque-là, c'était la solution unitaire⁽⁴⁾ que j'avais cherchée, l'œuvre à procédé unique, issue d'une seule décision de ma volonté, mais dont ma vie de tous les jours était totalement abstraite! Il me semblait qu'à cette nouvelle étape de mon existence créatrice, c'était justement le contraire que je devais chercher, une œuvre qui se créerait tous les jours, dont les procédés naîtraient de l'enchaînement de situations musicales, dramatiques, textuelles ou autres. J'abandonnai le titre de «*Reinigung*» car en allemand, il signifiait aussi «nettoyage», un peu trop prosaïque à mon goût! C'est à partir de ce moment-là que j'élaborai le schéma de *Chants*. Tout devait partir d'une cellule mélodique: si bémol- sol- fa dièse- la- mi bémol- la- si bémol- do dièse- mi- fa dièse- do dièse- si bémol,- la- do dièse; en fait un mode de Messiaen moins une note (do bécarré).

Je décidai ensuite de 8 sections qui formeraient l'œuvre. Je décrivis ces sections non pas d'une façon musicale mais littéraire: Réveil des trois mortes — l'Enfant et la mort — Musique étrange — Théâtre — Grand tutti — Contrepoint, Appels — Souvenirs — Finale; chacune des sections ayant une durée et un tempo fixés à partir de règles élémentaires de relations temporelles harmonieuses, logarithmiques. J'avais ensuite dans chaque section, entière liberté de composition et d'association. Je décidai aussi d'adjoindre aux trois voix principales, trois ombres ou, si l'on veut, trois souvenirs des femmes, une sorte d'alter ego, celle qui ne sait pas, celle qui voulait dire quelque chose d'important mais qui a oublié⁽⁵⁾.

Une sorte de personnage à la Beckett.

La majorité des textes ont été écrits par moi au fur et à mesure de la composition, dans une langue inventée, basée davantage sur le contenu émotif des sons que sur des systèmes de transformations. Les textes religieux sont tirés de la liturgie catholique des morts. J'emploie aussi des noms d'anges. L'utilisation dans une œuvre musicale de textes provenant de sources très différentes permet au compositeur un travail musical sur plusieurs niveaux. La voix parlée rejoint un univers sonore plus intime,

(4) L'explication suit immédiatement dans le texte: Vivier fait référence à l'emploi d'une seule technique comme élément structurant d'une œuvre musicale, dont le sérialisme pourrait être un exemple.

(5) Dans la notice qui suit, Vivier explique que cette voix est la sienne.

alors que la voix chantée touche des aspects plus «publics» du langage. La voix parlée est une sorte de méditation sur le discours chanté et tous les degrés entre le parlé et le chanté opèrent une sorte de médiation entre l'introversion et l'extraversion du langage musical. La parole peut être un commentaire sur le chanté qui lui est superposé (l'«hé» — d'émerveillement — d'une musique qu'on entend) comme elle peut être aussi une action directe sur la musique (arrêtez!) ou encore une véritable intériorité exprimée du discours musical (voir la fin de la pièce où, à la prière «*Ave Maria*», se superpose la parole douce et humble de l'alto). Le chanté devient tour à tour une expression abstraite d'une sensibilité particulière, une boursofflure d'un mot parlé qui en vient à prendre toute la place (mamouchka) ou encore, par sa courbe rythmique particulière rappelle des situations d'ordre particulier : une valse, un chant juif ou arabe (Jérusalem), etc. J'ai utilisé de véritables entités sémantiques sonores compréhensibles par l'auditeur : «je ne veux pas mourir» ou à la fin de l'œuvre cette longue quarte *si — mi* se résolvant finalement avec *si — ré* dièse! De cette manière, j'atteignais un discours musical comportant des degrés divers d'abstraction. De cette façon, les discours parlé et musical forment un contrepoint cohérent.

L'œuvre elle-même atteint directement le but qu'elle s'était proposé : un chant de mort à la fois humain et céleste.

Notes de programme publiées lors de l'exécution à l'Université de Montréal par l'Atelier de musique contemporaine, le 17 février 1978.

L'œuvre est un *requiem*, trois femmes en présence de la mort et leurs trois ombres, la septième voix étant ma voix au milieu de ce rite de la mort, la voix qui a oublié ce qu'elle voulait dire mais qui sent que cela est important et qui finalement va son chemin. En fait, cette œuvre ouvre une période de ma musique où l'expression de l'individu est l'élément dominant. Expression qui, au cours de mes expériences antérieures, avait presque toujours été taxée de romantisme. Mais ce que je venais de découvrir, c'était non pas une régression vers le romantisme mais bien une nouvelle sensibilité, sensibilité qui chez d'autres de mes contemporains se dessinait aussi⁽⁶⁾.

À première vue, l'œuvre peut paraître simple mais justement c'est au niveau d'une organisation subtile de la musique, des proportions que l'enjeu d'une nouvelle sensibilité se pose. Et pour la première fois dans ma musique un élément important s'ajoute : les mots. La structure musicale dépend autant du texte que de la musique ; je m'explique : certaines parties de l'œuvre sont construites à partir d'un contexte poétique et d'autres à partir d'un contexte musical, le tout ordonné dans un discours unifié harmoniquement et mélodiquement par des systèmes simples mais d'origines différentes. Par expérience personnelle j'avais rejeté l'idée d'une organi-

(6) Stockhausen, qui exerce à cette époque une influence déterminante sur Claude Vivier, avait déjà composé *Stimmung* en 1967. En 1972, Claude Vivier a déjà fait la connaissance en Allemagne des compositeurs Walter Zimmermann, Peter Eötvös, Johannes Fritsch et Clarence Barlow, entre autres ; chacun de ces compositeurs avait, à sa manière, rejeté les principes du constructivisme. En France, où Vivier a séjourné en 1971, la musique spectrale (Gérard Grisey, Tristan Murail et al.) est en gestation.

(7) Voir plus haut, note 4.

(8) Lire «d'autre part».

(9) Vivier utilise systématiquement le mot «voir» pour désigner un synonyme ou un terme proche de l'antécédent.

(10) Ce paragraphe est capital : Vivier y définit un principe qui régira la composition de ses œuvres subséquentes.

(11) Le *Dictionnaire des symboles* (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont et Éditions Jupiter, éd. revue et corrigée, 1982, p. 261) donne de la Clavicule de Salomon la définition suivante : «Petite clé des alchimistes. [Salomon], dont la Bible énumère les fastueuses richesses, a frappé l'imagination des Orientaux

sation de type unitaire⁽⁷⁾, celui-ci m'empêchant justement d'achever un discours propre et fantaisiste.

La musique devenait d'une part un travail d'introspection et ensuite⁽⁸⁾ d'idéalisation (voir⁽⁹⁾ transcendantalisation [sic] de cette introspection.

Ce travail d'idéalisation de mes introspections (voir personnalité) réalise en fait à rebours le travail de détachement du « moi » et de l'objet d'art. J'avais réussi à inclure et exclure à la fois le « moi » dans et du processus créateur⁽¹⁰⁾.

Les textes de *Chants* sont en partie de moi et en partie tirés de la liturgie chrétienne et de la Clavicule de Salomon⁽¹¹⁾. L'œuvre entière est un rite de la mort et de la naissance à la nouvelle lumière, celle de l'enfance et de toute sa pureté, aussi la lumière⁽¹²⁾ de la liberté face à la mort.

[...] [qui] lui ont conféré, puisque Dieu lui a donné la sagesse, une toute-puissance sur le monde, et en particulier sur les démons. Aussi lui a-t-on attribué la rédaction de cette fameuse Clavicule de Salomon que tout sorcier devait avoir sur lui, écrite de sa main, et sans laquelle il ne pouvait invoquer les démons. La Clavicule de Salomon est la clé des magiciens.»

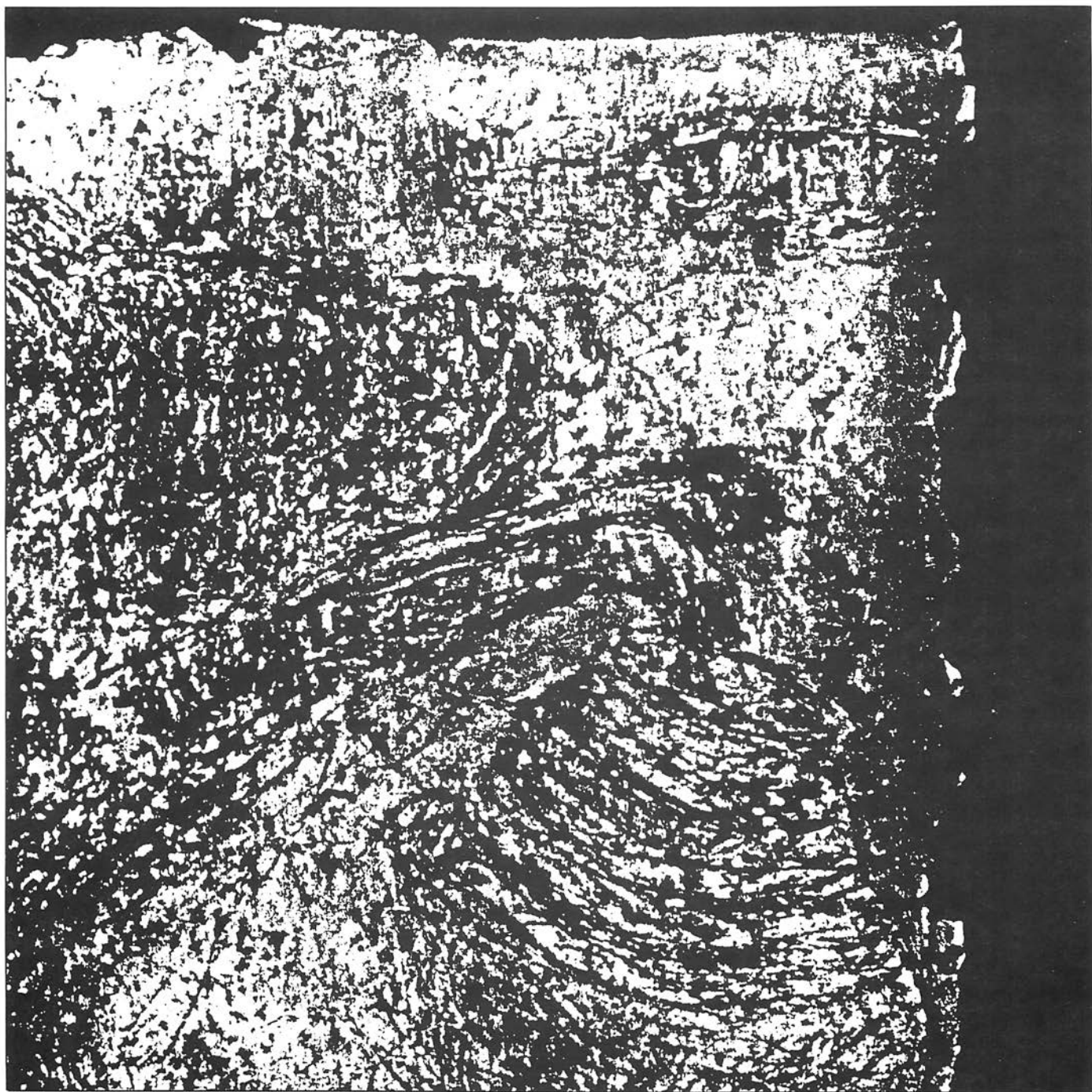
(12) Le thème de la lumière est primordial chez Vivier, qui composa en 1981 une œuvre intitulée précisément *Wo bist du Licht!*.

O! KOSMOS

Œuvre pour chœur SATB, terminée à Cologne en février 1973, commandée par les Elmer Iseler Singers, chorale de Toronto qui créa l'œuvre. Poème trouvé dans les notes de composition de Claude Vivier⁽¹⁾.

O Kosmos
 que tes sept dimensions
 Déchirent enfin notre temporalité
 Que le présent soit un
 le Passé double
 et le futur triple
 Que les temps
 (secrets éternels que mes yeux ne peuvent percer)
 Se permutent
 jouent des rondes enfantines
 au travers des regards illimités
 du Cosmos
 (il devient moi)
 Voir enfin!
 Quitter le présent, passé, futur
 Grimper à l'arbre d'une autre connaissance
 d'une autre conscience.
 Que les Mayas
 me fassent retourner au limon de mes origines
 Et que mes pensées
 voyagent;
 De la cité de jade

(1) Le compositeur Michel-Georges Brégent, ami intime de Vivier, affirme que lorsque ce dernier composait une œuvre vocale, il lui arrivait souvent de créer d'abord un texte, auquel il adaptait ensuite une partition musicale. Toutefois, si la musique ne correspondait pas aux paroles, il changeait ces dernières, les éliminait, ou encore il remplaçait certains passages par une langue inventée. C'est vraisemblablement ce qui s'est produit dans le cas de *O! Kosmos*, dont le texte original est probablement le poème ci-contre, et dont Vivier n'a mis en musique que le début et la fin.



qu'elles m'apportent la sagesse
de la cité de [?]
qu'elle m'apportent l'ubiquité
De la cité de diamant
Que la chaleur des sept soleils
et la musique du temple supradimensionnel
unissent enfin les êtres
de toutes dimensions.

LETTURA DI DANTE

Notes de programme pour la création mondiale de Lettura di Dante à la Société de musique contemporaine du Québec, le 26 septembre 1974.

Composé à Cologne en 1973-1974, *Lettura di Dante* est basé sur une mélodie comportant six cellules de une, deux ou trois notes, lesquelles sont constamment répétées et légèrement modifiées au soprano.

Cette mélodie ainsi que toutes ses transpositions et miroirs ont été ensuite réunis à l'intérieur d'un long contrepoint à douze voix dont les parties sont articulées, rythmiquement, en augmentation et en diminution. De ce contrepoint naît une *Klangfarbenmelodie* (mélodie de couleurs de timbres) qui, exprimée par six instruments, devient le contre-chant de la mélodie originelle.

Divisée en six sections principales, *Lettura di Dante* en comprend également une septième où la mélodie originelle est traitée en contrepoint à quatre voix. Chacune de ces sections contient un solo et un groupe allant de un à six instruments. En outre, au cours de leur déroulement respectif, intervient une cellule de la « mélodie » au tempo MM noire = 15, tempo de base de l'ensemble de la pièce.

Dédiée à Peter Eötvös, musicien du groupe de Stockhausen que j'ai connu lors de mon séjour à Cologne, cette musique tend vers une sensibilité nouvelle, sensibilité que j'ai toujours perçue chez les délaissés (à Montréal, les « robineux ») depuis ma naissance. Aussi cette beauté et cette pureté que les vieux et les enfants m'inspirent⁽¹⁾, ou encore ce côtoiement de la mort que mon père et ma mère⁽²⁾ m'ont toujours imposé. Vision d'un monde inaccessible dans une vie où l'argent et le pouvoir mènent tout. Une vie pleine de solitude.

C'est surtout à ces humains solitaires que nous sommes tous que je pense quand j'écris. Je ne pense plus alors au « futur » ni au passé mais

(1) On trouve déjà ce thème dans les textes de Vivier composés au juvénat (voir « Noël »).

(2) Il s'agit des parents adoptifs de Claude Vivier. Il fait ici allusion au fait que ses parents lui ont parlé très tôt du caractère inévitable de la mort.

bien à une sorte de présent disparu, une sorte de joie impalpable mêlée à la tristesse de l'enfant qui a perdu sa mère⁽³⁾.

Notes de programme rédigées pour une exécution à Toronto par des membres des New Music Concerts, le 20 mars 1975, à l'université York.

«Born in Montreal in 1948. Born to music with Gilles Tremblay in 1968. Born to composition with Stockhausen in 1972.»

«Seen a strange star, t'was written: I am a melody in six cells but my whole has seven parts. I have a voice you don't see, a presence you don't hear. And a strange vessel took off my tea table, I opened my eyes, a smiling Signor Dante stood in front of me with a nice gift. T'was *Lettura di Dante*. That was the plus one! [sic] And still, still a childish sadness⁽⁴⁾ hearing gone voices⁽⁵⁾...»

(3) Comme c'est souvent le cas, Vivier n'identifie pas le texte qu'il a utilisé dans la partition, et il n'éclaircit pas davantage le lien entre les considérations précédentes et le texte.

(4) Lire «*the sadness of a child*»... Il ne s'agit évidemment pas d'une «tristesse infantile», mais, comme dit Vivier dans d'autres textes, de «la tristesse de l'enfant [qui a perdu sa mère]».

(5) Cette notice est l'un des premiers exemples du style poético-ludique de Vivier, inspiré en grande partie d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, ouvrage qui marqua profondément Vivier et qui joue un rôle de premier plan dans plusieurs œuvres majeures, en particulier *Journal* et *Kopernikus*.

Quelques considérations sur la composition musicale

Texte trouvé dans les notes de composition de Lettura di Dante⁽¹⁾.

A- Définition d'ordre général

D'après Pythagore: la musique est nombre et drame. Le nombre fait vivre le drame et le drame nourrit le temps.

La physionomie même du temps dépend du drame de la musique et ce drame (c'est-à-dire [son] développement, sa coupe, ses temps forts, faibles) dépend intrinsèquement du temps.

La composition musicale est la recherche de la balance [sic] entre le spirituel et le matériel — l'outil de la composition sert à atteindre une immatérielité du matériel et une matérialité de l'immatériel.

Ceci nous situe dans une vision cartésienne de la création musicale, mais si au début on peut voir ces deux éléments comme antagonistes, avec le temps et une constante pratique de la composition musicale la perception physique de la musique devient aussi spirituelle que l'idée de la musique. Car le concept musical nous ouvre lentement les yeux sur la conscience musicale: la conscience musicale n'est pas abstraite mais extrêmement concrète (voir équilibre, balances) et est le reflet exact d'une réalité spirituelle.

(1) Cet essai est l'un des quelques textes où Vivier traite des rapports entre la musique et le temps (voir notamment «Pour Gödel», «Cinéma et musique»). Dans maintes notes de programme, notamment celles (en français) sur *Lettura di Dante*, il applique soigneusement les principes énoncés dans ce texte: dans ce cas, la première partie des notes est consacrée à l'aspect quantitatif de l'œuvre et les deux derniers paragraphes à son aspect qualitatif.

L'erreur serait d'une part de s'attacher au concept musical et, prétendant vouloir oublier son miroir physique ou le contraire, s'attacher au fait physique et oublier son miroir spirituel.

Donc d'un univers cartésien nous en arrivons à un univers unitaire qui, lui, ne fait pas la différence entre le physique et le spirituel (et ce dans ses différents degrés). De cette constatation de base naît une seconde constatation qui pour nous est éminemment importante : la dichotomie presque existentielle qui a surgi d'époque en époque entre le moi et le «ça» (nous désignons le «ça» comme l'œuvre musicale). Brecht voulait par son *Entfremdungs Effekt* laisser une relation personnelle qui unissait le moi au «ça». Et les compositeurs d'après la Seconde Guerre mondiale ont développé grandement cet aspect cartésien dans le discours musical. Il semble que notre époque, devenant fortement individualiste, veuille retourner à l'adéquation moi = «ça» du XIX^e siècle. Mais un aspect demeure sérieusement inscrit dans notre culture (et cela surtout par l'histoire même du XX^e siècle en Europe et en Amérique) : il s'agit de la critique, de l'objectivation du «ça».

Le problème demeure évidemment complexe à résoudre, nous ne pouvons d'une part retourner à une situation historique déjà vécue sans risquer de commettre les mêmes erreurs que les XIX^e et XX^e siècles ont faites, ni d'autre part demeurer dans une aire d'objectivisme stagnant ! Il nous faut donc pour le futur envisager une solution mitoyenne qui d'une part permettra au moi de s'inclure dans l'élaboration d'un projet et, d'autre part, qui permettra au même moi une vision critique et objective du même projet⁽²⁾. Il semble qu'il soit possible de diviser le moi critique et l'autre moi émotif, intuitif, qui s'insérerait directement dans le «ça», l'œuvre musicale. Le moi dans sa totalité est aussi une partie de l'histoire humaine (sinon cosmique), et de son intrusion dans le processus créateur dépend le Drame de la musique. De lui dépend le choix et de lui dépend [sic] la direction et le mode de sensibilité, mais nous devons aussi savoir que du nombre dépend [sic] son articulation, sa capacité de vivre et enfin sa capacité d'évoluer de telle sorte que le moi critique ne puisse plus reconnaître le moi subjectif tant son évolution l'a séparé de ses origines émotives, culturelles, etc.

Cette quête de la musique «vraie» se fait donc continuellement sur deux niveaux : subjectif et objectif, de telle sorte que le compositeur est constamment manipulé par sa musique et qu'en retour il la manipule pour ensuite être encore plus manipulé ! [Il] s'établit donc une sorte d'évolution en spirale de la musique vers des degrés de conscience pas encore atteints !

(2) Vivier reproche aux compositeurs du XIX^e siècle de ne pas avoir opéré de distanciation entre leur «moi» et leur musique et à certains compositeurs du XX^e (les créateurs de musique qu'il qualifie de «conceptuelle») d'avoir exclu leur «moi». Vivier estime avoir trouvé, du moins pour lui-même, la «solution mitoyenne». Les éléments «objectifs» n'en sont néanmoins pas absents, comme le prouvent les considérations énoncées dans cet essai et dans plusieurs autres du même ordre. (Voir les notices sur *Chants*, l'essai «Pour Gödel» ou le texte intitulé «Cinéma et musique».)

B- Les quantums

Qualitatif et Quantitatif.

De cet ordre d'idée nous arrivons à un second concept de l'écriture musicale très important: les rapports entre le qualitatif et le quantitatif.

La qualité d'une musique est son aspect projeté, ses caractéristiques, son allure, sa perception première (exemple: une musique réunissant les qualités de répétition, d'évolution vers l'aigu et d'arrêts brusques) mais l'ordre qualitatif ne saurait seul survivre (souvent issu d'un tissu émotif, culturel, etc. fort complexe); il a besoin de l'ordre quantitatif pour d'une part mettre les diverses qualités en ordre et surtout [pour les mettre] en rapport les un[e]s avec les autres! On pourrait fort bien imaginer une œuvre musicale basée uniquement sur ces deux quantums, délaissant complètement une syntaxe musicale plus poussée!

Nous avons ici à faire [sic] au premier ordre d'organisation musical, organisation primaire d'un matériau qui lui-même pourrait être d'ordre subtil (harmoniquement, rythmiquement, etc.).

Nous avons donc d'une part les qualités brutes de la musique (sans encore aucune organisation interne) et les quantités brutes (pas nécessairement comptables au sens premier du terme).

Évidemment, cette «quantité» peut être brute, c'est-à-dire une durée x — subdivisée en durées plus ou moins longues — (un exemple: on pourrait imaginer une musique dont l'unique préoccupation serait les rebords du silence et dont la syntaxe musicale pourrait être totalement laissée à l'intuition du compositeur). Cette quantité pourrait être d'ordre plus subtil — c'est-à-dire dépendant du souffle, de la psychologie même de la musique dont [donc?] un temps en perpétuelle mouvance dont la structure interne indiquerait entrées et sorties selon une élaboration plus «musicale» (exemple: organisation par couches d'événements). Mais ces deux éléments ne pourront jamais être considérés à part mais bien ensemble, leurs rapports intrinsèques fournissant un discours musical cohérent. Ainsi il serait possible d'avoir une musique dont l'aspect qualitatif dépendrait uniquement du quantitatif pour pouvoir avoir sa vie propre, ou le contraire, une musique dont le qualitatif serait si fort que l'aspect quantitatif serait négligeable!

En conclusion, ces deux éléments sont, il faut le dire, intrinsèquement liés et forment un tout, que l'on ne pourrait diviser. Ils forment le fond d'une œuvre, le fond étant le sens profond de la musique et dépend[ant] directement de l'urgence de dire.

C- Du Fond et de la Forme

Le qualitatif et le quantitatif formant le fond d'une œuvre, la forme éclaire et fait vivre ces éléments sur une période plus longue⁽³⁾. La forme est la « mise en chair » du penser musical.

La forme peut être primaire — dynamique-poétique-subtile.

Une forme d'ordre primaire est l'expression directe d'une idée — opposition *f-p*, structure de masses, etc. — mais demeure essentiellement linéaire sans réel développement organique: une forme d'ordre dynamique est une forme qui se développe par elle-même, dans un sens de directions clairement établies.

Une forme d'ordre poétique implique un développement dépendant essentiellement d'un contenu syntaxique ou culturel compris comme un élément dramatique ou poétique, mais surtout dépendant d'un signe issu d'un mode de communication quelconque.

Enfin une forme d'ordre subtil a recours à un treillis formel plus complexe dont les directions sont beaucoup moins claires et dont les systèmes de balances sont plus ésotériques!

Il est aussi très étrange de remarquer que la matière musicale [peut être] elle aussi primaire, dynamique, poétique ou subtile mais [que] l'adéquation entre la forme et la matière dépend entièrement du fond⁽⁴⁾! Le fond engendre lui-même le rapport entre la forme et la matière.

(3) Lire « prolongée ».

(4) Le fond: tout indivisible que forment le qualitatif et le quantitatif, selon l'explication fournie plus haut.

Est bien vu ici qui veut être médiocre

Texte paru sous ce titre dans le « courrier des lecteurs » de La Presse le 8 octobre 1974⁽¹⁾

Ce que Monsieur Gingras a écrit sur mon œuvre *Lecture di Dante* est simplement dégueulasse. Votre critique (?) musical a tout simplement fait preuve d'inintelligence. Je me suis exilé trois ans pour travailler la musique, et j'ai accepté que peu de chose, je n'ai accepté que de la bonne musique sous mon nom!

C'est bien cela votre Canada, ou votre Québec si vous voulez; si on demeure dans une certaine médiocrité et si on reste Canadien ou Québécois on est bien vu, mais si le moindrement notre musique prend un sentier qui enfin en sort, on nous traite de prétentieux. Les Allemands⁽²⁾ qui m'ont critiqué n'ont jamais même osé employer un tel qualificatif, mais bien entendu je suis au Canada et je n'ai pas le droit d'avoir des idées dépassant la norme habituelle. Nul n'est jamais prophète dans son

(1) Cette lettre ouverte de Vivier répond à la critique de *Lectura di Dante* parue le 27 septembre 1974 dans *La Presse*, sous la signature de Claude Gingras, critique musical du principal quotidien montréalais depuis 1953. Dans cette chronique, Claude Gingras écrit: « Après l'entracte, c'est la création de *Lectura di Dante*, de Claude Vivier, jeune disciple montréalais de Stockhausen. Un soprano, derrière un rideau, chante des phrases extraites de « *La Divine Comédie*, » à travers un orchestre dominé par les cuivres en sourdine et sous des éclairages précis.

pays, et jamais on n'oserait faire mentir ce proverbe. Mais le savez-vous bien, Monsieur Gingras, quel tort vous faites à la musique en écrivant avec aussi peu de conscience des mots aussi lourds de sens et de conséquence? Un critique n'a pas le droit de détruire impunément une œuvre musicale surtout lorsque le même critique peu à peine lire la musique et entendre!

La conclusion est aussi d'une facilité sans bornes. Qui n'y aurait pas pensé? Bien entendu, Varèse est bon, génial, mais Vivier, ouf! c'est un Canadien! Laissez Varèse chez lui et Claude Vivier aussi chez lui, et ne parlez que de musique. Si vous n'en êtes pas capable, laissez votre poste à quelqu'un d'autre! Il vaudra mieux pour l'information.

C'est, hélas! notre maladie au Canada; lorsque quelqu'un devient le moins bon, on lui dit: «Tu est trop bon pour nous, va-t-en!» N'en reste pas moins que nous avons un grand complexe d'infériorité dont nous n'osons encore nous débarrasser et si quelqu'un d'entre nous ose affirmer que sa musique est bonne ou ose parler d'éternité ou de choses plus complexes, plus divines, on le prend pour un fou. Mais, monsieur Gingras, je suis ici pour défendre ma musique, même si elle ne m'appartient pas car maintenant elle vit! Je la défends comme une mère défendrait son enfant. Et il sera toujours de mon devoir de la défendre contre des critiques incompetents comme Claude Gingras⁽³⁾.

Claude Vivier,
Montréal.

À un moment donné, le rideau s'ouvre, la chanteuse répète plusieurs fois «*Ho visto Dio*» («J'ai vu Dieu»), puis il se referme. Sur papier, c'est d'une écriture très savante, très compliquée. À l'audition, c'est extrêmement long, tour à tour fascinant, monotone et prétentieux.» *Ecuatorial* de Varèse était inscrit au même programme. Le manuscrit de cette lettre n'a pas été conservé. Nous respectons ici les fautes d'orthographe et de français maintenues dans *La Presse*.

(2) On trouve un autre allusion aux critiques reçues par Vivier en Allemagne dans le texte (pp. 00) consacré à *Mantra* de Stockhausen. On y verra également que c'est sans doute l'influence de ce dernier qui a dû pousser Vivier à répondre à Gingras, car ce geste est inhabituel chez ses collègues compositeurs au Québec.

(3) En réponse, Claude Gingras écrit: «Je ferai remarquer à M. Vivier que son œuvre s'intitule «*Lettura di Dante*» et non «*Lecture di Dante*».»

LIEBESGEDICHTE

Cette œuvre pour quatre voix mixtes et vents, terminée à Montréal en mai 1975, fut commandée par la Société de musique contemporaine du Québec à la suite du succès de Lettura di Dante et créée le 2 octobre 1975. Le texte ci-dessous provient des notes de composition de Claude Vivier et sert de notes de programme lors de la création.

Cette œuvre est une œuvre contenant un peu d'amour d'enfant, un amour naïf, tendre. L'amour de Dieu pour les humains et aussi l'amour des humains pour Dieu. Souvent au travers des êtres que nous côtoyons chaque jour⁽¹⁾. J'ai voulu cette musique sensible, je l'ai voulue humaine dans le sens de l'être humain conscient de sa petitesse et par là de son infinité.

En 1968 j'ai composé une mélodie extraordinaire et encore aujourd'hui elle ne me quitte pas. Cette mélodie était totalement intuitive. Un après-midi je l'ai harmonisée à quatre voix et, ce encore intuitivement, surtout

| (1) Une partie de la phrase manque.

avec amour. Enfin je l'ai divisée en douze groupes comprenant chacun entre un et douze accords. J'ai ensuite étalé ma musique dans le temps, j'ai donné à chaque série d'accords une durée suivant des proportions très précises. J'ai donné ensuite à chaque accord de mes groupes une durée formant une échelle de proportions harmonieuses. Il fut dévolu ensuite à chaque partie un caractère, un tempo et une tendance (passé, présent ou avenir).

Basée sur une harmonie à quatre voix l'œuvre comprend trois quatuors : voix, bois et cuivres. Chacun des 12 [groupes] comprenant des tendances au niveau de l'orchestration et au niveau de l'épaisseur instrumentale. J'avais donc du point de vue compositionnel la liberté d'exprimer comme je l'entendais chacun de mes douze groupes, et ce bien entendu en respectant les tendances que chaque groupe comportait. *Liebesgedichte* utilise trois textes : le quatrième chant des *Bucoliques* de Virgile, le psaume de l'enfance spirituelle et enfin un texte que j'ai écrit, « Chant d'amour », dans une langue inventée.

L'œuvre est affectueusement dédiée à Maryvonne Kendergi⁽²⁾.

(2) Maryvonne Kendergi fut présidente de la Société de musique contemporaine du Québec de 1973 à 1982, professeure à la Faculté de musique de l'Université de Montréal de 1966 à 1981 et animatrice de plusieurs émissions sur la musique contemporaine à la radio de Radio-Canada. Elle a joué (et joue toujours en 1991) un rôle de premier plan dans l'introduction et la diffusion de la musique contemporaine au Québec depuis la fin des années 1950.

De la critique musicale

Texte publié dans le « courrier des lecteurs » de La Presse le 29 mars 1976, sous le titre « Boudreau ne méritait pas ça! »

Une fois de plus [vendredi dernier]⁽¹⁾, monsieur Gingras y allait de ses [mémorables] inepties au sujet de l'œuvre extraordinaire de Walter Boudreau⁽²⁾. [L'objet même de la critique musicale est, cher monsieur Gingras, rendu à un niveau étonnamment bas! On ne lit plus ses « critiques » que pour en rire ou voir à quel point sa plume peut être « méchante ».

Le véritable critique doit pouvoir rendre compte d'une situation de recherche, la musique étant vraiment une recherche, se produisant dans une société donnée! Le cas présent est clair, monsieur Gingras ne sait absolument pas ce qui se passe dans le milieu de la musique contemporaine à Montréal! En fait il connaît des noms et des dates de naissance mais il ne fait pas du tout son travail : essayer de comprendre l'essence véritable de notre recherche. Il préfère remplir docilement comme un bon commis de bureau sa chronique hebdomadaire des disques en ignorant totalement ce qui se passe ici!

Les inepties que nous avons pu lire au sujet de l'œuvre de Walter Boudreau (je n'ai pas envie ici de les relever, car elle seraient trop nom-

(1) Les mots ou sections entre crochets ont été supprimés dans La Presse.

(2) *Variations I*, donné à la S.M.C.Q. le 18 mars 1976. La critique de Claude Gingras est parue le 19 mars 1976 dans La Presse. On y lit ceci : « Les « Variations » de Walter Boudreau étaient annoncées comme devant durer une heure. Je dis bien : UNE HEURE. Les gens ont commencé à sortir au bout de dix minutes. Après une demi-heure des mêmes procédés rythmiques et harmoniques et des mêmes effets sonores répétés inlassablement (« clash » des percussions contre arabesques des saxophones), je suis parti moi aussi. Il y a tout de même des limites pour perdre son temps! Ces « Variations »

breuses) révèlent une situation générale : on [ne] s'intéresse à ce qui se fait à Montréal qu'au cours des concerts de la S.M.C.Q., mais le reste du temps on ne fait rien, on ignore le travail que nous faisons. La remarque de la fin est, dans ce sens, très révélatrice : Serge Garant aurait accepté de jouer cette œuvre parce qu'elle lui est dédiée ! On ne peut faire constatation plus fautive ! Serge Garant est pour notre génération une lumière énorme, une sorte de Borduas, celui qui nous a ouvert les chemins, celui qui s'est battu pour nous alors que nous n'étions pas encore nés ! Il s'est battu farouchement pour la musique contemporaine ici et en plus il nous l'a enseignée, il nous a donné ce que l'on appelle le sens critique et une compréhension profonde de la structure musicale. Monsieur Gingras, vous êtes tellement aveugle que vous ne voyez pas la prolifération musicale de notre génération. Le concert de jeudi [dernier] nous a révélé une œuvre, travaillée avec amour, sens critique, conscience et aussi une œuvre qui est le couronnement de plusieurs années de recherche, de labeur incessant, de points d'interrogations, d'angoisse[s] et de confrontation[s] avec la vérité, avec l'histoire musicale. Vous n'avez même pas vu qu'avec cette œuvre naissait une personnalité musicale dont le monde, notre civilisation, ne pourrait [plus] se passer ! Cette musique que vous et moi avons entendue n'est pas locale, facile, mais bien universelle, cosmique. La recherche qui l'a fait naître appartient aux grands courants de la pensée contemporaine. Avec elle l'humanité devient plus consciente ! Ces musiciens qui l'ont jouée nous révèlent aussi un autre type de musicien : celui qui joue de la musique non pas pour se faire payer mais parce que c'est essentiel, parce que la petitesse du monde dans lequel nous vivons l'oblige à une sorte d'héroïsme ; ce n'est plus l'héroïsme des martyrs mais celui de l'amour profond de la musique. Ce concert marque un jalon très important dans la vie musicale montréalaise ! Maintenant on ne peut plus faire de la musique comme on en faisait avant à Montréal ! Le niveau de la composition musicale de Montréal est très élevé ! Il y a, en plus, cette flamme de la jeunesse. Ce que Walter a fait, j'en suis profondément heureux car avec des compositeurs comme lui que notre génération existe ! Cet hommage n'est pas celui d'un *chum* mais celui d'un confrère compositeur qui lui aussi cherche et qui est heureux de voir la recherche d'un confrère porter des fruits aussi mûrs !

[Mais hélas il y aura toujours des Claude Gingras pour saboter l'impact de telles musiques et pour ralentir l'évolution culturelle d'un pays, de mon pays ! Un vrai critique aurait compris, un vrai critique essaierait d'en savoir le plus possible sur le devenir de la musique contemporaine, un vrai critique partagerait avec nous la tâche de conscientisation du public. Il suivrait de plus près l'évolution de la musique dans son faire, dans sa conception ! En ce sens je ne crois pas que des critiques de cet acabit aient facilité les choses lors de la création d'un groupe comme la S.M.C.Q., et il est fort probable qu'ils n'entravent aussi la création d'autres groupes ! Car nous avons un peu besoin d'eux, pour nous expliquer, en parler !

(sic) ne sont pas seulement faciles et monotones : elles sont vulgaires, avec des accords rappelant le « *Grand Canyon Suite* » de Ferde Grofé et ces sons de vibraphone sortis tout droit d'un club de nuit. À côté de cela, les Vivier et Gonneville sont des génies. Que la S.M.C.Q. ait accepté cette affaire-là me dépasse. Mais la dernière ligne du texte de présentation de l'« auteur » nous donne peut-être la clé du mystère : « L'œuvre est dédiée à Serge Garant »... »

En France, un critique comme Maurice Fleuret organise des concerts et comprend assez pertinemment ce qui se fait, mais ici notre critique « national » est assis confortablement dans sa salle de travail et détruit sans essayer de comprendre! Dans une Nord-Amérique française nous avons besoin d'enthousiasme, nous avons besoin, non pas d'un critique qui se conduit en vieux « routier » de la chose culturelle mais en jeune, plein de fougue! Quelqu'un qui peut épouser notre enthousiasme! Car de toute façon les jeux sont un peu faits: c'est dans nos mains que réside le futur de la musique!]

Je suis donc profondément attristé et écœuré qu'une œuvre aussi chaude, humaine, fondamentale, cosmique et pleine d'amour pour la musique ait été descendue d'une façon aussi froide, cynique et, disons le mot, dégueulasse[!]

Voyez dans cette lettre non pas l'œuvre d'un écrivain mais [celle] d'un compositeur encore sous le feu de l'émotion que lui a causée l'œuvre de Walter Boudreau.

Claude Vivier
Rue Stuart, Ottawa⁽³⁾, Ont.

(3) Cette lettre ouverte fut écrite pendant la courte période où Claude Vivier enseigna à l'Université d'Ottawa.

Japon

Texte provenant d'un carnet de voyage⁽¹⁾

20 septembre 1976, Tokyo

Théâtre *kabuki*. Forme dramatique très remarquable.

a) Formalisation de l'art dramatique. Il semble peu important que l'histoire soit entière, les monologues parlés sont comme des moments d'extrême raffinement où la musique (élocution idéalisée) de la voix (intonation) est d'une très grande complexité: il s'agit d'un système étriqué très complexe où la courbe dramatique est très peu importante. Le temps est continuellement figé sur un temps, des points d'orgue dans des positions héroïques. Musique de *shamisen*⁽²⁾ assez simple, musique, action, commentaire. Le tout devient très symbolique.

The function⁽³⁾ of [the] *kuroyo*⁽⁴⁾ is also very astounding, they are all in black and are not supposed to be seen! In fact they are not seen! They serve, handle stage property, the *onnayata*⁽⁵⁾ male playing female roles!

La musique: les coups de *claves*⁽⁶⁾ (répétitions avec le *guacu*⁽⁷⁾) annoncent le début et la fin de la pièce. Un musicien habillé tout en noir ponctue l'action avec deux morceaux de bois frappés contre une plaque de bois.

(1) Claude Vivier fut profondément marqué par son contact avec l'Orient, par son séjour à Bali en particulier (voir les documents suivants). Il trouva dans le théâtre japonais, mais surtout dans la musique et le théâtre balinais, la réalisation de concepts artistiques qui l'intéressaient depuis des années, notamment ceux inspirés d'Antonin Artaud, qui fut lui-même très influencé par le théâtre balinais.

(2) Espèce de banjo japonais.

(3) Vivier aimait les langues étrangères, et il ne ratait aucune occasion de parler l'anglais, l'allemand, le néerlandais et l'indonésien, appris lors de son séjour à Bali en 1976-1977. S'il se trouvait en compagnie de personnes parlant une langue qu'il connaissait, il parlait spontanément cette langue; il n'y a donc rien de surprenant à ce

Les commentaires vocaux sont extrêmement expressifs, l'accompagnement du *shamisen* résume l'essentiel de la mélodie pendant que le commentateur varie (selon les besoins de l'expression) la mélodie de base.

En groupe les chanteurs vont de l'unisson parfait aux variations individuelles sur la mélodie. Parfois les notes attaquées à la tête le sont individuellement (elles forment un *cluster*) et se dirigent vers une note commune.

La musique des instruments est simple, nombre de répétitions de la même phrase.

Le problème fondamental qui se pose est le suivant : me voici avec ma culture et ma langue dans un pays dont la culture et la langue diffèrent totalement ! Pour comprendre le mot à mot — sens littéral — de ces musiques et de ces cérémonies, je dois d'une certaine façon devenir moi-même japonais, mais est-ce finalement si intéressant. Il me semble qu'il est beaucoup plus intéressant de me laisser baigner dans cette culture, cet art de vivre et ne comprendre que l'esprit. Certains points notés plus haut font, je crois, partie de la grande culture humaine. Ce sont ces grands principes auxquels je dois m'attacher ! Nous pouvons les énoncer comme suit :

continuité
discontinuité
polarité
non-polarité

par-dessus cela arrivent des concepts.

Éthique où la perfection du geste, parce que la répétition des actes sacrés devient la perfection artistique ! Le *soi* ne s'exprime plus mais *agit* les préceptes ancestraux. Un peu comme la cérémonie du thé où chaque geste obéit à un précepte ancestral. Tout cela forme un ensemble statique à admirer où l'émotion en tant qu'expression du *soi* n'existe plus mais où un type supérieur d'émotion, de jouissance esthétique et religieuse existe ! De cette façon les choses sont en premier lieu simplifiées et leur signification abstraite !

Expressif ! où l'expression d'une chose dépasse les symboles pour rejoindre la matière.

Ai vu une autre pièce de *kabuki*. Une pièce *néo-kabuki* se rapprochant nettement du théâtre occidental avec toute la technique et le sujet assez *kabuki* (sauf la noblesse). Une cérémonie de présentation de deux nouveaux acteurs : tous forment une ligne droite et un côté prostré, et chacun à tour de rôle présente les acteurs *kabuki* ; enfin très rapidement quelques phrases et le tout est terminé ! Ce qui frappe c'est le type d'école ! L'aspirant acteur travaille en contraste où ses maîtres...⁽⁸⁾

qu'il soit passé ici du français à l'anglais, étant donné qu'il communiquait surtout en anglais au Japon.

(4) Dans le théâtre *kabuki*, les *kuroyo*, vêtus de noir, couleur qui symbolise l'invisibilité, font office d'assistants.

(5) Les *onnayata* sont des acteurs masculins qui tiennent des rôles féminins dans le théâtre *kabuki*.

(6) Instrument à percussion consistant en deux morceaux de bois qu'on frappe l'un contre l'autre.

(7) Ce mot n'existe pas. Le seul instrument dont il pourrait s'agir ici — en admettant que Vivier parlait d'un instrument de musique — est le *gakudaiko*, tambour souvent utilisé dans le théâtre *Kabuki* et que l'on frappe à l'aide de baguettes.

I (8) Le texte est incomplet.

Trois lettres de Bali

Vivier a envoyé de Bali deux lettres destinées à la publication. La première date de décembre 1976 ou de janvier 1977 et a paru dans le numéro de février 1977 de *Musicanada*, organe du défunt Conseil canadien de la musique. La seconde a paru partiellement dans la livraison de mai 1977 de la même revue. Le texte intégral provient des archives de Monsieur Guy Huot, secrétaire général du Conseil canadien de la musique et rédacteur en chef de *Musicanada*. Entre ces deux lettres, nous insérons un texte provenant d'un carnet de voyage et dont Vivier pensait peut-être tirer une lettre, si l'on en croit une remarque du dernier paragraphe. À notre connaissance, elle n'a pas été publiée.

Île de rêve pour compositeurs?

Et me voilà donc rendu à Bali. On m'avait dit bon nombre de choses, mais il faut vraiment y vivre pour voir et comprendre un peu. Ici, tout le monde apprend tous les instruments, le concept de « meilleur » n'existe à peu près pas et l'erreur est considérée comme humaine. J'ai rarement vu des sautes d'humeur ou un professeur sanctionner un élève. Très souvent, dans les classes avancées, le professeur n'est plus là. L'un des traits essentiels de la musique balinaise étant la concentration en vue d'une communication avec dieu [*sic*], les Balinais sont passés maîtres dans l'art de la répétition mantrique: il y a quelques jours lors d'une cérémonie de consécration de maison on m'assignait au *kempli*⁽¹⁾, instrument sur lequel je devais pendant une heure battre la mesure. Je dois avouer franchement que ce type de concentration est extrêmement difficile. Quand une erreur se glissait dans mon jeu au lieu de me faire des gros yeux les musiciens s'esclaffaient de rire et dans des séquences rythmiques complexes essayaient de me distraire pour me faire encore tromper.

Ici on m'a donné un nom balinaise « Nyoman Kenyung » (le troisième né riant). Chose remarquable je n'ai pas encore vu de *barong*⁽²⁾ ou de *ket-chak*⁽³⁾ car actuellement les seuls qu'on peut voir sont les présentations pour touristes. Nyoman Kenyung ne peut se permettre de voir ces mauvaises imitations. Sur l'île des dieux je préfère vivre avec les dieux qu'avec les autres.

Quelques remarques d'ordre technique sur la musique balinaise.

A- Concept de la pulsation

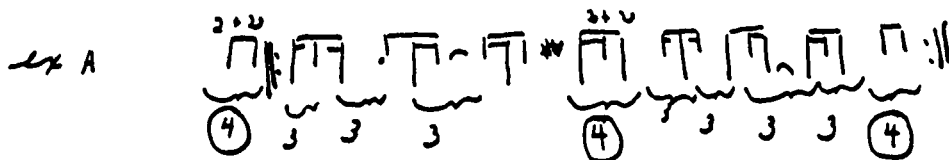
« Le rythme est une série d'équilibres et de déséquilibres autour d'un pôle »

(1) Type de gong non suspendu ayant pour fonction de ponctuer le discours musical.

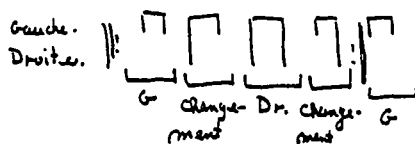
(2) Personnage bénéfique très spectaculaire (habituellement un dragon) qui intervient dans divers types de théâtre balinaise et dont l'incarnation exige deux danseurs.

(3) Chœur masculin utilisé dans diverses danses et imitant le principe du gamelan.





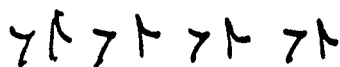
B- Concept tridimensionnel (Gauche-droite-changement)⁽⁴⁾



Ce concept est d'ordre extrêmement pratique: de gauche il faut nécessairement aller à droite et pour ce faire un changement s'avère nécessaire. Ce concept s'applique ici à la musique pour deux mains; ici les changements sont symétriques mais ils pourraient être asymétriques, ces niveaux pourraient être multiples et appartenir à une organisation elle-même tridimensionnelle, et ce changement est ressenti physiquement chez le musicien car en plus, ce moment correspond souvent, comme dans le premier exemple, aux moments rythmiques en équilibre.

C- Concept du « temps » déplacé

La musique balinaise s'est rendue célèbre notamment par la technique des rythmes complémentaires (*inter-locking*⁽⁵⁾). Il faut bien comprendre une chose; le rythme suivant:



n'est pas un rythme en contretemps mais bien un temps déplacé vers la droite et il est senti de la sorte. J'ai moi-même expérimenté cela — on devient inconscient de jouer en contretemps mais on joue sur son temps, ce qui est tout à fait autre chose. Dès qu'on se déplace à la bonne distance, le tour est joué.

Ici à Den Pasar⁽⁶⁾ la musique pop occidentale ou Mantovani remplacent peu à peu la musique balinaise. On présente une sorte de soupe-bouillie dans le hall des hôtels ou dans les spectacles pour touristes. Culturellement, l'humanité vit actuellement une période de transition extrêmement importante. Un processus est en marche lequel lentement mais sûrement réunit les différentes cultures du monde pour en trouver une, la culture terrestre. Il semble que cette ligne se dirige plutôt vers un appauvrissement qu'un enrichissement. De plus en plus les cultures non occidentales sont littéralement noyées par la culture occidentale sans qu'ait eu lieu cet échange de cultures souhaitable pour la pensée humaine.

(4) Selon I Wayan Suweca, éminent musicien balinaise et professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, ce concept n'existe pas dans la musique balinaise, du moins pas sous cette forme. La description que fait Vivier est difficile à suivre, mais il semble faire allusion aux mouvements des mains.

(5) *Kotekan*, en balinaise. Formule de rythmes imbriqués où deux rythmes hautement syncopés se complètent pour produire une articulation égale.

(6) Capitale de Bali.

Ce que nous voulons c'est l'homme conscient, celui qui porte en lui toutes les traditions que la terre a portées. Nous voulons un humain qui par sa singularité justement peut rejoindre le reste de l'humanité. Le futur de la musique ne peut se voir sans l'apport essentiel des autres cultures. L'esprit humain ne peut être cosmique que lorsqu'il met en œuvre tout son héritage culturel.

D'un carnet de voyage

Bali, le 26 décembre 1976

Cette île, je vais devoir bientôt la quitter. Avec moi j'emporterai tous ces personnages d'*arja*⁽⁷⁾ qui font encore pleurer les Balinaises, rire les Balinaï et pleurer les enfants. Ces chefs-d'œuvre d'humour et de drames sentimentaux; «*Tusing ngelah tunangan*», répète un clown — je n'ai pas de fiancée — et tout le drame se concentre à la recherche de l'amour, tout autant les dieux, les rois, les paysans ou les fous! Et ces titanesques dieux dans une langue tout aussi titanesque, le *kawi*⁽⁸⁾. Et ces personnages se répètent comme des musiques dans le *wayang kulit*⁽⁹⁾ (théâtre d'ombres), dans les *sendratari*⁽⁹⁾ (dramas dansés), les *arja* ou les *drama gong*⁽¹¹⁾. Et tous ces êtres tellement merveilleux, d'une douceur angélique et d'un amour du jeu démoniaque. Et tous ces dieux avec qui on vit et auxquels il faut faire continuellement attention. La musique classique balinaise austère et subtile, la musique d'*angkloung*⁽¹²⁾ ou de *gnaben*⁽¹³⁾ ou *dapaeuva*⁽¹⁴⁾ [sic] et ces mélodies pour endormir les enfants et les musiques pour faire danser les dieux. Les processions de *barong landung*⁽¹⁵⁾ (quatre personnages immenses) ou bien *rangda*⁽¹⁶⁾ la terrible, celle qui est assoiffée de sang mais qui peut aussi faire rire les enfants.

Il m'est actuellement impossible d'analyser mon comportement mais je suis devenu un peu balinaï; j'ai ri, pleuré et ai eu peur tout comme j'ai trouvé inconcevable que les touristes se baignent nus sur la plage et pourtant je n'ai même pas remarqué les Balinaïes âgées se promenant les seins nus ou les familles complètes se baignant dans les rivières. Que fait Claude Vivier le compositeur? Eh bien, il se ferme la gueule et écoute, enregistre les impressions et aussi techniquement un peu ce que, dans la première lettre, il a décrit. Dire que cette expérience fut facile serait mentir car je dois avouer que l'apprentissage de l'indonésien et de deux niveaux de balinaï est une chose plutôt ardue et terriblement fatigante! Mais ce que j'ai pu en retenir se décrit assez peu avec des mots car, comme dans l'histoire où le maître demande à l'élève ce qu'il a appris et l'élève de répéter fébrilement par cœur ce que le maître lui a dit sur quoi le maître répond par une gifle et demande à l'élève de revenir quand il aura compris, je ne veux pas recevoir de gifle et ne veux surtout pas écrire de la musique balinaïe!

(7) Théâtre musical balinaï à caractère populaire.

(8) Langue classique des gens lettrés, des prêtres hindouistes, des dieux et des princes à Bali, équivalant au latin en Occident.

(9) Théâtre d'ombres réalisé au moyen de marionnettes de cuir en deux dimensions.

(10) Théâtre dansé introduit par les Javanais dans les années 1960 et emprunté ensuite par les Balinaï.

(11) Genre de théâtre populaire avec accompagnement de gamelan inventé par les Balinaï dans les années 1970. («Gong» désigne l'instrument à percussion aussi bien que le gamelan lui-même.)

(12) Ce terme désigne un instrument en bambou ainsi qu'un type de gamelan portatif, aux sonorités très cristallines, utilisant une gamme de quatre notes et dont on se sert principalement dans les cérémonies funéraires.

(13) Cérémonie de crémation.

(14) L'épellation de ce mot est manifestement erronée, et il a été impossible d'en déterminer le sens.

(15) Marionnettes géantes.

(16) Sorcière.

Heureux qui comme Ulysse

Le 25 janvier 1977

Et ce fut un beau voyage. Une leçon d'amour, de tendresse, de poésie et de respect de la vie que ce voyage à Bali. Ces mots peuvent paraître étranges quand je parle de musique, mais comment ne pas parler d'amour quand un ami en guise d'adieu danse pour moi, quand cette vieille femme m'offre un fruit pour mon voyage à Java car pour elle le plus loin qu'on peut partir de Bali c'est Java! Expériences de compositeur certes mais aussi expérience humaine. Une chose à Bali: la musique reste finalement au fond du cœur, on comprend la musique parce qu'elle parle au cœur. Mais ce cœur n'est pas ce que l'Occidental peut y comprendre mais une sorte de cœur cosmique qui d'amour pourrait embraser tout l'univers et qui d'humour pourrait faire rire tout l'univers, un cœur encore qui de poésie pourrait faire pleurer tout l'univers et qui plein de joie peut faire danser tout l'univers.

Et vous donnerez la vie
à ces Dieux inventés.
Ces planètes rêvées,
elles existeront.
Ces dimensions espérées
apparaîtront.
Et lentement comme des pinochios [sic]
tout vivra vraiment.
L'atelier de Bruder Jacob⁽¹⁷⁾
se logera aux soleils
des mondes inconnus.
Nos yeux discerneront
les univers subtils.
Nos mains toucheront
ces couleurs merveilleuses.
Nos pensées se mélangeront
aux poussières des siècles et des univers.
Comme la mort
la conscience nous envahira.
Et les rois fous gouverneront
les firmaments multidimensionnels⁽¹⁸⁾.

Et ces rois fous ont dansé, ri et pleuré devant moi, et cela n'était pas un rêve mais la réalité car ici, à Bali, la réalité quotidienne est transcendée. L'artiste occidental pourra bien essayer d'imiter Bali, de s'inspirer de Bali mais la leçon fondamentale de Bali, il ne pourra l'appliquer qu'en changeant complètement l'Occident: ce qui se passe sur la scène ou dans la rue ou sur l'écran de *wayang kulit* se passe vraiment. Ces drames sont la répétition éternelle des *dewa*⁽¹⁹⁾ qui, un jour, ont peuplé la terre de Bali.

(17) Ce personnage revient dans *Journal* et dans *Love Songs*. Le contexte étant le plus souvent la mythologie enfantine ou des personnages de contes comme *Alice au pays des merveilles*, il est possible que Bruder Jacob soit la version allemande de Frère Jacques, chanson tout aussi populaire en Allemagne qu'en France parmi les enfants. Toutefois, le contexte étant également de nature ésotérique, il serait tout aussi plausible que Bruder Jacob (ou Jakob) soit une référence au mystique allemand Jakob Boehme (1575-1624), d'autant plus que ce dernier était cordonnier de métier et que Vivier fait allusion à l'atelier de Bruder Jacob.

(18) Vivier utilisera ce poème dans *Journal*, composé quelques mois plus tard.

(19) Dieux, en balinaï.

Le mystère reste grand à Bali parce que c'est un mystère divin. Tous les gouvernements pourront passer sur cette terre mais Bali demeurera toujours la *Pulau Dewata*⁽²⁰⁾, l'île des dieux. Arrivé à Singapour le choc culturel fut grand mais malgré la richesse étalée partout, il me semble que Bali avec une pauvreté apparente, reste un lieu privilégié. Bali fait partie d'un pays où la corruption, l'incompétence, le marionnettisme [*sic*] du gouvernement n'aide pas la cause économique ni le développement culturel — j'ai dû attendre une semaine pour recevoir deux cassettes de ma musique, me piquer une conversation d'une heure avec un officier de douanes me demandant combien de fois j'avais fait l'amour, combien j'avais payé [*sic*]⁽²¹⁾, et enfin écrire un article sur la culture balinaise à l'intention d'un cadre supérieur bien intentionné. Mais par chance le peuple balinais n'est pas encore trop touché par ce mouvement. Ce qui est d'ailleurs incroyable dans ce pays c'est de passer de la vulgarité la plus stupide des officiers gouvernementaux à la tendresse et au très grand raffinement des gens et de leur art. La dictature militaire actuelle avec ses semblants de culture évoluée, occidentale, risque à la longue de faire plus de mal à Bali que l'affluence des touristes. L'art balinais est un art qui évolue et qui vit, les jeunes artistes balinais veulent voir ce qui se passe à l'extérieur et savent bien que ce que les magasins chinois réussissent à leur trouver n'est pas la plus haute expression de l'art occidental. L'un de leurs plus célèbres jeunes chorégraphes, Wayan Debia, voudrait entrer en contact avec d'autres artistes mais, sauf quelques tournées, ne le peut! Je ne crois plus tellement à la conservation en « bocal fermé » des cultures mondiales — actuellement c'est vraiment une période de rencontre, une période d'échanges et d'enrichissement mutuel. Hélas jusqu'ici aucune dictature militaire ne s'est trouvée au fait de l'évolution culturelle consciente. En plus ces organisateurs de tournées profitant d'un niveau de vie très bas offrent des salaires de l'ordre de 15 \$ pour une représentation à New York. C'est d'une part de l'exploitation culturelle et d'autre part du vol pur et simple.

Mais laissons ces considérations et attachons-nous aux détails techniques [de la musique]. Première considération majeure: le timbre. Le timbre du gamelan habituel est homophone, les problèmes de balances [*sic*] sont beaucoup moindres que dans l'orchestre classique occidental et, plusieurs instruments doublant, la musique prend un aspect plus improvisé et l'interprétation peut en être plus libre. Par moments, le soliste improvise autour d'une mélodie donnée pendant que les autres musiciens réalisent le « remplissage » ou ornementation selon les règles préétablies. L'ensemble étant homogène, un problème qui s'élève dans nos orchestres ne se présente pas ici: si un musicien est absent, on joue avec un musicien en moins. Si un musicien doit jouer de la flûte (*suling*) il laisse tout simplement son instrument et joue. Ceci est possible grâce à un principe: toute la musique dépend, est jouée à partir d'une mélodie de base. Il suffit donc de connaître la mélodie de base et de construire les variations selon les

(20) Titre de l'une des œuvres les plus connues de Vivier.

(21) Claude Vivier se relisant rarement, il est impossible de savoir s'il fait allusion au coût de son voyage, ce qui est probable, ou au coût de certaines activités amoureuses...

lois connues. Ces lois sont très nombreuses et vont de la simple mélodie à l'unisson, à l'hétérophonie donnant l'impression du contrepoint. Toute la musique balinaise est binaire et procède par phases pouvant aller jusqu'à 164. Une loi simple mais évidente: les instruments graves jouent long et lent et plus on monte, plus la vitesse augmente. Ceci s'apparente aux contrepoints du Moyen Âge.

En ce sens, on s'aperçoit que certaines lois sont effectivement assez universelles. J'ai dit plus haut que le timbre était homogène (sauf pour l'ensemble de *kambuh*⁽²²⁾) mais l'accord ne l'est pas, homogène, 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. Aucun gamelan n'étant accordé de la même façon, ils sonnent tous différemment et même les relations intervalliques changent. On pourrait faire une étude approfondie de l'accord du gamelan balinaise mais ce serait très difficile d'en retirer une règle générale!

En fait ce qui m'a le plus intéressé dans la musique balinaise c'est la forme! Au contraire de ce que bien des gens pensent, le gamelan balinaise n'est pas essentiellement répétitif et ce serait une grave erreur de penser comme cela. Ce sont plutôt des phases répétitives qui se présentent à l'oreille que des répétitions car chaque répétition est différente. Techniquement ce qui change c'est l'un ou plusieurs des éléments suivants: tempo, dynamique, ornementation, point d'orgue (*putup*), changement de formation et silence.

La phase de base continue toujours dans l'oreille du musicien mais il doit y superposer ces différents changements. Très souvent les points d'orgue subissent des transformations au cours de la musique mais ces transformations ne sont pas d'ordre horizontal (dramatique) mais d'ordre vertical (lyrique), c'est-à-dire qu'une mélodie A est arrêtée au milieu de son déroulement par un élément B qui lui peut aussi se présenter sous différentes formes. Si en plus on superpose les autres différentes formes de changement ceci peut devenir très complexe mais issu d'un mode de pensée finalement très simple!

Le système *kotekan* ou *inter-locking*⁽²³⁾ est aussi une partie importante de la musique balinaise — en fait aussi importante que peut-être pour nous l'harmonie. En fait, un peu comme dans la musique occidentale on s'habitue à chanter une deuxième voix, dans la musique balinaise on apprend les rythmes et les mélodies complémentaires. Un jour dans une *upacara*⁽²⁴⁾ c'était le temps des trances *kerauhan* — à ce moment beaucoup d'enfants prennent part à la musique car c'est en fait très simple (ajouter les notes⁽²⁵⁾). Mais d'autre part les cymbales jouent (ajouter les notes⁽²⁵⁾), etc. Donc les enfants jouaient ces simples rythmes complémentaires et à la fois devenaient de plus en plus excités, ils attendaient tous le moment des *kriss*⁽²⁶⁾ (les *pomanku*⁽²⁷⁾, en transe, essaient de se suicider), excitement

(22) Épelé habituellement «gambuh». Ce type de gamelan comprend trois flûtes, un rebab (espèce de vielle) et quelques instruments à percussion.

(23) Cf. *supra* note 5.

(24) Cérémonie.

(25) Vivier comptait rajouter, ou avait rajouté, des exemples musicaux; toutefois, cette partie de la lettre n'ayant pas été publiée, on n'en a pas retrouvé trace.

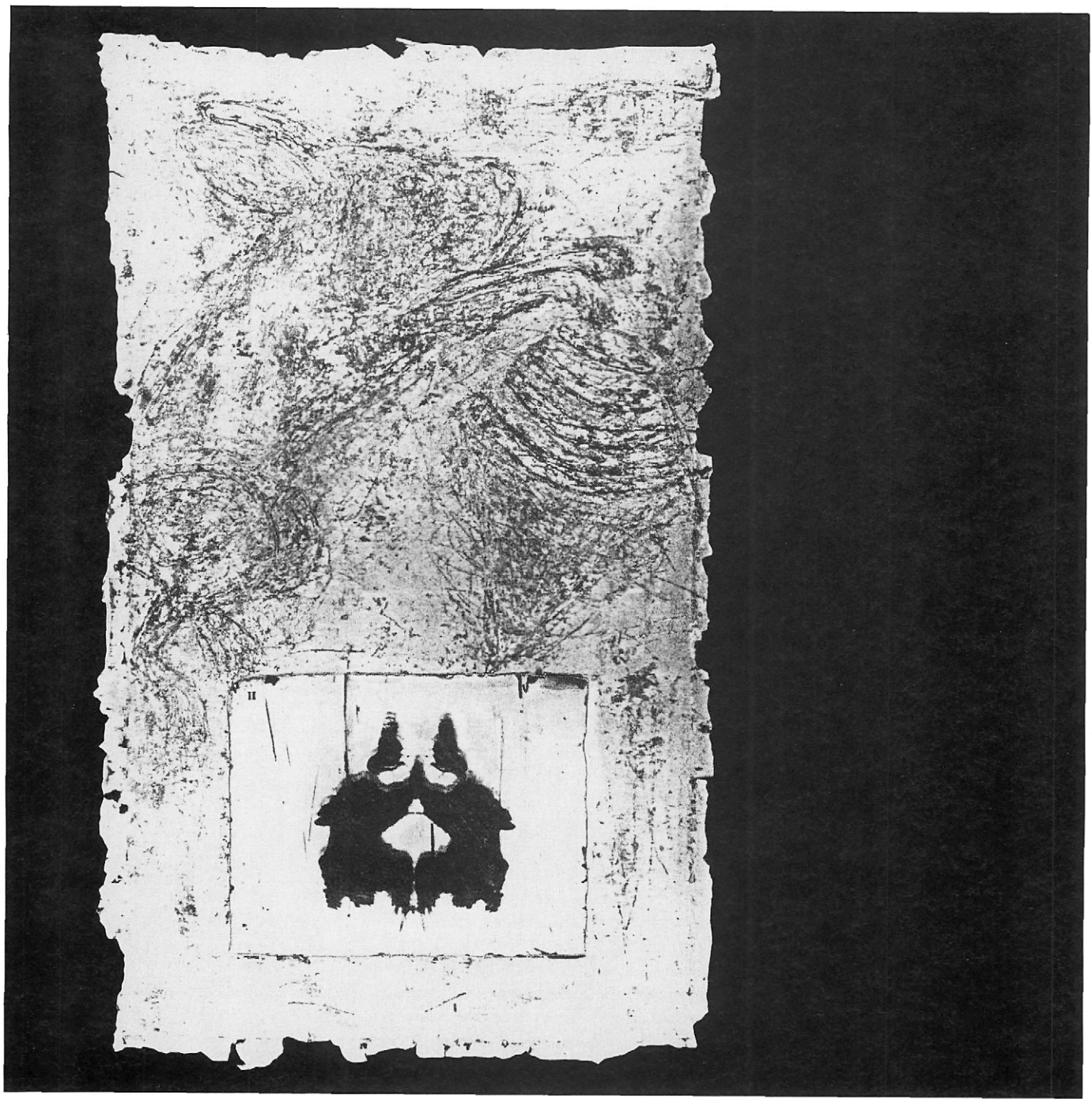
(26) Petite épée traditionnelle à lame ondulée dont les danseurs en transe essaient sans succès de se transpercer la poitrine.

(27) Vivier se trompe ici de mot: les *pomanku* sont des prêtres, et ce ne sont pas eux, mais bien des danseurs, qui entrent en transe.

[sic] énorme qui mène au véritable délire, lequel est conduit par un Balinais indiquant par ses mouvements imitant les trances (tout son corps se met à vibrer, à s'agiter) et qui indique à quelle force doivent jouer les musiciens. Depuis longtemps je m'intéressais au *kotekan* mais pas encore [sic] je n'y avais vu d'application pratique; mais en voyant ces enfants je me suis rappelé ma propre enfance au collège chantant des messes de minuit⁽²⁸⁾, étant transporté par une musique finalement simple, et même aujourd'hui en tant que compositeur je me souviens toujours de ces moments merveilleux. En fait ma propre formation, mon enfance, m'avait formé surtout sur la mélodie et l'harmonie, et aujourd'hui ma musique est construite sur la mélodie et l'harmonie! J'avais appris ce jour-là une grande leçon : moi, le mélodiste, découvrais que tout comme une mélodie peut contenir une harmonie qui est inhérente, elle peut aussi contenir des mélodies complémentaires — ces mélodies complémentaires étant directement reliées à la mélodie principale par des liens tout aussi inhérents et « naturels » (le terme naturel ne s'applique pas nécessairement à un univers tonal mais à un univers de relations subtiles qui ne peuvent s'expliquer que par un flux ne contrevenant aucunement le [sic] flot d'une mélodie, [mais] lui confèrent un *ductus* plus personnalisé. Il est, en fait, très difficile de rationaliser cette technique car la pensée sérielle n'a pas pu encore rationaliser les degrés de relation subtile entre les sons à la fois verticalement et horizontalement. C'est ce qui faisait dire à Messiaen que Mozart n'est pas un compositeur tonal. Ce type de pensée s'applique bien entendu en autant que le compositeur veuille rendre l'auditeur conscient des relations horizontales et verticales entre les notes.) Mais ce type de pensée permet, entre autres choses, de structurer simultanément les rapports verticaux et horizontaux de la musique. En fait jusqu'ici la technique contemporaine à l'aide ou de séries ou de mélodies génératrices s'acharnait à extraire d'une mélodie ses implications horizontales et verticales mais ne cherchait pas dès le début à formuler les relations entre les voix — tout venait de la Série ou de la Mélodie — mais les relations fondamentales entre les voix (horizontales, verticale et en diagonale) étaient la répétition des proportions de cette même mélodie; mais si la mélodie pouvait elle-même contenir ses propres voix, si le compositeur pouvait composer au départ de la mélodie les rapports inhérents à la mélodie par la suite, le travail compositionnel se ferait sur plusieurs plans, lesquels auraient été soigneusement choisis dès le début. À l'intention du lecteur j'ai composé un exemple⁽²⁹⁾ simple : une mélodie en quatre segments utilisant en tout dix notes du total chromatique. Chacune des deux voix accompagnant ma mélodie de base est non seulement un *kotekan* (complémentaire) de cette mélodie mais indique aussi une sorte d'état second du développement. Une sorte de table de coordonnées des rapports intimes de la musique. À partir de ce moment, chacune des voix peut prendre son envol, digresser, revenir, se développer indépendamment, vivre des expériences extraordinaires comme *Alice au pays des merveilles* et toujours nous

(28) Ce fut lors d'une Messe de minuit, au juvénat, que Vivier eut la révélation de la musique.

(29) Cf. note 25, *supra*.



aurons cet ensemble dont la tête peut prendre des proportions exagérées et les pieds devenir presque inexistants⁽³⁰⁾ mais toujours nous aurons la vie. Ceci est l'une des conclusions de mes recherches à Bali.

Finalement, le plus important c'est la vie, la vie pleine et heureuse, le sentiment profond que chaque instant est une merveilleuse découverte et le sens de l'écoute du regard dénué de passion [sic]. À Bali on peut tout voir : la préparation, la représentation et le départ. Il est important de comprendre comment un peuple si amoureux du merveilleux veuille bien tout voir, l'envers et l'endroit du tableau — de telle sorte que pour une représentation de Wayan il y a parfois autant de monde en arrière du rideau qu'en avant.

Enfin il me faut conclure par une remarque judicieuse (toute conclusion étant obligatoirement intelligente et marquant la profondeur de pensée de l'auteur!). Je réalise de façon patente que ce voyage n'est finalement qu'un voyage au fond de moi-même.

(30) Allusion à l'une des aventures d'Alice dans l'ouvrage de Lewis Carroll.

JOURNAL

CŒuvre pour quatre voix mixtes, chœur SATB et percussion, composée en 1977 au retour de Bali. Les notes de programme ci-dessous ont été rédigées pour la création, le 30 mars 1979 à Toronto, par les Festival Singers of Canada.

Attracting forces of my childhood (or maybe better, the one I always wanted to have!) "Journal" is indeed a very autobiographical piece.

It is divided into four parts: *Childhood, Love, Death, After Death*. It is mainly inspired by the very fact that during the greatest part of my childhood I was always looking for my own mother, who I thought was somehow Polish, [by] mystical concepts which I also hold from my childhood where Christmas was a big event and where reality was not the one I was, in fact, living but one I was taken from in a very strange fashion. As a whole, my musical world is part of a definite realm enlightened by others, those being more [who are more?] subtle. While writing the piece, I always felt a presence which wanted me to write this very specific music. Dreams of music came to me, so unusual that I had to translate them with my human tools! There is always a discrepancy between pure thought and music. Words came along with the music, in fact, sometimes they added cosmic dimensions, or, better, explained it in a very specific manner. Life for me is a continuous search for purity and a few steps towards the disembodiment of my being. Already in the beginning of life through those childhood plays⁽¹⁾, you encounter mystical characters like Master Merlin, and the whole game of life is set in universal harmony with an acute,

(1) Lire «games».

somehow non-volitional, consciousness, a consciousness of the other existence parallel to ours! The Jabberwocky⁽²⁾ fight is, of course, a passage rite as are Merlin's three questions.

Childhood is constructed around six melodies of evolving complexity, the last [one] being a four-voiced counterpoint. This part deals with a poetical structuring of the music. Its form follows an association-type of structure: the text leads me into specific musical constructions and the music, into specific texts! Already in this part I use *Sprechstimme*. To me the spoken texts lie on the edge of expression because they are rhythmical speech with written-out voice-inflections; they become a reflection upon "sung" music itself! They indeed recreate the inner world, the sung world belonging in some respect to the world of communication, the world of signs. In fact, there is, throughout the piece, a whole range of statements lying between those two extremes.

One will see in this score that I always stayed within our traditional technical limits, this is because, from a known base, I wanted to be able to reach unknown abysses and realms!

The second part, *Love*, opens with calls to names of great lovers. This part is dynamic and dramatic, where the opening concentrates on a major third. Through the entire work, you will find two other such concentrations: one on the movement of two chords and one on a melody.

Love deals with dramatic developments (search for love and its discovery) and, on the other hand, with a much tighter musical structure evolving through several musical and dramatic units. Of all the parts in this work, this is the most "down to earth". Search for love ranging from the Bible to the brothel. Freezings in time, solitude, fear. Characters of childhood or their impersonations still appear! But after the search, we do find love: the melody of cosmic love is sung by both the choir and the soloists.

Death is preceded by a concentration on a movement: oscillation between two chords and the evocation of the poet Mayakovsky. (As you know, in spiritualism very often, souls trying to make contact with earthlings are those who have committed suicide.)

Light of the external world fading out and light of the interior world fading in...

This third section has an obvious structure, that is, opposition, clear[ly] cut parts. Half of it is based on a 12-tone chord sometimes transposed half a tone higher. Here and there, reminiscences of the composition itself appear and slowly [there is] more and more light. There is also a personal remembrance: "Lucaet" which is based on a melody I wrote more than eight years ago! Somehow meditative but still carrying archetypes of death (Requiem, a long monody on "in Paradisum" (like a thread throughout

(2) Titre d'un poème en langue inventée dans *Through the Looking Glass* de Lewis Carroll.

the first part), crying, prayers), it is indeed a reference [to] our own medi-
eval past but transposed to an idiom that glides slowly from darkness to
light. When the music opens up to light, it is with a quotation of the coun-
terpoint from *Childhood* (only slower and lower). Somehow, the cycle of
life has been completed. Needless to say, this moves toward eternity!

Then comes the melody of “light”, opening into consciousness; the soul
is wandering through the cosmos and its multifaced dimensions. That is
the final concentration: on a melody!

After death remains unfinished, or better, thrives in the silence which
follows. The words “come, let’s go — ya” are indeed an invitation to more
refined and subtle spheres of the universe...⁽³⁾

Texte⁽⁴⁾ de l’œuvre d’après la partition

Twinkle twinkle little bat
How I wonder what you rat
Et vous donnerez la vie à ces Dieux inventés
Above the world you fly you fly up
Little bat up above you fly
Donnez la vie inventée
Like a tea tray in the sky
Twinkle twinkle tomtiki tomtiki tiki tok tiki tok tiki tok tiki tiki etc. I was
brillig and the sly thy to ves did yy re and gimble in the wabe all mimsy
hic where the boro goves hic and the momeraths out grabe be ware the
jabberwock my son listen!
Ces planètes rêvées elles existeront elles existeront
ces planètes rêvées existeront rêvées existeront existeront
rêvées existent planètes rêvées existeront
The jaws that bite the clouds that catch the jujub bird hey stop
Yhe framious bander snach the fremious bander snach oyao ya (m)
Did he take his vorpel sword in hand
Ces dimensions espérées elle apparaîtront espérées espérées apparaîtront
Titatatitatatitita etc.
Long time the mano me foche sought so rested he by the tam tam tree
and stood a while in thought
Toiikiki Hey ti ki tomtiki etc.
And de inuffish thought he stood the jabberwock with eyes of flam came
wiffling through
The tulgey wood and burbled as it came
One two one two and through and through the vorpel blade went
Snicker snack snicker snack shicker snicker snicker etc.
Fi fi fi fi etc.
Tom ti ki tom ti ki etc.

(3) Les œuvres vocales majeures de Vivier sont toutes des rituels de mort poétique, de *Chants à Prologue pour un Marco Polo*, en passant par *Journal* et *Kopernikus*.

(4) Dans cette œuvre dont Vivier souligne le caractère largement autobiographique, il dit faire appel aux «forces de mon enfance, ou mieux encore, celle que j’ai toujours voulu avoir». À l’instar d’œuvres comme *Love Songs* ou *Kopernikus*, le texte de *Journal* inclut de nombreux personnages de la mythologie ou de contes enfantins (Merlin l’Enchanteur, Mister Pickwick, Pinocchio, Bruder Jakob (voir «Heureux qui comme Ulysse», troisième lettre de Bali, note 16), des personnages historiques (Roméo et Juliette, Tristan, etc.), des chansons et rondes enfantines, des textes et poèmes de son invention (notamment le poème figurant dans la troisième lettre de Bali), des textes latins et des passages en langue inventée. Nous utilisons ici la transcription effectuée par Jean-Jacques Nattiez et publiée dans le n° 4 (1983) de la *Revue de Musique des Universités Canadiennes*, pp. 9-16.

Tatatatatata.

Bravo bravo bravo etc.

He left it dead and with its head he went ga lumping back

I'm not I'm not dead Ha ha ha ha ha ha

Pow pow pow pow etc.

Fi fi fi fi etc.

And has thou slain the jabberwock

Come to my arms my beamish boy

O Frabjonsday callooh callay

My wooden horse is broken

Pinocchio tout vivra vraiment

Et lentement comme des Pinocchios

tout vivra vraiment vraiment

Mister Mister Pickwick my wooden horse is broken

I shall tell you where is the Bruder Jakob's workshop but you answer my question what is it that walks at first on four legs then on two and finally on three legs

O let me think this is the man that crawls first on four legs in his childhood on two legs in his adult time and who finishes his life with a walking stick

Very good my boy

L'atelier de Bruder Jakob se logera aux soleils des mondes inconnus

Tok tok tok etc.

Tok me kok la tok mort la tok nous nos yeux discerne tok ront les univers subtils tok tok tok etc.

Tok comme la tok mort la conscience nos tok nous tok envahira tok

Et les rois fous gouverneront les firmaments multidimensionnels

Nos yeux discerneront discerneront les univers subtils

Nos mains toucheront les couleurs merveilleuses

Nos pensées mélangeront aux poussières des univers

Roméo Juliette Isolde

Roméo Juliette Tristan Isolde

Tristan Juliette Roméo

Bien aimés aimons-nous les uns les autres

Puisque l'amour est de Dieu

J'ai souvenance

j'ai souvenance

j'ai souvenance

j'ai souvenance

j'ai souvenance

j'ai souvenance

du miel de tes lèvres

du doux soleil de tes yeux

Caro caro mio vieni vieni caro mio bello vieni vieni vieni etc.

et des caresses de ta voix

Où es-tu mon amour?

What is he looking for?

Ces rires autour de moi

Ces vieux sages qui ne parlent plus

What does he look for?

Was sucht er denn?

Ti ta ti ta ta ta...

What looking for looking for

ta ta ta ta ta

Have you got your wooden horse repaired

Where does he come from come from

Et ton sexe comme une proue merveilleuse conduit mon navire

Et encore palpite en moi ton corps

Au pays du safran et des sages fous

J'ai fait toute la ville pour trouver

Et encore palpite en moi ton sexe

J'ai souvenance

du miel de tes lèvres

du doux soleil de tes yeux

caresses de ta voix

You know what she is listen

You want to know where she is

Et encore ton sexe

You really know where she is

Ces rires autour de moi

Ces vieux sages qui ne parlent plus parlent plus parlent plus

Tell me tell where she is

Liebe wo bist du

J'ai fait toute la ville pour te trouver Amour

Et encore palpite en moi ton corps

Mon navire au pays du safran et des sages

Où sont les rois fous les Pinocchios et les Mister Pickwick de son

enfance

Pinocchio where are you

Don't leave me in the dark

You know I'm afraid

Tout semble si lointain lointain autour de moi de moi

Meuzdayè meuzdayè jètè meuzadyè jètè

Wo bin ich wo bin ich

What does he say

I don't understand what he says

Ich kann gar nicht verstehen

Hey hey

mein Freund bist du jetzt am Traumen

mein Freund komm doch komm doch in die

Kneipe ein Bier trinken komm mal komm mal

ein Bier trinken
 mein Freund
 das its toll
 aber lass mich doch nicht allein
 Du weisst dass ich Angst habe
 allein zu sein
 Komm

Hey amis buvons tous buvons tous etc.
 Look the world is at your feet my friend

Ein Bier noch mal bitte
 wir trinken
 wir trinken
 wir trinken immer

Que ta main m'amène enfin vers des contes de fées
 Trinken Bruder
 trink Bruder
 trink

laugh

Wir trinken wir trinken
 wir trinken Bruder Jakob
 Bruder Jakob
 Haben Sie denn getropfen
 Nein
 Wo ist meine Liebe Liebe hin geblieben
 Von mir ist sie jetzt weg
 Der singt mir das Lied von der Liebe
 Wo ist dann meine Liebe hingeblichen

Sa peau est douce comme les nuits de septembre
 Ses cheveux poussières des firmaments
 Ses yeux étoiles polaires
 Mon ami nous savons où elle est
 Nous savons où est ta bien-aimée
 Ses mains embrassent toutes les cosmogonies
 Son aura vibre-t-elle de nos rêves d'enfant
 Ses seins sont des planètes merveilleuses
 Suis-nous sur ce cheval merveilleux que ce Merlin t'a donné
 Sa bouche est en demi-lune
 Ouvrez-vous ouvrez les portes des univers chimériques
 Ouvrez mon enfant mon ami mon frère
 Enfin tu m'as rejointe
 Que tes yeux voient et tes oreilles entendent
 Suis-moi donc
 Allons chez la fée des étoiles merveilleuses
 Partons pour la planète des Cendrillons et des princes charmants
 Arrêtons-nous Pinocchio nous rejoint à la maison faite en sucre

Mangeons-la toute
 Que ces grand-mères veillent tendrement sur notre sommeil stellaire
 Demeurons éternellement à l'ombre des arbres cosmiques
 Au point ultime de la conscience
 Les amoureux s'envolent au son de la musique du temple de l'au-delà
 En jade en rubis
 Demeurons éternellement à l'ombre des arbres cosmiques
 Et au point ultime de la conscience
 et au point ultime de la conscience

Tao tao tao tao tao...

Mao mao mao mao...

Ouvrez mao mao mao
 Ouvrez-nous mao mao mao
 Luminescence mao mao mao
 Portail de lumière mao mao mao

Ti ti ta ti

Univers lumineux

Nun weiss ich wenn der letzte Morgen
 sein wird
 Wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die
 Liebe scheucht
 Wenn der Schlummer ewig und nur ein
 unerchöpflicher Traum sein wird
 Himmlische Mudigkeit fühl ich in mir
 Weit und ermudend ermudend war mi(r)
 die Wallfahrt zum heiligen Grabe

Mayakovsky Mayakovsky Mayakovsky...

Requiem

Sa peau est douce comme les nuits de septembre
 Requiem æternam in paradisiu deducante
 angeli in cælo ad ventu suscipiente martyres
 in Paradisiu deducante angeli in adventu cælo
 adventu suscipiente martyres in Paradisiu (etc.)
 et perducante in civitatem sanctam
 Jerusalem
 Jerusalem

Dona e is trinken Bruder Trink Bruder
 der Trink
 Kyrie eleison...
 Jerusalem

Ne me laisse pas seul j'ai peur je ne vois plus rien
 que le reflet de mes yeux mes yeux dans le vide
 Nos yeux discernent les univers subtils
 C'est vrai que là-bas les palais sont de cristal plus précieux
 que le sourire des étoiles le soir de juin

Est-ce vrai que les rues sont pavées
 de matières plus subtiles que les aurores boréales?
 Que je pourrai boire la lumière?
 Nos mains toucheront les couleurs merveilleuses
 Que la fée Carabosse y a son château de porphyre?
 Que ses laquais ont la douceur du saphyre [sic]?
 Les couleurs merveilleuses touchent nos pensées
 Se mélangent aux poussières des univers
 Auf wiederseh'n
 auf wiederseh'n

Est-ce vrai
 que les liqueurs y sont plus douces que la peau d'un enfant
 que les brebis chantent des cantiques merveilleux?
 Bist du schon weg?
 Er muss doch sein
 Gute Reise Bruder
 Komm gut nach heim
 Auf wiederseh'n
 auf wiederseh'n
 Bruder

Je vais au pays où les brebis chantent des cantiques merveilleux
 et où je pourrai voir la lumière la lumière
 comme les caribous s'abreuvent à l'eau des lacs
 Auf wiederseh'n

Luce
 Vienne enfin la lumière pourpre des lointaines constellations
 Luce
 Que j'entre enfin au temple des musiques somptueuses
 des cités de jade et de diamants
 Mes yeux touchent le flot infini de Dieu
 Des myriades de vaisseaux célestes voguent sur les mers colorées
 Les vagues me balancent de dimensions en dimensions
 Pavée de la contemplation des méditants
 la voie sacrée demeure silencieuse
 Par milliards les bergers cosmiques
 mènent leurs troupeaux subtils
 vers les planètes abstraites
 Par milliards les bergers cosmiques
 mènent leurs troupeaux subtils
 vers les planètes abstraites
 vers les planètes abstraites
 Luce
 Comme des goélands
 comme des goélands
 Mes souvenirs accompagneront mon corps transparent

Mes mains palpent l'indigo des quatre orient
 Les étoiles innombrables flottent autour de moi
 Je vous salue
 êtres des dimensions éthérées
 et Vega
 et Denedarcturus
 Toutes les étoiles
 Vega dened
 toutes les étoiles
 dimensions éthérées
 Hé ho
 Musiques subtiles
 musiques subtiles
 musiques subtiles
 emplissent mon âme âme âme
 soudain l'amour devient possible possible possible
 Musiques subtiles
 The Merlins from all dimensions of the Univers
 gaze at you and love you
 Your eyes are no longer eyes
 but starry openings upon fabulous constellations
 Your ears perceive the subtile vibrations of the bodies
 Celestial temporal planes grow within you you
 The seven fundamental stard shall guide you towards
 Eternal eternal contemplation contemplation

 Come let's go

 Ya

LOVE SONGS

Ballet pour sept danseurs et sept voix, composé en 1977⁽¹⁾ à la demande du chorégraphe Peter Boneham, du Groupe de la Place Royale, qui créa l'œuvre à Ottawa en novembre 1977. Les notes ci-dessous ont été rédigées pour le concert de la société Arraymusic, qui eut lieu à Toronto, le 28 mars 1980⁽²⁾.

The piece, on one hand, is based on love as depicted in our classical literature, and on the other hand, as love felt by a child. Dedicated to Love, these Songs are composed very loosely and use [a] very intuitive kind of material. To translate the warmth of love, one needs a sort of surrender to subtle vibrations going through one's self.

(1) On ne peut établir avec certitude si cette œuvre précéda ou suivit immédiatement *Journal*, mais la filiation entre les deux œuvres est évidente.

(2) À cette occasion, l'œuvre fut probablement donnée dans sa version strictement musicale, sans chorégraphie.

I wrote three main melodies: one on 5 notes, one on 9 notes, and one on 12 notes. Around these three melodies, series of duets, trios, up to tutti use non-exact[ly] pitched melodies where the color and the life proper to the singer can be expressed. I used an array of forms, depending more on the [inspiration of the] moment than on a prefigured structure. One can, through renewed feelings, evolve to a more subtle form of love where the Spirit is enlightened and where the mind, like a child on his mother's lap, surrenders to the cosmic mother "Maya..."

Notes de programme pour le concert des Événements du Neuf, qui eut lieu à Montréal le 9 mars 1981⁽³⁾

Un carnet de voyage⁽⁴⁾ intérieur
C'est ce que se veut Love Songs

Les voyages les grands voyages restent toujours
Contemplation des univers intérieurs

La pauvreté qui fait mal
Les dictatures qui déshonorent
Et le sourire d'un enfant écoutant de la musique
Tels sont mes voyages
Tels sont mes souvenirs
Et mes cris d'horreurs ou de tendresse

Love Songs en est un de tendresse

(3) À ce concert des Événements du Neuf, Claude Vivier interprétait lui-même la septième voix.

(4) Ce concert avait pour thème «Carnets de voyage».

NANTI MALAM

Ballet⁽¹⁾ pour sept voix mixtes composé en 1977 à la demande du chorégraphe Jean-Pierre Perreault, du Groupe de la Place Royale, à Ottawa. Le texte ci-dessous provient des notes de composition.

Conversation

In a dream I saw 7 wise [men]— they had a very important discussion.

Sometimes they would stop talking, sometimes they spoke together

Sometimes some of them would sing strange melodies

Sometimes they would suddenly sing melodies altogether

In the middle of a very tense conversation they would freeze their voices on a chord.

(1) *Nanti malam* signifie en balinais «plus tard ce soir». On ignore si cette œuvre fut composée avant ou après *Journal* et *Love Songs*.

I think there were some earthlings among them but I think most came from other realms.

I guess they spoke about problems of celestial mechanism of music.

I felt alone.

PULAU DEWATA

Cette œuvre⁽¹⁾ pour n'importe quels instruments fut composée au retour de Bali, en 1977.

Cette pièce est une succession de neuf mélodies dérivées d'une seule : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 sons. Ces modes peuvent parfois rappeler Bali car j'ai voulu écrire une pièce avec l'esprit de Bali : la danse, le rythme et surtout une explosion de vie simple et évidente. La fin de la pièce est la signature traditionnelle de nombreuses œuvres balinaises, un hommage d'amour pour ce merveilleux peuple qui m'a tant appris.

J'ai voulu une œuvre simple — monochrome, une pièce courte et surtout pleine de joie ; alternent les mélodies seules — intervallisées — et les mélodies complémentaires à la façon des Balinais. C'est une musique d'enfant⁽²⁾...

(1) Le titre signifie « l'île des dieux ». Vivier a dédié cette œuvre au peuple balinais — et la partition à l'Ensemble de percussion McGill, qui l'a créée.

(2) On ignore la provenance de ce texte, mais une version légèrement différente et abrégée figure dans l'anthologie sur disque des œuvres de Vivier publiée par la Société Radio-Canada.

SHIRAZ

Œuvre pour piano seul⁽¹⁾ dont la composition a été terminée à Montréal en août 1977. Ces notes de programme ont paru dans le programme de la Société de musique contemporaine du Québec lors du concert du 10 décembre 1981.

Shiraz — une ville d'Iran — une perle de ville, un diamant taillé durement — m'a inspiré une œuvre pour le piano elle aussi taillée par une idée : les mouvements des mains sur le piano.

L'écriture strictement à quatre voix (deux voix par main) développe des directions toujours homophoniques dont lentement émerge un contrepoint à deux voix. Retour à ces mouvements brusques et finalement un choral en point d'interrogation.

L'œuvre est dédiée au merveilleux pianiste qu'est Louis-Philippe Pelletier et indirectement à deux chanteurs aveugles que j'ai suivis des heures durant au marché de Shiraz.

(1) Shiraz est la première d'une série de compositions portant des noms de villes et qui comprend en outre : *Paramirabo* (1978), *Bouchara* (1981) et *Samarkand* (1981). Une anecdote amusante concerne le titre de *Paramirabo*. Vivier avait en tête Paramaribo, la capitale du Surinam ; éventuellement il se rendit compte de son erreur, mais il en fut amusé et décida de conserver le titre original. *Bouchara* est également une orthographe fantaisiste : les dictionnaires donnent Bukhara ou Boukhara. Vivier a visité Shiraz, en Iran, au retour de Bali.

La musique de la nouvelle génération

Cet essai parut dans le quotidien *Le Devoir* le 18 mars 1978.

Dans les années 50 et 60 la musique contemporaine connaissait une vogue incroyable, tout le monde en parlait! L'Europe avait enfin trouvé une musique qui par sa définition même l'empêcherait de tomber dans le piège du subjectivisme⁽¹⁾, l'Amérique (c'est-à-dire les U.S.A.) trouvait enfin sa voie avec l'*American New Music*. Le Québec, lui, était en gestation; Pierre Mercure⁽²⁾ organisait la semaine de Musiques nouvelles, Serge Garant⁽³⁾ fondait (à l'image du Domaine musical de Boulez à Paris) la Société de musique contemporaine [du Québec] avec Maryvonne Kendergi⁽⁴⁾ et quelques autres. La génération de nos aînés (ceux d'avant la Guerre) avait trimé dur pour faire accepter à un Québec encore dans les noirceurs du duplessisme⁽⁵⁾ et la pénombre qui l'a suivi l'idée même de la musique contemporaine. Cette génération de défricheurs a engendré notre génération (entre 25 et 35 ans) — que fait-elle?

Sa musique n'est pas la même — on peut en effet trouver quatre influences majeures: française, allemande, américaine et les musiques électroacoustiques. Des pôles et des préoccupations très différents. Je ne veux pas parler des différentes esthétiques mais bien de la situation actuelle de la musique de ceux de la nouvelle génération⁽⁶⁾.

Une question: le combat est-il terminé?

Non!... Des exemples concrets:

Gilles Tremblay⁽⁷⁾ a dû attendre jusqu'à l'âge de 42 ans pour que l'Orchestre symphonique de Montréal le joue (c'est-à-dire lui fasse la commande de *Fleuves*, œuvre qui a fait tellement de bruit⁽⁸⁾!) À Montréal on compte environ une trentaine de jeunes compositeurs. La plupart des concerts où ces jeunes sont joués ne sont pas couverts par les médias; encore un exemple: Eric McLean⁽⁹⁾ n'a fait qu'une seule interview avec Serge Garant, et aucune avec Gilles Tremblay (je parle ici de compositeurs qui travaillent depuis plus de 20 ans dans le domaine!). Dernièrement j'avais moi-même trois concerts où l'on jouait ma musique, dans un seul cas a-t-on bien daigné noter le fait dans le journal (*The Gazette*⁽¹⁰⁾): Concert d'orgue! Un jour, une chanteuse voulant présenter ma pièce pour voix et piano⁽¹¹⁾ à la radio s'en est vue empêcher par le réalisateur de l'émission. Et je pourrais continuer bien longtemps cette énumération! Un dernier exemple: CIME, un groupe de jeunes compositeurs présentant des concerts de musique électroacoustique, n'a jamais réussi au *Star* à avoir même un entrefilet les annonçant, à la *Gazette* un article les présentant a été tout simplement refusé!

(1) Voir le texte intitulé «Quelques considérations sur la composition musicale».

(2) Compositeur et réalisateur québécois de télévision (1927-1966).

(3) Compositeur québécois qui fut le directeur artistique de la Société de musique contemporaine du Québec depuis sa fondation en 1966 jusqu'à son décès en 1986.

(4) Voir *Liebesgedichte*, note 1.

(5) Maurice Duplessis fut premier ministre du Québec de 1936 à 1959, sauf pendant un intermède de quatre ans entre 1940 et 1944. Il se méfiait des artistes et des écrivains à qui son régime rendit l'existence difficile. On a qualifié de «grande noirceur» cette période de l'histoire québécoise.

(6) Si l'on exclut sa réplique au critique Claude Gingras en 1976, c'est la première fois que Vivier, dans ses reproches à la société, délaisse un ton poétique au profit de termes concrets.

(7) Éminent compositeur québécois dont la réputation déborde largement les frontières du Canada. Il fut président et directeur artistique de la Société de musique contemporaine du Québec de 1986 à 1988. Il fut l'un des premiers professeurs de Claude Vivier au Conservatoire de musique de Montréal.

(8) *Fleuves* a été créé à l'Orchestre symphonique de Montréal le 3 mai 1977. L'exécution fut saluée par un retentissant *Garbage!*, lancé du balcon juste avant les applaudissements, ce dont la presse se fit largement l'écho.

(9) Critique musical au quotidien montréalais *The Star* à l'époque.

Donc les jeunes compositeurs sont mal servis par les médias d'information et les organisations de concert. Pourtant on écrit une encyclopédie de la musique canadienne⁽¹²⁾ sans même se préoccuper de ce qui se passe maintenant!...

Le fameux Livre vert de L'Allier⁽¹³⁾ sur la Culture parle en termes très vagues du fameux (fumeux?) Opéra du Québec, de l'O.S.M. [Orchestre symphonique de Montréal], mais, chose absolument ridicule, ignore totalement la création musicale! Ou peut-être pense-t-il que la «chanson québécoise» appartient à ce domaine. Donc au niveau du gouvernement québécois il n'existe aucune politique pour encourager et développer le domaine de la création musicale sérieuse, et il ne me semble pas que le «Livre blanc⁽¹⁴⁾ y pensera bien plus! C'est très grave! Évidemment l'exportation de la chanson québécoise est plus facile, d'autre part s'occuper de la création (recherche) musicale contemporaine démontrerait une plus grande maturité culturelle!

Des propositions

Le compositeur vivant actuellement au Québec est totalement isolé de ce qui se passe ailleurs, et cette situation — vous en conviendrez avec moi — n'est pas saine! Il faudrait que notre société d'État⁽¹⁵⁾ nous mette en contact avec ce qui se fait actuellement dans le domaine et que de l'actuelle unique heure (0,8 %) de musique contemporaine on passe à 8 heures par semaine (6 %) [sic]! Ceci sous la forme d'entrevues avec les compositeurs de l'heure actuelle, de discussions et de radiodiffusions de concerts! Les médias écrits se devraient d'informer le public des activités du domaine avec une régularité plus importante que ce qu'ils font actuellement!

Dans les écoles, les enfants et les étudiants devraient être exposés à la musique contemporaine par, d'une part des professeurs compétents (et non pas le genre «gentil-professeur-de-piano-du-coin») et d'autre part rencontrer les compositeurs d'ici qui pourraient expliquer et présenter leur musique!

Enfin tous les organismes de concert subventionnés devraient consacrer une proportion appréciable de leur programme à la musique contemporaine (musique composée après 1950!) et devraient commander au moins une œuvre par année à un compositeur québécois. (Ceci ne s'applique évidemment pas aux groupes de musique ancienne.)

Tout cela pour dire que la musique contemporaine devrait devenir une chose normale dans la vie musicale et en plus qu'elle devrait en fin de compte créer un intérêt véritable pour tout ce qui se passe dans le domaine de la création musicale!

(10) *The Gazette* est à l'époque, avec *The Star*, l'autre quotidien anglophone de Montréal.

(11) Il s'agit probablement de *Hymnen an die Nacht*, composé en 1975.

(12) *Encyclopédie de la musique au Canada*. Elle était alors en préparation (elle a paru chez Fides en 1983); on ne pouvait donc encore juger exactement de son contenu.

(13) Jean-Paul L'Allier, politicien connu pour ses idées libérales qui présida une commission sur la culture (il fut élu maire de Québec en 1990).

(14) Autre document annonçant les projets du gouvernement québécois.

I (15) La Société Radio-Canada.

Introspection d'un compositeur

Texte paru dans *Sortir*, Éditions de l'Aurore, Montréal, 1978.

La vie du créateur doit vibrer en harmonie parfaite avec les lois cosmiques souvent incompréhensibles. Il doit traduire ses visions d'univers chimériques — il voit non pas avec ses yeux mais au travers d'eux! Toute distorsion de la vision prendra des aspects monstrueux. Il doit accepter totalement ses coordonnées cosmiques, terrestres et humaines. Produit d'une terre, d'un pays et d'une culture, il n'en est que l'humble représentant. Après avoir terminé une œuvre ou une partie d'œuvre, la réflexion qui me vient est la suivante: «Me sentais-je comme au jour de Noël?» Si oui, je suis satisfait de ma musique et sinon je déchire et recommence! Rapport direct avec mon enfance: le fait de savoir, dès 6 ans, que je n'avais ni père ni mère m'a procuré un univers de rêve merveilleux; je façonnais mes origines comme je le voulais, feignais de parler des langues étrangères. La réalité que je côtoyais chaque jour était hélas d'un commerce très dur, musclé. On ne m'y laissait pas rêver à ces pays merveilleux et à ces princesses charmantes; toute la réalité que je rencontrais n'était que violence et mesquinerie. Vint alors la grande période mystique de ma vie, je découvrais que ma souffrance avait enfin un sens, que ma vraie mère devait ressembler à la Vierge Marie, ma sensibilité se raffina et de plus en plus je tirais un voile autour de moi; j'étais enfin protégé!

Longue période au juvénat et au postulat. J'y découvrais l'amour-amitié et ma sensibilité pouvait s'y exprimer plus librement. De cette époque date ma rencontre avec la musique, à une Messe de minuit. Ceci devait changer toute ma vie. Inconsciemment, j'avais trouvé l'instrument idéal pour exprimer ma recherche de pureté et aussi la raison même de mon existence future.

Fin des études religieuses: je décide d'entrer au conservatoire et y réussis. Mais reste un élément encore non exprimé: ma sexualité. Encore catholique, il m'est difficile de croire que je sois homosexuel. Mais de plus en plus une autre certitude grandit en moi: je suis un compositeur! et le transmetteur que je suis ne peut s'embarrasser d'un problème somme toute mineur. Car maintenant, c'est la musique qui a besoin de moi. Et je me devais d'accepter d'être le représentant de ma société jusqu'au bout. Plus tard, je compris que c'était plus que la musique qui avait besoin de moi mais bien la Vie dans le sens le plus créateur et universel du mot! La décision était prise⁽¹⁾.

Il est aussi intéressant de constater que ma prochaine décision, celle-là esthétique, à l'âge de 24 ans⁽²⁾, surgit d'une longue vision de mon enfance⁽³⁾. Il me semble que toute ma vie ne sera qu'une recherche de

- (1) Ce court résumé autobiographique est sûrement le plus révélateur qui nous soit parvenu.
- (2) Vivier fait allusion au moment où il délaissa le style «conceptuel» abstrait et structuraliste de sa première période créatrice pour adopter, sous l'influence de Stockhausen, une écriture musicale beaucoup plus personnelle dont le premier exemple sera *Chants*, œuvre terminée en 1973. Voir «Chants», note 1.
- (3) Cette vision est décrite dans la première notice sur *Chants*.
- (4) Vivier a souvent annoncé ou pressenti son décès (notamment dans *Chants*, *Journal*, *Prologue pour un Marco Polo* ou encore, de manière particulièrement dramatique, dans *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*) qui surviendra cinq ans après la rédaction de ce texte.
- (5) Extrait du texte de *Journal*, œuvre composée quelques mois plus tôt.
- (6) Voir *Musik für das Ende*, note 4.
- (7) Le poète Émile Nelligan, interné par sa famille à l'âge de 20 ans.
- (8) Le poète Hector de Saint-Denis Garneau, mort à 31 ans dans des circonstances mystérieuses.
- (9) Il s'agit du comédien Jean Saint-Denis, qui se suicida à 30 ans à la fin des années 1950.
- (10) Le dramaturge Claude Gauvreau, qui se suicida en 1971 à l'âge de 46 ans.
- (11) Le compositeur et pianiste André Mathieu, décédé à l'âge de 39 ans.
- (12) Dans le numéro de juillet-août 1981 d'un journal homosexuel appelé *Le Berdache* (qui exista pendant

ce monde merveilleux que j'aurais voulu que fût mon enfance. Aujourd'hui, en parlant de la mort prochaine⁽⁴⁾, je dis :

« Ne me laisse pas seul j'ai peur, je ne vois plus rien, plus rien que le reflet de mes yeux, mes yeux dans le vide. — C'est vrai que, là-bas, les palais sont de cristal plus précieux que le sourire des étoiles les soirs de juin — est-ce vrai que les rues sont pavées de matières plus subtiles que les aurores boréales — que je pourrai boire la lumière — que la fée Carabosse y a son château de porphyre — que ses laquais ont la douceur du saphyre [sic]⁽⁵⁾? »

Vision d'un moi rêvé, d'un moi que je n'ai pas vécu mais entrevu. Un passé désiré se transmutant en futur à atteindre.

Encore un mot pour la fin. Il y a quelques années, je rencontrais Yves Sauvageau⁽⁶⁾; un peu avant sa mort, il me disait que je devais fonder un monastère d'artistes où ceux-ci pourraient enfin s'exprimer ouvertement, où leur création pourrait enfin trouver un sol favorable. Quelque temps après, le pauvre mourait... Plusieurs sont morts avant et après, et c'est un peu pour eux que je parle. Nelligan⁽⁷⁾, Saint-Denys Garneau⁽⁸⁾, Saint-Denis⁽⁹⁾, Gauvreau⁽¹⁰⁾, André Mathieu⁽¹¹⁾ et les autres qui nous sont moins connus mais non pas moins importants. Il me semble qu'au Québec on meurt facilement, et c'est dans une « sensibilité » toute québécoise (adolescente) qu'il faut chercher la solution. Sensibilité extrême qui, hélas, à cause d'un environnement pseudo-mâle, ne peut bien souvent que souffrir⁽¹²⁾. Tant sont morts et moi je ne veux pas mourir de cette étrange maladie, et c'est peut-être pourquoi j'ai écrit ce texte introspectif dans le cadre d'un livre sur une oppression de la sensibilité et de la libre expression de l'amour⁽¹³⁾... Une seule loi régit ma musique : l'amour. Et c'est aussi cette loi si simple qui devrait régir nos relations humaines.

environ un an) où il publia l'article « Pour Gödel » (ci-après), Claude Vivier accorda une entrevue où il s'élève contre le machisme de la civilisation occidentale : « La parole d'homme, telle qu'elle nous est posée dans la civilisation occidentale, c'est une parole qui nous oblige à être fort, grand, dominateur, qui oblige la musique à avoir un but, qui oblige l'opéra à avoir des conflits, à mettre en scène l'Universel. C'est ça qui au niveau de la sensibilité est complètement remis en question. Actuellement, ce qu'on vit c'est une énorme crise de civilisation, extrêmement profonde et qui se pose dans des termes que les féministes comme Annie Leclerc ont découverts de façon brillante. Depuis les Grecs, on est obligé de vivre avec le complexe du machiste dans les œuvres d'art. »

L'auteur de l'article en conclut que Claude Vivier « défend la thèse d'une musique qui se veut « gaie ». Composée par un gai, à la disposition de la majorité pour l'élaboration d'une conscientisation gaie ». Toutefois, Vivier lui-même ne décrit pas sa musique en ces termes. (13) Cette publication s'adresse à un public homosexuel.

« Mantra » de Stockhausen

Texte paru dans le programme du concert de la Société de Musique Contemporaine du Québec le 10 janvier 1979.

La poésie des espaces sidéraux de la musique de KARLHEINZ STOCKHAUSEN m'a profondément marqué. D'une part son regard sur la musique est intuitif et visionnaire, d'autre part il est objectif, voire scientifique (n'a-t-il pas dit, un jour, qu'un musicien ne connaissant pas la musique contemporaine était comme un médecin utilisant les techniques du dix-huitième siècle pour soigner ses malades!).

Il est intéressant de noter la logique incroyable de son évolution musicale. Appartenant à la génération qui a vu naître la fission de l'atome, il s'appliquera à la fission du son (fission des divers paramètres du son). Une série d'œuvres naîtra où cette fission aura comme «centre d'activité» un paramètre précis: *Kontra-Punkte* (le point, le groupe, la masse), *Zeitmasse* (le temps), *Gruppen* (les tempi), *Momente* (les «moments») et, plus près, *Inori* (la dynamique). Les exemples pourraient encore se multiplier.

Compositeur possédé d'une vision éminemment globale de la musique, il s'acharnera toute sa vie à défendre cette idée de la musique. Grâce à lui Cologne devient le centre de la musique contemporaine en Allemagne. C'est un travailleur acharné, un «activiste» de la musique et c'est ce même feu sacré qu'il tente d'insuffler à ses élèves. Un jour qu'il avait écrit une lettre d'engueulade à un critique du *Kölner Stadtanzeiger* ayant descendu ma musique, il nous dit qu'il ne fallait jamais se laisser faire par les journalistes, qu'il fallait se défendre!⁽¹⁾

La classe de Stockhausen était toujours «superactive» et la chance unique qu'avaient ses élèves était de pouvoir le voir à l'œuvre, c'est-à-dire préparer des concerts, écrire des lettres, superviser un enregistrement, etc... Il nous apprenait un aspect délaissé de la vie de compositeur, le quotidien du travail.

En concert, il nous enseignait une autre chose: la concentration! Il nous montrait que la concentration nous liait véritablement à la musique.

Jean-Paul Sartre parle de «l'urgence de dire» et c'est ce que j'ai senti chez Stockhausen: l'urgence presque enfantine de réaliser ses œuvres, le besoin de faire des choses incroyables, le besoin de vivre. Un jour il m'a donné l'exemple de Chaplin dans *Le dictateur* (au moment où incarnant Hitler il se met à jouer avec le globe terrestre) et a conclu: «il faut que vous sachiez pouvoir tout écrire, être maître de votre technique»!

Dans ses œuvres Stockhausen veut élargir le champ de la conscience humaine, il veut nous montrer des planètes nouvelles. Mais l'homme Stockhausen qui est-il? Dans *Momente*, au moment «KK» (K: Klang/son et K: Karlheinz) il nous offre son autoportrait: un grand appel solitaire et triste; son urgence de dire est issue d'une grande solitude, d'un besoin de communiquer avec le reste du cosmos.

La spiritualité de Stockhausen est un aspect inséparable de l'homme et de sa musique. Elle se veut universelle: ses maîtres sont Aurobindo⁽²⁾, le Christ, Suzuki⁽³⁾. Mais elle demeure profondément allemande dans la lignée de Meister Eckhard⁽⁴⁾, Goethe et Hermann Hesse. Elle se veut Amour. Stockhausen se veut et se sent citoyen du monde (des œuvres comme *Hymnen* et *Telemusik* en témoignent). Autant ses œuvres reflètent

(1) On a vu plus haut (pp. 64 et 66) que Vivier avait suivi ce conseil!

(2) Aurobindo Ghose, philosophie indien (1872-1950) qui chercha à établir une synthèse religieuse universelle. Il est l'auteur d'écrits marquants (*La Vie divine, La Synthèse des Yoga, Commentaire de la Bhâgavad-Gîtâ*). Il fonde à Pondicherry un ashram célèbre.

(3) Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966), érudit et penseur bouddhiste, surtout connu pour avoir fait comprendre le bouddhisme zen à l'Occident. L'essentiel de sa thèse repose sur la présomption que le bouddhisme zen, contrairement à l'esprit occidental imbu de logique et de dualité, permet d'atteindre à la «réalité ultime» que l'on ne peut aborder que par une expérience religieuse axée sur l'intuition et la non-dualité. Ce philosophe est souvent cité par Cage, et on voit la filiation avec la pensée de Vivier, hanté par le «tout cosmique», la «fusion avec la Mère» et l'«harmonie universelle».

(4) Johannes Eckhart (v. 1260 - v. 1327), dominicain et théologien mystique allemand, maître de ce que l'on a appelé le mouvement mystique rhénan. Sa doctrine porte sur la quête de l'essence divine par l'âme et la recherche du secret de la génération des êtres.

le monde scientifique autant elles en reflètent sa vision spirituelle; «*Gott bist du das Ganze*» (Dieu tu es le tout) s'écrie-t-il dans *Sternklang!*

Le monde de Stockhausen est aussi un pays de contes peuplé de fées, de nains et de géants gentils très près de l'univers de l'enfance. L'image que je garderai toujours de lui est celle où, promenant son fils sur mes épaules, je le rencontrai faisant la même chose avec sa fille parmi quatre fanfares et la foule sur la place de la Rochelle. Il me lança alors le sourire de ceux qui connaissent et aiment la vie.

Claude Vivier
Montréal, le 4 décembre 1978

KOPERNIKUS OPÉRA — RITUEL DE MORT

Cette œuvre commandée par l'Atelier de jeu scénique de l'Université de Montréal fut le seul opéra terminé par Claude Vivier. Les notes ci-dessous ont été rédigées pour la création à Montréal, au Monument National, les 8 et 9 mai 1980.

Pourquoi un opéra en 1980?

Depuis ses débuts, l'opéra a toujours «représenté» les archétypes de l'histoire, les désirs profonds des êtres humains. «Représenter» signifie montrer une histoire, des personnages dans leur état et leur action purs donc excessifs. L'opéra, comme forme d'expression de l'âme et de l'histoire humaine, ne peut mourir. Toujours l'être humain aura besoin de représenter ses fantasmes, ses rêves, ses peurs et ses aspirations.

Kopernikus, l'opéra

Le personnage central est Agni; autour d'elle gravitent des êtres mythiques (représentés par les six autres chanteurs) tirés de l'histoire: Lewis Carroll, Merlin, une sorcière, la Reine de la nuit, un aveugle prophète, un vieux moine, Tristan et Isolde, Mozart, le Maître des eaux, Copernic et sa mère. Ces personnages sont peut-être les rêves d'Agni qui l'accompagnent dans son initiation et finalement dans sa dématérialisation.

Il n'y a pas à proprement parler d'histoire⁽¹⁾, mais une suite de scènes faisant évoluer Agni vers la purification totale et lui faisant atteindre l'état de pur esprit. Ce sont les personnages mêmes de ses rêves qui l'initient!

(1) Dans l'entrevue déjà citée accordée au journal homosexuel *Le Berdache* (numéro de juillet-août 1981), Vivier, critiquant les aspects machistes de la civilisation occidentale, dit au sujet de *Kopernikus*: «Il y a des gens qui m'ont reproché mon manque d'action dramatique dans *Kopernikus*. Ces gens-là s'attendent toujours à avoir une bataille entre A et B, ils s'attendent toujours à avoir un bon et un méchant... *whatever* bon *whatever* méchant [sic], un conflit quelconque, une situation de dominé et de dominant. Moi, à la base même de *Kopernikus*, je ne voulais absolument pas avoir de conflit. Dans ce sens-là, c'est à partir de *Kopernikus* que j'ai commencé à découvrir un type de sensibilité que je voulais exprimer et qui était très particulier.»

En effet, *Kopernikus* se rapproche davantage de l'oratorio, à l'instar d'autres œuvres vocales d'envergure comme *Journal*, la partition ne contenant aucune indication scénique.



La poétique de *KOPERNIKUS* tient à la fois de la vive sensibilité du compositeur, de son rapport avec son enfance et des différents niveaux d'articulation de ces divers éléments oniriques. En effet l'œuvre est une méditation sur divers états poétiques et culturels mais une distanciation s'opère dès que les différents niveaux d'articulation entrent en jeu.

Le compositeur, devant une telle problématique de la création, ne peut qu'écrire les textes lui-même.

Cet opéra est dédié à Gilles Tremblay.

«Je veux que l'art soit l'acte sacré, la révélation des forces, la communication avec ces forces. Le musicien doit organiser non plus de la musique mais des séances de révélation, des séances d'incantation des forces de la nature, des forces qui ont existé, existent et existeront, des forces qui sont la vérité. Toute révolution véritable n'est faite que pour remettre une civilisation qui s'en est détachée sur le chemin de ces forces. Devenir prêtre, organiser des cérémonies dédiées à ces forces, trouver l'âme de l'humanité, la remettre en face d'elle-même, remettre l'individu face à lui-même et à l'infini, face au mystère total qu'est l'Univers, le contempler, pouvoir enfin s'y trouver. Organiser des révélations dont les prêtres sont les interprètes et dont le compositeur est le médium. Recommencer au début, refaire véritablement le monde, retrouver la sensibilité. «Le monde se prépare à un grand changement, veux-tu y participer?» (La mère). L'Humanité va enfin retrouver sa place, elle arrêtera de se contempler le nombril et elle sentira l'infinité qui l'entoure. L'Art ne sera plus cette douce panacée qu'on applique sur un corps blessé, il sera le corps⁽³⁾...

Texte de l'œuvre⁽⁴⁾ d'après la partition et le manuscrit du livret.

Première partie

Baryton martin: To ké mo si gna nè ya ko nè mo ni na ko dè ko dè ko dè
 Ténor: Ko dè ti ya na ko mè ta-o ou yo dé
 Mezzo: hè o
 Bar. m.: wa o ka mai
 Colorature: Hé o hé
 Mezzo, Bar. m.: Hé o hé o
 Bar. m.: Une mélodie sera ton guide et l'ardeur du soleil changeant lentement te transformera.
 Bar.: Dè sé wa vi lei
 Col., Mezzo: Hé o
 Bar.: Na ka yo mè kou na ké
 Basse, Col., Mezzo: Hé o
 Bar. m.: N'aie pas peur, n'aie pas peur tu es déjà vieille viens vers la lumière.

(2) Œuvre vocale majeure dans la lignée de *Journal*, *Kopernikus*, elle aussi de nature essentiellement autobiographique, faisant intervenir des personnages de la mythologie et des contes enfantins et des personnages historiques; des textes en prose ou poétiques du compositeur s'ajoutent à de nombreux passages en langue inventée. À l'origine, la partie de baryton comportait davantage de texte en français, mais Vivier la remplaça par un langage inventé, à la suite d'une remarque désobligeante du baryton.

(3) Le dernier paragraphe de cette notice reprend le début de «L'acte musical» de 1971 (cf. *supra*). Cette autocitation est d'un grand intérêt, car elle indique que *Kopernikus* correspond aux préceptes artistiques énoncés dans cet essai rédigé dix ans plus tôt.

(4) Loi des vitesses: «Les vitesses acquises par un corps qui tombe librement dans le vide croissent proportionnellement aux temps écoulés depuis le commencement de la chute.» «Tous les corps s'attirent mutuellement en raison de leur masse et en raison inverse du carré de la distance qui les sépare.» Le changement de mouvement d'un corps est proportionnel à la force extérieure et inversement proportionnel à la masse du corps; il a lieu dans la direction de la force. À toute action s'oppose une réaction

Bar. : Hé ou-a
 Basse : ou-a
 Mezzo : Bienvenue au pays magique au pays de Merlin, au pays de Wagner hé o la mélodie de la mort t'envahira très lentement mon amie. Bienvenue au pays silencieux.

Bar. m. : N'aie pas peur ce sera doux comme une maman, la mort, sont tous arrivés tes amis. Enfin tu verras la lumière hé hé o ka na mo vi ya now nol zè vi ta ka now mè a vi

Bar. : to kè mo si gna nè ya ko no mo ni na ko dè ko dè ko dè ko dè

Bar. m. : dé wa na ko to mè ka now mè ka now ka
 Bar. : dé wa na ko mè ta na ko to nè na ko dé wa ta o ka mei
 Bar. m. : to ka ma vo-i na ko mo kè tou ya ya ka now mè (s) song tè mo kè yo rou zè

Bar. : [na no ni] [etc.]
 Basse : [no no ni] [etc.]
 Ténor : ka no ma ya sa po za le di yo ta ka now mè
 Col. : hé o sou ma kè hè
 Sop. : hé o [na no ni etc.] hé
 Mezzo : hé o [na no ni etc.] hé
 Bar. m. : ne ke mo-o ka keu ma vou sè dè wa tè è now hic
 Bar. : [na no ni etc.]
 Col. : o (r) hé o jo sé
 Sop. : o [na no ni etc.] hé o
 Mezzo : o [na no ni etc.] hé o
 Bar. m. : to ze ma no-o ke zè ma no-o
 Bar. : [na no ni etc.] né
 Bar. m. : Que l'ange des visions béatiques guide ton vaisseau sur la mer des sept éternités tu y apprendras la lumière et la douceur des oiseaux subtils des oiseaux subtils

Basse : Viens ma douc' amie viens viens et n'aie point peur je suis Merlin, Merlin l'enchanteur, je guide les enfants de la terre dans les sentiers de l'au-delà maintenant qu'arrive l'aube pourpre

Alto : na ka wa lo-i mi kou mi kou ya na vens ko vens ko vens ko vens ko

Bar. : rè sa agni rè sa ag ni ag ni
 Basse : Chante-moi la chanson de ton pays.
 Bar. : nou ma ra ya zi im ma ko ma ko ag ni
 Basse : agni sou vè yos kiè yos kiè
 Sop. : nal lè ya rou na tchtou sè im ma no
 Basse : o ma zeuhic ma na vio ta mi
 Sop. : im ma no zè ya kè zè ya kè kè kè kè kè so mi du na-ou

égale en sens contraire. Le soleil, de même que toutes les étoiles, possède un mouvement de translation propre qui le porte vers la constellation d'Hercule à la vitesse de 20 km/seconde. Le temps, en soi et par essence, est sans rapport avec quoi que ce soit d'extérieur et s'écoule régulièrement; l'espace demeure toujours identique et immobile. L'espace n'est pas un absolu mathématique. Le temps n'est pas plus un absolu mathématique. La mesure du temps dépend des mouvements relatifs dans l'espace, tout comme les mesures de distances dépendent des temps propres à chaque observateur. Le sol absolu est l'intervalle entre deux événements.»

Sop.: ra ni las so na ki yo na ma rou ké do mi za
 Basse: di yo mè ni talama foy tak no gio è mi za(r)
 Sop.: you zè ro fa nek da nek da
 Bar. m.: hic hic
 Basse: you zè ro fa nek da nek da
 Sop.: ra ni vo na-i ra ni vo no kiè ou ma lè yo dè
 Col., Mezzo, Alto: dè
 Bar. m.: ra ni vo na-i ra ni vo no kiè ou ma lè yo hè
 Sop.: yen do mi ra vo ti na ya mo vès di
 Col., Mezzo, Alto: ou
 Bar. m.: ni yo sounabi sounabi sounabi ta-i ko no si ka
 Sop.: ya ko loun no vi ros kio mè
 Bar. m.: si ka fè chut chut no vi ros kio
 Mezzo: Na sal! na ka vo no-i se mè-u san na va zo-zé né vo
 yè né kè ne mo nou-a hic ta vo nè ta vo nè ta vo nè ma
 zo sin zo nè ke zo nè ka na mo na ka to(m) la var no
 sâ nâ po ne vo né ki na-ou fè no nâ sa ma ru kous è-i
 hé fa lan to-ou-a agni to fo nè ha ha ha ha rous kiè
 noy so to fa rè che vrosa fo na-i sa vo mo yo na
 Alto: na so to fa rè agni fo na-i sa vo mo yo na che vrosa
 Sop.: ka yo ni zè ra yetch gou vra-i no zo ki ra yetch deu zi
 no-i ka no sè ri sè ma yos
 Col., Alto: hic
 Bar. m.: a chut a chut a chut a assez
 Col.: na ya ri cho ma yè na ya ri cho ma yè a
 Sop.: na zou vi ro ki ris tè zou vi ris tè
 Col.: ko na-i fo-i mi no ri ga yè
 Sop.: na ra zo mi ko na ra zo mi ko na-i fo-i ko na-i fo-i da
 ttt mi no ri ga yè
 Col.: na to ye sko fè ko deu
 Sop.: noy sa lo rè vi kè tttttt na vè zo ti ya
 Col.: soy nè dou yè nè dou yo ki
 Sop.: ma vè si no-i nè dou yo ki
 Col.: a-o-è-i-ou-a-eu-è-o-é
 Sop.: na ka ro si tchè na ka ro si tchè
 Mezzo: a-o-è-i-ou-a-eu-è-o-è
 Alto: na ka ro si tchè na ka ro si tchè
 Bar. m.: a-o-è-i-ou-a-eu-è-o-è
 Sop., Alto: na ka mo ya so vè
 Bar. m.: na ka mo ya so ku ma
 Bar. m.: ku ma ku ma
 Bar.: dé ka ré na
 Basse: dé hoy
 Bar. m.: ku ma mi zar o mam sa du lach di a ku ma sa dal mé
 lek mè zar thim

Bar. Basse: a è i ku ma zo
 Bar. m.: me sar thim sa dal sud meb su ta ro ta nev a zi mek
 Bar. Basse: zu ben è la krab
 Bar. m.: ra sal ge thi a-ze! fa gè kaf fal jid hmasa dal mé lek
 za(r)
 Bar.: ra sal ge thi a-ze! fa gè kaf fal jid hmasa dal mé lek
 za(r) ba ten kai tos
 Basse: ba ten kai tos
 Sop., Mezzo, Alto, Bar. m.: kso ra a zi mek
 Basse: kso ra a zi mek [Kuma! Karena! etc.](4)
 Col.: Nous sommes les pèlerins de l'intemporel
 Sop.: transfuge de dimensions en dimensions nous sommes
 les transhumains des galaxies sacrées sacrées
 Col.: sacrées sacrées
 Bar., Basse: ya hey hey kom kom kom
 Sop., Alto: ha
 Bar. m.: Nous cherchons le vieux passeur et sa barque subtile
 qui nous ouvrira les portes des demeures transcenden-
 tales ta lumière ô Agni nous dirigera vers les constel-
 lations mystiques et nous pourrons paître dans les
 champs stellaires nous voulons pénétrer les mécaniques
 célestes enfin voir Vladské et Ourash ville des juges
 éléments
 Col.: ya réveillez-vous
 Bar. m.: Nous voulons
 Col.: car le passé veut vous parler!
 Bar., Basse: se réveillent
 Bar. m.: Agni
 Col., Mezzo, Bar. m., Basse, Sop., Alto: Visionnaires de tous les siècles
 rassemblez-vous rassemblez-vous rassemblez-vous
 Basse: ha a a a a
 Col., Sop., Mezzo, Alto: Visionnaires de tous les siècles rassemblez-vous
 rassemblez-vous rassemblez-vous
 Basse: i ko lo patkkè o ze ha a a a a è ma ya se a-on Agni
 Col.: Nous entendons l'appel éternité des aubes blanches et
 pourpres nous y répondrons les yeux fixés sur les
 étranges tableaux de bord nous y répondrons cosmo-
 naves des lointaines contrées subtiles dont les rois sont
 des mages pays obscurs pour nous enfants terriens mais
 divins nous voulons voir les dimensions dimensions
 sacrées entendre les paroles sacrées oui enfin palper les
 couleurs de gloire écoutez!
 Sop.: Nous entendons l'appel éternité des aubes blanches et
 pourpres nous y répondrons les yeux fixés sur les

étranges tableaux de bord nous y répondrons cosmonautes des lointaines contrées sub-tiles dont les rois sont des mages pays obscurs pour nous enfants terriens mais divins nous voulons voir les dimensions dimensions sacrées entendre les paroles sacrées oui enfin palper les couleurs de gloire écoutez!

Bar. m.: L'éternité vient vous parler et il faut l'écouter révélation
subli-me que cet-te voix des temps une fleur cosmique
cos

Basse: Hé ho hé ho hé ho

Bar. m.: mi-que nous est donnée pour voir en-fin en-fin voir
l'éternité sentir le souf-fle de toutes ces vies subti-les
l'a-mour oui l'amour viendra nous ré-vé-ler nous ré-vé-
ler la mort lumineuse la paix

Col., Sop., Mezzo, Alto: â ô ou u e i é è⁽⁵⁾

Col., Sop.: na-ka mè ka mè

Mezzo: Kopernikus kè(r) è zai rè

Alto: trois fois passera la dernière la dernier' el' y restera res-
tera restera restera hé regarde les é-toi-les mais c'est là
ton pays hé

Col., Sop.: zo na pè ko da

Mezzo: za-i rè za-i rè rè na étoiles kosmo(s)

Col., Sop.: yo rè l'ange de la paix

Mezzo: infinis ha je suis je suis je suis je suis à vous

Col., Sop.: nous par-le nous voit ka lo

Mezzo: à vous (rires) Kopernikus kè kleine

Col., Sop.: na ya ko va(n) tché ro ka do yè do

Mezzo: kè kleine komm mal

Col., Sop.: tchè do tchè do soleil de vie vient

Mezzo: ya Mutter da bin ich Mutter, was ist los hé Mut-ter

Col., Sop.: soleil des nouvelles arcanes célestes soleil

Mezzo: soleil [mu]

Col., Sop.: palper la vie et la mort za no pou

Mezzo: [terre] Mut-ter Mut-ter Mut-ter Mut-ter [mut]

Col., Sop.: ga ra du ya sou ya sou vi ye ka lo donnez

Mezzo: ter Mutter Mutter Mutter Mut-ter donnez

Col., Sop.: moi rou skè rouskè rou skè ro kè ro dji nè ka ré

Mezzo: moi Kopernikus kè kleine kè kleine komm mal gji nè
ka ré

Col., Sop.: [ni]

Mezzo: Mut-ter wo bin i[ch]

Col., Sop.: soleil divin soleil [ni]

Bar. m., Basse: soleil divin so

Mezzo: so-leil divin so Kopernikus kè kleine-kè kleine

(5) Ces mots n'ont pas été conservés dans la partition. Entre les pages 32 et 33 du manuscrit de la partition est insérée une «annexe 1 pour baryton», dactylographiée, avec le titre «Les voyants — les citations —» dont voici le texte: «Douze colonnes supportent la terre. La terre est une île flottante sur les eaux divines illimitées en étendue comme en profondeur. La voûte céleste est une demi-bulle de savon prenant appui aux confins de ces mêmes eaux. L'immense soleil et sa compagne nocturne sont de simples bassins dont une seule face peut briller. La terre est un cylindre plein, semblable à un tronçon ou à un tambourin. Le diamètre de ce cylindre est le triple de sa hauteur. Je ne puis m'empêcher de rire quand je pense à tous ceux qui voient la terre comme une pomme. La sphéricité de la terre ne me paraît pas être impossible puisque l'on suppose que la mer qui est au-delà des colonnes d'Hercule va se rejoindre au pays qui est vers l'Inde. L'orbite de la terre autour du soleil pourrait n'être qu'un point en regard de la sphère des fixes. Rien que l'on observe n'oblige à admettre les excentriques et les épicycles, il est même impossible qu'il y ait vraiment des épicycles; un corps qui se meut en cercle a nécessairement le centre de l'univers pour centre de son

Col., Sop.: soleil ro yal que nous palpions la vie
soleil ro yal que nous palpions la vie
Mezzo: komm mal Kopernikus kè kleine ke kleine komm que
nous palpions la vie
Alto: hé viendra un prince charmant m'aimera à la fo-lie dis-
moi petite fleur dis-moi un' fois à la folie deux fois beau-
coup trois fois pas du tout m'aime-t-il m'aime-t-il pas
m'aime-t-il m'aime-t-il pas j'ai-me-rai bien qu'il m'em-
brasse hé que se pass't-il
Bar. m.: écoutez regardez sentez la vie la lumière voyez et pal-
pez la vie la lumière qui vit-en-vous depuis tou-jours
Col., Sop.: na wa loi mi kou mi kou ya na vens ko vens ko ko
vens-ko rè sa ag-ni gni rè sa
Mezzo, Alto, Bar., Basse: na wa loi mi kou mi kou ya na vens ko vens ko
ko vens-ko rè sa ag-ni gni rè sa
Col., Sop., Mezzo, Alto, Bar., Basse: nou ma ra ya zi im ma ko ma ko ag-ni
yos kiè
Bar., Basse: yos kiè
Col., Sop., Mezzo, Alto, Bar.: [n] hé
Bar. m.: nous sommes punctuations des accords infinis de l'uni-
vers et lentement de sémaphores en séma-phores de
symboles en symboles nous rencontrerons Dieu
Col., Sop., Mezzo, Alto: a ô i
Les mêmes, plus Bar., Basse: no-i no-i no-i no-i no-i no-i no-i no-i
Bar. m.: nous ne sommes que les pauvres errants des souvenirs
éternels les débris des souvenirs humains jonchant le
sentier de notre quê-te sont les signes séculaires de notre
transhumance notre transhumance
Tous: nous ver-rons Dieu
Basse: et maintenant nous serons les innommés, les planètes
obscurès nous salue-rons
Mezzo, Alto: nous in-ves-ti-rons les cas-tels
Col., Sop., Mezzo, Alto: cas-tels de feu tous les noms se-ront nôtres feu
Basse: les musiques
Col., Sop., Mezzo, Alto: lumière et les-temps s'obs-cur-ciront
Basse: résonne-ront à
Col., Sop., Mezzo, Alto: viendra la stag-nanc' des tem-po-ra-lités di-(f)fu
ses
Basse: nos or-eilles comm' un cri de ral-lie-ment
Bar. m.: sa ko ma rè tcho za ko va-i no ka vreuz du vro chi na-ou
gè ka-o-u sa(r) tcheu bu sa fa neu ki-o ri ba-i tcho vré
ka sa vâ r
Dire calmement dans le trombone: et les temps s'obscurciront la stagnance
des temporalités s'installera

mouvement. La terre a
incontestablement besoin de chaleur
sur toute sa surface. Il convient donc
pour qu'elle puisse l'acquérir
équitablement que ce soit elle qui
tourne autour du soleil et non pas
celui-ci autour d'elle. La terre ne peut
pas être le centre de tout; elle ne peut
pas être privée de tout mouvement.
Elle se meut comme les autres
planètes. Le soleil doit être de nature
attractive comme l'aimant, et il doit
obliger les planètes à tourner autour
de lui. Au centre du système, centre du
monde, se tient le soleil fixe; des orbes
solides emportent les planètes autour
de lui: la terre mobile tourne sur elle-
même en 24 heures et parcourt en un
an sa trajectoire. La sphère des étoiles
fixes, immobile elle aussi, limite cet
univers. (1) Loi de la nature des
orbites. «Les planètes décrivent les
ellipses dont le soleil occupe l'un des
foyers.» (2) Loi des aires: «Le rayon
vecteur qui joint une planète au soleil
balaie des aires égales en des temps
égaux.» (3) Loi harmonique: «Les
carrés des temps des révolutions sont
proportionnels au cube des moyennes
distances des planètes du soleil.»
(1) Loi des espaces: «Les espaces
parcourus par un corps qui tombe
librement dans le vide croissent
proportionnellement aux carrés des
temps employés à les parcourir à
partir de l'origine du mouvement.»

Alto: chut zo mar noy zo mar noy zo mar noy zo mar noy zo
 mar noy zo mar noy zo mar noy zo mar noy quoi quoi
 Soprano: et maintenant nous serons les innommés les planètes
 obscures nous salueront
 Mezzo, Bar., Basse: na ka wa lo-i mi kou mi kou ya
 Sop.: la musique des cathédrales perdues résonnera à nos
 oreilles comme des cris de ralliement
 Alto: ich dachte es war ein Traum ein Traum
 Mezzo, Bar., Basse: na vens ko vens ko-vens ko vens ko
 Sop.: nous investirons les castels de feu — et les temps
 s'obscurciront — la stagnance des temporalités diffuses
 s'installera
 Alto: es ist aber kein Traum es ist die Wirklichkeit
 Mezzo, Bar., Basse: rè sa a-gni rè sa ag ni ag ni
 Sop.: nous ne pourrons plus qu'écouter notre cœur l'unique
 loi sera l'amour l'unique guide sera l'amour les for-
 mules n'existeront plus car la liberté viendra du cœur
 Alto: ich dachte es war
 Mezzo, Bar., Basse: ag ni nou ma ra ya zi in ma ko
 Col.: nous som-mes
 Sop.: Et pourtant sans le savoir nous obéirons à quelque prin-
 cipe céleste plus subtil que le chant des bergers ou que
 la musique des mouvances cosmiques et puis et puis
 unicité sera notre nom.
 Alto: ein Traum es ist aber wirkli(ch)
 Mezzo, Bar., Basse: ma ko ag gni agni sou vè yos kiè ios kiè
 Col.: les pèlerins de l'in-tem-po-rel
 Basse: Viens!
 Col.: ta-o ta-o ta-o ta-o ko sa ko sa yè ro ki ko sa yè no di
 ya kè no di ya kè r-é weu ka ya ris kè so no sa yé kio
 sa no sa yè kiosa
 Sop., Mezzo, Bar. m.: ou o â a è u kia ro
 Bar. Basse: kia ro
 Col., Sop., Mezzo: no è no è ra ya you ji ti rè la ma-o née ya
 Bar. m.: no è no è ra ya you ji ti rè
 Col.: ra no peu ra to so po ya kè noutchi kou mi kè reu na
 nno ni ya re to so po ya kè neutchi kou mi kè reu na
 no ni ra to so po ya kè neutchi kou mi kè reu na ra to
 so po ya kè ra to so po ya kè neutchi kou mi ra to so
 po ya neutchi kou mi kè reu na

Deuxième partie

Tutti: Ou-vrez-vous por-tes des u ni vers chimériques que Mer-
 lin et Mo zart nous reviennent bientôt

- Alto: Que le temps même et toutes ses dimensions se fixent
en un seul point
- Tutti: Que nos jeux que nos jeux que nos jeux re-pren-nent
leur bé-a-ti-tude bo-réale que le temps
- Bar.: ko nè ya kè dou vi ag
- Tutti: que le temps vive le temps vive
- Bar.: ni ag ni ag ni- ka no so ka no so soy yè
- Sop., Mezzo, Bar., Basse: ka ko jidori
- Alto: Hé nè
- Col., Sop., Bar., Basse: a gni a ni gni a-gni
- Mezzo, Bar.: c'était à une é-po-que re-cu-lé-e si lointaine qu'il n'y
a-vait pas de temps de temps
- Col., Sop., Bar. m., Basse: A gni a gni ag ni
- Sop., Mezzo, Alto, Bar. m., Basse: tchara katchara katchara katchara [etc.]
ka
- Sop., Mezzo, Alto: ma-ou ta-ou
- Col.: Tris tan
- Bar.: I sol sol de — ma ra yo fo chiè na sol tou ko yas tou ko
yas tol kou fou ro ijolkè
- Basse: mon a-mi-e n'aie point peur
- Col.: trijtanskè zalsdir naskâ yâ zo novoyoska toukoyas noj
noja vozai assamè rossè kièjo kièjo nai
- Basse: ce ne sont que des il lu sions Écoute la douceur de ton
cœur
- Bar.: nus sa la moy noj noj djèvrijo jneu zalo ka-i sto na sal
ti reus to-i
- Basse: écout' palpiter les étoiles écou te l'amour
- Col.: naj roi yo so-i gé
- Basse: l'amour éternel
- Bar.: eno tourvranè ha ens tourvranè
- Basse: comme un enfant
- Col.: kiou jè seu trijtanoke
- Bar.: i jol kè
- Basse: blottis-toi au sein de l'amour
- Col., Sop., Mezzo, Bar., Basse: viens ag-ni ren-con-trer-le sei-gneur des
eaux de la mu- ya
- Bar. m.: Antarès meb suta ta nia aus tra lis caph na ris arcturus
E-lec-tra ar-neb Zu-ben El-sche- ma-li skat Rutilus Vega
Vega a-la-makmira mi-zar za-vijah o a-gni
- Col.: na-o kè-iyò-a-é ka dè mu-a-oba-i se mu-a-la- emé-
onton-è a do nay a do nay a do nay a do nay da-i-èl
bre dè-ofsu (r) (r) (r) l-o sé fa-o ri a è-a-è ta-o gè-i gvo-a
fa-i ma-i geg vo fa ma ma ri a- (r) hè

- Sop. : na-o kè-yo a é na-o ké-i yo-a mu-a ba-u a-o se-u mu-a la-é ka a do nay a do nay a do nay a do nay da-i-èl bre dè-ifsu (r) i-o ta-o ke sou-ka è-a-è ta-o cé da li a ke dash (r)
- Mezzo : na-o kè-i yo-a-é a-é-o mu-a ba-i-a-o se-u mu- a la-é mé-on-ton a do nay (r) (r) (r) (r) (r) (r) (r) (r) da-i-a-èl-bre-o dè-i fsu Bach i-o sé ta-o ke sou è-a-è ta-o (r) (r) marba li a nè hé
- Alto : na-o kè-i yo-a-è-a-è ki mu-a ba-i li a-o sé-u mu-a-la mé-a-on a do nay a do nay a do nay a do nay ma -o (r) bre-o dè fsu-a bach se-i dé on i o-ou sé-i fa-o ri-è a-i è-a-è ta-o dè-i lfa-o li-è a-ou (r) (r) (r) hé
- Bar. m. : viens vers l'eau pu-ri-fi-catrice ce fleu-ve ma-gi-que contient tous les u-nivers l'ombre des fleurs philosophiques plan' en-cor dans les re-coins des mond' des mon-des perdus de grands oiseaux mysti-ques dé-ploient leurs ailes comme la mort com-me la mort au chevet d'un enfant
- Bar. m., Bar., Basse : des moines s'a-donnent à des ri-tuels abs-traits dans le se-cret le se-cret de leurs cloî-tres d'o-pale des chants mauves s'échap-pent ou de leur re-gard fauves on dirait la tristesse
- Col., Sop., Mezzo, Bar. : Sei-gneur des gran-des eaux don-ne-nous de voir l'é [na no nè]-ternité wa do-i tè no-i ka-o o [na no nè]-viens!
- Alto : Herr Mo-zart monsieur Mozart écoutez-moi est-ce vrai qu'au-delà du fleuve les arbres entre eux, que les fleurs font des musiques, si merveilleuses que même les Dieux en pleurent est-ce vrai monsieur Mozart que le chant des nymphes hors temps a séduit l'ange de l'harmonie on m'a dit que je pourrai jouer à saute-mouton de galaxie en galaxie, que mes cheveux serviront de sentier aux mains des planètes joyeuses, que la fée Carabosse y a son château de porphyre, j'ai ouï dire que l'on communique par la musique, que les chansons des peuples d'outre dimension s'harmonisent avec les rythmes cosmiques et que la musique de Jérusalem n'a qu'un seul accord, qu'elle n'a qu'un seul accord, lequel est varié infiniment par les sages méditants!
- Bar. m. : connais-tu ce sage qui au désert s'était transformé en pierre et qui pleura lorsque les oiseaux aux chants blafards quittèrent le nid qu'ils s'étaient fait en ses mains. Mes eaux connaissent toutes les vies de tous les univers et moi Seigneur et maître des eaux de la maya je les

mélange ultimement pour en obtenir des mixtures suaves

- Bar. : Viens! Viens! Agni! viens agni et n'aie point peur
 Bar. m. : tu entendas la musique d'Orion et les harmonies mystiques des Sept Sages les habitants du troisième cercle forgent des mélodies si pures que les anges pleurent! que les anges en pleurent! des mélodies si pures que les anges en pleurent
- Bar. : [*idem*, puis] le temps se parsè-me aux quatre ho-rizons et devient couleur les es-prits du troisi-ème cercle font des chants de pen-sées ra-res leur musique ressemble aux re-flets d'un diamant de Saint-Pétersbourg sous le so-
- Alto, Bar. m. : Bar. : leil mysti-que des militants
 Basse : (m)-(m) (m)
 Sop. : Vienne la joie grandis-sante de l'u-ni-vers Ag-ni Ag-ni le plaisir le plai-sir de la vraie vie Ag-ni nous chan-te-rons l'a-mour, l'a-mour éternel, la vie du mon-de des pla-nè-tes l'amour de Dieu
- Mezzo : c'est le temps mon Ag-ni Ag-ni de vi-vre vi-vre é-ternellement chan-tons la joie l'amour la vie de Dieu Ag-ni com-me des bre-bis nous paîtrons à l'om-bre des arbres divins
- Col. : La-joie qui rè-gne sur les pla-nètes d'or é-clai-re mon cœur comme les en-fants du so-leil je per-çois la vibra-tion infinie du cos-mos et le sourire de Dieu
- Tous : Vienne la joie grandis-san-te de l'univers Ag-ni Agni le plaisir éternellement plaisir chantera pour Agni le plaisir nous chan-te-rons l'a-mour de Dieu
- Bar. : Hè
 Bar., Basse : Regardez regardez regardez regardez
 Sop., Mezzo, Bar., Basse : Re-gar-dez
 Col. : Re-garde Ag-ni dans le ciel l'étoile de No-ël
 Sop., Mezzo, Bar., Basse : Que le ciel en-tier se dé-couvre à toi et ré-vè-le sa beauté
- Col., Sop., Mezzo : ouvrez-lui les é toi les les por-por por-tes du- pa-radis ra dis ou vrez les tes [dubib] [hamal] [naos] [zosma] [antares] [enif] [talitha] [alrami] [kaffaljidhma] [asterope] [izar]
- Alto : ou-vrez-moi é toi les por-tes du pa-ra-dis ou-
 Bar. m., Bar. : vrez-lui étoiles les por tes tes les portes du pa-ra-dis [enif] [talitha] [alrami] [kaffaljidhmal] [asterope] [izar] [wasat] [hassaleh] [tania] [borealis] [kelb alrai]
- Basse : ou-vrez-lui é toi les les por-tes du pa-ra-dis ou- [wasat] [hassaleh] [tania] [borealis] [kelb alrai]

- Col. : zu-ben el-ge-lu-bi zu-ben el-ge-lu-bi zu- ben el-ge-lu-bi
 zu-ben el-ge-lu-bi musei da musei da da e lec tra e lec
 tra e lec tra e lec tra e lec tra e lec tra e lec tra e lec ras
 elased bore a lis ras elased bore a lis ras elased bore
 a lis ras elased bore a lis ras elased bore a lis al ra mi
 skat
- Sop. : to liman to li man to li man to li man to li man to li mi
 ra mi ra mi ra [etc.] fo mal haut fo mal haut fo mal haut
 fo mal haut fo mal haut spica spica spica [etc.] Pleinone
 skat
- Mezzo : minta ka minta ka minta ka [etc.] Scheliak Scheliak
 Scheli ras elazed australis ras elazed australis vega
 vega [vega vega] [vega] ma Pulcherrima Pulcherrima
 [etc.]
- Bar. m. : sadir sadir sadir sadir sadir sadir nihal cih nihal cih cih
 nihal ci nihal cih nihal cih nihal cih Pro cy on Pro cy on
 Pro cy on procy on Pro cy on Pro cy on Vegas Vega [vega
 vega] [vega]
- Bar. : antares antares antares [etc.] azel fafayè azel fafayè
 bellatrix cus pella ca no pus cus tor pollux caph belletrix
 cu rigel Pulcherrima Pulcherrima [etc.]
- Basse : deneb deneb deneb [etc.] de ru ti li cus ru ti li cus ru
 ti li cus ru ti li cus ru ti li cus ru A chie nar al rai aldera
 min nar al rai mé ro pe Pulcherrima Pulcherrima [etc.]
- Bar. : na-o souls snè krou se-u katch tre kou wè a ro si trou
 yeu so-i kiè cho dou sel si kio
- Tutti : Ko-per-ni-kus Ko-per-ni-kus
- Col., Sop., Mezzo, Alto : so-i kè la mou yè ke yo kè no rè ka wa ra wa kè
 yo ro ka-o-ou ya pè kè la sa veu ka ma ko ka yo ma
 tcha ro dol kabir nè ji yo do rè kou wa sa yo ka na-ou
 si rè to mè-i
- Bar. m., Bar., Basse : ko ro sa mi so yo dja kè do sa la yè mi zè go na ka
 yok sal yo kè dja fa tchè ka yo sou-a wa ka-ou ji yo ta
 ya ka mo lou kè ya ma sa yo ka-na-ou do ka to mè-i
- Tutti : sa ya ko né ni so kè ra ma-i ka yo no rè ji-o tar ras sé
 yo kè ma so la

LONELY CHILD

Cette œuvre pour soprano et orchestre de chambre, l'une des plus connues de Claude Vivier, fut terminée en mars 1980. Le texte ci-dessous, qui sert de notes de programme lors de la création montréalaise le 5 mars 1980, postérieure

au décès du compositeur, est extrait d'un entretien diffusé à la radio de Radio-Canada⁽¹⁾.

Lonely Child est un long chant de solitude. Pour la construction musicale, je voulais avoir un pouvoir total au niveau de l'expression, du développement musical sur l'œuvre que je composais sans utiliser d'accords, d'harmonie ou de contrepoint. Je voulais en arriver à une musique très homophonique qui se transformerait en une seule mélodie, laquelle mélodie serait «intervallisée». 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 une note en dessous d'une autre, ce qui donne des intervalles: 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. 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!

Texte de l'œuvre d'après la partition.

L'œuvre est dédiée à Louise André⁽²⁾.

Ô bel en-fant de la lumière dors dors dors toujours dors les rê-ves viendront
les dou-ces fées viendront danser a-vec toi merveille les fées et les el-fes
te fê-te-ront la fa-ran-do-le joyeuse t'enivrera A-mi dors mon enfant
ou-vrez-vous portes de di-a-mant Pa-lais somp-tueux mon enfant les
hi-ron-delles guideront tes pas

Ka rè nou ya zo na-ou dè wa ki [na no ni] eu dou-a dors mon en — fant
[da do dii] yo (r)-zu-i yo a-e-i da ge da ge da è-i-ou da ge da ge ou-a-è
da gè da dou dè da gè da gè na-ou-è ka [ja dè] — do ya s(r?)ou sè ma
yo rès tè dè-i-a wè [na no ni] no wi i-è ka

Les é-toi-les font des bonds prodi-gieux dans l'es-pa-ce temps dimensions
zébrées de couleurs douces les temps en parabole discutent de Merlin les
magiciens merveilleux embras-sent le soleil d'or les a-crobates tou-chent
du nez les é-toi-les pas trop sages les jar-dins font rêver aux moi-nes
mauves rê-ves d'enfant don-nez-moi la main et allons voir la fée Car-
rabosse son palais de ja-de sis au milieu des morceaux de rêves oubli-és
dé-jà. Flotte é-ternellement ô rei-ne des aubes bleues donne-moi s'il te
plaît l'éternité ô! Reine

Ko rè noy Ta zio ko rè ko rè Ta zio Ta zio Ta zio ko rè noy na — ou ya sin
kè

(1) Les recherches n'avaient pas encore révélé au moment d'aller sous presse avec qui et à quelle date le compositeur eut cet entretien.

(2) Louise André, professeure à l'Université de Montréal et à l'université Laval, à Québec, est toujours en 1991 un des professeurs de chant les plus en vue au Québec. Claude Vivier lui dédia cette œuvre en premier lieu parce que Mme André lui avait prodigué de nombreux conseils lors de la composition de l'opéra *Kopernikus*, parce que les chanteurs qui interprétèrent *Kopernikus* étaient tous des élèves de Louise André et enfin parce que le soprano Marie-Danielle Parent, qui créa *Lonely Child*, était également une de ses élèves.

l'héli-an-the douce dirige vers les é-toiles l'éner-gie su-bli-me Ta zio la lan-gue des fées te parle-ra et tu ver-ras l'a-mour Ta zio tendrement tes yeux verts puiseront dans les lambeaux de cont' surannés Pour créer un vrai le tien Ta zio don-ne-moi la main Ta zio Ta zio

Et l'espoir du temps du temps Hors temps appa-raît mon enfant les é-toi-les au ciel bril-lent pour toi Ta-zio et t'aiment éternellement Ka

ZIPANGU

La composition de cette œuvre⁽¹⁾ pour 13 cordes fut terminée à Montréal en août 1980. La traduction anglaise de ce texte sert de notes de programme lors de la création à Toronto aux New Music Concerts le 4 avril 1981.

Zipangu était le nom donné au Japon à l'époque de Marco Polo⁽²⁾. Autour d'une mélodie, j'explore dans cette œuvre différents aspects de la «couleur». J'ai tenté de «brouiller» mes structures harmoniques par l'emploi de différentes techniques d'archet. Ainsi s'opposent un bruit coloré obtenu par pression exagérée de l'archet sur les cordes et les harmoniques pures lorsqu'on revient à la technique normale.

Une mélodie devient couleur (accords), s'allège et revient peu à peu, comme purifiée et solitaire.

(1) Cette œuvre est dédiée à Philippe Poloni, écrivain et vidéaste, ami de Claude Vivier, et l'un des réalisateurs du vidéo *L'Homme de Pékin* (1981).

(2) *Prologue pour un Marco Polo* ayant été terminée huit mois plus tard, on peut supposer que Vivier en avait commencé la composition au moment de rédiger cette notice.

CINQ CHANSONS POUR PERCUSSION

Texte provenant des notes de composition⁽¹⁾.

Chanson du matin

quelques sons qui se reflètent sur lesquels l'esprit se concentre — qui prennent la vie en eux, sur eux —

Chanson de midi

naît une mélodie tendre et douce elle se fixe par endroits pour reprendre son souffle

Chanson d'après-midi

exubérante hymne au soleil, qui se répète toujours et n'arrête jamais

Chanson du soir

des yeux graves se penchent sur l'abîme de la vie-méditation

(1) Cette œuvre fut composée à la demande du percussionniste David Kent, qui créa l'œuvre le 30 mars 1980, à Toronto.



Chanson de la nuit
comme un rêve tout se mélange!

PROLOGUE POUR UN MARCO POLO

Œuvre⁽¹⁾ pour cinq voix mixtes, six clarinettes, deux percussions, cordes et bande terminée à Montréal en janvier 1981. La notice ci-dessous⁽²⁾ figure sur la pochette du disque de Radio-Canada International RCI 626.

Un regard mélancolique sur le drame de Marco Polo — et surtout une méditation sur un état d'être — l'état du chercheur incompris; c'est tout cela que ce *Prologue pour un marco polo*.

Un prologue à ce mystérieux Marco Polo parle plus de l'intériorité de Polo que de ses voyages. Trois niveaux de langage sont utilisés: le français littéraire, une langue qui parle plus de Polo qu'elle ne le fait parler et aussi une langue qui, par l'écriture musicale, nous guide vers une autre langue: la langue inventée et cette langue est surtout celle de l'incompréhension générale à laquelle se buta le pauvre Marco...; enfin un troisième niveau: une discussion des deux protagonistes de l'œuvre, le compositeur et l'auteur, sorte de réflexion en temps sur un être hors temps⁽³⁾. Par là s'établit aussi une brisure dans le flot musical, brisure d'un état de grâce de la musique et prise de conscience du monde réel, non pas à cause du discours des deux auteurs, mais bien à cause du ton de la conversation, avec ses hésitations et son aspect humain. Quant à l'œuvre musicale, il s'agit d'une lente évolution, d'un moment monodique à un moment intervallisé, ensuite harmonisé, lequel ajoute des spectres harmoniques à la structure intervallisée, elle aussi éclairée de spectres harmoniques.

Ce texte figure au début de la partition.

L'œuvre est en huit parties:

- 1- Découverte du mot Zipangu qui, au temps de Marco Polo, signifiait Japon;
- 2- Grand choral et discours du Sage qui a un peu compris Polo mais qui aussi s'en moque;
- 3- Appel de Zipangu. Tristesse, une terre aperçue mais pas atteinte;
- 4- Grand choral qui, d'un état anarchique, revient à une homophonie parfaite, le tout conduisant au solo du Magicien; la structure s'est à nouveau défaite. Cette section culmine dans un dernier appel de Zipangu;

(1) Cette œuvre fut commandée à Vivier par la Société Radio-Canada à titre de participation au prix Paul-Gilson 1981 de la Communauté des radios publiques de langue française. Elle est dédiée à Thérèse Desjardins, amie du compositeur et aujourd'hui présidente des Amis de Claude Vivier ainsi que gestionnaire de sa musique.

Marco Polo occupa toujours une place importante dans l'imaginaire de Vivier. Pour lui, il incarnait la souffrance de celui qui est incompris, subit l'ingratitude et devient un étranger dans son propre pays.

Parmi les projets que Vivier avait en tête au moment de son décès, il y avait un opéra sur Marco Polo dont cette œuvre devait (ou aurait pu) être le prologue. Le texte fut composé par le poète Paul Chamberland ou en collaboration avec lui parce que, disait Vivier dans une entrevue parue dans *Le Berdache* (juillet-août 1981), «je me suis donné comme but de travailler au moins une fois dans ma vie avec un écrivain pour avoir un texte quand même potable...».

Vers la fin de l'œuvre, le dialogue improvisé entre Claude Vivier et Paul Chamberland fait partie intégrante de la pièce.

(2) Il est probable que ce texte ait été réécrit par les services de Radio-Canada. Le manuscrit n'est plus accessible.

- 5- Solo de la solitude de Marco Polo, précédé d'une introduction presque barbare. Solo superposé à la supplique amoureuse des quatre voix; lentement la musique embroussaille le tout et devient l'état de grâce des visionnaires solitaires;
- 6- Vision claire et vertigineuse des ténèbres de la mort, de l'effacement de l'être;
- 7- Marco Polo aujourd'hui, une conversation⁽³⁾, mais surtout des fruits: il n'est pas mort;
- 8- Le testament de Marco Polo, un long solo toujours plus haut, la voie [sic] de Dieu devenant presque la voie [sic] de la folie.

| (3) On trouvera ce texte ci-après.

Transcription de la conversation improvisée entre Claude Vivier et le poète Paul Chamberland (co-auteur du livret), signalée dans les textes précédents et faisant partie intégrante de l'œuvre.

CV: En fait, le Marco Polo historique, comme il a vécu, comment il a vécu, ce qu'il a vécu... m'intéresse beaucoup moins que le Marco Polo..., que l'image qui reste de Marco Polo.

PC: Alors il y a une résonance entre Marco Polo et finalement ce que l'on pourrait appeler le Marco Polo actuel. Tel astronaute, par exemple...? Des scientifiques ou des explorateurs, aussi des nouvelles régions de l'esprit, à travers la [perturbation?] sensorielle ou des drogues psychotropes ou un certain nombre de traitements qui font parvenir à des zones inconnues du psychisme...

CV: Bien sûr. J'ai l'impression que Marco Polo c'est surtout, c'est aussi la figure du, de celui qui a essayé de dire quelque chose et qui a pas réussi ça. Je trouve ça, comme figure, je trouve ça assez désespéré.

PC: Alors consentir, justement, à ce que les fruits de la découverte ne soient pas consommés. À cause de la méconnaissance et qu'il n'en reste plus qu'une petite semence qui, elle, va germer pour les générations futures. Et alors je me demande si le vieux Marco Polo est arrivé à la sagesse qui est celle des alchimistes.

CV: C'est un grand rêveur!

Situation de la musique contemporaine au Canada

Texte trouvé dans les notes de composition de Prologue pour un Marco Polo.

Rapport individuel présenté par Claude Vivier, compositeur⁽¹⁾

1. Diffusion

Il existe entre les divers organismes fédéraux une sorte de système d'annulation[s] réciproques — c'est-à-dire [que] le Conseil des arts aide financièrement à la formation d'un compositeur et cet argent investi ne sert à rien car une fois arrivé dans le milieu, le compositeur se voit les portes fermées autant par l'ONF [Office national du film] que par les maisons de théâtre subventionnées.

Le Conseil des arts paie pour des commandes mais le système culturel (orchestre, Radio-Canada, etc.) n'assure pas la diffusion de l'œuvre.

Ainsi les différentes œuvres commandées avec l'aide du Conseil des arts pour les différents orchestres canadiens ne sont pas reprises par les autres orchestres automatiquement. D'autre part Radio-Canada lui-même ne diffuse pas toutes les œuvres commandées — mais ne diffuse que les œuvres pour formation réduite. Ce qui d'une part n'aide pas à étoffer le budget de droits des compositeurs et d'autre part montre des signes de mépris devant notre musique qui soi-disant ne pourrait pas produire de grandes œuvres.

(1) Fragment d'un rapport présenté probablement, selon diverses sources d'information, au Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (C.R.T.C.) ou à la Ligue canadienne des compositeurs. On constate à nouveau que Claude Vivier pouvait au besoin être très concret...

Situation de la musique

Texte trouvé dans les notes personnelles de Vivier. Ce texte n'est pas daté mais quelques éléments permettent de le situer vers 1977.

La musique dans le monde d'aujourd'hui est devenue une denrée bien commerciale! Le Québec crie à la musique québécoise et ne veut que cela. Les médias d'information parlent de la musique rock comme du *summum* de l'art contemporain. Le Québec se meurt; les musiciens ne veulent rien savoir de la véritable création et n'aspirent qu'à la pseudo-crédation, celle qui fait bien dans les salons et dans les stations de radio avec un interviewer sympathique. La célèbre revue *Main-Mise*⁽¹⁾ crie par [sic] tous les toits que la musique québécoise vit, qu'elle est « au bout' » et que des

(1) *Mainmise*, magazine de la contre-culture, qui parut de 1971 à 1978.

groupes comme Manège⁽²⁾ ou Arpège⁽³⁾ arrivent lentement à l'expression «cosmique» de l'être humain. Le journal *Le Jour*⁽⁴⁾, tant aimé des Québécois, ne parle que de cette musique, ne laissant aux compositeurs de musique dite «contemporaine» que les fins de page et quelques annonces de leurs concerts.

On veut être québécois et la musique aussi. C'est normal, mais pendant ce temps la voix tonitruante de CHOM⁽⁵⁾ clame à la journée longue les grandes vérités de la musique pop et une façon purement américaine de concevoir la musique. Dans presque tous les pays du monde, Vox Americana a le haut du palier [sic]. Ils appellent cela de la culture populaire. Définition de la musique populaire chez les médias d'information : musique pouvant bien remplir les goussets de Wall Street! Bien entendu, on peut devenir *weird* en autant que le système répressif dans lequel on vit nous le permette! Il y a toujours des «MAIS». Ces «MAIS» sont très importants car ils définissent le niveau d'abrutissement [sic] que l'on peut apporter aux êtres humains. Ce niveau devient de plus en plus élevé et subtil, la situation est de plus en plus dangereuse, car de plus en plus, les écoutants [sic] reçoivent des médias d'information une impression de liberté et, hélas, s'en contentent! On vend même des chandails portant l'inscription «sympathique», «Tout le monde le fait, fais-le donc!⁽⁶⁾». Comme on est heureux dans notre inconscience.

L'autre jour, quelqu'un me disait que, finalement, ce n'était pas si grave que cela de faire une «toute⁽⁷⁾» genre chanson de Ginette Reno⁽⁸⁾. Ce type-là était parfaitement conscient qu'il faisait de la saloperie mais s'en lavait les mains; car si ce n'est pas lui qui la fait, c'est un autre qui la fera. Il n'avait même pas compris que, fondamentalement, on peut aussi tuer en faisant de la mauvaise musique. C'est comme si un architecte, pour pouvoir remplir plusieurs contrats et empocher plus d'argent, construisait des taudis par centaines, se disant que, de toute façon, ces «pôvres» gens ne peuvent pas apprécier de meilleures habitations.

Et tous ces jeunes qui veulent faire quelque chose et qui n'ont pas compris que la musique, c'est toujours à recommencer, qu'on ne peut pas simplement dire, moi je fais du jazz ou moi je fais du blues! Chaque fois qu'un être décide de faire de la musique, c'est le sens même de la musique qui est remis en question. On entre si facilement dans le jeu des compagnies de disques et des promoteurs.

Tout notre pays se recroqueville, il devient plus petit. Même chez les musiciens de musique classique, on apprend la musique pour pouvoir ensuite bien fonctionner dans un orchestre de type romantique et la quasi-totalité de l'enseignement ne se réfère qu'au répertoire du passé! Après Bartok il n'y a plus rien. On [n']étudie plus la musique d'une façon créatrice mais d'une façon purement machinale pour devenir une bonne «machine-à-jouer-de-la-musique» sur laquelle les amoureux pourront se bercer. On

(2) Groupe québécois de musique populaire.

(3) *Idem*.

(4) Ce quotidien, dont l'existence fut de courte durée, fut fondé par des sympathisants du Parti québécois, élu en novembre 1976.

(5) Station de radio montréalaise diffusant essentiellement de la musique pop.

(6) Slogan publicitaire, très populaire à cette époque, de la station radiophonique montréalaise CKAC.

(7) Mélodie. Anglicisme répandu au Québec (vient du mot anglais *tune*).

(8) Chanteuse populaire québécoise.

perd le sens de la vie, on conçoit la musique comme un grand musée sans vie où l'on peut contempler des cadavres. Il n'y a pas si longtemps de cela, la maison Eaton⁽⁹⁾ organisait une parade [sic] de mode d'enterrement à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Beethoven! Là aussi on a oublié le sens profond de la musique.

Le rôle du compositeur de musique a été oublié. Il est soit une personnalité larmoyante, soit le petit génie style André Gagnon⁽¹⁰⁾. Et par exemple, dans le cas de ce dernier, on ne s'est même pas aperçu que ce sieur plagiait les musiques anciennes et essayait péniblement de les adapter au rythme trépidant du rock.

Les radios qui, elles, devraient nous ouvrir les oreilles aux musiques du monde ne font que se plier aux diktats des empires commerciaux que forment les compagnies de disques, un peu comme la majorité des cinémas devant suivre les instructions de leur maison-mère située en général chez nos voisins du sud. Même l'union des musiciens⁽¹¹⁾ doit suivre les ordres de New York, leur siège social y étant situé! De cette façon, la civilisation nord-américaine est bien protégée et se propage assez bien, merci! Mais quelle radio nous fait découvrir les musiciens asiatiques comme l'extraordinaire gagaku du Japon ou les chansons berbères qui nous permettent de faire évoluer notre sensibilité et notre sensualité? Nous devons hélas en rester aux rythmes de marches hérités d'un passé fort discutable; ou bien nous ouvrir sur ce que George Harrison peut imiter de la musique indienne.

Il y a plus de deux ans mourait la plus grande chanteuse arabe Oum 'Kal Soum. Ici personne ne l'a su et pourtant elle était écoutée par tous les Arabes du monde. Elle transmettait une sensibilité et une sensualité bien arabes qui auraient fait tellement de bien à notre civilisation!

La musique d'aujourd'hui n'est pas la musique des grands consortiums mais bien la musique des humains, de quelque race qu'ils soient. Le compositeur a la responsabilité de faire évoluer ses frères humains, de leur faire découvrir de nouvelles formes de vie, de sensibilité, de sensualité et de spiritualité. La musique est un art des vibrations, qui en particulier peut réveiller l'esprit de l'être humain, le rendre plus apte à mieux vivre.

L'humanité est un processus d'évolution vers une plus grande conscience, et quand je dis conscience je ne veux pas parler en termes vagues. La conscience c'est pour nous, êtres humains, encore matériels, la compréhension totale de notre univers matériel. Par exemple: pour une danseuse, exécuter parfaitement une série de pas est un acte de conscience. Hélas pour nous la portion de l'histoire que nous vivons n'est pas tellement faite pour nous procurer cette conscience car tous ceux qui font de la musique «en boîte» placent le niveau du «peuple» bien bas! C'est un massacre terrible qui se passe sous nos yeux sans que nous ne le soupçonnions! Nous n'avons même pas la vue d'ensemble que pourrait nous permettre la tech-

(9) Grand magasin de Montréal.

(10) Pianiste et compositeur montréalais très populaire, dont les compositions s'inspirent du répertoire classique.

(11) La Guilde des musiciens, syndicat affilié à l'*American Federation of Musicians*.

nique actuelle. Au contraire elle nous ferme encore plus les yeux qu'avant son avènement. Et ce n'est pourtant que par cette technique que nous pourrions enfin avoir la vue d'ensemble nous permettant de voir et lentement de sentir notre culture planétaire. Seulement à ce moment-là toutes les musiques que nous écoutons actuellement prendront leurs dimensions réelles.

Cher ami jeune compositeur, quand tu composeras, avant même d'écrire une note, je t'en prie, PENSE, apporte à la musique une nouvelle sensibilité, une nouvelle sensualité; mais surtout écoute, car comme tu le sais, nous, les compositeurs, sommes bien peu; nous sommes des outils dans les mains de je ne sais quel esprit. Laisse-le parler et ensuite parle! N'essaie pas de faire de la musique comme un pro⁽¹²⁾ du crayon et des cinq lignes de musique, mais bien comme un outil parfait pouvant effectuer le transfert d'une forme d'énergie dans une autre forme d'énergie.

Il faut à tout prix faire évoluer l'esprit humain jusqu'au faite de la subtilité qu'il peut atteindre! Tu peux vraiment révolutionner le monde avec une mélodie mais pour cela il te faudra travailler dur et t'oublier complètement.

I (12) Professionnel.

Une allocution

*Texte de l'allocution⁽¹⁾ prononcée par Vivier lors du lancement de l'édition de *Lectura di Dante* au Centre de musique canadienne le 16 septembre 1980.*

Chers amis

Je tiens à remercier tous ceux qui de près ou de loin ont aidé à la réalisation de cette très belle édition de *Lectura di Dante*. Lancer une partition est, au Québec, un événement rarissime et je sais pertinemment que Louise Laplante⁽²⁾ en est parfaitement consciente, elle qui se bat tant pour les compositeurs d'ici.

Vous excuserez la dureté de mon ton mais il me semble que certaines vérités ont été tuées trop longtemps. Encore la semaine dernière, Groupe Québec partait à la conquête des U.S.A. Ce groupe, un «consortium pour l'exportation du produit culturel québécois», représente la culture québécoise à une convention [sic] nationale des collèges et universités américaines. La culture sérieuse du Québec n'y est absolument pas représentée. Je trouve cela absolument inacceptable et inconscient de la part des protagonistes qui évidemment reçoivent aussi de l'argent du M.A.C.⁽³⁾ et d'autres paliers gouvernementaux! Encore pour représenter la culture québécoise à L.A.⁽⁴⁾: le groupe Harmonium; à Québec pour la conférence

(1) Ce texte est dans la lignée des écrits «politiques» de Vivier dénonçant la condition faite aux compositeurs québécois et à leur musique, parmi lesquels figurent entre autres la réplique au critique Claude Gingras en 1976, l'essai intitulé «La musique de la nouvelle génération» et celui intitulé «Situation de la musique contemporaine au Canada». Cette allocution est restée célèbre dans le milieu musical québécois, particulièrement la revendication du «droit au génie».

(2) Louise Laplante était à l'époque directrice du Centre de musique canadienne à Montréal. En 1991, elle occupait le poste de directrice générale de l'Orchestre symphonique de Québec.

(3) Le ministère des Affaires culturelles du Québec.

fédérale-provinciale : Diane Dufresne et au festival de La Rochelle presque tous les groupes et groupuscules de jazz et de musique pop. Encore là, constat d'absence totale de l'art sérieux.

Ici au pays, même situation : Gilles Tremblay⁽⁵⁾ a dû attendre l'âge de 45 ans pour avoir une commande de l'Orchestre symphonique de Montréal et un scandale⁽⁶⁾ avec ce même orchestre pour que le *Star*⁽⁷⁾ de Montréal lui consacre un article. J'espère que la commande⁽⁸⁾ que m'a faite l'O.S.M. ne sera pas l'exception qui confirme la règle. Radio-Canada n'est pas mieux, on fait les fonds de tiroirs pour souligner le 50^e anniversaire de Serge Garant⁽⁹⁾ alors qu'on met le paquet sur Penderecki⁽¹⁰⁾ — car c'est un génie, lui ! Eh bien, j'exige le droit au génie — je l'exige parce que notre mentalité complètement colonisée culturellement nous a toujours nié ce droit-là. Les grands maîtres sont morts⁽¹¹⁾ comme si la création véritable se passait dans les salons mortuaires — j'exige pour les créateurs le droit au respect et non pas cette attitude paternaliste qui prévaut dans nos relations avec ceux qui détiennent le pouvoir culturel.

Il faut une fois pour toutes se le dire : la musique sérieuse, l'art sérieux existent ici et les œuvres géniales, les grandes œuvres ont droit de cité. Ce n'est pas de l'élitisme mais du travail sérieux qui mérite du respect ! Le patrimoine est une denrée bien précieuse de nos jours alors que le patrimoine de demain ne semble vouloir intéresser personne. Maintenant qu'il est mort, Rodolphe Mathieu⁽¹²⁾ a droit à nos sympathies mais de son vivant, celui qui était respecté en tant que compositeur par Scriabine, quand il est revenu chez lui a été traité en tête de pipe [sic] au milieu de politacilleries abjectes et a terminé ses jours comme professeur de musique — de son temps aussi on n'avait pas le droit au génie. Si bien que maintenant ses œuvres sont à New York dans des voûtes de sécurité et quelques Américains attendent notre fièvre du Patrimoine pour faire de l'argent avec nous !

Le mot « créer » sous-entend le mot cri, une sorte de besoin existentiel de dire quelque chose qui habite un individu. Un grand dilemme se pose au Québec — on semble penser que la création soit un phénomène fortuit qui se produit en état d'extase, ou un acte gratuit qui se produit n'importe comment. À ce type d'entreprise créatrice il faudrait opposer une analyse « écologique » du pouvoir de représentation — voir relation dominant-dominé, le dominant laissant au dominé l'impression de création, de liberté ! L'apprentissage de la créativité est doublement l'apprentissage de soi-même et l'apprentissage de la traduction d'une impulsion profonde dans un état matériel, précisément le moment de la transduction d'un niveau abstrait, d'un niveau de pensée en un univers physique.

Dans toute mise en forme, en chair, d'une idée, une partie de cet exercice créateur reste enfouie dans l'espace secret de la relation amoureuse d'un être avec une idée — et seul cet individu connaît vraiment cet espace

(4) Los Angeles.

(5) Éminent compositeur québécois dont la réputation déborde largement les frontières du Canada. Il fut l'un des professeurs de Vivier au Conservatoire de musique de Montréal.

(6) Sur le scandale déclenché par *Fleuves*, cf. « La musique de la nouvelle génération », note 8.

(7) Quotidien montréalais de langue anglaise qui existait encore à cette époque.

(8) Il s'agit de *Orion*, créé à l'Orchestre symphonique de Montréal le 14 octobre 1981.

(9) Voir « La musique de la nouvelle génération », note 3.

(10) Vers la même époque, Krzysztof Penderecki était venu à Montréal dans le cadre d'une Semaine Penderecki organisée conjointement par l'Orchestre symphonique de Montréal et la Société de musique contemporaine du Québec.

(11) Voir « Introspection d'un compositeur », notes 6 à 11.

(12) Compositeur et pianiste québécois (1890-1962), père d'André Mathieu dont il est question dans « Introspection d'un compositeur » (voir ce texte, note 11).

intime! C'est dans cet espace intime et secret que se tient la définition de l'art, du cinéma québécois⁽¹³⁾! Je suis fatigué de vivre dans une société qui fait son devoir culturel mais qui n'y croit pas — comme tout créateur j'ai besoin d'être dans un milieu qui me stimule et que je stimule, qui suit avec intérêt mon évolution. À Montréal quelques personnes comme Louise Laplante appartiennent à cette race de monde mais le nombre en est infime.

J'aimerais qu'enfin on croie à la création.

Merci.

(13) Voir le texte suivant intitulé «Créativité et cinéma québécois».

Créativité et cinéma québécois

Texte non daté provenant des notes personnelles de Vivier.

Un premier point que je trouve essentiel à définir clairement : un cinéma québécois. Cet adjectif «québécois» ne doit surtout pas définir un *a priori* esthétique ni même une vision philosophique ou politique mais bien une définition d'origine du dit cinéma — c'est-à-dire un cinéma fait par un Québécois, par quelqu'un d'ici.

Cette première remarque me semble extrêmement importante surtout lorsqu'on parle de créativité — car c'est justement la créativité qui redéfinit à chaque moment le mot québécois. Ce n'est justement pas une «aire» d'images, de mots, de sons ou de gestes qui doit délimiter, démarquer ce cinéma ou cet art, mais bien une sensibilité qui découvre autre chose; une sensibilité qui n'est pas prisonnière d'un carcan idéologique ou d'une série de prémisses dont elle n'a qu'à découvrir les ramifications.

La créativité, ce mot tellement galvaudé dans notre société dite évoluée, socialisante, ouverte, utilisé par tout le monde, des profs de musique aux profs d'éducation physique, la créativité est un acte de conscience humaine qui met un individu en contact avec des concepts, des entités hors temps, qui sont ensuite vécus par la sensibilité de cet individu et ensuite transmis sous diverses formes d'art, de vie, de travail, d'actes, bref, dans un monde dit «en temps»⁽¹⁾[...]

(1) Vivier reprend ici les paragraphes 5, 6 et 7 du texte précédent, ce qui permet de situer ce texte vers 1980.

WO BIST DU LICHT!

CŒuvre pour mezzo-soprano, percussion, cordes et bande, terminée à Montréal, le 3 novembre 1981, sur un poème de Hölderlin. Les textes qui suivent proviennent des notes de composition.

Méditation sur la douleur humaine, cette œuvre se veut une longue mélodie continue. Cette musique se perçoit sous différents aspects :

A) Aspect formel

Je développe ici un aspect très important de la musique : l'onde sinusoïdale. Une introduction de son/bruit (en fait, *so! si octavisés [sic]*) débouche directement sur la mélodie entourée de spectres harmoniques complexes. On entend un lent développement d'une musique spectacle liée à une musique spectrale épousant les contours d'une onde sinusoïdale. La notion de la durée aléatoire, la musique se dirige vers une durée battue ou divisée également [sic]. Dès ce moment l'amplitude du spectre se ferme progressivement et la pulsion disparaît et réapparaît. À ce point du développement, quand mon spectre devrait s'être aminci vers le centre, il réapparaît vers les extrêmes en durée pulsée qui s'effrite de plus en plus. Et c'est subitement que la musique devient rythmée [sic] pour, elle aussi, devenir de plus en plus lisse. La fin de la musique épouse exactement les contours de la fin de la mélodie.

B) Aspect mélodique

On aura deviné que la mélodie est en fait une longue mélodie plus ou moins ornée. Au début et à la fin de cette longue mélodie j'utilise à la voix les notes fondamentales du spectre, mais dans le centre j'ai construit ma mélodie sur des modes dérivés directement de mes spectres harmoniques. On retrouve en exergue (marquant le début et la fin de mon développement spectral) un duo «Wo bist du Licht» rentrant lentement en phase.

C) Aspect du texte

Le texte de Hölderlin, *Der blinde Sanger*, se superpose à trois types de textes :

1- Texte émotif, ayant une très grande signification pour l'Amérique : le dernier discours de Martin Luther King et un enregistrement *in situ* de l'assassinat de Robert Kennedy. Ces deux textes sont présentés comme des souvenirs lointains qui surgissent dans la pensée de la musique.

2- Texte abstrait, n'ayant aucune signification. Ce texte est chanté alors qu'un peu plus loin (et ce sur une sorte d'appel de la chanteuse) quelqu'un (pré-enregistré) lit le texte de Hölderlin.

3- Enfin un texte de descriptions de tortures. Ce texte a une force émotive énorme en raison du ton presque neutre qu'y mettent les deux annonceurs radio.

Le texte de Hölderlin, *Le Chanteur aveugle*, contient en lui le secret de mon œuvre. Un vieil aveugle se souvient de son passé, images visuelles merveilleuses; verdure, les ailes des nuages, etc. Le présent est évoqué par des images auditives: le tonnerre, tremblement de terre. Il recherche la lumière, la liberté, la mort peut-être⁽¹⁾...

une chanson d'amour
 une chanson d'enfant
 en arrière des ombres
 une guerre — la guerre du Vietnam.
 Des discours politiques
 se répétant se superposant les uns les autres [sic]
 et lentement la chanson d'amour toute simple
 vainc la guerre.
 Quelques textes de réflexion sur la guerre
 la fascination du pouvoir
 des rires d'enfants, un concert de voix de femmes —
 et l'enfant aux étoiles ramène avec lui
 un message ambigu: l'espoir de
 Martin Luther King et en même temps
 une description de torture.
 Dans un paysage sonore divin
 retentit encore la voix de l'homme blessé
 qui reedit sans cesse à dieu son désespoir
 sans lequel il n'aurait même pas [été] sûr que
 Dieu existait

(1) Malgré le passage du temps, la similitude avec le thème de «Noël» (1965) est frappante.

Petit historique de la musique contemporaine

Texte paru dans la revue *Le Berdache* (numéro de juillet-août 1981).

Les grandes dates: 1910... Schoenberg, Berg, Webern, la musique sérielle. Thèse: libérer l'univers sonore de la contrainte des relations tonales.

La guerre [de] 39-45 remet toute la civilisation en question. Hitler a personnifié l'apogée du Moi et de toutes les formes d'exaltations individuelles (nationalisme, discours se rapprochant étrangement du discours de la majorité morale américaine).

Réaction : en Europe les créateurs voient dans le structuralisme la seule voie de salut à la vague fasciste qui venait de déferler sur le continent... Les Américains se trouvent un art national qui lui aussi répond aux critères d'élégation du Moi dans le processus créateur : l'art aléatoire.

Il est étrange de constater que cette réponse au romantisme (exacerber le moi) était en fait une réaction par la négative et traînait encore les mêmes «complexes» de l'art romantique, le Moi étant remplacé par l'Idée (cet adorable impondérable vivant seul dans le castel de sa Vérité hégélienne). Il s'agit maintenant de rompre vraiment les ponts... avec amour⁽¹⁾.

(1) Pour bien saisir le sens des propos de Vivier, voir «Quelques considérations sur la composition musicale», section A.

ORION

Notes de programme composées pour la création de l'œuvre à Montréal par l'Orchestre symphonique de Montréal, le 14 octobre 1981.

Une mélodie à la trompette, encore la trompette, comme dans *Kopernikus*, instrument de la mort au Moyen Âge (voir le film de Bergman et lire l'office des morts).

Inévitablement, cette mélodie se projette sur elle-même sans pouvoir (vouloir) briser le mur de la solitude.

Jouissance destruction-euphorie du désespoir égocentrique. La Beauté, la pure Beauté, la triste Beauté, la beauté cosmétique, laquée ou la beauté sauvage, monstrueuse et sexuelle.

Stop!

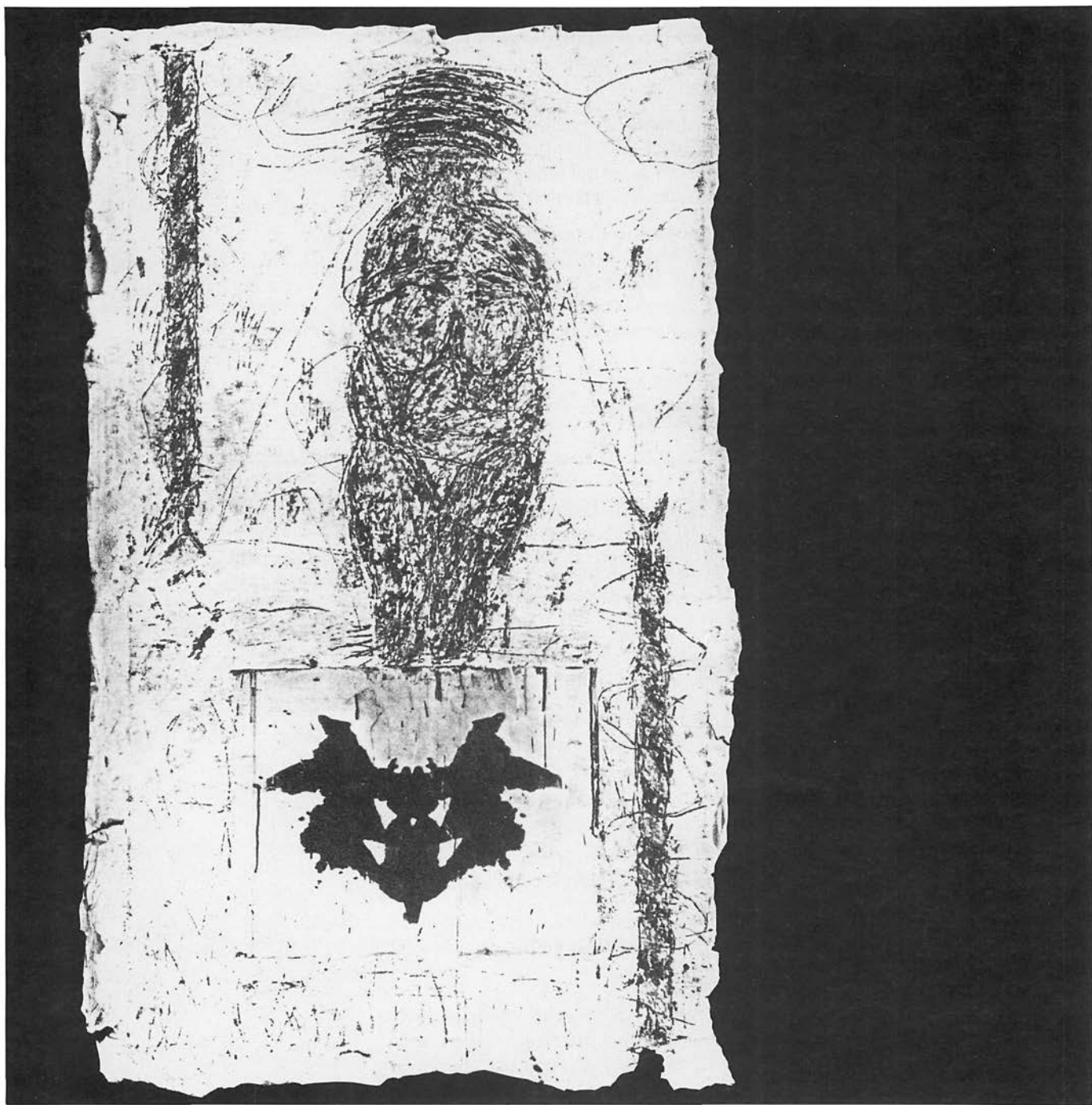
Je recommence.

Orion est le nom d'une constellation; je lui ai toujours tourné le dos — ai toujours regardé vers l'est

Stop! trop personnel, j'irais jusqu'à parler de ma mère.

Troisième début.

Orion comprend six sections : présentation de la mélodie, premier développement de la mélodie sur elle-même, second développement de la mélodie sur elle-même, méditation sur la mélodie, souvenir de la mélodie et enfin la mélodie sur deux intervalles.



Éternel retour, comme dans l'histoire avec un grand H, qui attend toujours avec impatience le retour de ses saints rédempteurs et de ses dictateurs. J'ai l'impression de piétiner dans un avion; je reste sur place, et pourtant, je vais du Caire à Kuala Lumpur.

Allez donc savoir!

Texte daté du 6 octobre 1975, provenant des notes de composition.

j'irai vers la constellation
des être mutants
découvrir le secret de la mélodie vraie
et de l'harmonie juste
les yeux des planètes m'apprendront
les couleurs douces et les proportions amoureuses
la bouche des lunes tristes
m'enseignera les différences et les semblances
les oreilles des pourtours de l'univers
me diront comment écouter
et toi mon amour tes yeux
devineront mes pensées subtiles
comme le bateau des moines agiles
dans des temples raffinés.

Imagine

Ce texte⁽¹⁾ n'est pas daté mais il ne peut pas avoir été écrit avant 1979, date de composition de Kopernikus.

A) Imagine

Imagine une musique toute faite de souvenirs — ces souvenirs un peu tristes, des mémoires de temps — un temps qui fut et que l'on veut éternel

B) Mais... un souvenir, c'est l'enfance c'est un peu le retour aux sources — c'est quoi pour toi — est-ce triste, est-ce vraiment triste

A) J' imagine une vraie musique, un vrai temps, des choses que j'aurais pu arrêter — arrêter le temps — en jouir, être profondément inscrit dans une sorte d'achronie [sic] —

B) L'achronie, tu y crois — n'est-ce pas comme la rose d'Ispahan de Blaise Cendrars

(1) Ce dialogue imaginaire se trouvait parmi des textes composés entre 1980 et 1982, époque où Claude Vivier subissait l'influence de l'écrivain Marguerite Duras, qu'il avait rencontrée à Montréal. Les indications musicales permettent de penser qu'il s'agit de l'ébauche d'une œuvre radiophonique.

A) Oui, c'est la rose d'Isphahan de Blaise Cendrars, mais écoute la musique — écoute la musique

C'est beau —...

Cette rose d'Isphahan, je devrais pouvoir la vendre — m'en défaire et pourtant toujours posséder en moi son image, sa fragrance, un souvenir qui dispense ses mots et ses musiques propres

B) Tu imaginais une musique

A) Oui j'ai déjà imaginé une musique d'éternel — ces chants pour sept voix de femmes, un poème à ma mère.

[musique *Chants*]

A) Je te disais j'imagine une musique

B) Oui, quelle musique

A) Cette musique du silence qui existe au fond de moi, rares sont ceux qui ont accès à cette voûte secrète, en moi. Rares sont ceux qui peuvent vraiment donner à cet espace vide entre moi et ma musique telle que je l'entends un corps et une âme. C'est uniquement cette séparation, cette distance qui fait que j'ai peut-être quelque chose à dire — distance que je peux déchiffrer

B) Et cette distance existe-t-elle aussi entre toi et celui que tu fus, toi enfant

A) Oui, j'ai toujours voulu être un enfant, éternellement un enfant — mais la vie, ses rapports obligés avec une certaine forme de réalité m'ont obligé quelquefois à perdre de vue l'enfance, sa pureté, ses messes de minuit et aussi sa cruauté, et pourtant tout au fond de moi est toujours demeurée une musique que j'ai souvent associée à la Vision de Dieu

B) C'est pourquoi tu dis «Ho Visto Dio» dans *Lettura di Dante*

[*Lettura di Dante*]

A) Oui, mais c'est aussi un café à Paris sur la rue, la beauté, la pure beauté sitôt aperçue sitôt disparue

HO VISTO DIO

B) Et pourtant au début tu voulais imaginer une musique!

A) Oui toujours je désire imaginer une musique... Mais tu sais c'est difficile imaginer une musique... Toujours ces souvenirs, ces musiques qui se superposent à notre pensée.

Et il y a l'amour... l'amour-passion de la musique qui m'empêche parfois de composer. Ça me prend comme un amant qui ne voudrait plus se détacher de moi, que je ne le puisse toiser de loin à loisir, ne le puisse peindre sur une toile archaïque.

- B) On meurt de musique comme on meurt d'amour
 A) Si, on peut — mais on peut aussi faire des opéras
 B) Comme *Kopernikus*
 A) Oui.

Pour Gödel

Article⁽¹⁾ paru dans la revue *Trafics*, n° 1, hiver 1982, p. 60.

À propos de Gödel⁽²⁾ (un article sur le temps⁽³⁾)

En guise d'introduction

Le temps est le paramètre le plus important de la musique, sans celui-ci la musique n'existe pas. J'écris de la musique et non des mots. Il est très important de savoir qu'au moment de la rédaction de cet article je venais de terminer deux œuvres ayant comme problématique principale le temps. La première de ces œuvres⁽⁴⁾ traitait de la division du temps: un énorme *decelerando* de noire: 108 à noire-6. Au cours de la seconde œuvre⁽⁵⁾, je fis table rase de toute division du temps et ne laissai que des plages de temps solitaires entourées de mélodie. Je créais ainsi une espèce de *no-man's-land* de mes souvenirs épars.

Il est aisé de comprendre que compositeur devenu écrivain, j'ai voulu pour un moment réfléchir sur ce phénomène qu'est le temps.

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 pensée humaine a toujours rêvé de pouvoir détenir le secret de cette inaltérable balance.

À cause de leur niveau de conscience assez primaire, les humanoïdes évoluent dans un seul aspect du temps: la linéarité directionnelle, un point éternellement en mouvance vers un futur inatteignable. Et de tout temps, l'humain a essayé de se soustraire à cette contingence.

(1) Pendant l'été de 1981, un ami de Claude Vivier, le compositeur John Rea, lui avait parlé de l'ouvrage de Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, où ce philosophe-informaticien établit des liens entre des processus de pensée dits «récurifs» communs à un mathématicien, un graveur et dessinateur et un musicien. Cet ouvrage présentait pour Vivier l'attrait supplémentaire d'avoir pour sous-titre: *A metaphorical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll*. Dans tout le texte imprimé, comme dans le manuscrit, «Gödel» est orthographié sans *Umlaut*.

(2) Le mathématicien Kurt Gödel, surtout connu par les théorèmes qui portent son nom; cependant, Vivier ne fait aucune allusion aux théories de ce mathématicien.

(3) Vivier écrit plusieurs essais sur les rapports entre la musique et le temps (voir notamment le texte suivant intitulé «Cinéma et musique», où Vivier aborde des considérations d'ordre technique, alors que «Pour Gödel» est de nature essentiellement philosophique).

(4) Selon le compositeur Michel-

La géométrie plane de l'espace humain me permet de penser le son comme étant le point de non-contact entre la mélancolie et l'espoir (le passé et le futur).

La mélancolie étant tout ce qui n'est plus mais qui subsiste sous la forme d'un souvenir, de traces laissées dans le cœur de la femme et de l'homme, ce qui permet à l'être de comprendre, car la mélancolie permet de regarder le passé avec la tendresse qui objectivise les événements et les ramène à un seul point, la mémoire. La mélancolie est souvent, chez les humains, 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.

J'ai dit plus haut que ce point de non-contact était le son. Je m'explique. Le son, je parle du son que l'être humain peut percevoir, de par sa nature même (onde vibratoire), a besoin d'une double géographie: la géographie de l'espace et celle du temps. C'est donc un son qui a été à la source du désespoir, car seul un son pouvait couper le continuum temporel. Ce son provenait peut-être du trou noir de l'inconscient humain. Ce son a créé autour de lui le silence, c'est-à-dire l'absence de son, l'absence tout court, donc le désir!

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. La musique engendrait la magie du temps dans la vie humaine. Pour quelques courts instants, l'être humain transgressait le grand ordre de la mécanique céleste et investissait un ordre particulier le soustrayant à l'espace-temps. C'est ainsi que l'humain construisit ses machines à voyager dans le temps: la musique.

Georges Brégent, ami intime de Vivier, il ne peut s'agir que de *Samarkand*.

(5) Selon la même source, cette seconde œuvre serait soit *Bouchara*, soit *Et je reverrai cette ville étrange* (œuvre que le compositeur retira de son catalogue).

Cinéma et musique

Texte⁽¹⁾ daté de 1981 provenant des carnets personnels de Vivier.

Cinéma et musique

Dégager du son et de l'image cinématographique quelques lois qui puissent nous aider par la suite à comprendre certains mécanismes de rapports entre deux types d'information assez distants (l'un s'adressant à l'œil et l'autre à l'oreille).

Un terrain commun : si nous revenons au tout début de la cinématographie, nous apprenons que l'information visuelle sur pellicule nous parvient via la décomposition temporelle du mouvement en segments d'environ 1/16^e de seconde. Pour que l'œil voie consciemment un mouvement, il faudra passer au moins 16 images/seconde. Le son se comporte un peu de la même façon : pour percevoir un son, il faut qu'il y ait au moins 16 battements/seconde ; à ce moment précis (en fait plus ou moins, selon la nature du battement), l'oreille cesse de percevoir une pulsation pour percevoir un son. Le temps perceptuel sera donc à peu près commun à l'image et au son.

À partir de ce point commun, les champs d'expériences des deux arts divergent et sont, en fait, difficilement réconciliables [*sic*] ou, si vous voulez, équilibrables [*sic*].

Durée

Les durées d'une séquence de musique (une phrase musicale complète ou un geste musical) et d'une séquence de cinéma (un plan ou une idée cinématographique) répondent à deux perceptions de la durée. L'une (musicale) dépend de la juste répartition des sons, d'un système de proportions (égal ou inégal) harmonieux et d'une directionalité ou non de la matière sonore, lequel agencement donne un sentiment très particulier du flot temporel. On pourrait ici parler de la couleur du temps, de sa pulsion qui, dans un discours musical, transcende le temps-minute-seconde calculé, lui, mécaniquement : le temps cinématographique est lié à la caméra, ses mouvements, l'éclairage et ses parfums, à l'intensité culturelle ou brise-tabou de l'image, au type de brisures ou non de l'image et aussi, évidemment, au texte, à son degré d'intensité, finalement au degré de complexité et de profondeur des différents signes représentés sur l'écran de cinéma.

Pour des raisons étranges, les pléonasmes audio-visuels semblent se détruire mutuellement, s'annuler. On ne peut donc que travailler sur une

(1) Vivier était un passionné de cinéma, du cinéma d'avant-garde surtout ; il n'est donc pas surprenant qu'il ait traité de ce sujet. Par contre, contrairement à plusieurs de ses collègues compositeurs, il ne composa aucune bande sonore pour le cinéma.

double perception temporelle, l'une contrapunctant [sic] l'autre subtilement, et en arriver, de la sorte, à un sens commun que ni l'un ni l'autre ne possédait avant un tel exercice.

Rapports

Habituellement (hélas) la musique de film est traitée en élément [de] décor, c'est-à-dire en balayage sonore d'une certaine partie du film pour plus ou moins appuyer la thèse de celui-ci. Ce genre de travail a donné à la musique une série de compositeurs de musique de film de type hollywoodien ou européen. Ils sont même devenus un signe typé dans le langage sonore (films d'Humphrey Bogart ou Fritz Lang). On pourrait, dans ce cas particulier, imaginer une composition musicale utilisant la trame sonore type d'un film hollywoodien et par de subtiles transformations l'amener au cinéma soviétique ou à un état musical pur transgressant l'état premier du matériel. Un travail sectoriel où le compositeur appose une musique à une scène, laquelle est éclairée, ombragée ou colorée par l'éclairagiste, laquelle est filmée par un caméraman, laquelle est mise en scène par le *director*, mais aucun travail réel de contrepoint, de mise en situation de différents systèmes de signes, d'écritures. Godard nous dit bien : *Sauve qui peut la vie*, un film composé par Jean-Luc Godard.

Musique-son-silence d'un film

L'univers sonore d'un film comprend : la parole (voir Duras), les bruits techniques ou appartenant à l'action dramatique (voir Godard), la musique (voir Schroeter) et le silence (voir Dreyer). Ce sont ces quatre éléments qui forment l'étal en contrepoint de son d'un film.

Sens du son-musique

La musique (surtout celle déjà connue) a un sens culturel, un vécu très particulier et qui touche l'individu dans ce qu'il a de plus intime. Pasolini utilisant dans *Teorema* le *Requiem* de Mozart interiorise et opère une sorte de distanciation mythique de l'action (voir ma perception propre de cette musique et sa linéarité transhistorique, rapport ontologique mais aussi perception onirique d'un mythe individuel et collectif occidental). Les sens convergent vers un discours particulier. Parfois des sens communs (voir un *Requiem* vu et entendu) forment une masse signifiante homogène. On ne peut formuler de loi, on ne peut que constater des mariages caducs et au cours d'une patiente recherche découvrir lentement les combinaisons pertinentes.

On pourrait établir ici certaines catégories :

Discours continu

- 1- Masse signifiante homogène
- 2- Masse signifiante hétérogène (deux masses culturelles ou significantes superposées)

Discours plus ou moins continu

- 3- Groupes signifiants (discours superposés ayant des réciprocités intermittentes)

Discours discontinu

- 4- Pointillisme signifiant (discours délinéarisés)

Mélange

- 5- Contrepoint des signifiants (construction structurelle et émotive d'ordre complexe)

La musique de par sa nature même (onde sonore) est un art abstrait qui vit dans le temps. Pour se percevoir elle a besoin d'un temps défini. Elle devra donc, généralement, englober une série de plans avant qu'elle-même ait accompli son premier signe de développement (développement... qu'on ne se méprenne pas sur ce mot : une phrase ou un geste musical peuvent établir une atmosphère, mais pour avoir la force d'un signifiant-discours, cette phrase ou ce geste doivent être développés, porter les fruits de leur germe). La difficulté de ce travail vient finalement du fait que la musique et le cinéma vivent dans un univers à linéarité en courbes et que la superposition, le travail des différentes strates temporelles nécessitent une réflexion pertinente née sûrement du doute et retournant dans la plupart des cas au doute.

Et ce n'est probablement que par une réflexion hors temps sur l'en-temps de l'art que l'intervalle entre la musique et le cinéma, formant le désir, pourra être assouvi...

Que propose la musique?

Texte provenant des notes personnelles.

Paris, le 19 août 1982

Que propose la musique, sinon l'aménagement dans le temps « historique » d'une ouverture vers une autre temporalité? La musique déchire

le temps historique et, pour de brefs instants, nous montre le hors temps, fluidité équivoque de l'espace musical.

La qualité première de la musique c'est justement une absence — absence de liens entre l'instant d'avant et l'instant d'après, prise de conscience douloureuse de la non-existence de l'instant présent, celui-ci n'étant qu'une vision abstraite, qu'une conceptualisation du rapport entre un instant passé et un instant à venir. La musique amplifie jusqu'à l'absurde ce non-existant, un instant présent qui ne devrait pas exister devant tout à coup un objet et réel et palpable, objet de possible spéculation; mais c'est un impossible désir qui est magnifié. L'intervalle entre l'instant passé et l'instant futur, s'il existait, serait éternel et c'est cet éternel qui fait vibrer la musique.

L'impossibilité de vivre dûment cet intervalle qui projetterait l'humain dans une sorte de trou noir de la conscience a créé la musique; la volonté désespérée de la femme et de l'homme qui vivent dans leur chair cette étonnante contradiction a créé ces pulsions d'éternité, ces tunnels vers le non-temps posés dans le temps historique, des écritures magiques balisant la toile complexe du temps de l'être humain, des signes occultant notre désespoir.

La musique est le champ d'investigation des temporalités parallèles, du fluide diffus de notre désespoir. La musique ne représente plus, comme la vie, la mort, la guerre ou l'amour, la musique est!

Par son exercice, elle contribue à la déshistorisation de l'histoire humaine. La musique est l'exercice sur le présent de la mélancolie; car le passé comme le futur, si éloignés fussent-ils du point central en mouvance continue que nous sommes, se tassent autour de lui comme pour sentir sa chaleur.

C'est dans cet aire raffinée et à plans multiples que la musique occupe cet intervalle interdit par les spéculations analytiques, l'intervalle entre l'acceptation et la négation, entre l'amour et la mort, un lieu si présent à l'esprit humain que les Grecs l'appelaient Achéron. Un Achéron désespéré brisant éternellement le continuum de l'espace-temps et appelant musique ce que d'autres nomment désir.

À propos de Gilles Tremblay

Texte paru dans la revue Sonances en octobre 1982 à l'occasion du cinquantième anniversaire de naissance du compositeur Gilles Tremblay⁽¹⁾.

Que peut-on dire d'un être dont on a appris l'essence des choses? Peu, car l'essentiel, dans la connaissance humaine comme dans la préhension

(1) Voir «La musique de la nouvelle génération, note 7, et «Une allocution», note 5.

humaine, se résume à une seule chose : connaître dans le sens le plus profond et le plus primitif du mot ! Gilles Tremblay m'a tout simplement appris ce qu'une mère apprend à son enfant : le b-a-ba de la musique. Il a installé en moi, et ce inéluctablement, la musicalité, pas un style, pas une manière de composer ni même une manière de penser la musique, mais un processus encore plus profond et plus primordial : comment être musical. Il m'a appris à aimer la musique, il m'a montré la voie de l'amour d'un intervalle, d'une mélodie, d'une forme, peut-être de l'amour tout court, je ne sais pas. Avec lui, j'ai appris la voie intransigeante et parfois dure mais combien délectable de la musique.

Merci, Gilles Tremblay. Mon hommage est court, mais tu sais, ami Gilles, qu'il vient du plus profond de mon être !

TROIS AIRS POUR UN OPÉRA IMAGINAIRE

Cette œuvre⁽¹⁾ pour soprano et ensemble instrumental fut terminée à Paris le 3 novembre 1982. Elle y fut exécutée en mars 1983, juste après le décès du compositeur. Les notes ci-dessous ont été rédigées le 3 janvier 1983 en vue du concert par l'ensemble L'itinéraire.

Cette œuvre est littéralement ce que son titre laisse supposer : « trois airs pour soprano ».

Voici les points principaux jalonnant ces trois airs :

- 1) Spectre pulsé régulièrement vers une pulsion irrégulière et individuelle. De cette pulsion naît une série de traits-fusées vers l'aigu. Le rythme ainsi produit s'aplatit de plus en plus pour devenir durée.
- 2) Tout devient homophonique pour ensuite se disloquer encore une fois, devenir contrepoint et se fixer dans une orchestration de plus en plus mince et aiguë. Rappel de chanson d'enfant.
- 3) Brusque retour vers l'homophonie qui se dirige vers un son — bruits de tout l'orchestre, et se brise brutalement par un accord pur.

L'œuvre est dédiée à l'ensemble L'itinéraire.

Texte de l'œuvre d'après la partition.

Dè wa dè wa to rè cha ko no rè cha ko eux wo bist du o Lie be moy ou-o-a-è
yè so va-i to nè so yè kal djou ma djou ma djou wè gè zarè nè ka wa
dè wa nen za ya vo dè wa nè tcho di za-i yè mo ka zo niè to voch na zo
ko ra-i na zo tchè zotchè la-i yè to ka rè na ka rè ne da djè dè wa zo ye

(1) L'objectif officiel du séjour de Vivier à Paris à partir de juin 1982 était la composition d'un opéra sur la mort de Tchaïkovski, entreprise pour laquelle il avait obtenu une bourse du Conseil des arts du Canada.

Quelques mois avant son départ, Vivier entendit parler des recherches d'un musicologue américain d'origine russe qui prétendait, arguments convaincants à l'appui, que Tchaïkovski s'était suicidé — Tchaïkovski aurait ingurgité non pas de l'eau contaminée par le choléra, cause officielle de son décès, mais un poison que lui aurait apporté un ex-camarade d'université. Son suicide aurait été « décidé » par ses anciens compagnons de classe, connus lorsque Tchaïkovski étudiait le droit, qui s'étaient réunis pour débattre du problème de l'homosexualité du compositeur, condition totalement inacceptable dans la Russie d'alors. Le sujet le plus épineux de cette réunion aurait été la prétendue séduction du fils du tsar par Tchaïkovski.

Vivier fut bouleversé par ces allégations et songea immédiatement



tarè si do yo mè Ko rè Ko rè Ko rè desch mè Ko risch jo mè de zo vra-i
 yo zè no yè wo ist die Lie be hin-ge-gan-gen wo ist die Lie-be Nè-u-o wè
 nè u o wè ne u o ké o ché ko jdè cho ko jdèko jdè cho niè si (r) no (r) no
 (r) ti ka (r) ta-i (r)-ta nè ja-i ka yes huc ha vro no [ta] rè ko vo [la] ai to
 yè no [pè] yo so an [yè sèo nou]- [go che mè]-pa no sè ya Si ne sè yo tok
 [no zè vai]-ya chè ra [to ri]-to ri to to ri ti to tè ti to ti ta ti tè to tou ti ti to
 ti ta tou ti to tè (m) (r) (m) (r) nè jo zo rè you ka zi ko-i nèjo zo rè You Ka
 Zi Ko di va kè jo nè jo ko-i i me yo dé mé djo-i Fa mè do ji mè do ya mè
 Fa djo mè dè yo La no yè za La-o è na Ka rè zo na mè-a-o i no ga rè zo
 tcha mo nè to ya zè tcho vi Ko ré nè (m) (m) (m) (m) ya-(m) bu djeu Lo
 vi re na Pa-o na ye djo na rè yo na rè yo vé na rè sho bi ka Lo meu ko
 yè vè yo mi zou ta ré go Lass nicht gi-o Pa-o na de yè djo mè-i Fo Pa klo
 ko yèsh shi u ou ya mi zou lass nicht Ka wa djè do mè ka rè mio mi ya
 rouch wa do djèmè ka yo mè ka rè mio mè ya rouch no-a yè ou o a è
 La-i ya ro-i nè dji so dja nè Ka yo dèr sho mellé kio rè dja no ya si kia
 ka Pa ka-o mè-i do Lè no wa na ko yè

à en faire un opéra. Au moment de son décès, il avait terminé la rédaction de l'argument, document d'une quarantaine de pages qu'il n'a pas été possible de publier ici pour des raisons d'ordre technique.

On ignore si ces *Trois Airs pour un opéra imaginaire* avaient un lien avec l'opéra sur Tchaïkovski. La chose est difficile à établir puisque, dans les derniers mois de son existence, Vivier avait en tête la composition de plusieurs opéras, dont un sur Jeanne d'Arc, un sur Marco Polo et un autre qui aurait réuni plusieurs œuvres déjà existantes.

GLAUBST DU AN DIE UNSTERBLICHKEIT DER SEELE

Dernière œuvre⁽¹⁾ (inachevée) de Claude Vivier pour chœur SATB, trois synthétiseurs et deux percussions. Le premier texte est extrait d'une lettre écrite à Thérèse Desjardins⁽²⁾ et a servi de notes de programme lors de la création de l'œuvre à Montréal par la SMCQ et l'Ensemble vocal Tudor, le 20 avril 1990.

Paris le 7 janvier 1983

[...] J'ai continué mon travail avec une sorte de merveilleuse sérénité. Je compose plus lentement car j'ai de plus en plus de notes à écrire de ma musique! Je viens juste de terminer les six premières minutes de *Crois-tu en l'immortalité de l'âme*. J'y fais presque du *dripping*⁽³⁾! Toute la pièce utilise deux pôles: mobilité et immobilité! Voici un texte que j'utilise dans une partie immobile:

J'avais froid, c'était l'hiver
 Enfin je croyais avoir froid
 J'étais peut-être froid.
 Dieu m'avait pourtant dit que j'aurais froid.
 J'étais peut-être mort.
 Ce n'était pas tant d'être mort
 Dont j'avais peur que de mourir.
 Tout à coup j'ai eu froid

(1) Le titre signifie: «Crois-tu en l'immortalité de l'âme» C'est l'œuvre à laquelle travaillait Claude Vivier lorsqu'il fut assassiné à Paris, le 7 mars 1983. Non seulement le titre est-il troublant, mais lorsqu'on sait que Vivier mourut poignardé et étranglé, la fin de l'œuvre (ainsi que l'extrait de la lettre à Thérèse Desjardins — document précédent), où le compositeur semble raconter ses derniers moments, est franchement terrifiante.

(2) Voir *Prologue pour un Marco Polo*, note 1.

(3) Lire probablement «*tripping*», au sens de «faire un trip».

Très froid ou j'étais froid.
Il faisait nuit et j'avais peur.

Je crois que c'est un très beau texte pour cette pièce que je compose maintenant [...]

Texte trouvé dans les notes de composition.

Manchmal möchte ich sterben
parfois je voudrais mourir
regarder l'éternité en face
sentir la nuit et palper ses étoiles mystiques
je voudrais l'héroïsme de Zorro
et mourir cent fois pour une belle Espagnole.
ich liebe die Nacht mystische und unerklärbare
j'aurais un atomiseur
et je pourrais détruire tous les méchants
qui empêchent la bonté de survivre.
Er sagte
«Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele»
«Ja», sagte ich
«ich möchte sogar mich ertrinken.»

Extraits du texte de l'œuvre d'après la partition

Voix d'homme: Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele

Voix: Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele

Ténor: Écoutez-moi écoutez-moi Koydja vous savez que j'ai toujours voulu mourir d'amour mais comme c'est étrange cette musique qui ne bouge pas je n'ai jamais su aimer oui

Alto 3: Chante-moi une chanson d'amour

Voix: C'était un lundi ou un mardi, je ne me souviens plus très bien mais tout cela n'a pas d'importance l'important c'est l'important c'est l'événement qui devait se produire cette journée-là qui devait se produire cette journée-là il faisait gris, je me rappelle, j'avais donc décidé de prendre le métro. Je dus même acheter des tickets n'en ayant déjà plus sur moi. Je m'avançai sur le quai juste un peu...

Soprano 1: J'avais froid c'était l'hiver enfin je croyais avoir froid j'étais peut-être froid ce n'était pas tant d'être mort dont j'avais peur que de mourir tout à coup j'ai eu froid très froid ou j'étais froid

- Voix: et je m'allumai une cigarette pour tromper mon ennui le grondement métallique du métropolitain m'annonça son arrivée le long véhicule bleu s'immobilisa je me dirigeai alors vers une des portières en soulevai le loqueteau et m'engouffrai dans la voiture le wagon de tête je crois l'espace qui m'accueillait était presque vide seule en face de la banquette où j'avais pris place une vieille dame un peu ridée lisait en souriant son journal un prêtre lisant son bréviaire la dame avait l'air gentille assise qu'elle était de biais comme pour ne déranger personne installé sur ma banquette j'avais l'impression qu'il m'arriverait quelque chose cette journée-là quelque chose d'essentiel à ma vie c'est alors que mes yeux dans leur giration aléatoire tombèrent sur un jeune homme au magnétisme étrange et bouleversant je ne pus m'empêcher de le fixer longuement du regard je ne pouvais décrocher mon regard du jeune homme il semblait qu'il avait été placé en face de moi de toute éternité c'est alors qu'il m'adressa la parole, il dit: «*quite boring this metro, han!*» je ne sus quoi lui répondre et dit presque gêné d'avoir eu mon regard débusqué: «*yes, quite*» alors tout naturellement le jeune homme vint s'asseoir près de moi et dit: «*my name is Harry*» je lui répondis que mon mom était Claude alors sans autre forme de présentation il sortit de son veston noir foncé acheté probablement à Paris un poignard et me l'enfonça en plein cœur.
- Soprano: il faisait nuit et j'avais peur il faisait nuit et j'avais peur il faisait nuit et j'avais
- Alti et ténors: peur peur peur peur peur peur peur ...

Ce n'est pas moi qui écris ma musique, c'est peut-être les fleurs que j'ai senties, le geste que j'ai fait, les êtres que j'ai vus, les étoiles, on ne sait jamais. La musique est amour, comme tout est amour⁽⁴⁾.

(4) Cette phrase de Vivier, dont on ignore l'origine exacte, a été citée par le critique musical du *Monde*, Jacques Longchamp, dans le court article qui annonçait le décès du compositeur (15 mars 1983).

