Document généré le 17 juil. 2025 08:55

Circuit
Musiques contemporaines

« Je ne m'apitoie plus sur le fait » : homosexualité et engagement identitaire dans les écrits et prises de parole de Claude Vivier

"I No Longer Feel Sorry for the Fact": Homosexuality and Identity Commitment in the Writings and Speeches of Claude Vivier

Martine Rhéaume

Volume 31, numéro 1, 2021

Quelle norme ? Parole queer et création musicale

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1076403ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1076403ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Rhéaume, M. (2021). « Je ne m'apitoie plus sur le fait » : homosexualité et engagement identitaire dans les écrits et prises de parole de Claude Vivier. *Circuit*, *31*(1), 27–41. https://doi.org/10.7202/1076403ar

Résumé de l'article

En 1991, la revue *Circuit* consacre son numéro double du volume 2 au compositeur Claude Vivier (1948-1983), dont la majeure partie est constituée de ses écrits, remontant jusqu'à son adolescence. Mais alors que l'artiste s'identifiait ouvertement comme homosexuel, le thème est pratiquement absent des catégories d'écrits sélectionnés. Cet article se penche d'abord sur les choix éditoriaux qui ont présidé à l'édition de ses écrits, puis sur leurs conséquences sur la perception du personnage Claude Vivier et de son style musical, en souhaitant attirer l'attention sur d'autres prises de parole publiques et privées du compositeur, dans lesquelles ces aspects sont mis de l'avant, notamment sa correspondance et ses esquisses, disponibles en archives. En offrant des liens avec les *queer studies* et le traitement de l'homosexualité de Tchaïkovski, la personnalité et le style de Vivier seront éclairés d'un éventail plus large de ses propos.

Tous droits réservés © Circuit, musiques contemporaines, 2021

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

https://www.erudit.org/fr/

« Je ne m'apitoie plus sur le fait[1] » : homosexualité et engagement identitaire dans les écrits et prises de parole de Claude Vivier

Martine Rhéaume

En 1991, le fondateur et rédacteur en chef de la revue *Circuit, revue nord-américaine de musique du* XX^e^ *siècle*[2], Jean-Jacques Nattiez, avance trois raisons de consacrer un numéro double à Claude Vivier : l'originalité du compositeur, l'abondance de son catalogue et l'importance esthétique de son œuvre. Au sujet de la large part de la publication consacrée aux écrits du compositeur, Nattiez ajoute :

> Il n'est pas exagéré de dire […] que son œuvre est essentiellement autobiographique. Des aspects entiers de son orientation stylistique et le sujet de ses compositions vocales s'expliquent par l'univers religieux, mystique, voire ésotérique, qui est le sien, et pour étranger que ce monde-là puisse être à beaucoup de ses auditeurs, savoir comment il le représentait ne peut que faciliter la compréhension de son œuvre musicale[3].

À la même époque que cette aventure éditoriale, l'American Musicological Society tient pour la première fois, lors de son congrès annuel de 1989, un *Gay and Lesbian Study Group*. Cette même année et la suivante, de futurs chapitres de *Feminine Endings* de Susan McClary sont également publiés sous forme d'articles indépendants[4]. Dès 1993, Ruth A. Solie reconnaît, à la première page de son introduction à *Musicology and Difference*, l'importance historique de l'ouvrage de McClary, qui est l'un des premiers à s'attaquer aux rapports entre la différence identitaire et la musique. Les ouvrages *Queering the Pitch*[5] et *Queer Episodes in Music and Modern Identity*[6] sont alors sur le point de s'engager dans ce même champ d'études. C'est ainsi que

1. Carrière, 1981, p. 32.
2. [ndlr] Le titre de la revue a été modifié au tournant du XXI^e^ siècle, devenant *Circuit, musiques contemporaines*.
3. Nattiez, 1991, p. 5.
4. McClary, 1991.
5. Bret, Wood et Thomas, 1994.
6. Fuller et Whitesell, 2002.

la musicologie s'est initialement ouverte aux *gender studies*, approfondissant bientôt cette spécialisation jusqu'à la *queer theory*[7].

Il est intéressant de constater qu'au moment même où l'on publie les écrits de l'un des premiers compositeurs ouvertement et fièrement homosexuels du Québec, les premières discussions musicologiques traitant de la différence en musique naissent et abordent les questions d'identité de genre et d'identité sexuelle. Bien que ces enjeux n'influencent pas explicitement les choix de l'équipe éditoriale de la revue *Circuit*, il n'en demeure pas moins que l'esprit du temps se tourne alors manifestement vers le désir de libérer la parole des compositeurs LGBTQ+. La publication des écrits de Vivier a ainsi lieu au moment où la discussion musicologique sur le queer en musique devient possible, et ouvre de nouvelles avenues pour l'étude de leur contenu – avenues qu'il s'agit maintenant d'exploiter, quelques décennies plus tard, sur la base d'une littérature qui s'est fortement élargie depuis les premiers ouvrages s'étant intéressés aux questions queers.

Le présent article a pour objectif de mettre en lumière des textes du compositeur qui n'ont pas été publiés dans l'édition de 1991, lesquels sont porteurs de sa parole gay et de l'impact de celle-ci sur son style. Pour y parvenir, je me penche sur les choix éditoriaux qui ont présidé à l'édition de ses écrits – dont l'exclusion presque totale de sa correspondance et de ses esquisses – et sur les conséquences qu'ils peuvent avoir eues sur la perception du personnage Claude Vivier et de son style musical. Ce faisant, je souhaite attirer l'attention sur d'autres prises de parole publiques et privées du compositeur, dans lesquelles des aspects gays se retrouvent à l'avant-plan. Je jetterai ainsi un éclairage nouveau sur la personnalité et le style de Vivier en établissant des liens avec les *queer studies* et le traitement de l'homosexualité de Tchaïkovski par les contemporains de ce dernier ; j'invoquerai par la même occasion un éventail de ses écrits plus large que ce qu'offrait l'édition originale, laquelle ne laissant voir qu'un tempérament rêveur, idéaliste, engagé et naïf, et mettait de côté l'homosexuel téméraire.

7. La *queer theory* est un champ d'étude inclusif développé à partir de la fin des années 1980 et du début des années 1990, et qui décrit l'identité d'individus dont la sexualité diverge de la norme. Voir s.a., 2002.

L'édition d'écrits de compositeurs, une aventure en soi

Éditer la totalité des écrits d'un compositeur, voire le faire partiellement, n'est pas monnaie courante au Québec. Dans le cas des textes signés par Vivier, cette entreprise a été confiée à Véronique Robert, dont le « Prologue pour les écrits d'un compositeur[8] » décrit la démarche.

Dans son introduction, l'éditrice présente un musicien à la voix personnelle, volontairement naïf, bien qu'impliqué dans le politique de l'art ; un artiste penseur ayant une conception spirituelle de son statut et affichant une

8. Robert, 1991.

ouverture aux langues, aux cultures et aux arts les plus divers. On y entrevoit le Claude Vivier orphelin, troublé par ses origines incertaines, touché par la musique lors d'une messe de Noël. Elle mentionne rapidement son « refus de cacher son homosexualité[9] » et les liens entre sa conception de l'art et celle d'Antonin Artaud.

Véronique Robert décrit ensuite les choix incontournables que l'équipe d'édition a dû faire au moment de sélectionner les textes de Vivier à publier. Elle indique que pour ceux-ci, six catégories ont été retenues – 1. des textes d'adolescence[10] et 2. d'œuvres vocales, 3. des notes de programme et 4. de composition, 5. des lettres de Bali et 6. des textes sur le musicien et le rôle du compositeur – alors qu'il fut décidé de laisser de côté, à une exception près, la correspondance, les quarante pages de notes de travail sur son projet Tchaïkovski (l'opéra inachevé sur lequel Vivier se penchait au moment de sa mort), les entrevues radiophoniques qui n'avaient pas été transcrites et les entrevues rédigées et publiées par d'autres auteurs que Vivier[11]. En d'autres termes, cette édition des écrits de Vivier offre au lecteur les documents rédigés de sa main même et dont la nature est celle de textes suivis – excluant donc les notes pêle-mêle de composition et les nombreux calculs mathématiques –, qu'ils aient été voués à la publication ou tout simplement publiables. Ce choix éditorial fit cependant en sorte que, sur un total de cinquante-deux textes publiés, un seul mit en lumière son homosexualité[12]. Les paragraphes qui suivent portent sur une mise en relation des thèmes déjà abordés dans l'édition des écrits de Vivier[13] et de ceux traités par le compositeur – implicitement ou explicitement – dans des moyens de communication autres que les textes suivis, mais véhiculant tout de même sa pensée.

Jean-Jacques Nattiez a eu l'occasion de prendre à nouveau la parole à propos de l'édition de ces écrits en note de son article « Quelques problèmes de la musicologie critique selon Deliège[14] ». Il y défend notamment l'importance de ne laisser de côté aucune documentation pertinente, expliquant :

> À propos des textes d'adolescent de Claude Vivier publiés dans le numéro de *Circuit* consacré à ses écrits […], Deliège se demande s'il fallait les retenir (p. 656)[15]. Le musicologue n'a pas à *sélectionner* les textes qu'il publie d'un compositeur, s'il veut donner une image de son univers aussi complète que possible. Et dans le cas présent, un témoignage, même naïf et maladroit, de la dimension mystique de la pensée de Vivier est indispensable si l'on veut *comprendre* sa musique avant de la juger[16].

De la même façon qu'il convient de dépeindre un jeune Vivier maladroit et naïf, je suis d'avis que les générations qui n'ont pas connu le personnage trouveraient éclairant de lire sa correspondance – même personnelle et parfois

9. *Ibid.*, p. 31.

10. La raison justifiant la publication des écrits d'adolescence de Vivier semble contribuer à la construction d'un personnage naïf et idéaliste : « Les thèmes que l'on associe à l'œuvre et aux préoccupations de Vivier – la magie de l'enfance, la nostalgie de l'enfance heureuse qu'on n'a pas connue, l'attachement à la Mère [*sic*], l'obsession de la mort, le désir de fusion avec le cosmos, pour n'en nommer que quelques-uns – sont déjà présents dans les premiers textes que nous avons retenus, malgré leurs maladresses » (*ibid.*, p. 35).

11. *Ibid.*, p. 34 et 36.

12. Il s'agit d'« Introspection d'un compositeur », dans lequel on peut lire : « 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 » (Vivier, 1991, p. 92).

13. La liste des textes publiés dans l'édition originale, leurs numéros de pages et l'année réelle ou approximative de leur rédaction sont présentés à l'Annexe 1.

14. Nattiez, 2005.

15. Nattiez réfère ici à Deliège, 2003.

16. Nattiez, 2005, p. 87, note 46. Les italiques proviennent du texte original.

vulgaire – ainsi que ses esquisses. Mais avant de nous y attarder, prenons la pleine mesure de la publication de 1991.

L'édition des écrits de Claude Vivier de 1991 : une vue d'ensemble

Huit textes – de « Musique » à « Le clown » –, ceux d'un adolescent, sont d'abord publiés dans les journaux scolaires du Juvénat Saint-Joseph de Saint-Vincent-de-Paul (1964-1965) et du Séminaire de Saint-Hyacinthe (1965-1966). Les deux premiers parlent de musique classique, tandis que les autres effleurent les thèmes qui seront constructeurs d'un Vivier autobiographe, idéaliste, cherchant l'amour et idéalisant la pureté de l'enfance[17], un jeune sentant monter en lui la vocation musicale[18] ou évoquant le souvenir nostalgique de Noël[19]. Dans « En musicant », Vivier écrit : « Beethoven, dans sa 9e [symphonie] raconte, pour ainsi dire, sa vie et dans ce thème [celui du destin], il nous montre le malheur qui s'acharne sur lui[20] », ce que l'éditrice fait suivre de la note suivante : « Remarque touchante, puisque, dans une certaine mesure, on pourrait en dire autant de la musique de Vivier[21]. » On reconnaît là les grands mythes fondateurs du personnage de Claude Vivier.

Quant à l'homosexualité du compositeur, elle est également évoquée par l'éditrice, citant une note dans laquelle Vivier décrit un camarade de classe, Serge Bélisle : « [l]e 28 juin 1948, naissait à Asbestos un joli (?) garçon : Serge[22] ». L'éditrice commente ainsi ce texte :

> 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 compositeur reconnaîtront bien…[23]

Puisque, selon toute vraisemblance, il s'agit d'un exercice auquel tous les élèves s'adonnaient en fin d'année, le fait que Vivier décrive Serge Bélisle n'est pas en soi signe d'une homosexualité en éveil. Comme on l'apprend plus tard dans « Introspection d'un compositeur[24] », l'artiste éprouve du mal à accepter son orientation au cours de ses années de pratique catholique. Dans une entrevue accordée à Daniel Carrière et reproduite dans la revue *Le Berdache* – « première publication gay militante d'envergure au Québec[25] » –, il affirme : « je ne m'apitoie *plus* sur le fait que je suis une tapette[26] », déclaration qui fait foi d'un cheminement vers l'acceptation de son identité.

Les écrits suivants se présentent moins par blocs homogènes, pour la simple raison qu'ils sont ordonnés chronologiquement – et, pour le cas des notes de programmes, dans l'ordre de composition des œuvres. On y retrouve

17. Voir le texte « L'Amour », *in* Vivier, 1991, p. 41-43.

18. Voir le texte « Musique », *ibid.*, p. 39-40.

19. Voir le texte « Noël », *ibid.*, p. 43-45.

20. Voir le texte « En musicant », *ibid.*,p. 40.

21. Robert, *in* Vivier, 1991, p. 40.

22. Voir le texte « Serge Bélisle », *ibid.*, p. 42.

23. Robert, *in* Vivier, 1991, p. 42, note 1.

24. Voir le texte « Introspection d'un compositeur », *ibid.*, p. 92. Voir aussi la note 13 ci-dessus.

25. Ménard, 1985.

26. Carrière, 1981, p. 32 ; c'est moi qui souligne. Le mot « tapette » utilisé par Vivier pour désigner un homosexuel ne porte pas nécessairement la connotation de passivité associée au mot dans le *Grand Robert*, par exemple. À l'origine une insulte, le mot est repris par les homosexuels du Québec pour se désigner eux-mêmes ou entre eux, en émoussant ainsi considérablement la portée, si elle devait leur être lancée. Le terme, injurieux dans le langage familier, est utilisé ici uniquement dans le cadre de citations verbatim de Vivier.

donc des documents provenant des cinq catégories restantes : textes d'œuvres vocales, notes de programme et aussi de composition, lettres de Bali et textes sur le musicien et le rôle du compositeur[27]. Pour sa part, le cas de *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* est un peu particulier, puisque les notes de programme sont un extrait d'une lettre envoyée par Vivier à Thérèse Desjardins en janvier 1983, seule référence à la correspondance personnelle de l'artiste dans l'édition de 1991[28]. Évidemment, ces textes relèvent de différentes catégories et visent différents buts : ils présentent tantôt un discours poétique, tantôt des considérations techniques ou descriptives au sujet de la musique.

Il est également pertinent de souligner que de longues sections en langue inventée – une langue asémantique que Vivier utilisait dans plusieurs œuvres vocales – sont aussi reproduites dans le numéro de *Circuit*. Si, pour *Lonely Child*, il ne s'agit que de quelques lignes[29], c'est environ le tiers des paroles de *Kopernikus* qui est en langue inventée[30], et le texte complet des *Trois airs pour un opéra imaginaire* est aussi dans cette langue[31], bien que s'y cachent quelques mots allemands. Cette situation sera abordée ci-après.

Enfin, les autres textes portent sur le rôle du compositeur et sur celui de l'artiste en général, et comprennent les quelques lettres rédigées par Vivier lors que son séjour en Asie[32]. De ceux-ci comme des textes sur ses œuvres ressortent les thèmes généraux de l'histoire personnelle du compositeur, de l'importance d'une spiritualité, d'abord catholique, puis de la volonté de créer un art universel – marqué d'une certaine idéalisation de l'Orient –, de l'Histoire de l'humanité comprenant une conception téléologique d'évolution de l'art et de la société tendant vers le Bien. Vivier s'élève notamment contre le traitement réservé aux artistes qui s'intéressent à la création, par opposition à l'art de masse. Il écrit :

> [l]e 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[33].

Ce besoin d'expression est présent ailleurs dans ses écrits, autant dans ses notes de programme – qui prennent un ton moins revendicateur – que dans ses prises de position contre un système ou une culture de masse. Des considérations spirituelles, rattachées ou non à une religion spécifique, sont également présentes dans plusieurs des textes qui portent sur le rôle du compositeur, notamment en ce qui a trait au rituel qu'il se doit de créer par sa musique.

27. Afin de ne pas alourdir inutilement le présent essai de descriptions exhaustives de chacun des textes, j'invite le lecteur à se rapporter à l'Annexe 1. Les titres en italiques sont ceux d'œuvres, tandis que les titres marqués d'un astérisque (*) sont des paroles de créations vocales, ceux suivis d'un symbole alpha ([a]), des notes de programme, et d'un symbole bêta ([b]), des notes de composition. Ces symboles peuvent être combinés si un texte relève de plusieurs catégories.

28. La nature publique des lettres envoyées par Vivier depuis Bali les classe en effet dans une catégorie distincte. Dans l'édition de 1991, « Trois lettres de Bali » sont reproduites, dont deux sont parues dans le périodique *Musicanada* en 1977. Pour plus d'informations à ce sujet, voir Vivier, 1991, p. 70.

29. Vivier, 1991, p. 108.

30. La page 99 ne contient aucun mot réel, et le texte de l'œuvre, d'une durée d'un peu plus d'une heure, couvre onze pages.

31. Vivier, 1991, p. 131 et 133.

32. *Ibid.*, p. 68-79.

33. *Ibid.*, p. 117.

L'éclairage d'autres prises de parole

À travers les entrevues accordées par Vivier, sa correspondance et la nature revendicatrice de son projet Tchaïkovski, un portrait plus global de ses prises de parole apparaît. Ces sources se révèlent ainsi complémentaires des écrits publiés en 1991 et permettent de considérer la personnalité artistique du compositeur sous un angle renouvelé.

a) La parole gay

Avec la perspective que peut offrir un recul de près de trente ans, je souhaite questionner les choix éditoriaux de l'édition de 1991 des écrits de Vivier qui ont conduit à l'exclusion de documents qui me paraissent aujourd'hui d'une importance cruciale pour une meilleure compréhension de sa personnalité. Il aura fallu une vingtaine d'années avant d'avoir eu accès à des travaux qui nous signalent le caractère incomplet de cette première édition. Je songe notamment à la biographie de Bob Gilmore, parue en 2014, qui livre un compte rendu exhaustif dépassant la connaissance de l'artiste par ses contemporains, collègues et amis, pour entrer dans la sphère de l'interprétation de sa vie et de sa musique. Dans son ouvrage, Gilmore relate avec précision l'état de sécurité relative dans laquelle les homosexuels montréalais se trouvaient à la fin des années 1970 et au début des années 1980[34] ; il aborde également l'entrevue avec Carrière (mentionnée plus haut) et, pour la première fois dans la littérature, présente Vivier comme le porte-étendard d'une parole gay dans l'art.

Le recul permet en effet de constater que l'homosexualité et la témérité de Claude Vivier, dans leurs manifestations à l'écrit, sont plus présentes dans les catégories de textes qui n'ont pas été retenues pour la publication (entrevues et correspondance[35]) que dans ceux imprimés. En ce qui a trait à la correspondance, quelques lettres non datées adressées à son ami Pierre Rochon lors de ses études avec Paul Méfano, à Paris (1971-1972), et Karlheinz Stockhausen, à Cologne (1972-1973)[36], font état, en des termes parfois crus, de l'intimité des correspondants, d'une vie homosexuelle assumée. Dans ces lettres, Vivier parle notamment d'un musicien de l'ensemble de Stockhausen, déplorant qu'il ne soit pas homosexuel ; il y décrit également la participation à des orgies sans apparente limite sexuelle et d'autres aléas d'une sexualité active dont les sous-entendus laissent supposer qu'elle est pratiquée principalement en compagnie de partenaires d'un soir[37]. Bien entendu, ces thèmes sont juxtaposés à des considérations plus professionnelles. Une carte postale et une dédicace à celui qui fut son amoureux à Montréal, Dino Olivieri – à qui il écrit : « Je t'aime beaucoup peut-être…[38] » –, complètent la maigre

34. Gilmore, 2014, p. 172.

35. À ce sujet, voir Robert, 1991, p. 35-36.

36. Ces documents sont conservés aux Archives de l'Université de Montréal (P0235).

37. Il écrit que les homosexuels allemands « ne sont pas très drôles en général et les plus beaux mâles finissent toujours par te demander de l'argent » (Archives de l'Université de Montréal, Fonds Claude Vivier (P0235), document A0002, lettre non datée à Pierre Rochon), une pratique peu courante entre partenaires stables.

38. Fonds Claude Vivier (P0235), document A0004. L'espace large est tirée du document original.

portion personnelle de sa correspondance. Le reste de celle-ci est plutôt relié à son activité de compositeur.

Dans les entrevues qu'il accorde au tournant des années 1980, Vivier adopte une attitude plutôt ouverte avec ses intervieweurs, non seulement au sujet de son homosexualité, mais aussi sur la portée de son homosexualité quant à la perception du *sens* et, comme on le verra dans les lignes qui suivent, quant à la perception d'une certaine *absence de direction* dans sa musique, un effet planant qu'il associe au féminisme. En entrevue avec Claude Cubaynes à Radio-Canada, Vivier parle de « toute la pensée très féministe, finalement, que j'ai. Une sensibilité que j'ai, très féministe, ou gay, ou, enfin, une pensée qui dépasse un peu les modes habituels qui sont homme/femme, dominant/dominé […] je reste très intime, ma musique est très intime[39]. » Vivier explique aussi directement la portée de son homosexualité dans son œuvre à l'occasion d'une entrevue qu'il accorde à la revue gay *Le Berdache*, en 1981. Après avoir souligné que l'absence d'action dramatique dans *Kopernikus* lui avait été reprochée à la suite de la création de l'œuvre, en 1980, Vivier affirme à Daniel Carrière qu'il véhicule en fait, de cette manière, une « parole gaie ». Il explique :

> Quand je parle d'une parole gaie dans ce sens-là, la parole gaie autant que la parole féministe sont des termes pour redonner aux êtres leur poids égal sans différence. Pour moi une parole gaie remet complètement en question un système de sensibilité, qu'il soit homosexuel ou hétérosexuel.
>
> Ça transpose le discours à un niveau plus élevé. Ce n'est plus important si ma sexualité s'exprime de façon homosexuelle, il faut être capable de dépasser ça pour découvrir des choses. Exemple : je ne m'apitoie plus sur le fait que je suis une tapette ; en dépassant ça, je découvre des choses que l'hétérosexuel, dont la sexualité n'est jamais remise en question[,] n'a pas l'occasion ni l'opportunité de revoir. C'est ce qui fait que certains hétérosexuels, aujourd'hui, revoient même leur sexualité. Dans ce sens-là, [il] y a un courant gai qui touche autant les hétérosexuels que les homosexuels[40].

Ainsi, le caractère statique, carnatique, initiatique et répétitif de la musique de Vivier prend un sens nouveau sous l'éclairage de cette « parole gaie ». Si on applique cette vision à son œuvre, on peut inférer qu'il exprime par un discours musical, en le qualifiant de gay, un rite initiatique auquel les êtres humains d'identités confondues prennent part, dans le but d'aplanir les différences. En parlant d'une musique gay, qu'il considère comme féministe, Vivier décrit son *style* à la fois théoriquement, c'est-à-dire en décrivant le discours musical – par l'absence de considérations de tension et détente, de direction fonctionnelle –, et à la fois socialement, par l'idée d'un mode de communication qui graduellement érode l'hégémonie patriarcale jusqu'à ce

39. Dans une entrevue reproduite au début de la seconde de deux émissions consacrées à Claude Vivier et animées par George Nicholson le 23 mars 2003 à la Chaîne culturelle de Radio-Canada.

40. Carrière, 1981, p. 32. Notons que Véronique Robert fait référence à cet article et le cite à plusieurs reprises dans les notes qui accompagnent les écrits du compositeur.

que l'espèce humaine, englobant toutes les orientations sexuelles, partage le rôle de l'artiste[41]. C'est un éclairage de son œuvre – de *Kopernikus* et de son absence de tension dramatique associée aux conflits, mais aussi de *Journal* et, par anticipation, de *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* – qui la rend paradoxalement plus personnelle et plus universelle. Plus personnelle, parce que Vivier croit en une amélioration de l'humanité et aspire, à sa propre échelle, à y contribuer. Plus universelle, aussi, parce que ce n'est plus seulement lui qui s'incarne dans le personnage d'Agni (l'initiée dans *Kopernikus*), dans l'enfant de *Lonely Child* ou, dans une moindre mesure, dans la septième voix de *Chants*, voire même dans le *Tchaikowski* qui n'a jamais été, mais un genre humain débarrassé des questions identitaires, des différences. Le féminisme et le mouvement gay et lesbien, dans cette logique, ne seraient donc pour Vivier que des rites de passage vers une acceptation plus globale.

Si la lecture complète de l'édition de ses écrits au début des années 1990 trace un portrait profond et nuancé de Vivier, l'accent y est tout de même mis sur l'image d'un rêveur idéaliste, spirituel, d'un enfant triste aux motivations autobiographiques ; s'ajoute à cette image une dimension essentiellement occultée à l'époque, celle de son discours ouvertement gay et engagé, et le fait qu'il faisait des liens entre cette parole et son œuvre. Parmi les éléments des écrits inédits qui permettent de mettre en lumière cet aspect du compositeur, étudions sa vision de la vie et de la mort de Tchaïkovski.

41. Vivier ne mentionne pas l'identité de genre, qui n'était pas un sujet aussi courant en 1981 qu'il ne l'est au moment d'écrire cet article.

b) Tchaïkovski

Dans une lettre datant du 23 février 1983, Claude Vivier annonce, pour l'année de la musique de l'UNESCO en 1985, un opéra portant le titre *Tchaikowsky, un requiem russe*, pour chœur, orchestre, huit solistes et danseurs. Le projet, interrompu par le meurtre du compositeur le 7 mars 1983, était complètement esquissé, visiblement prêt pour la rencontre avec la librettiste (probablement Elisabeth Halbreich[42]), qui devait avoir lieu au courant du mois de mars[43]. Parmi les personnages de l'opéra se trouvent le tsar de Russie, l'amant de Tchaïkovski et le compositeur russe lui-même. L'œuvre devait raconter, sur la structure du requiem catholique romain, les derniers moments de Tchaïkovski. Homosexuel en relation avec un proche du tsar dans le livret de Vivier, Tchaïkovski subit un procès d'honneur au terme duquel on lui demande de se suicider, ce qu'il fait.

L'opéra prend des directions multiples, ce dont fait foi un autre extrait de l'entrevue accordée à Claude Cubaynes à Radio-Canada[44]. On y apprend que Vivier associe le suicide de Tchaïkovski au martyre de Jeanne d'Arc – le lien avec le suicide de Socrate est également suggéré par l'intervieweur –, qu'il

42. Selon Gilmore, 2014, p. 212.

43. Une mise en abyme de cette œuvre est représentée dans l'opéra *Petit-Tchaïkovski ou La Liquéfaction de la lumière* (1990) du compositeur Michel Gonneville et du librettiste Alain Fournier.

44. L'extrait concerné de l'entrevue est reproduit à l'Annexe 2. Cette entrevue avec Cubaynes fait partie de l'anthologie de la musique de Claude Vivier publiée sous forme d'un coffret de quatre disques par Radio-Canada International en 1990, dans le cadre de la série des anthologies de compositeurs. La date de l'entrevue est inconnue, mais se situe sans doute, selon Johanne Rivest, « entre 1981 et 1982, soit après la composition du *Prologue pour un Marco Polo* et avant son départ (ultime) pour Paris » (Rivest, 1991, p. 140, note 1).

considère comme une quête de sainteté, puis à Jean Genet, dont la sainteté s'incarnerait dans sa façon d'être un voyou, si l'on se fie aux dires du compositeur. Le rapprochement provient des propos de Vivier et n'est pas clarifié par les esquisses de l'opéra. En fait, Vivier associe les héros homosexuels et féministes dans des scènes dont le déroulement narratif se fait plutôt par juxtaposition de symboles que par direction de l'intrigue dramatique.

À la page 6 de l'une des esquisses du projet Tchaïkovski[45], décrivant la scène associée au « *Libera me* » du requiem, on peut lire comme argument : « L'amour que Tchaïkovski porte à son amant est l'amour qu'il porte à un martyr et dont il assumera le martyr[e] par sa propre mort. » Au cours de la scène, il fait intervenir les images des martyrs de ses causes – la féministe Jeanne d'Arc, l'homosexuel Pasolini[46], le martyr chrétien saint Sébastien[47] – dans un jeu de miroirs où Vivier laisse Tchaïkovski projeter son sort sur son amant, d'une façon qui lui était peut-être cathartique.

Ces notes sont parmi les écrits de Vivier qui sont les mieux structurés et qui communiquent le mieux une vision qui devenait sans cesse plus engagée dans une revendication identitaire outrepassant la place de l'artiste. Sans reproduire les notes en entier, certains textes – dont l'esquisse du solo du tsar – éclairent la conception que pouvait avoir Vivier de l'univers machiste qu'il dénonçait de plus en plus. Observons ce texte :

J'ai peur, j'ai peur
J'ai aimé sa musique
si belle
Pourtant, pourtant
Ces mélodies que je croyais venir du ciel
et qui me rappelaient le Dieu de mon enfance
moi le tsar de toutes les Russies
Le représentant de Dieu peut-être
le Dépositaire de la vérité
la seule vérité du pouvoir.
Ces chants m'ont trompé
Ces chants m'ont subjugué
Sa musique douce comme une rose d'Ispahan
n'était pas divine
elle était de chair
moi qui croyais vénérer Dieu
c'est devant un cul qu'on me faisait pleurer
moi, moi le tsar
il doit mourir
Ce sorcier doit mourir[48][.]

45. Document consulté dans le Fonds Claude Vivier (P0235).

46. Pier Paolo Pasolini, auteur et cinéaste italien assassiné en 1975, vraisemblablement par un prostitué.

47. Saint Sébastien, martyr chrétien exécuté au IVe siècle, transpercé de flèches, est reconnu depuis longtemps comme une icône homosexuelle.

48. Solo du tsar, extrait de *Tchaikowsky, un requiem russe*. Fonds Claude Vivier (P0235).

Ce solo révèle un tsar hautement insécurisé, non seulement par le mode de vie d'un compositeur homosexuel, mais également par le fait d'avoir apprécié sa musique. Qu'est-ce que cela révèle de lui ? Qu'est-ce que cela révèle de sa propre sexualité ? « J'ai peur », affirme ce personnage pourtant si puissant. En le présentant comme « Le représentant de Dieu[,] peut-être/le Dépositaire de la vérité », Vivier pourrait faire référence aux formes d'homophobie qu'il a vécue au séminaire, et qui iront jusqu'à l'en exclure. Et enfin, humilié, le personnage s'exclame « il doit mourir/Ce sorcier doit mourir », un thème de vengeance et de méchanceté par ailleurs inédit chez Vivier. Ce personnage homophobe, puissant et vengeur s'avère bien plus qu'un symbole des préjugés auxquels le compositeur faisait toujours face au début des années 1980, de Montréal à Paris, et se révèle être une dénonciation assez fine de la fragilité qui se cache derrière les démonstrations de pouvoir.

Le tsar semble représenter ici un être de pouvoir à qui l'homosexualité des autres fait peur, peut-être parce qu'il craint pour sa propre identité sexuelle, ou alors parce qu'il croit que son autorité peut être mise en péril par le comportement hors norme d'autres individus. C'est un personnage tout à fait nouveau chez Vivier. Selon mon interprétation, il représente l'ennemi à abattre dans l'émancipation identitaire. En ce sens, on voit qu'avec le projet Tchaïkovski, Vivier transformait ses habitudes de déroulement dramatique pour faire passer un message clair et revendicateur de la légitimité d'une identité homosexuelle[49].

En conclusion : l'éclairage des *gender studies*

Les *gender* et les *queer studies* se sont penchées à plusieurs reprises, elles aussi, sur le cas Tchaïkovski. Susan McClary souligne, dans la Quatrième symphonie du compositeur russe, une utilisation des stéréotypes musicaux en lien avec le genre – plus particulièrement symphonique, ainsi que dans une narrativité différente des classiques oppositions mélodiques et harmoniques masculin/féminin –, qu'elle associe au malaise identitaire du compositeur dans la Russie du XIX^e^ siècle[50]. Malcolm H. Brown démontre quant à lui qu'une homophobie insidieuse est à l'origine d'un changement de paradigme dans la réception et la critique de la musique de Tchaïkovski, entre la perception d'une expression puissante et sincère, avant que l'histoire ne le sorte du placard, et celle d'une musique hystérique, efféminée et structurellement faible, une fois son homosexualité rendue publique[51]. Au moment de sa mort, Vivier s'apprêtait donc à écrire une œuvre musicale qui aurait également été une expression plus explicite de sa quête d'une perception juste et éclairée de la musique de Tchaïkovski – et peut-être de la sienne.

49. La narrativité des œuvres dramatiques de Vivier, dont la plus célèbre est sans doute l'opéra *Kopernikus*, se déroule plutôt par une juxtaposition de tableaux que par des polarisations de personnages. En faisant intervenir un véritable « méchant » en la personne du tsar, Vivier nous semble ici prendre une autre posture dramatique.

50. McClary, 2002, p. 78.

51. Brown, 2002, p. 145.

Dans le solo du tsar ébauché par Vivier, le protagoniste ne se justifie-t-il pas de son acte comme le feront plusieurs auteurs de violence envers les homosexuels, soit en plaidant une certaine « panique homosexuelle » ? Eve K. Sedgwick explique :

> Sur le plan juridique, la défense d'un individu (en général un homme) accusé de violence contre une personne gaie et faisant référence à la « panique homosexuelle » insinue que sa responsabilité dans le crime est faible en raison d'un état psychologique pathologique, sans doute déclenché par des avances sexuelles non souhaitées faites par l'homme qu'il a agressé[52].

52. Sedgwick, 2008, p. 40. L'auteure se base sur des périodiques juridiques, notamment le *Harvard Civil Rights – Civil Liberties Law Review*, nº 19, 1984.

L'avance sexuelle est ici remplacée par un sentiment de pureté amené par la musique, dont la « nature réelle » suscite le dégoût du tsar, jusqu'au désir de peine capitale.

Vivier et les *queer scholars* après lui prennent Tchaïkovski en exemple non seulement d'une homosexualité sévèrement punie du vivant du compositeur, mais qui se perpétue dans la réception de son œuvre au début du XXe siècle et encore aujourd'hui[53]. Au sujet de l'importance de reconnaître l'identité de genre du compositeur, Susan McClary écrit :

53. Brown, 2002, p. 145-146.

> *the acknowledgment of Western musical culture's debt to homosexual artists might help to counter the homophobia still so prevalent; it would offer an illustrious history for gay individuals today – a source of deserved pride rather than shame*[54].

54. McClary, 2002, p. 78.

Peut-être que le meurtre du personnage prénommé « Claude » dans sa dernière œuvre, *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*, représente la mort d'un Vivier autobiographe, dont l'art se dirigeait, en mars 1983, vers une inscription plus générale dans l'histoire, non plus de lui-même, mais d'un groupe social alors en plein essor, en pleine quête de droits, de libertés et de fierté.

Il y a fort à parier que le présent article n'en apprend que peu ou pas du tout aux gens de la génération qui s'est chargée, en 1991, de préparer les écrits de Vivier. Moins de dix ans s'étaient alors écoulés depuis le meurtre du jeune compositeur ; les milieux montréalais et québécois de la musique contemporaine ne sont pas très grands, aussi la plupart des acteurs d'alors avaient-ils probablement connu Vivier personnellement. Plusieurs avaient peut-être même discuté avec lui de cette ouverture et de cette mission d'une émancipation gay dont il s'investissait. Ce qui était alors absent du recueil des écrits du compositeur ne l'était sans doute pas de leur conception du personnage ni de leur interprétation de sa musique. Qui plus est, comme je l'ai mentionné plus haut, le numéro de la revue *Circuit* ne devait pas demeurer le seul objet de construction intellectuelle du compositeur, mais être plutôt la première de

ces pierres qui aident à comprendre les multiples facettes de la personnalité artistique, politique et personnelle de Claude Vivier.

Par la mise en lumière de certains écrits du compositeur et de sa parole, cet essai vise à participer à cette compréhension. Les remarques de Vivier sur son homosexualité et celle des autres ne sont pas anecdotiques. Dans le cas de *Kopernikus*, il voit son homosexualité comme facteur de sens du déroulement dramatique et du discours musical ; dans le cas de Tchaïkovski, il souhaitait mettre sa musique au service de la dénonciation d'une tragédie de l'histoire, d'un homosexuel décédé parce qu'il était homosexuel. Il en ressort donc un compositeur gay engagé dans une démarche de fierté identitaire, qui dépasse la quête d'identité familiale qui animait ses œuvres jusque vers 1980.

BIBLIOGRAPHIE

Braes, Ross (2003), « An Investigation of the *Jeux de timbre* in Claude Vivier's *Orion* and His Other Instrumental Works of 1979-80 », Thèse de doctorat, University of British Columbia.

Brett, Philip, Wood, Elizabeth et Thomas, Gary C. (1994), *Queering the Pitch : The New Gay and Lesbian Musicology*, New York, Routledge.

Brown, Malcolm Hamrick (2002), « Tchaikovsky and His Music in Anglo-American Criticism, 1890s-1950s », *Queer Episodes in Music and Modern Identity*, Chicago, University of Illinois Press, p. 134-149.

Carrière, Daniel (1981), « Rencontre : Claude Vivier », *Le Berdache*, n° 22, juillet-août, p. 31-32.

Deliège, Célestin (2003), *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam*, Sprimont, Mardaga.

Fonds Claude Vivier (P0235), Archives de l'Université de Montréal.

Foucault, Michel (1977), *Histoire de la sexualité 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

Fuller, Sophie et Whitesell, Lloyd (2002), *Queer Episodes in Music and Modern Identity*, Chicago, University of Illinois Press.

Gilmore, Bob (2009), « Claude Vivier and Karlheinz Stockhausen : Moments from a Double Portrait », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 19, n° 2, p. 35-49.

Gilmore, Bob (2014), *Claude Vivier : A Composer's Life*, Rochester, University of Rochester Press.

Halbreich, Harry (1983), « Mon ami Claude Vivier », *Sonances*, vol. 2, juillet, p. 26.

Lavoie, Évelyne (2009a), « Entre mythe et réalité : Claude Vivier "héros national" ? », communication présentée au Congrès de la smuc, Université Carleton.

Lavoie, Évelyne (2009b), communication personnelle par courriel, 10 mai.

Lefebvre, Marie-Thérèse (1994), « Éditorial », *Circuit, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, vol. 5, n° 1, p. 5-8.

Lesage, Jean (dir.) (2008), *Claude Vivier, vingt-cinq ans après : une introspection*, numéro de la revue *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 18, n° 3.

Lesage, Jean (2008), « Claude Vivier, *Siddhartha*, Karlheinz Stockhausen, la nouvelle simplicité et le *râga* », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 18, n° 3, p. 107-120.

Lévesque, Patrick (2004), « Les voix de Vivier : langage harmonique, langage mélodique et langage imaginaire dans les dernières œuvres vocales de Claude Vivier », Mémoire de maîtrise, Université McGill.

McClary, Susan (2002 [1991]), *Feminine Endings : Music, Gender & Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Ménard, Guy (1985), « Du berdache au *Berdache* : lectures de l'homosexualité dans la culture québécoise », *Anthropologie et sociétés*, vol. 9, nº 3, p. 115-138.

Mijnheer, Jaco (1991), « *Shiraz* pour piano de Claude Vivier », *Cahiers de l'ARMuQ*, nº 13, p. 90-105.

Nattiez, Jean-Jacques (dir.) (1991), *Claude Vivier*, numéro de la revue *Circuit, revue nord-américaine de musique du* XX*e siècle*, vol. 2, nos 1-2.

Nattiez, Jean-Jacques (2005), « Quelques problèmes de la musicologie critique selon Deliège », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 16, nº 1, p. 73-88.

Richard, Robert (2017), *Claude Vivier ou la machine désirante*, Montréal, Varia.

Rivest, Johanne (1991), « Claude Vivier : les œuvres d'une discographie imposante », *Circuit, revue nord-américaine de musique du* XX*e siècle*, vol. 2, nos 1-2, p. 137-162.

Robert, Véronique (1991), « Prologue pour les écrits d'un compositeur », *Circuit, revue nord-américaine de musique du* XX*e siècle* vol. 2, nos 1-2, p. 31-37.

s.a. (2002), « Homosexuality », *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, http://plato.stanford.edu/entries/homosexuality (consulté le 20 juillet 2020).

Sedgwick, Eve Kosofsky (2008 [1990]), *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam.

Solie, Ruth A. (dir.) (1993), *Musicology and Difference : Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press.

Vivier, Claude (1991), « Les écrits de Claude Vivier », édités par Véronique Robert, *Circuit, revue nord-américaine de musique du* XX*e siècle*, vol. 2, nos 1-2, p. 39-135.

Watanabe, Anthony M. (1996), « *Petit-Tchaïkovski* et ses paratextes : le cas du titre », *Recherches théâtrales du Canada*, vol. 17, nº 2, p. 188-199.

Zviane (2007), *Des étoiles dans les oreilles*, Montréal, Société de musique contemporaine du Québec.

ANNEXE 1 Les écrits de Vivier – *Circuit, revue nord-américaine de musique du xx*e *siècle*, vol. 2, nos 1-2.

Page	Titre	Année
39	Musique	1964-1965
40	En musicant	1964-1965
41	L'Amour	1965
42	Serge Bélisle	1965
43	Noël	1965
45	Postulat	1965
45	Not' petit bonheur	[c. 1965]
46	Le clown	1965-1966
48	*Ojikawa**	1968
49	*Hiérophanie*[b]	1971
49	L'acte musical	1971
51	Notes du soir	1971
53	*Musik für das Ende*[a]	1971

55	*Chants*[a]	1973
57	*Chants*[a]	1978
58	*O ! Kosmos*[b]	1973
60	*Lettura di Dante*[a]	1974
61	Quelques considérations sur la composition musicale	[c. 1974]
64	Est bien vu ici qui veut être médiocre	1974
65	*Liebesgedichte*[ab]	1975
66	De la critique musicale	1976
68	Japon	1976
70	Trois lettres de Bali	1976-1977
73	D'un carnet de voyage	1976
74	Heureux qui comme Ulysse	1977
79	*Journal*[a*]	[c. 1977-1979]
87	*Love songs*[a]	[c. 1977-1980]
88	*Nanti malam*[b]	1977
89	*Pulau Dewata ?*	1977
89	*Shiraz*[a]	[c. 1977-1981]
90	La musique de la nouvelle génération	1978
92	Introspection d'un compositeur	1978
93	*« Mantra »* de Stockhausen	1979
95	*Kopernikus opéra – rituel de mort*[a*]	1980
107	*Lonely Child*[a*]	1980
109	*Zipangu*[a]	[c. 1980-1981]
109	*Cinq chansons pour percussion*[b]	1980
111	*Prologue pour un Marco Polo*[a]	1981
113	Situation de la musique contemporaine au Canada	[c. 1981]
113	Situation de la musique	[c. 1977]
116	Une allocution	1980
118	Créativité et cinéma québécois	[c. 1980]
119	*Wo bist du Licht !*[b]	1981
120	Petit historique de la musique contemporaine	1981
121	*Orion*[a]	1981
123	Imagine	[c. 1979-1982]
125	Pour Gödel	1982
127	Cinéma et musique	1981
129	Que propose la musique ?	1982
130	À propos de Gilles Tremblay	1982
131	*Trois airs pour un opéra imaginaire*[a*]	1983
133	*Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*[a*]	1983

ANNEXE 2 Extrait d'une entrevue de Claude Vivier avec Claude Cubaynes, Radio-Canada

Claude Vivier (C. V.) : Le cas Tchaïkovski, c'est un cas très spécial dans l'histoire de la musique – et dans l'histoire tout court de toute façon – c'est un cas assez horrible. Tchaïkovski était homosexuel et Tchaïkovski en souffrait beaucoup. Tchaïkovski était extrêmement complexé de ça et sentait le poids du péché sur lui. C'est en fait toute une civilisation qui l'avait rendu comme ça, la civilisation occidentale.

Et il est tombé en amour avec un jeune homme qui était le neveu du duc, d'un duc quelconque à la cour du tsar Nicolas. Et ce duc en question a tout simplement voulu faire une poursuite en bonne et due forme. Poursuivre Tchaïkovski en justice. Le procureur général de l'époque était un ancien condisciple de Tchaïkovski à l'école de droit de Moscou et lui n'a absolument pas voulu poursuivre publiquement Tchaïkovski, parce que ça aurait été une tare épouvantable. Imagine, avoir une tapette à l'école de droit de Moscou ! Alors il a tout simplement demandé un procès d'honneur. C'étaient les différents pairs de Tchaïkovski qui étaient là. […] Ils lui ont fait un procès qui a duré cinq heures et lui ont demandé de se suicider. Et Tchaïkovski l'a fait, comme Jeanne d'Arc aussi avait accepté de mourir.

Claude Cubaynes : Socrate aussi.

C. V. : Socrate aussi.

Ce qui est très intéressant, c'est que l'idole de Tchaïkovski était Jeanne d'Arc et il y a cette sorte d'ambivalence, cette notion de sainteté […] qui existe dans le cas Tchaïkovski comme dans le cas [Jean] Genet, où est-ce que la sainteté est devenue… lorsque l'ange s'est aperçu qu'il n'était pas un ange, qu'il ne pouvait pas atteindre la sainteté, lorsqu'il volait, il est devenu l'opposé, il est devenu un voyou. Mais c'était dans l'ordre de la sainteté, c'était exactement… il essayait autant d'être voyou, pour lui, qu'il avait essayé d'être saint. Et pour Genet c'était sa rédemption.