

Prologue pour les écrits d'un compositeur

Prolog for the Writings of a Composer

Véronique Robert

Volume 2, Number 1-2, 1991

Claude Vivier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902026ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902026ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, V. (1991). Prologue pour les écrits d'un compositeur. *Circuit*, 2(1-2), 31–38. <https://doi.org/10.7202/902026ar>

Article abstract

In this introduction to the collection of writings by Claude Vivier, the author recounts the major stages in the life of the composer, describes the nature of the texts left by him, and outlines the principles with which the edition was prepared.

Prologue pour les écrits d'un compositeur

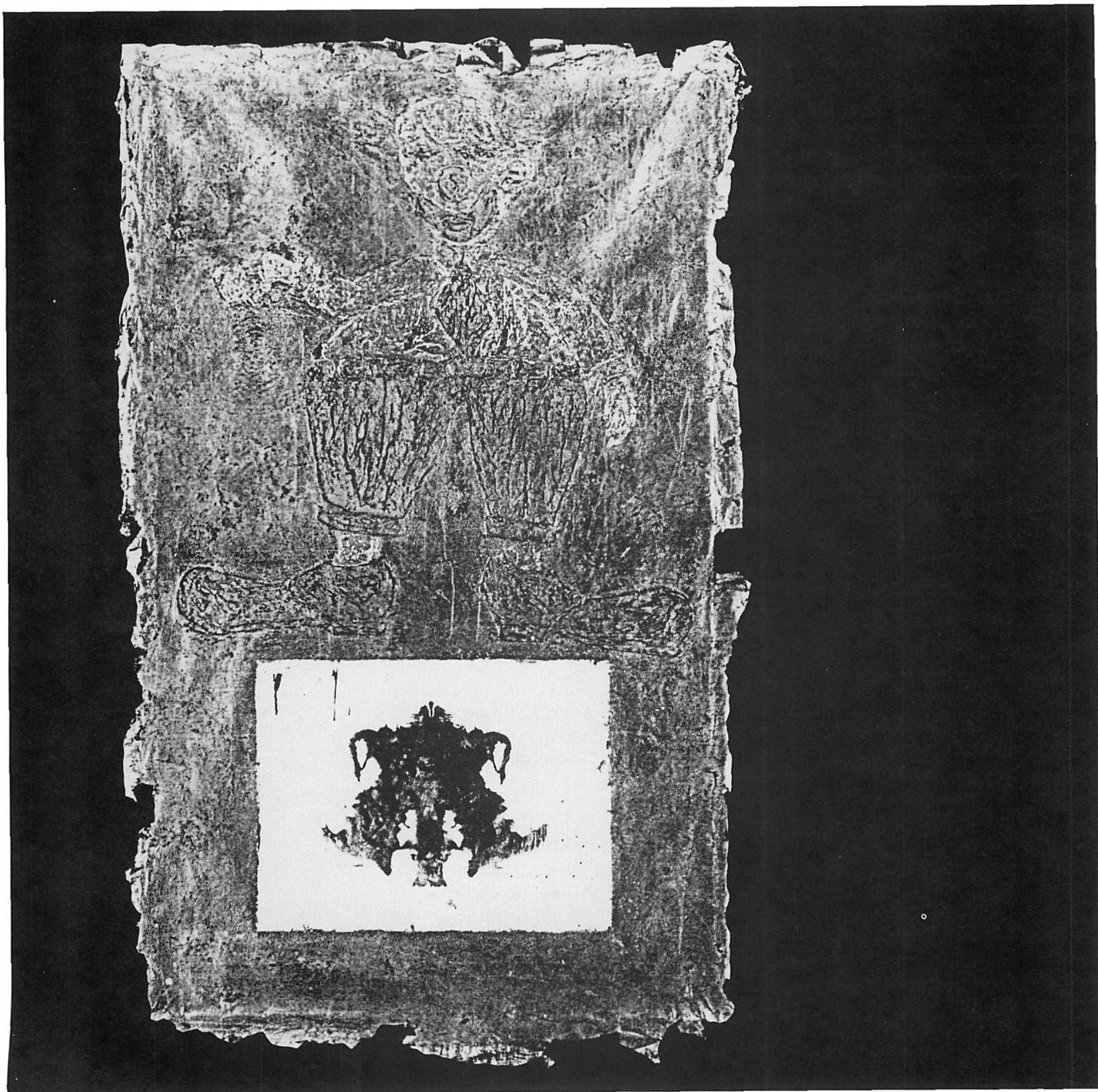
Véronique Robert

Des écrits de Claude Vivier compositeur ? Oui, ils existent, et même en nombre important. Les compositeurs s'étant exprimés par la parole écrite au cours des siècles ne sont pas légion. Claude Vivier est de ceux-là. Ces textes jettent un éclairage particulièrement bienvenu sur la vie et l'œuvre de ce compositeur dont la postérité s'est emparée beaucoup plus tôt que prévu...

Lorsque Claude Vivier fut assassiné à Paris, le 7 mars 1983, peu avant son trente-cinquième anniversaire de naissance, le compositeur québécois Serge Garant, directeur artistique de la Société de musique contemporaine du Québec, déplora la disparition d'«un des compositeurs les plus doués de sa génération». Il aurait pu ajouter que le monde perdait en Claude Vivier une des voix les plus personnelles de sa génération, sinon de son époque.

Pour Claude Vivier, la musique fut à la fois passion, vocation, profession, aventure initiatique, catharsis, psychanalyse. Rares sont les compositeurs dont la biographie est liée à l'œuvre de manière aussi intime. Cela tient essentiellement à deux faits : Vivier a composé un grand nombre d'œuvres vocales dont il a le plus souvent rédigé lui-même les textes, lesquels contiennent force références autobiographiques.

Son côté naïf, qu'il a parfois délibérément cultivé, n'a pas empêché Claude Vivier d'être un individu politique, au sens le plus large du terme : il s'est prononcé à plusieurs occasions sur le statut du compositeur, il a répliqué à des critiques, il a réfléchi aux responsabilités spirituelles de l'artiste vis-à-vis de ses contemporains. Sa conception de l'art, largement inspirée d'Antonin Artaud, lui faisait souhaiter, entre autres choses, de trouver ou d'inventer pour l'art des «lieux nouveaux», ce qui l'a conduit à fonder avec quelques-uns de ses collègues, la pianiste et chef d'orchestre Lorraine Vaillancourt, les compositeurs José Evangelista et John Rea, la société de concerts Les Événements du Neuf en 1978. Il lui importa de poser certains gestes d'ordre politique, parmi lesquels il faut compter son refus de cacher son homosexualité aussi bien que la harangue sur le traitement



infligé aux compositeurs qu'il prononça lors du lancement public de la partition de *Lectura di Dante* au Centre de musique canadienne en 1980. Certaines de ces déclarations de compositeur engagé, vouées d'ailleurs à la publication, parurent de son vivant, mais le lecteur trouvera ici plusieurs textes restés inédits.

Vivier se distingua aussi par l'étendue de ses intérêts artistiques : il suivait de près l'avant-garde nord-américaine et européenne en matière de cinéma, de danse, de littérature, de théâtre. Ses amis s'appelaient Claude Chamberlan, directeur du Cinéma Parallèle ainsi que du Festival international du Nouveau Cinéma et de la Vidéo de Montréal; ils s'appelaient Paul Chamberland, le poète québécois avec qui il composa le texte de *Prologue pour un Marco Polo*, ou encore Marguerite Duras. Les peintres et les vidéastes tinrent autant de place dans sa vie que ses amis compositeurs. Claude Vivier avait la soif de connaître, il était ouvert à tous les arts, à toutes les cultures et à toutes les langues, comme les livrets de ses œuvres en font foi. Ces influences sont manifestes dans plusieurs écrits, notamment dans un texte inédit sur les liens entre le cinéma et la musique.

S'il reste encore des gens qui soupçonnent Claude Vivier d'avoir été un compositeur strictement intuitif, ils changeront sûrement d'opinion à la lecture d'essais comme « Quelques considérations sur la composition musicale » ou « Pour Gödel », où Vivier aborde les principes fondamentaux de la composition musicale et les rapports entre le temps et la musique.

Vivier fut très marqué par ses voyages en Orient, et son séjour prolongé à Bali lui inspira plusieurs réflexions parues sous forme de lettres ouvertes dans la revue *Musicanada*, publication de feu le Conseil canadien de la musique.

Il n'est pas inutile de rappeler ici les grandes lignes de la biographie de Claude Vivier, puisque son existence souvent douloureuse et sa mort tragique, qu'il a lui-même annoncée dans des œuvres comme *Chants*, *Journal* ou *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* (Crois-tu en l'immortalité de l'âme) sont inséparables de la trame de sa production musicale et littéraire.

Claude Vivier naît le 14 avril 1948 (encore que cette date soit incertaine) à Montréal, de parents inconnus. Il chercha sans succès à connaître l'identité de ses parents de naissance. On trouvera dans « Introspection d'un compositeur », écrit en 1978, une courte autobiographie émouvante. Il fut troublé toute sa vie par l'incertitude de ses origines. Dans ses meilleurs moments, il se plaisait à s'imaginer une ascendance fabuleuse et vaguement exotique, juive, polonaise, entre autres... Adopté à l'âge de trois ans par la famille Vivier, de condition très modeste, il connaît une enfance tourmentée. Il ne parla pas avant l'âge de six ans — à la crèche, on le croyait sourd-muet... À 16 ans, à l'instar d'autres adolescents de son

milieu, il se destine à la prêtrise et devient pensionnaire au juvénat de Saint-Vincent-de-Paul, dans la banlieue de Montréal, où il sera postulant.

C'est pendant son séjour au séminaire qu'il a une «révélation» musicale, lors d'une Messe de minuit, à la Noël, sorte de chemin de Damas après lequel la passion de la musique ne le quittera plus. Expulsé du séminaire pour «manque de maturité» — nouveau rejet qu'il subit avec difficulté — il s'inscrit en 1967 au Conservatoire de musique de Montréal où, selon ses propres termes, il «naît à la musique avec [le compositeur] Gilles Tremblay», comme il «naîtra à la composition avec [Karlheinz] Stockhausen» quelques années plus tard. Il étudie en France avec Paul Méfano et la musique électroacoustique à Utrecht, à l'Institut de sonologie, avec Gottfried Michael Koenig.

L'influence de Stockhausen, avec qui il étudie à Cologne de 1972 à 1974, met fin à sa première période créatrice placée sous le signe du structuralisme. À partir de ce moment, il adopte un style plus personnel, caractérisé par une prédilection pour la voix et par une écriture de plus en plus homophonique dont l'effet lancinant sera multiplié par le contenu émouvant de textes de sa main.

De son contact avec l'Orient où il fait un long voyage en 1976-1977 (Japon, Thaïlande, Java, séjour prolongé à Bali, Iran), Vivier retiendra plusieurs éléments techniques (rythme, couleurs instrumentales, homophonie), mais aussi et surtout le principe de l'intégration de l'art dans la vie de tous les jours, et par conséquent une conception de l'artiste comme pilier de l'organisation sociale.

Il figure parmi la poignée de compositeurs canadiens de notre époque à avoir tenté de vivre de leur plume (il n'enseigna que quelques mois à l'Université d'Ottawa en 1976), et il souffrit de la condition faite aux artistes, surtout en Amérique du Nord, et dans son propre pays en particulier. En 1982, il s'était établi à Paris dans l'espoir d'ouvrir sa carrière à des horizons nouveaux. Il ne devait y vivre que huit mois...

Il faut savoir tout ceci pour comprendre l'intérêt que présentent ses écrits, ainsi que la démarche qui a guidé le travail d'édition en vue du présent numéro. Fort heureusement pour ses exégètes, Vivier a jalonné presque toute son existence adulte de documents révélateurs.

Les textes relèvent de six catégories: les écrits d'adolescence; les paroles des œuvres vocales; les notes de programme; les notes de composition (prose et poésie); les lettres ouvertes de Bali; les textes sur la musique et le rôle du compositeur (incluant des essais publiés dans des journaux ou d'autres publications du vivant de Claude Vivier).

Il convient d'expliquer ce qu'on trouvera et ce qu'on ne trouvera pas dans cette édition. On ne dispose pas de notes de programme pour cha-

cune des œuvres de Vivier, puisque le compositeur n'en a pas rédigé, le plus souvent, lorsqu'il n'y avait aucune exécution en vue. Mais Vivier a laissé maintes « notes de composition ». Ces papiers, les seuls que le compositeur ait pris le soin de conserver — dans des enveloppes cachetées portant le titre de l'œuvre — portent sur un grand nombre de ses pièces. Il s'agit de notes personnelles, originellement non destinées à la publication, pouvant inclure des calculs mathématiques (que nous n'avons pas reproduits) aussi bien que des ébauches de notes de programme ou des poèmes.

Les plus anciens textes que possède Thérèse Desjardins, la première dépositaire des archives du compositeur, remontent à 1964, alors que Vivier était postulant au jувénat. Les thèmes qu'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, 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, parce qu'ils aident à comprendre le personnage et son cheminement et parce qu'on y trouve le germe des développements ultérieurs. C'est pourquoi les documents sont publiés dans leur ordre chronologique. Nous n'avons dérogé à ce principe que pour certaines notes de programme : il était plus logique pour le lecteur qu'elles apparaissent avant les textes des partitions auxquelles elles se rapportent.

Puisqu'il s'agit ici de publier uniquement les écrits de Claude Vivier, il est évident qu'on ne trouvera que des livrets d'œuvres vocales signés par le compositeur. De plus, on a renoncé à l'idée de les publier tous. D'abord parce que la totalité de ces textes aurait exigé un espace que CIRCUIT ne peut se permettre. Ensuite parce que l'accumulation des passages rédigés dans le langage inventé par Claude Vivier, conçus en fonction de leur mise en musique mais ici coupés du contexte musical, laisserait vite les meilleures volontés. Toutefois, dans les œuvres dont on a publié le texte (*Ojikawa, Journal, Kopernikus, Lonely Child, Trois Airs pour un opéra imaginaire*), on les a conservés afin de respecter l'intégrité de la partition, mais aussi pour que le lecteur ait accès à un aspect important des préoccupations créatrices du compositeur. Ces langages comportaient pour lui plusieurs niveaux de signification. Il a mentionné lui-même qu'il se donnait ainsi l'illusion de parler une langue étrangère qui aurait pu être celle de ses parents inconnus. D'autres commentateurs ont également formulé l'hypothèse que ces sons pourraient être ceux de l'enfant apprenant à parler (hypothèse plausible lorsqu'on sait l'importance du thème de l'enfance chez Vivier et lorsqu'on se rappelle qu'il ne commença lui-même à parler qu'à six ans), ou encore les sons restés dans la gorge de celui que l'angoisse étreint... Dans la notice sur *Prologue pour un Marco Polo*, Vivier mentionne que ce langage hermétique symbolise l'incompréhension à laquelle se heurta le personnage de Marco Polo. Le lecteur et auditeur attentif remar-

quera dans les passages en langue inventée des motifs qui reviennent, le compositeur ayant établi une espèce de code (non strict, assurément) suivant lequel chaque hauteur tendait à lui inspirer un type de son correspondant.

Cette collection se termine sur des extraits du livret de *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*, dont le tragique est à la limite du soutenable lorsqu'on sait que la composition de l'œuvre a été interrompue par l'assassinat du compositeur. Afin de laisser à ce texte toute sa force, on a pris le parti d'en écarter les longs passages en langage inventé et de ne conserver que ce qui a été écrit en allemand et en français.

Plusieurs textes dont on ignorait l'existence ont été exhumés au cours de la préparation de cette édition, de sorte que, même si ce recueil se veut exhaustif, il est presque certain que d'autres documents sortiront de l'ombre avec le temps. De tous les écrits de Vivier, on n'a pas retenu la correspondance — qui pourra faire l'objet d'une recherche et d'une publication ultérieures — sauf lorsque des lettres du compositeur ont servi de notes de programme ou ont été publiées. On n'a pas cru nécessaire, également, de retenir quelques textes écrits au jûvénat et qui consistaient en des formules religieuses sans apport personnel de l'auteur: elles auraient pu avoir été signées par n'importe quel postulant de l'époque. Il manque aussi quelques documents si incomplets qu'on n'en peut dégager le sens. On n'a pas retenu, pour des raisons techniques, une copieuse analyse d'*Arcana*, de Varèse, conservée aux archives du Conservatoire de Montréal, et les quarante pages de son projet d'opéra sur Tchaïkovski (cf. la note 1 de *Trois Airs pour un opéra imaginaire*). Enfin, ce recueil ne comporte pas les entrevues radiophoniques — qui restent à transcrire — ni les propos de Vivier recueillis par des journalistes et cités dans des articles qui ne portent pas son nom.

Lorsqu'il composait de la musique ou rédigeait un texte, Claude Vivier travaillait vite, sans se relire. Mais il lui arrivait souvent de demander à des amis de corriger ses fautes d'orthographe et sa ponctuation. On s'est donc senti autorisé à faire des corrections qui ont pour seul but de faciliter la lecture. Dans les textes des livrets, les parenthèses et les crochets sont de Vivier, sauf lorsqu'ils sont accompagnés d'une note ou d'une annotation d'éditeur (*sic*, etc.). Aucune autre correction n'ayant été faite, il arrive que des membres de phrases soient incomplets ou difficiles à saisir, mais jamais au point de nuire à la compréhension du texte. Même lorsque ces textes ont été publiés, nous suivons la leçon des manuscrits ou mentionnons quelques variantes intéressantes. Par souci de «coller» à la personnalité de Vivier, on a également publié en anglais les quelques notices d'œuvres rédigées en cette langue avec quelques approximations par le compositeur (cf. *Lettura di Dante*, *Japon*, *Journal*, *Love Songs*).

Je tiens en terminant à remercier Thérèse Desjardins, présidente des Amis de Claude Vivier, pour sa générosité et l'énorme travail de recherche accompli en vue de ce recueil. Ma reconnaissance va également à Sophie Galaise, secrétaire de rédaction de CIRCUIT, pour le travail inestimable accompli dans la recherche de textes, de références et d'informations, et Roger Bouchard et Michel Léonard, pour leurs conseils en matière informatique. Michel-Georges Brégent, qui fut l'ami de Claude Vivier, reçoit toute ma gratitude pour sa gentillesse et sa patience. Je salue l'attitude «*fair play*» de Claude Gingras, critique musical de *La Presse*, qui nous a aidé à retrouver trois textes de Vivier, dont deux lettres qui le malmenaient. J'ai également consulté avec profit le mémoire de maîtrise de Lucie Paquin consacré à la bibliographie de Vivier. Je remercie aussi José Evangelista et I Wayan Suweca, qui me furent d'un précieux secours en matière d'art oriental, de musique balinaise en particulier.

Ce recueil des écrits de Claude Vivier aura atteint son but s'il permet de mieux faire connaître et comprendre ce compositeur dont l'œuvre semble vouloir connaître aujourd'hui la brillante carrière qui ne faisait que s'amorcer au moment de sa disparition prématurée.

