

Introduction à *Kopernikus* : Pistes de réflexion autour du sacré Introduction to *Kopernikus*: Reflections on the sacred

Louise Bail

Claude Vivier, vingt-cinq ans après : une introspection
Volume 18, numéro 3, 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019137ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/019137ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bail, L. (2008). Introduction à *Kopernikus* : Pistes de réflexion autour du sacré. *Circuit*, 18(3), 9–26. <https://doi.org/10.7202/019137ar>

Résumé de l'article

L'auteure se propose d'examiner l'un des aspects les plus significatifs de l'univers de Claude Vivier, le sacré, en s'appuyant sur des éléments biographiques, ses écrits, son oeuvre en général, et plus spécifiquement l'opéra « rituel de mort » *Kopernikus*. Sont envisagés dans cet article deux aspects du sacré : le numineux et le merveilleux. Vie et oeuvre de Vivier, directement conditionnées l'une par l'autre dans l'imaginaire du compositeur, oscillent entre le numineux (moteur de la vie) et le merveilleux (moteur de l'oeuvre), entre deux représentations mentales, le sacrifice (du latin *sacrare*, « consacrer à une divinité ») et l'extase (du latin *extasis*, « être hors de soi ; égarement de l'esprit » : « ravissement »). Agni, le double du compositeur, personnage central et le seul nommé désigné dans l'opéra, évoque le numineux associé au concept de sacrifice. Alice, l'ombre d'Agni, symbole de l'imagination constamment sollicitée, représente le merveilleux associé au concept d'extase. Entre le numineux et le merveilleux, le sacrifice et l'extase, l'existence et l'oeuvre, s'installe un vide qu'il reviendra à la musique de combler.

Introduction à *Kopernikus* : Pistes de réflexion autour du sacré

Louise Bail

*Il est facile d'écrire le Don Quichotte.
Il suffit de très bien connaître l'Espagne,
d'avoir lu tous les romans de chevalerie et de s'appeler Cervantès.*

Louis Jorge Borges (Beaulieu, 2006, p. 65)

Prélude

Nous nous proposons, dans le cadre de cet article, d'examiner l'un des aspects les plus significatifs de l'univers de Claude Vivier, le sacré. Notre approche prend appui sur des éléments biographiques, les écrits, et l'œuvre en général du compositeur. Elle est une mise au point dans une recherche beaucoup plus large visant l'imaginaire en musique à partir de l'opéra « rituel de mort » *Kopernikus*. Seront envisagés deux aspects du sacré : le numineux et le merveilleux. Agni, le double du compositeur, personnage central et le seul nommé désigné dans l'opéra, évoque le numineux associé au concept de sacrifice. Alice, l'ombre d'Agni, symbole de l'imagination constamment sollicitée, représente le merveilleux associé au concept d'extase. Entre le numineux et le merveilleux, le sacrifice et l'extase, l'existence et l'œuvre, s'installe un vide qu'il reviendra à la musique de combler.

Par de fréquents mouvements d'aller-retour, c'est ainsi que seront révélés peu à peu au lecteur les effets du sacré dans l'existence et l'univers musical de Vivier à partir de *Kopernikus*. L'orientation du discours provenant plutôt d'une sensibilité théorique qu'empirique, aucune section de l'œuvre ne sera à proprement parler soumise à l'analyse. Notre propos passera du général (le sacré) au particulier (l'œuvre), tout en proposant un détour par l'existence de Vivier.

Le numineux et le sacré

La religion est affaire de société. Vivier a vécu dans la très catholique province de Québec des années 1950, à l'époque d'un duplessisme étouffant. Et comme beaucoup de jeunes gens de son temps, il pensait accomplir sa destinée dans la vie religieuse. Cette réalité marquera une personnalité par ailleurs habitée par un fort penchant pour le surnaturel et le spirituel. La spiritualité chez Vivier sera à la fois numineuse et religieuse.

Qu'elle ait été religieuse, cette spiritualité, cela ne fait aucun doute. Bien après avoir cessé toute pratique religieuse, Vivier continuera de croire en Dieu, le Dieu de sa culture, le catholicisme. S'avère plus difficile à cerner, l'aspect « numineux » de ses croyances.

Le numineux est un concept rattaché à celui du sacré, concept complexe s'il en est un, qu'il n'est pas dans notre intention d'examiner ici sous l'aspect des nombreuses discussions sur ses définitions. Nous établirons cependant d'emblée que le sacré est ce qui appartient à l'ordre du divin, qu'il se rapporte au religieux et qu'il réfère aux relations qu'entretient l'être humain avec une puissance supra-sensible et omnipotente (Wunenburger, 1981, p. 3). Le sacré origine d'un sentiment plus englobant. À la suite de l'ethnologue Rudolf Otto (1969), nous appelons ce sentiment le *numineux*.

Mais qu'est-ce donc que le numineux et pourquoi s'y référer pour étudier le sens du divin et la spiritualité chez Vivier? Le numineux est l'impression diffuse d'une force qui dépasse la conscience, d'une énergie qui arrache celle-ci à elle-même. Le numineux est l'un des moteurs les plus puissants des agissements humains. Il est une expérience personnelle qui échappe à toute approche rationnelle. Il s'enracine dans le pressentiment qu'a l'homme d'être relié, par ses états affectifs intenses (exaltation ou frayeur), à des réalités qui le dépassent et l'englobent tout à la fois, d'être conditionné par une force indépendante de sa volonté. Le numineux serait l'expérience religieuse qui échappe au bon sens. Expérience terrible, dévastatrice, le numineux est la rencontre de celui qui la subit avec l'omnipuissance divine qui l'écrase, et fait naître en lui des sentiments d'effroi, de crainte, de terreur sacrée. À ces sentiments négatifs s'ajoute une contrepartie, celle d'une attraction irrésistible vers quelque chose de mystérieux, de merveilleux et de solennel. C'est ainsi que le prisme émotionnel du numineux imprègne la conscience d'états ambivalents, la faisant osciller entre l'attraction extatique et le retranchement coupable, chacun de ces pôles pouvant mener à la mort. Les effets peuvent être secourables ou dévastateurs.

Chez Vivier, le numineux, ou cet arrachement hors de sa conscience, prend la forme d'un appel du cosmos, d'un voyage vers l'au-delà; c'est une

façon de s'extraire de « ce qui ne va pas » (Duguay, p. 296), de dépasser la matérialité de la condition humaine, pour découvrir, comme Copernic, le mythe « déclencheur » de l'opéra *Kopernikus*, que c'est le Soleil et non la Terre qui est le centre de notre univers. Dans le numineux baigne son imaginaire fortement teinté d'utopie. La production musicale de Vivier est une représentation à l'image des temps mythiques, du pays idéal de l'Âge d'or. Le pays idéal est un lieu que nous ne pouvons qu'imaginer, parce qu'il ne se situe sur aucune des cartes de notre monde et qu'il remonte à des temps archétypaux. C'est un lieu de nulle part, le lieu de la félicité. Selon les cultures, il porte plusieurs noms : Paradis, Élysée, Nirvana, Olympe, Éden, Jérusalem céleste, Walhalla... C'est un moment primordial, où les dieux et les hommes partagent le même monde en une symbiose qui hante notre imaginaire, c'est le temps mythique du bonheur. On l'appelle l'Âge d'or. Nul calendrier ne peut en rythmer les cycles, car c'est un calendrier cosmogonique qui nous renvoie toujours à l'aurore des temps, au commencement de l'histoire du monde. L'histoire commence après ce temps mythique. L'histoire est linéaire, mais l'Âge d'or est une sphère immobile qui n'a ni commencement ni fin. Cet univers sphérique est foyer de l'origine et de la fin, matrice du centre du monde comme de tout ce qui l'enveloppe. Il réside au cœur de la conscience et l'entoure tout à la fois. Il est l'état fœtal (*Terra Mater*), l'albumen dans lequel baigne le jaune contenant le germe de vie.

Les mythologies, comme les religions qui leur succèdent, visent le même but : arracher le cosmos à son inintelligibilité première en élaborant des récits, des histoires qui expliquent le fonctionnement du monde. À travers ses propres récits, c'est-à-dire à travers ses œuvres, Vivier expose sa conception du monde, une conception qui l'élève inlassablement vers le seul lieu susceptible d'atteindre à la pureté : pureté dans son existence enfin délestée de la matérialité du corps, pureté dans sa musique symbolisée par « la » mélodie qu'il cherche à concrétiser sans cesse dans ses œuvres. Cette mélodie, comme nous le verrons plus loin, sera celle qui lui permettra de jeter enfin une passerelle au-dessus du trou noir où se loge l'angoisse qui l'habite. *Kopernikus* est le récit du passage que cette passerelle établit entre l'état de marge et la vie éternelle.

La marge est l'un des termes affectés par l'ethnologue Van Gennep (c. 1981) aux stades successifs de séparation, de marge et d'agrégation, qui forment la structure tripartite des rites de passage. L'expression, aujourd'hui consacrée, a permis à son auteur d'unifier et d'expliquer l'ensemble des phénomènes qui rythment le déroulement de la vie humaine, « du berceau à la tombe ». Les rites de passage servent à marquer une transition entre un

1. Le grand public a pris connaissance des pratiques sado-masochistes auxquelles s'était livré Vivier lorsqu'il a été mis au courant des circonstances de sa mort (archives de la Fondation Vivier : nombreuses coupures de journaux relatant l'événement).

2. Si l'on effectuait un recensement des mots apparaissant le plus fréquemment dans les textes de Vivier - textes de ses partitions, sur sa musique ou sur ses conceptions musicales - le mot « subtil » serait probablement l'un de ceux qui apparaîtraient le plus souvent. Vivier donne au terme subtil un sens théologique, apparenté aux corps glorieux ayant la propriété de pénétrer à volonté la réalité matérielle. Le terme désigne quelque chose d'éthéré, de léger, qui se dissout dans l'air ; quelque chose qui rend léger et délicat ; quelque chose de raffiné et d'esthétiquement très beau : « Que l'ange des visions béatifiques guide ton vaisseau sur la mer des sept éternités. Tu y apprendras la lumière et la douceur des oiseaux subtils, des oiseaux subtils » (Vivier, *Kopernikus*, p. 8 et 9).

3. Cet extrait de l'œuvre sur sa table de travail au moment de la mort de Vivier, *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele (Crois-tu en l'immortalité de l'âme?)*, est un exemple de ce que Vivier considérait comme « une partie immobile » dans ses œuvres (Fondation Vivier, lettre adressée par Claude Vivier à Thérèse Desjardins, 7 janvier 1983) : « 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. Très froid ou j'étais froid. Il faisait nuit et j'avais peur. »

état cosmique ou social antérieur et un état postérieur. Ils instaurent, entre ces deux limites imposées par les conventions, un temps et un espace de coupure, une « liminalité » (Turner, 1969), qui place les initiés en situation marginale avant de devenir dignes d'effectuer le passage. L'état de marge est une notion capitale pour notre propos. Nous l'emploierons pour désigner le lieu de flottement à durée indéterminée où séjournent les âmes des morts avant qu'elles n'intègrent le Paradis. Car *Kopernikus* est un rituel funèbre. Vivier a tenu à inscrire, à côté du titre *Kopernikus*, le syntagme « opéra rituel de mort ».

Cet article propose une sorte de théorisation du numineux selon un pôle négatif associé à l'existence de Vivier, d'une part, et selon un pôle positif associé à l'œuvre en général et particulièrement à l'opéra *Kopernikus*, d'autre part. Nous verrons que vie et œuvre de Vivier, directement conditionnées l'une par l'autre dans l'imaginaire du compositeur, oscillent entre le numineux (moteur de la vie) et le merveilleux (moteur de l'œuvre), entre deux représentations mentales, le sacrifice (du latin *sacrare*, « consacrer à une divinité »), et l'extase (du latin *extasis*, « être hors de soi ; égarement de l'esprit » : « ravissement »).

Le numineux : la figure d'Agni

*La nuit avait tout envahi,
et elle avait apporté avec elle le cortège des terreurs humaines.
(Coelho, p. 142)*

L'œuvre de Vivier ne peut se comprendre sans une nécessaire incursion dans son psychisme, au centre des aspects conscients et inconscients de sa personnalité. À l'origine de sa musique, il y a « lui ». La musique, plus qu'un mode d'expression comme c'est le cas chez tout créateur, est la voie inévitable, incontournable de réalisation de soi. Celui qui toute sa vie a cherché ses origines, qui toute sa vie a voulu donner le change sur son identité incertaine en se réfugiant derrière un humanisme cosmique, transcendantal, a encodé dans sa musique un système compensatoire qui correspondait à une nécessité vitale. Remonter aux racines du processus, retracer les nervures qui s'enchevêtrent, c'est pénétrer dans un imaginaire riche et foisonnant, aux origines de l'œuvre. « Le personnage central [de *Kopernikus*] est Agni. Agni c'est le dieu hindou du feu ; il est monté sur un bélier. Le feu, c'est mon signe astrologique. Je suis né un 14 avril, je suis Bélier. Agni c'est moi » (Désautels, 1980).

Le sentiment numineux apparaît à la fois comme menace à la condition humaine, ou comme levier pour transcender celle-ci. Si la vie de Vivier, au dire de ceux qui l'ont connu, déploie des conduites excessives, entre autres

sexuelles allant jusqu'à des pratiques sado-masochistes¹, son œuvre vocale est manifestement une tentative d'évasion vers un monde de pureté que Vivier qualifie couramment de subtil². Elle entraîne vers l'utopique et idéal pays imaginaire, d'où toute violence est exclue et toute angoisse conjurée. C'est l'Âge d'or du temps mythique, foyer, comme nous l'expliquions, de l'origine et de la fin : une « stagnance³ », une immobilité désincarnée. En contrepartie, la configuration de l'existence dans l'espace et le temps, la matérialité de l'individu prenant corps à une époque et dans un milieu donné, doivent être considérées entre les deux extrêmes temporels significatifs, surtout chez Vivier, de la naissance et de la mort, auxquels l'œuvre veut échapper : « Il me semble que toute ma vie ne sera qu'une recherche de ce monde merveilleux que j'aurais voulu que fût mon enfance » (*Circuit*, p. 92-93). À l'autre extrémité, au mois de janvier précédant sa mort, Vivier écrit à Thérèse Desjardins, l'amie et la dévouée promotrice de ses œuvres, au sujet de l'œuvre sur laquelle il travaille, *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* (*Crois-tu en l'immortalité de l'âme?*) : « Une phrase me vient à l'esprit : "C'est ma propre mort que je célébrerai." Je ne sais pas pourquoi - il me semble que je veuille vaincre la mort sur son propre terrain⁴, la rendre libératrice de l'être ouvert sur l'éternité. » Mais que signifie « vaincre la mort sur son terrain » ? S'agit-il des terreurs qui habitent la conscience, du terrain de la souffrance, des ruptures définitives qui font mal ? Élan prémonitoire⁵ d'une mort que Vivier ressentait comme imminente, l'œuvre s'achève sur ces mots et cette dernière croche, comme un geste d'élévation, d'élan, de suspension sur ce « j'ai peur », les derniers mots d'une âme qui s'enfuit⁶...

Une métaphore me vient à l'esprit lorsque je considère la vie de Claude Vivier. Celle-ci s'apparente à des nénuphars qui prolifèrent à la surface d'une nappe d'eau immobile (l'univers mythique dans lequel macère l'imaginaire de Vivier). Ils sont blancs, à cause de l'incessante recherche de pureté du compositeur, de l'innocence associée chez lui à l'emblématique enfance. Grâce à une poussée « archimédienne » qui les tient émergées, les feuilles larges, minces et plutôt rondes supportent de magnifiques fleurs épanouies, gorgées d'eau et étincelant au soleil. Celles-ci ne tiennent qu'à un fil, leurs longues et grêles tiges s'enfonçant, par des racines réduites et peu ramifiées, dans la vase obscure des profondeurs marines. Symbole d'une conscience qui distille tantôt d'exaltantes envolées mystiques, tantôt de dévastatrices pensées castratrices, la naissance du nénuphar dans le limon ne peut manquer, d'une part, de référer aux traumatismes subis par Vivier dans son enfance et, d'autre part, de couvrir de tabous les circonstances de sa mort horrible.

4. Beethoven, aux prises avec un problème de surdité, avait dit sensiblement la même chose : « Je veux saisir le Destin à la gueule ; il ne réussira pas à me courber tout à fait » (Massin, 1967, p. 104).

5. L'un des extraits enregistrés sur bande magnétique, intégré à l'instrumentation de *Kopernikus*, a pour titre « Prémonition ». La Prémonition est entendue lors du discours du Voyant aveugle dans le tableau « Les Visions » de l'acte I. La Prémonition est réentendue à la fin de l'opéra, « La Dématérialisation ». *Kopernikus* a été composé trois ans avant *Crois-tu en l'immortalité de l'âme?* Il n'est donc pas difficile d'en conclure que Vivier n'était pas seulement effrayé par la mort, ne la considérait pas seulement comme le passage vers l'au-delà, mais qu'il était fasciné par elle, comme aspiré par elle. La mort avait sur lui un effet hypnotique. De là à imaginer que cet « appel » prenne la forme d'une aliénation hallucinatoire qui le conduira à se précipiter lui-même dans la gueule du loup, il y aurait une interprétation qui ne serait peut-être pas si éloignée de la réalité.

6. « ... Être froid, ce n'était pas tant d'être mort dont j'avais peur, que de mourir... []

... Il faisait nuit, et j'avais peur. Il faisait nuit, et j'avais peur. Il faisait nuit et j'avais

peur peur peur peur peur peur peur
peur peur peur peur peur peur

peur peur peur peur

peur peur peur
peur »

7. Le passage entier vaut la peine d'être cité: « Rapport direct avec mon enfance: le fait de savoir, dès six 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 étranges. 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, 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 raffinait de plus en plus. Je tirais un voile autour de moi; j'étais enfin protégé.»

Quelques facteurs de la vie de Vivier ont eu une influence décisive sur son état général. Aussi loin qu'il remonte dans son enfance, c'est du noir dont Vivier se souvient (Desjardins, 2007): noirceur de nuits dans un dortoir d'orphelinat, où une imagination d'enfant s'égarait pour fuir de fantomatiques créatures; peu importe le nombre d'années, quand la nuit tombe, elle apporte avec elle ses peurs refoulées depuis l'enfance: le petit Claude devenu adulte prendra l'habitude de dormir la lampe de chevet allumée, des provisions d'ampoules électriques de remplacement à portée de main.

Après un premier rejet, celui de sa mère naturelle, l'orphelin doit vivre de successifs rejets avant que la famille Vivier, une famille aux conditions très modestes, décide de l'adopter définitivement. Il a presque trois ans. Sa mère adoptive ne l'aimera pas (Desjardins, 2007). Son enfance se déroule dans un contexte difficile: « La réalité que je côtoyais chaque jour était hélas d'un commerce très dur, musclé! » (*Circuit*, p. 92).

Ce texte, « Introspection d'un compositeur », nous laisse voir les prédispositions d'un enfant d'âge précoce à s'évader de la réalité, à vivre dans l'univers merveilleux de rêves qu'il suscite, rêves dont beaucoup seront à l'origine de ses œuvres. Ses aptitudes à sublimer les situations le mettent à l'abri d'une croyance qui aurait été autrement affaiblie par un milieu familial aux valeurs étriquées et bigotes.

Claude Vivier ne parlera qu'à partir de l'âge de quatre ans. Cette forme de retrait de la réalité marquera toute sa vie. À la recherche de la mélodie solitaire (dont témoignent la plupart de ses œuvres à partir de *Chants*, 1973, et plus spécifiquement *Lonely Child*, 1980, l'œuvre contemporaine de *Kopernikus*), il écrira, à propos de Marco Polo, l'un des personnages qui l'incarnent: « J'ai l'impression que Marco Polo, c'est surtout, c'est aussi la figure de celui qui a essayé de dire quelque chose et qui n'a pas réussi. Comme figure, je trouve cela assez désespéré » (*Circuit*, p. 112). Dans une lettre datée du 7 janvier 1983 à Thérèse Desjardins, Vivier écrira encore:

Je ne crois pas que, dans les prochaines années, je compose autant qu'avant. Je dois tout raffiner, trouver cette voix de l'enfant solitaire voulant embrasser le monde de son amour candide - cette voix que tous entendent et veulent habiter éternellement. Comme c'est étrange. Malgré tout ce que je t'ai dit sur l'adulte que j'étais devenu, la seule voix qui perce en moi, c'est celle de l'enfant qui parle doucement aux anges le soir! Tout autour de moi, c'est le silence.

(Fondation Vivier)

À l'âge de onze ans, l'enfant est violé (Desjardins, 2007, 21 mai). Cette expérience ne sera pas sans plonger la fragile personnalité dans des sentiments équivoques et troubles qu'exacerbera plus tard une homosexualité prohibée dans une société aux interdits réducteurs. Il écrira:

Fin de mes études religieuses [chez les frères Maristes] : je décide d'entrer au Conservatoire, et je réussis. Mais reste un élément encore non exprimé : ma sexualité. Étant 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.

(*Circuit*, p. 92)

Dans cette citation, nous pouvons constater avec quelle facilité Vivier semble s'affranchir de ses malaises. Son for intérieur est soigneusement gommé par une humeur joyeuse. Les Balinais surnommaient le compositeur *Nyoman Kenyung*, le « Troisième Né riant » (*Circuit*, p. 70). Mais son rire intempestif et sonore, émergeant du guttural pour éclater en roulades triomphantes, ne peut toujours s'empêcher de prendre des allures grinçantes. Sous l'apparence d'une personnalité équilibrée, qui s'assume, masquant une vie double dans le secret de rencontres d'un soir⁸, le compositeur se dévoile dans des écrits où il se voit comme un « transmetteur », c'est-à-dire un messager, comme un prêtre. Le choix d'Agni comme personnage principal de *Kopernikus* n'est pas innocent : Agni, dans la religion védique, est le dieu du feu, celui qui préside au sacrifice, l'« intercesseur » auprès des dieux. Il est le bouc émissaire qui est censé recueillir sur lui toute l'impureté des actes commis en secret ou perçus sans doute comme répréhensibles. Illustre notre propos cette phrase d'Antonin Artaud que Vivier reprend à son compte : « être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bûcher » (Duguay, p. 295), ou encore cette autre : « la première démarche de l'homme est de se sentir crucifié, et c'est un peu cela, la crucifixion de l'homme, se sacrifier pour attirer l'attention sur ce qui ne va pas » (p. 296).

Agni n'est pas que le symbole du sacrifié⁹, il est aussi celui qui préside au sacrifice en tant qu'« intercesseur » et celui qui reçoit les offrandes. C'est ainsi que le numineux se transforme en sacré. Comme Agni, Vivier est celui par qui arrive le sacrifice ; comme le Christ, il prend sur lui les péchés du monde et les siens en particuliers. C'est ainsi que Vivier assume les trois fonctions divines dans l'acte du sacrifice. Le feu du sacrifice est le symbole de l'amour. Le feu est associé à Agni. Le feu est ce qui consume l'offrande du sacrifice. Le sacrifice est l'action par excellence du sacré. L'extrait ci-dessous, cité dans nombre de discours sur Vivier, demeure un texte-clé pour la compréhension de son imaginaire. L'esprit de ce texte ne deviendra jamais caduc. Ce que Vivier écrit en 1978 est ce qu'il écrira jusqu'à la fin de sa vie. C'est un esprit qui se love implacablement sur lui-même.

Je veux que l'art soit sacré, la révélation des forces, la communication avec ces forces. Le musicien doit organiser non plus de la musique mais des séances de révélation [] Devenir prêtre, organiser des cérémonies dédiées, trouver l'âme de l'humanité,

8. « Partouzes » dans des hammams gais qui, selon des témoignages de proches ou les propres confidences du compositeur, venaient terminer de rudes journées de travail ou célébrer l'interprétation d'une œuvre en concert (Cubaynes, 1982 ; Fondation Vivier).

9. Par assonance, *Agni* est l'« agneau » sacrificiel incarné dans les religions chrétiennes par le Christ, dont l'amour est offert en sacrifice pour sauver l'humanité et lui faire retrouver son identité perdue.

« Quand le fils du Père descendit sur la terre, écrit Paulo Coelho, il apporta l'amour. Mais puisque l'humanité ne peut comprendre l'amour que comme souffrance et sacrifice, on finit par le crucifier. Sans cela personne n'aurait cru en son amour, car tous les hommes étaient habitués à vivre chaque jour de leurs propres passions » (1996, p. 69).

Dans la très catholique province de Québec, ce symbolisme prend une couleur bien particulière. L'agneau n'était-il pas, aux temps de Vivier, le blanc symbole des Canadiens français qui se pressaient le long de l'itinéraire qu'empruntait le défilé de la Saint-Jean-Baptiste, emblème de leur abattement et de leur pusillanimité ? N'est-il pas d'usage que des feux, lors de la Saint-Jean, soient allumés le long des rives du Saint-Laurent (toponyme du fleuve qui tire son origine du saint qui mourut martyrisé sur le gril) ?

« Après le Jean Baptiste comme patron national, qui eut la tête coupée, symbolique fut aussi ce petit mouton à la laine frisée qu'on promenait sur un char allégorique le 24 juin, animal totémique par excellence de l'être identitaire québécois, peu vindicatif, bon à être saigné en veille pascale. Agneau de Dieu qui rachète les péchés du monde. En forme de gigots et de carrés rôtis sur broche » (Beaulieu, 2006, p. 128).

10. Règles qui pourtant deviendront le moteur « rythmitisé » de sa musique et la scansion ritualisée de son style formel.

11. « 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. Parle, chante-moi une chanson d'amour : *My lov' my love My lov' my love...* » (Extrait de *Crois-tu en l'immortalité de l'âme ?*)

12. Coelho ajoute encore : « Nous souffrons toujours pour quelqu'un qui ne nous aime pas, pour quelqu'un qui nous a quittés, pour quelqu'un qui ne veut pas nous quitter. Si nous sommes célibataires, c'est que personne ne nous aime ; si nous sommes mariés, nous transformons le mariage en esclavage. C'est vraiment terrible » (p. 68).

13. Trois textes (*Circuit*), parmi ceux où le compositeur s'exprime sur le temps, ont particulièrement retenu mon attention : « Imagine » (p. 123-125), « Pour Gödel » (p. 125-126) et « Que propose la musique ? » (p. 129-130). J'ai délaissé intentionnellement ceux qui traitent de procédés proprement techniques et compositionnels au profit de ceux qui sont d'esprit philosophique, susceptibles d'alimenter notre réflexion sur l'imaginaire du compositeur.

14. Vivier ajoute « sans celui-ci [le temps], la musique n'existe pas ». Dans l'imaginaire de Vivier que j'essaie de cerner, je pense pouvoir suggérer qu'ici la musique pourrait être considérée comme une muse, la mère à laquelle le compositeur ne cessait de rêver, l'élément femelle (l'œuf) qui a besoin d'être fécondé par l'élément mâle, le temps.

la remettre [] face au mystère total qu'est l'Univers, le contempler, pouvoir enfin s'y trouver.

(Duguay, p. 291)

Après avoir été exclu de la communauté des frères Maristes, sous un prétexte fallacieux probablement lié à son homosexualité ou à un irréprouvable besoin de faire de la musique (besoin diagnostiqué plus fort par les autorités que celui de vivre « en religion » et d'en suivre les règles¹⁰), Vivier aura à subir bien d'autres rejets, de nature professionnelle, certes, mais surtout de nature passionnelle. La vie de Vivier est émaillée de rejets liés à son incommensurable besoin d'aimer et d'être aimé. Vivier arrivait mal à concilier l'amour physique et l'amour spirituel qu'il aurait voulu continuer d'éprouver dans les ordres, et qu'il a désespérément continué d'appeler de ses vœux¹¹. Mais la musique suscitait tout autant chez lui cet amour-passion, dévorant, amour tel qu'il l'empêchait parfois de composer (*Circuit*, p. 125). « De toutes les manières que l'homme a trouvées de se faire du mal à lui-même, l'amour est le pire¹² » (Coelho, p. 68). L'amour, qui exprime toutes les nuances fortes de l'affection, est un thème central de l'existence et de la musique de Vivier, au cœur de ses réflexions sur l'art. Cette partie de lui-même, asphyxiante, Vivier cherche à l'apaiser dans cette autre, plus fluide et rafraîchissante, dans l'eau de son imagination, une eau qui, constamment sous ébullition, ne pouvait que s'évaporer.

Comme ces fleurs magnifiques et « subtiles », les nénuphars, Vivier flotte sur l'existence, cherchant quelque illusoire identité qui ne saurait prendre forme que dans l'au-delà. Le merveilleux chez Vivier a couleur d'éternité. *Kopernikus* baigne dans une solution chimique qui fait virer le blanc pur au bleu mélancolie. Mais cela relève d'un autre discours.

Le temps¹³

C'est par la musique que Vivier s'essaie à la réalité. C'est par le temps, « le paramètre le plus important de la musique¹⁴ », qu'il cherche à théoriser sa réflexion sur le sens de l'existence, dont sa *manière d'être au monde* (le *Dasein* de Heidegger) est la musique. *Kopernikus* a servi de modèle à cette représentation existentielle.

« À cause de leur conscience assez primaire, les *humanoïdes* » ne distinguent du temps qu'un seul de ses aspects, celui dans lequel évolue leur matérialité, la « linéarité directionnelle » (*Circuit*, p. 125). Pétrie aux formes du passé-présent-futur, la conscience, selon Jean-François Lyotard (2007, p. 92), est flux de vécus qui sont tous au présent. Or, ce ramassis, ce concentré de vécus n'est que traces laissées dans notre mémoire, souvenirs d'un passé qui

se transforment inlassablement en espoirs, désirs, attentes et rêves d'anticipation. Dans le flux du temps qui s'écoule et qui l'emporte, le présent s'avère représentation de l'illusoire, de l'insaisissable : « Tu ne te baigneras jamais dans le même fleuve », a dit un jour Héraclite.

Pour certains, le temps qui ordonne ce qui vient dans la foulée de ce qui vient d'être est présent (« vivre l'instant présent »). Pour d'autres, comme ce perpétuel angoissé qu'était Vivier, le temps qui permet à la conscience de s'absorber dans la perception du présent, dans l'impression rassurante d'être bien vivant, n'est qu'une construction de l'esprit. Ces deux conceptions contradictoires du temps ne font que traduire deux attitudes de nos consciences devant l'existence.

Il est téméraire d'interrompre ce flux du passé vers l'avenir, ce « continuum temporel ». Mais ce continuum a été rompu. À l'origine, était le *Son*, pourrait-on dire à la suite de Vivier. En conséquence, le compositeur impute au son la responsabilité de la rupture du continuum, du non-contact physique entre le passé et le futur, de l'absence ou de la non-existence du présent. Le son est la faute originelle qui a fait perdre le Paradis aux hommes. Depuis, les hommes ne s'en remettent pas. Ils vivent dans deux dimensions à la fois, dans un état de tiraillement qui ne prendra fin qu'au Jugement dernier. La première dimension est celle de la linéarité espace-temps, qui s'inscrit dans le temps historique, matériel. La musique appartient à cette linéarité par ses jeux de simultanés, successivités et durées. L'autre dimension pourrait schématiquement être celle de l'« en-haut » et de l'« en-bas », une sorte de verticalité virtuelle, « ouverture vers une autre temporalité », diamètre tournant indéfiniment dans l'espace sphère de l'horloge au tic-tac éternel du « toujours-jamais¹⁵ ». Par la musique, Vivier rêve d'y parvenir, car pour le compositeur, seule la musique possède idéalement cette capacité de s'évader de la linéarité, qu'elle soit à « géométrie plane » (celle que nous connaissons) ou à « géométrie variable » (celle qui régit l'univers mais dont nous commençons à peine à percevoir les secrets). C'est par l'épuration totale de la mélodie sur laquelle il s'affaire, œuvre après œuvre, sur laquelle il « œuvre »¹⁶, que Vivier espère parvenir à ce que la musique devienne Musique : « 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 » (*Circuit*, p. 123).

Les deux dimensions existent dans *Kopernikus*. La première, celle du temps mesurable, objet de prédilection de notre esprit orgueilleux qui cherche à coloniser le monde, est représentée munie de ses attirails mathématiques et techniques. La mesure établit des lois : loi de la vitesse, de la lumière,

15. Page frappante du *Catéchisme en images* que chaque petit Canadien français de la première moitié du ^{xx}e siècle parcourait avidement. La plupart des familles canadiennes en possédaient un exemplaire. *Le Catéchisme en images* a contribué à forger l'imaginaire de tout un peuple.

16. Vivier a expliqué la manière dont il s'y prenait pour parvenir à cette épuration de la mélodie, à l'occasion de la diffusion de *Lonely Child* à l'émission « Le Compositeur de l'année » de la série *Musique de Canadiens* (Bail, 1981). Il y explique, entre autres choses, la place que prend *Kopernikus* par rapport à *Lonely Child* dans le processus d'épuration auquel il s'astreint : « C'est une épuration du langage que j'ai tentée effectivement dans l'opéra. Car la première partie de l'opéra est très très très très pure. Mais dans *Lonely Child*, l'épuration elle-même a produit sa propre richesse. Alors que dans l'opéra, j'ai une épuration qui ne produit pas sa propre richesse. Je n'ai pas travaillé avec un système d'addition de fréquences. »

des probabilités, de la relativité. Ces lois sont toujours liées à des conditions matérielles. Le sol, le climat, l'univers cosmique sont visés par elles. Le temps associé à l'espace, comme la musique, est mesurable dans ses simultanités, successivités et durées. Vivier développe cet aspect en prenant les lois de la physique et leurs concepteurs à partie dans l'opéra. Un récitatif plus ou moins long est apposé telle une nappe sur l'épaisseur chorale du récit musical aux deux tiers de chaque acte (diverses lois de la physique dans l'acte 1, et biographie des « voyants » ou « astronomes » qui les ont formulées, dans l'acte 2).

Ce « scientisme » semble pourtant mal s'aboutir à l'autre dimension de l'existence, l'univers du surnaturel auquel les multiples appels « hé-o » de la colorature nous convoquent et que scande l'inexorable gong balinaï. Pour parvenir à cet autre monde, pour passer outre à la symbolique frontière de l'Achéron, l'homme doit se munir d'autres instruments que les simples boussole, carte ou plan de son bagage habituel. Le guide Copernic doit devenir Kopernikus, apprendre auprès de Merlin et de Mozart; aveugle, il doit devenir voyant; savant, il devient mage. Comme Alice, Copernic rêve au firmament des impossibles.

Kopernikus est une œuvre importante, non seulement parce qu'elle est au centre de la production vocale (il y aura les œuvres d'avant et celles d'après), qu'elle est la dernière œuvre avant l'écriture en mode « spectral » (théorie fixée par Tristan Murail et Gérard Grysey; univers nettement perceptible dans *Zipangu*, 1980; *Bouchara*, 1981) qui confirme la direction empruntée depuis *Chants* (1973), mais parce qu'elle se situe au cœur du profond questionnement de Vivier sur sa capacité à composer cette « mélodie solitaire » (*Lonely Child*, 1980), souffle de vibrations célestes formant passerelle au-dessus du vide, du trou noir, du son qui stagne au fond de l'inconscient: le silence. *Kopernikus* représente une tentative pour contrer la loi immémoriale du son/silence et pour colmater la faille du désespoir. Si à l'origine était le Son, c'est par le son que doit s'effectuer la Rédemption. Préside à cette grande réalisation, debout devant l'autel du sacrifice, le compositeur, l'officiant des rituels sacrés, celui qui doit s'oublier pour intercéder.

Kopernikus est un opéra thétique (la représentation-*rappresentativo* du questionnement). Il met en scène le pèlerinage initiatique de Vivier qui se déroule dans la marge en attendant de traverser enfin dans l'autre monde, en pleine sérénité. *Kopernikus* conserve les traces d'un passé à jamais teinté de mélancolie et de tristesse, stigmates d'une enfance volée que le compositeur rêve de pouvoir enfin vivre un jour, un peut-être dans une temporalité parallèle: *Ka*¹⁷.

17. Chez les anciens Égyptiens, « Ka » est le double spirituel de l'individu. Il naît avec celui-ci et lui survit. Durant l'existence de l'être humain, le Ka reste dans l'autre monde. Mourir se dit d'ailleurs « passer à son Ka » ou « rejoindre son Ka » (Vercoutter, 2007).

Ô bel enfant de la lumière, dors dors dors, toujours dors, les rêves viendront. []
 Flotte éternellement, ô reine des aubes bleues, donne-moi, s'il te plaît l'éternité,
 ô Reine! []
 Pour créer un vrai le tien, Tazio, donne-moi la main, Tazio, Tazio
 Et l'espoir du temps, du temps hors-temps, apparaît, mon enfant
 Les étoiles au ciel brillent pour toi, Tazio, et t'aiment éternellement : Ka
 (Vivier, *Lonely Child*)

Kopernikus est un vaisseau sidéral, comme le *Sputnik* ou celui de *Star Trek*¹⁸, il fait partie de ces engins qui marquaient l'imagination de la génération du baby-boom. C'est une machine à « voyager dans le temps », à « décoller » vers le cosmos, ce synonyme de l'autre monde, où les initiés attendent Agni. *Kopernikus* navigue dans l'éternité, comme un certain autre *Vaisseau fantôme*. Mais on ne saura jamais au juste à quel moment entre deux continents il aura délié l'amarre qui le vrillait à la Terre pour s'immerger, enfin libre et joyeux, dans l'incommensurable Voie lactée.

Le merveilleux : la figure d'Alice

Présent de Noël
à une enfant chère
en souvenir d'une journée d'été.
 (Carroll, 1979, p. 42)

Ne pourrions-nous pas rapprocher ces images de vaisseau spatial des peintures classiques du saint en prière, ou de la petite Alice de Carroll qui s'aventure au pays des merveilles? Par exemple, j'ai dans la tête une peinture dont je ne me rappelle plus ni l'époque ni l'auteur, probablement une toile du début du XVII^e siècle. Agenouillé, un saint prie, les yeux fixes, perdus dans le ciel, une sorte de ferveur accrochée au regard. Cet état d'arrêt, de blancheur qui semble tout effacer autour, nous l'avons tous senti un jour.

J'ai cette autre image en tête : Alice avait joint de nouveau ses petites mains sur ses genoux et ses yeux brillants et vifs regardaient les ombres trembler à la surface de ses rêves. Par pur enchantement, les yeux s'étaient fermés sur ce pays des merveilles auquel elle s'abandonnait. Les garder le plus longtemps possible fermés, conserver en soi cet instant de saisissement intense, c'est ce à quoi elle s'obstinait, tout en sachant qu'elle n'avait qu'à les rouvrir pour être ramenée à la terne réalité. Se sentir obligé de revenir à la réalité ! Cela aussi nous l'avons déjà vécu. Dans chaque pli de notre conscience se cache un souvenir d'intense éblouissement tout prêt à ressurgir au moment opportun. Cette aptitude que nous possédons, nous l'exploitons grâce à notre faculté d'émerveillement. Ces moments, nous cherchons à les recréer sans cesse.

18. Les années 1960 baignent dans le fantastique. En 1961, le premier homme, le Russe Youri Gagarine vole en orbite autour de la Terre. Pour la première fois, la Terre peut être contemplée d'un point d'observation autre que l'imaginaire : l'impossible devient réel. En 1969, Aldrin est photographié par Armstrong sur le sol lunaire qu'ils foulent pour la première fois. C'est la révélation des possibles. En 1966, Richard Fleischer réalise l'œuvre cinématographique *Le Voyage fantastique*, qui raconte la miniaturisation d'un équipage lancé dans le sang d'un savant pour bombarder la tumeur qu'il a au cerveau. L'infiniment petit se dilate à la mesure de l'infiniment grand et vice versa. N'est-ce pas la réactivation d'un conte persistant dans l'imaginaire de Vivier : Alice qui rapetisse et grandit selon la taille des portes qui donnent accès aux divers univers rêvés ?

Mais comment et où retrouver ces moments? Quand Vivier compose, il cherche sans cesse à recréer son premier moment d'éblouissement, à revenir à Noël. Pourquoi Noël, lui ai-je demandé un jour? « À cause de la Messe de minuit, de tout ce qui l'entoure, ces musiques de chant, ces musiques vocales Et chaque fois que je compose, j'essaie de revenir à Noël » (Bail, 15 nov. 1981). Ailleurs, on peut lire ce commentaire: « Ceci devait changer toute ma vie. Inconsciemment, j'avais trouvé l'instrument idéal pour exprimer ma recherche de pureté et aussi la raison d'être de mon existence future » (*Circuit*, p. 92). Mais nous, qui ne sommes pas artiste, comment retrouver ce moment d'éblouissement? Écartons les fêtes et divertissements auxquels nous participons, qui peuvent nous procurer quelques épatements dans la foulée des enthousiasmes collectifs. C'est plutôt dans une relation plus intime entre nous et quelque chose d'autre qu'il nous faut le chercher.

Depuis les temps mythiques, les hommes aiment se raconter et se faire raconter des histoires. Les Grands Livres sacrés regorgent de récits pour expliquer l'univers et ses forces agissantes. Les grands et les petits récits, les fables, légendes et contes de fées, plus près de nous dans l'histoire, savent manier les symboles pour nous faire tomber en arrêt. Les symboles forment la trame des langages qu'utilisent les artistes pour nous rejoindre.

Parmi les symboles frappants de notre esprit, les étoiles, par leur caractère céleste et la qualité lumineuse de leur présence rassurante dans la nuit qui nous angoisse, entraînent avec elles des myriades d'autres symboles dont le but commun est justement de susciter l'émerveillement. Les étoiles sont les fenêtres du monde. Elles évoquent l'évasion, la liberté et stimulent l'imagination.

Naviguer dans la Voie lactée, n'est-ce pas se laisser flotter tout en douceur en état de merveille? Revoir son Eurydice dans les étoiles, tel un Orphée une fois parvenu au firmament, n'est-ce pas enfin combler le grand manque d'amour existentiel? Suivre d'une étoile à l'autre l'itinéraire des pèlerins, n'est-ce pas aller de surprise en surprise dans les méandres de sa destinée? Être transporté de joie, tels les rois mages au moment où l'étoile s'immobilise dans la nuit, car tout en bas se trouve le petit enfant (*La Bible*, Mt 1-12), n'est-ce pas se laisser aller à l'attendrissement? Être sous la délicieuse emprise de Noël, comme Vivier au moment de ce qu'il décrit être ses premières émotions musicales, n'est-ce pas troublant?

Ainsi l'étoile, dans la conscience de Vivier, symbolise-t-elle le merveilleux. L'œuvre devient le moyen par lequel l'étonnant opère. Elle est l'écrin. Le compositeur y dépose ce qu'il a de meilleur. Le merveilleux est un exorciseur à double effet. Il suscite en premier lieu l'étonnement, puis un état anticipé, l'admiration (Aristote, *Poétique*). Telle l'étoile qui monte au ciel au fur et à

mesure de la nuit qui s'affirme, l'œuvre émerge de l'indicible et numineux royaume de Dionysos, des ténèbres d'une nuit sans étoiles pour incarner l'ineffable et merveilleux royaume d'Orphée (Jankélévitch, 1961) : « Nous marchons par la magie de la musique, sans peur à travers les ténèbres et la mort » (Pamina et Tamino, *La Flûte enchantée*, 15^e tableau, second acte).

D'innombrables étoiles infusent *Kopernikus*. Elles apparaissent dans le tableau du premier acte, La Quête, alors que les hommes s'amuse à les repérer dans le ciel et que les femmes se moquent d'eux. Pèlerins en plein parcours, ils se laissent hypnotiser par elles. Cette scène quelque peu baroque est suivie de la Mélodie des pèlerins et du Sommeil enchanteur. Dans le second acte, le tableau Les Étoiles amène au dénouement (la Dématérialisation) en quatre sections consécutives : L'Apparition de l'étoile de Noël, La Grande Prière d'Agni, Le Grand Plan contemplatif (les astronomes) et l'Ouverture des portes. Tous les yeux s'abîment dans la contemplation. Le regard cherche les scintillements. Des grappes de vibrations étirent leurs mélismes sur chaque nom d'étoile, puis s'enflent et se chevauchent. Sur fond sonore de grande polyphonie céleste, vaste firmament chatoyant, spectral, Vivier nous mène à l'accomplissement, à l'aboutissement du merveilleux. Finies les surprises, l'admiration saisit les pèlerins au terme de leur odysée. Le firmament flambe ! Comme une réminiscence encore présente, la nomenclature des biographies d'astronomes s'y surajoute, adieu nostalgique des voyageurs aux Terriens qui les ont propulsés dans l'univers cosmique. À partir du Grand Plan contemplatif, et jusqu'à la fin de l'opéra, le langage inventé est extase prolongée sur les beautés du ciel, de l'éternité toute proche : les voyageurs en orbite sentent partout l'immensité les aspirer.

- *Appels des voix de Bar et de Basse :*
Regardez, regardez, regardez, regardez, regardez...
Que le ciel entier se découvre à toi !
 - *Colorature (montre à Agni l'étoile de Noël) :*
Regarde, Agni, dans le ciel, l'étoile de Noël !
 - *Agni : Ouvrez-moi, étoiles, les portes du Paradis.*
 - *Tutti des initiés (voix et instruments) :*
Ouvrez-lui, étoiles, les portes du Paradis.
- (*Kopernikus*, p. 115-134)

Comment décrire autrement l'ineffable ? La fin du texte intelligible confirme le passage qu'Agni a dû préalablement franchir à l'invitation de Mozart, le « plus haut gradé » des guides spirituels (tableau L'Ultime Initiation). N'est-ce pas lui, Mozart, dans l'œuvre modèle, qui avait imaginé l'intronisation au Temple du Soleil des Tamino-Pamina et

19. C'est ainsi que Vivier appelle le genre de son opéra. (Gingras, 3 mai 1980).

Papageno-Papagena, désormais initiés aux mystères d'Isis? Vivier n'a jamais renié l'influence de *La Flûte enchantée* dans *Kopernikus*. À Daniel Moisan qui lui demandait si l'idée de l'initiation lui était venue du célèbre opéra, Vivier répond directement : « Effectivement. Le seul lien que je reconnaisse est celui de *La Flûte* de Mozart. Je me sentais très près de cette œuvre quand j'ai écrit la mienne. Évidemment, c'est tout à fait différent, mais la parenté est énorme entre les deux » (Moisan, 1980).

Au retour, les pénitents des grands pèlerinages de la chrétienté, ceux de Saint-Jacques de Compostelle, de Jérusalem, de Rome, enfin celui de leur quête individuelle de sens, se doivent de décrire les aventures et expériences qui les ont marqués. S'étant tournés vers le mystérieux, ils invitent leurs adeptes à poursuivre l'essentielle démarche humaine vers un ailleurs.

Au réveil de cette merveilleuse féerie mystique¹⁹ qu'est *Kopernikus*, Vivier continuera de raconter inlassablement le pèlerinage au pays de l'absolu des grands voyageurs du vaisseau spatial *Kopernikus* : dans *Orion* (1979), *Lonely Child* (1980), *Zipangu* (1980), *Prologue pour un Marco Polo* (1981), *Wo bist du Licht!* (*Où es-tu lumière!*, 1981), *Trois Airs pour un opéra imaginaire* (1982) et jusqu'à l'œuvre parvenue à l'ultime passage à franchir, *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*. Si l'analyse musicale amène à constater la maîtrise toujours plus poussée du métier du compositeur, la réflexion sur le sens de la quête spirituelle dans laquelle s'absorbait l'homme ne peut conduire l'exégète qu'au point de non-contact, dont le miroir est le symbole désespéré.

C'est en effet un autre symbole fort que celui du miroir. Le miroir affecte cette fois l'espace sémantique et structural de l'opéra. Le miroir est représentation illusoire de la réalité par son impossibilité de la refléter sans l'inverser (réminiscences nostalgiques d'un passé sans espoir de retour) et d'y révéler l'invisible. Les choses ressemblent à de vraies choses, à cette différence près qu'elles apparaissent inversées. De plus, la glace ne peut refléter que les choses visibles placées devant elle. Cette autre dimension à laquelle rêve Vivier (*Circuit*, p. 123-124), l'invisibilité, est donc impossible à voir. Le miroir ne peut révéler à la conscience qu'un visible fuyant et inconsistant, voire mensonger. Abusée et désespérée, la conscience peut alors sombrer et se fracasser dans la glace. Seul le pouvoir magique de l'imagination peut redresser ce qui est inversé, l'embellir, le rectifier et révéler ce qui n'apparaît pas. Ce pouvoir appartient à l'enfant et à l'enfant qui subsiste en nous. Il est une capacité que l'artiste possède en propre.

L'enthousiasme se manifeste normalement de toute sa puissance pendant les premières années de notre vie. Nous sommes très liés au divin et nous nous attachons

si fort à nos jouets que nos pouvoirs prennent vie et que nos petits soldats de plomb parviennent à marcher.

(Coelho, p. 121)

Le personnage d'Alice créé par Charles L. Dogson, alias Lewis Carroll, n'est suggéré par Vivier que dans le prélude de *Kopernikus*, dans lequel Lewis Carroll adresse une lettre à Agni. Par le nom que celle-ci, surprise et mystifiée, hésite puis se hasarde à prononcer, « Mister Dogson? », Agni nous découvre son double. Ce sera la seule référence à Alice, encore qu'indirecte. Mais l'allusion est de taille. Que veut dire cette lettre de Lewis Carroll? Comme jadis dans son enfance, ouvre-t-elle à Agni (alias Vivier) les portes de l'enfance? Celle-ci est-elle devenue cette autre, cette Alice à qui le conteur destinait toutes ses astuces? Agni-Alice est-elle conviée à quelque jeu extravagant, à quelque intrigante odyssée qui la conduira au centre de la terre ou peut-être bien de l'autre côté du miroir?

Imaginons Alice, l'enfant suspendue aux lèvres de Mister Dogson, passer *De l'autre côté du miroir* (Carroll, 1979, p. 217-218). Imaginons-la chuchoter à l'oreille d'Agni, dès l'ouverture de *Kopernikus*: « *Faisons semblant de rendre inconsistant le verre comme de la gaze, comme un brouillard de vif argent, et nous pourrons passer au travers. — Cela va être un jeu d'enfant que de traverser* », lui répondrait Agni excitée. Et la glace se mettrait bel et bien à se dissoudre. Comme son double Alice projetée dans la maison du miroir, Agni n'a pas le temps de se faire une idée: vit-elle un rêve ou le souvenir d'un rêve? Est-ce réalité ou illusion? Est-elle bien en vie ou déjà morte? Le rideau s'ouvre et elle se trouve abruptement entraînée dans un étrange cérémonial. Tout est bien sûr étrange mais non menaçant. Comme Alice qui, plongée dans les aventures les plus stressantes, grandit au risque d'étouffer ou rapetisse au risque d'être écrasée, Agni « ne s'en fait pas ». Elle se laisse entraîner dans l'aventure par un enchanteur, un magicien qui en a vu bien d'autres, et qui l'incite à ne pas avoir peur et lui promet que « ce sera doux comme une maman, la mort » (Vivier, *Kopernikus*, p. 6).

Et voilà qu'Agni-Alice se retrouve dans cet espace marginal, où se succèdent les rites de *Kopernikus*. À l'image du miroir, cet espace possède en son centre le point d'inversion. C'est ainsi que l'agrégation, le dernier stade des rites de passage, se substituera à la séparation, le premier stade. En effet, dans l'acte 1, Agni est invitée à intégrer la communauté des morts et non à se séparer de celle des vivants. Le rituel est celui de l'Agrégation. Puis Agni se met à flotter, en quelque sorte, dans la Voie lactée, à la recherche du secret de sa quête existentielle: elle prie et médite. Tout se fait en douceur. C'est ce

que désire Vivier : « 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 [] 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 » (*Circuit*, p. 95).

L'officiant claque des mains pour décréter la fin de la première partie. Dans la seconde partie, après l'entrée du cortège officiel des initiés dont elle fait désormais partie, Agni se prépare au grand voyage. C'est la partie la plus solennelle de la cérémonie. Il ne s'agit plus de jouer. Les personnages des contes de fées ou de légende, les Merlin et sorcières, ont disparu. Des guides « plus sérieux », les compositeurs que Vivier admire, Wagner et Mozart, ou encore des moines solitaires au regard fauve, « on dirait la tristesse » (Vivier, *Kopernikus*, p. 101), l'amènent désormais vers la destination finale. Alice s'efface doucement derrière une Agni qui seule doit accomplir son destin. Pour cela, il lui faut de l'énergie (du carburant). La Grande Transe des initiés la lui fournit. Elle s'élève puis « tombe » en extase d'amour (duo d'amour de Tristan et Iseult), à la suite de quoi elle doit se purifier avant l'ultime initiation qui lui permettra de couper une fois pour toute ce qui lui reste d'attaches terrestres. Mais une petite resurgence de l'univers ludique persiste encore dans le sillage d'Alice. L'on peut en effet s'imaginer Agni, invitée à « décoller », s'élancer sur une jambe au-dessus d'une ligne de démarcation tracée à la craie sur le plancher de la scène, représentation symbolique du grand fleuve Achéron, que le Maître des eaux de la Maya, alias Charon, invite à traverser. Tous applaudissent l'exploit. « Ses derniers pas sont difficiles (*Kopernikus*, p.111-112), mais plus elle s'approche du but, plus l'assemblée s'excite. C'est l'éclatement total de la joie : Agni a réussi ! » (Vivier, *Kopernikus*, p. 114-115 ; Fondation Vivier, notes de mise en scène).

La musique est ludique, puisqu'elle se situe elle aussi « en marge » de l'existence utilitaire ou prosaïque. « Tout cet opéra, écrit Vivier, devra être élaboré sur une gestuelle simple, *très esthétique* et surtout jamais prosaïque ; car l'action se passe en un lieu non terrestre, en un lieu privilégié et lié au spirituel » (Fondation Vivier, notes de mise en scène).

L'univers de *Kopernikus* est un puits sans fond. En nous y engouffrant, nous risquons de ne plus en finir avec les références culturelles, les archétypes, les mythes, les féeries, les fables et les symboles de toutes sortes. De l'œuvre en effet, s'échappent des nervures qui s'enchevêtrent à l'infini, à la mesure de notre propre imagination et des déploiements culturels auxquels nous convie notre recherche. Dans le halo des ondes qu'elle propulse, l'œuvre de Vivier amorce un jeu complexe de corps spirituels et conceptuels dont les

références proviennent de l'histoire plus ou moins proche et nous entraînent jusqu'aux temps primordiaux. Voilà que, comme Alice, nous tombons dans un puits profond :

[L]a chute d'Alice était très lente, car, en tombant, elle avait tout le temps de regarder autour d'elle et de se demander ce qu'il allait se produire. [] observant les parois du puits, elle s'aperçut qu'elles étaient recouvertes de placards et d'étagères; de place en place étaient accrochées des cartes géographiques et des gravures.

(Carroll, p. 96)

Postlude

Pour clore cette réflexion sur le sacré autour de l'opéra *Kopernikus*, nous soumettons aux lecteurs de *Circuit* le verbatim d'une entrevue que Claude Vivier nous accordait le 15 novembre 1981, alors que le Conseil canadien de la musique venait de lui décerner le titre de compositeur de l'année. Ces propos résument les idées de Claude Vivier sur l'opéra. Je crois qu'ils autorisent l'approche que nous avons élaborée dans cet article.

Ce qui m'intéresse dans l'opéra, c'est la tradition prémozartienne. C'est beaucoup moins finalement l'opéra à partir de Mozart, quoique j'aime Mozart, pour moi Mozart est un énorme exemple. Mozart est le premier compositeur d'opéra moderne. Mais ce qui m'intéresse beaucoup, c'est avant Mozart, toute cette période de Monteverdi jusqu'à Gluck, où est-ce que l'opéra n'a pas acquis complètement ses lettres de noblesse, où est-ce que l'action dramatique n'était pas inexistante mais presque pas existante — elle ressemblait beaucoup au théâtre de l'époque où est-ce que c'était toujours des dieux qui étaient mis en scène — Mozart a effectivement coupé cette mise en scène des dieux sur une scène pour les remplacer par des êtres humains. Les dieux pouvaient chanter sur une scène d'une part, d'autre part les hommes, les êtres humains et les femmes regardaient l'action. C'est pour cela qu'à l'époque, il y avait beaucoup de chœurs. Les chœurs regardaient l'action des grands drames qui se passaient chez les dieux. Transposé aujourd'hui, on ne peut pas penser l'opéra de cette façon-là. C'est impossible : on n'a plus cette « mythicité » en nous. Ce que je recherche dans un opéra, c'est aussi un état, un état d'être *opera* et qui n'utilise pas nécessairement une action dramatique théâtrale, une histoire, mais qui se sert du théâtre comme étal majestueux d'état d'être, d'état presque olympien du mot, mais aussi dans le sens très très intime du mot. Une sorte de mélange de Duras et d'Olympe, si je puis m'exprimer ainsi.

(Bail, 15 nov. 1981)

BIBLIOGRAPHIE

BAIL, Louise (1981), « Le Compositeur de l'année » [émission radiophonique], *Musique de Canadiens*, Chaîne culturelle, Société Radio-Canada.

BEAULIEU, Victor-Lévy (2006), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Québec, Éditions Trois-Pistoles.

BERGAIGNE, Abel (1883) *La Religion védique d'après les hymnes du Rig-Veda*, Paris, Vieweg; rééd., Paris, Champion, 1963.

- CARROLL, Lewis (1979), *Tout Alice*, Paris, Flammarion.
- CASSIRER, Ernst (1975), *Essai sur l'homme*, Paris, Minuit.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1992), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- Circuit, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, « Claude Vivier », vol. 2, n^{os} 1-2, Montréal, PUM, 1991.
- COELHO, Paulo (1996), *Le Pèlerin de Compostelle*, Paris, Éditions Anne Carrière.
- CUBAYNES, Claude (nov. 1981), Entretien avec Claude Vivier [enregistrement], Montréal, Société Radio-Canada.
- DESAUTELS, Andrée (1980), Entretien avec Claude Vivier, *Le Devoir*, Montréal, 3 mai.
- DESJARDINS, Thérèse (2007), Entretien avec Louise Bail, 21 mai [enregistrement sonore].
- DUGUAY, Raoul (1971), *Musiques du Kébek*, Montréal, Éditions du Jour.
- DUMÉZIL, Georges (1980), *Les Dieux souverains des Indo-Européens*, Paris, Gallimard.
- ELIADE, Mircea (1952), *Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard.
- ELIADE, Mircea (1965), *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- ELIADE, Mircea (1976), *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, Payot.
- FISCHER, Hervé (2007), *La Société sur le divan — Éléments de mythanalyse*, Montréal, VLB Éditeur.
- GINGRAS, Claude (1980), « Le dernier Vivier: un opéra », *La Presse*, Montréal, 3 mai, p. D2.
- GUIRAUD, Félix et SCHMIDT, Joël (v 2006), *Mythes et mythologie*, Paris, Larousse.
- JAMA, Sophie (1998), *La Nuit des songes de René Descartes*, Paris, Aubier.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (v 1961), *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin.
- JUNG, Carl G. (1958), *Psychologie et religion*, Paris, Éditions Buchet/Chastel-Corrêa.
- LAROUSSE (éd.) (2007), *Petit Larousse des mythologies du monde*, Paris, Larousse.
- LYOTARD, Jean-François (2007), *La Phénoménologie*, Paris, Les Presses universitaires de France.
- MASSIN, Jean et MASSIN, Brigitte (1967), *Ludwig van Beethoven*, Paris, Fayard.
- MOISAN, Daniel (1980), « *Kopernikus* ou l'histoire d'une œuvre lyrique québécoise », *Aria* (Fondation Vivier).
- OTTO, Rudolf (1969), *Le Sacré*, Paris, Payot.
- ROMEY, Georges (2005), *Les Rêves et leurs symboles*, Paris, EPA.
- SCHRADE, Leo (1981), *Monteverdi*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- SMOJE, Dujka (2007), « Où est la musique lorsqu'elle ne sonne pas? », Communication présentée au 75^e Congrès annuel de l'ACFAS, Université du Québec à Trois-Rivières.
- TURNER, Victor (1969), *The Ritual Process*, Harmondsworth, Penguin Books.
- VAN GENNEP, Arnold (c. 1981), *Les Rites de passage*, Paris, Picard.
- VERCOUTTER, Jean (2007), « Ka », *Encyclopædia universalis* [version électronique].
- VIVIER, Claude (1979), *Kopernikus*, Partition musicale manuscrite, Centre de musique canadienne.
- WUNENBERGER, Jean-Jacques (1981), *Le Sacré*, Paris, Presses universitaires de France.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1979), *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Jean-Pierre Delarge.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2003), *L'imaginaire*, Paris, PUF.