

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL



LA BERCEUSE À CLAUDE VIVIER
CONTREPOINT IMAGINAIRE À TROIS VOIX

THÈSE-RECHERCHE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

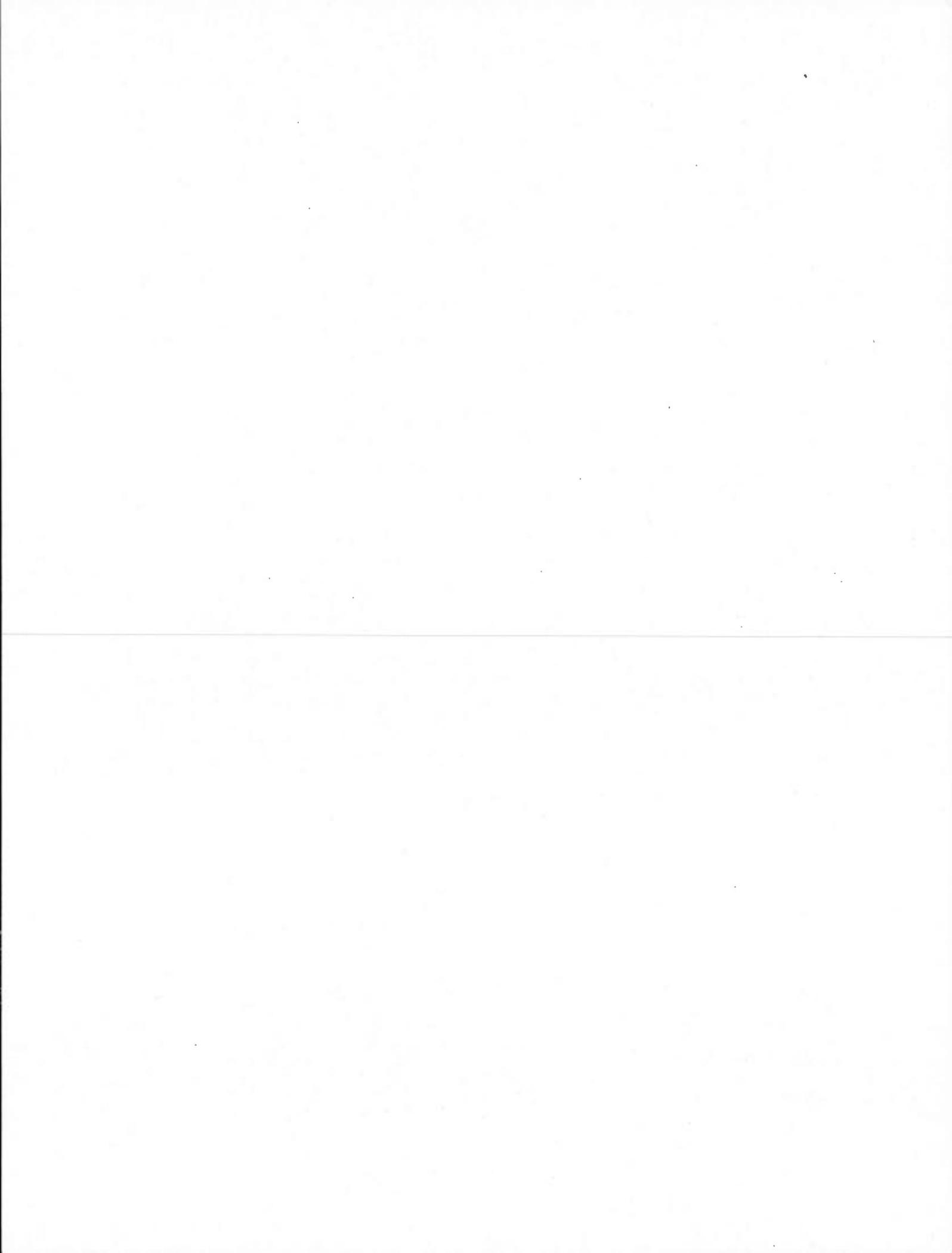
PAR
LOUISE BAIL

NOVEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



REMERCIEMENTS

Mes plus sincères remerciements vont à mes deux codirecteurs de thèse, en musicologie, Mme Dujka Smoje, et en études littéraires, M. Robert Dion. Mme Smoje a été la première contactée afin de m'assister dans mon étude du sens en musique. Bien qu'elle se soit souvent demandée où menaient mes pérégrinations, elle n'a jamais hésité à m'apporter les réponses aux questions d'éclaircissement que je lui adressais. M. Dion a généreusement accepté de m'assister dans les différents modes d'écriture de cette thèse. Il m'a initiée à l'univers du « biographique » en études littéraires. Sous son autorité, mon texte a été soumis à une correction impitoyable. Ces guides attentifs m'ont accompagnée dans leur champ de compétence respectif en bonne intelligence avec M. Louis Jacob, mon directeur. Ses connaissances ont grandement contribué à l'orientation de ma recherche en épistémologie et en herméneutique, notamment. Je désire souligner sa grande disponibilité et surtout l'encouragement qu'il m'a procuré dans un projet aussi « casse-cou » et à l'empan aussi large que le mien.

Le directeur du programme, M. Pierre Gosselin, n'a pas hésité à m'accorder un support apprécié à certains moments névralgiques de mon doctorat. J'ai toujours senti Mme Sylvie Fortin à l'écoute de mes divagations les plus saugrenues lors de ces étapes obligées que sont les séminaires de méthodologie. C'est elle qui m'a sensibilisée aux pratiques analytiques créatives dont se réclame en partie cette thèse de doctorat.

Je m'en voudrais de ne pas souligner l'apport du compositeur Julien Bilodeau à qui je dois d'avoir mieux compris le système mélodique de Claude Vivier appliqué à l'opéra *Kopernikus*. Mes derniers remerciements sont adressés aux témoins de l'existence de Claude Vivier, sa sœur Gisèle Vivier-Labrecque, son professeur Gilles Tremblay, son ami musicologue Harry Halbreich, et tous les amis musiciens, les Walter Boudreau, John Rea, les sœurs Lorraine et Pauline Vaillancourt, les poètes et cinéphiles André Roy et Jean-Antonin Billard. Je les remercie de m'avoir consacré de longs moments d'entretien à extraire de leur mémoire des bribes de souvenirs qui avaient déjà, dans

certains cas, commencé à s'effacer. Merci tout particulièrement au frère André Jean, qui m'a fait me replonger dans cet imaginaire catholique dans lequel infusaient nos vies, à Claude Vivier et à moi. Enfin, je ne saurais passer sous silence l'apport incommensurable de Thérèse Desjardins qui m'a spontanément ouvert les portes de sa résidence où sont conservées les archives de la Fondation Vivier. C'est à elle que je dois d'avoir pu dessiner les passages les plus évocateurs de mon ouvrage.

La Berceuse à Claude Vivier a bénéficié de l'aide financière du Fonds québécois de recherche en société et culture.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	ix
DÉROGATION.....	xi
RÉSUMÉ	xiii

PRÉSENTATION DU CADRE THÉORIQUE DE LA THÈSE

Introduction

à la *Berceuse* à Claude Vivier

La problématique — Considérations générales	3
L'approche — Herméneutique ou interprétation ?	8
L'organisation — Du matériau à la forme	15
L'épistémologie — Les données analytiques	17
La méthodologie — Rencontre d'imaginaires	50
La rédaction — L'écriture créatrice	65

La Berceuse à Claude Vivier

PRÉLUDE

Mot de l'auteure	77
------------------------	----

PREMIÈRE PARTIE LE CYCLE DE NOËL

Chapitre premier : La Lettre	99
Chapitre 2 : La Salutation	105
Chapitre 3 : L'Agrégation	121
Chapitre 4 : La Quête.....	137
Chapitre 5 : Les Visions.....	149
<i>Les Cinq Visions d'Agni</i>	154

INTERLUDE I : Les Exposés

L'Accueil	187
1. L'Imaginaire.....	188
2. L'Identité	193
3. Le Narcissisme.....	196
4. Le Sacré.....	202
5. Les Mystères	207

Dossier des novices : Fiche d'Agni

1. Le Thème et variations, sujet d'Agni	211
Commentaires du maître.....	214
2. Rencontre des novices	216
Notes et commentaires du conseiller spirituel	

Chapitre 6 : La Prière	219
Chapitre 7 : La Méditation	239

DEUXIÈME PARTIE
LE CYCLE DE PÂQUES

Chapitre 8 : La Procession	261
Chapitre 9 : La Grande Transe	269
Chapitre 10 : Le Duo d'amour	277
Chapitre 11 : La Purification	287
<i>La Berceuse à Claude Vivier</i>	294
Chapitre 12 : Le Passage	315
INTERLUDE II : Les Hymnes à la création	
L'Œuvre en sa vérité	325
L'Antichambre du Panthéon	327
Conversations de fantômes	334
I.	335
II.	340
III.	348
IV.	355
V.	362
Chapitre 13 : Les Étoiles	365
Chapitre 14 : La Dématérialisation	385

POSTLUDE

Dans le silence de la mort	397
----------------------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie..... 403

APPENDICES

Appendice A : Points de repères biographiques 421

Appendice B : Parcours des types de vocalité 427
 Essai critique sur *Kopernikus*

Appendice C : Bibliothèque de Claude Vivier..... 429

Appendice D : Structures de l'opéra *Kopernikus* 441

LISTE DES FIGURES

Figure 1	L'herméneutique selon le dialogue entre Hans-Georg Gadamer et Carsten Dutt	11
Figure 2	Modélisation de la connaissance de l'objet	16
	(Le Moigne, 2006, p. 64)	
Figure 3	La chanson d'Agni.....	43
Figure 4	Les modes mélodiques de la chanson d'Agni et de la mélodie de l'assemblée.....	43
Figure 5	Le système interprétatif.....	53
Figure 6	Le système créatif	53
Figure 7	La pyramide de l'expérience artistique	54
Figure 8	La machine imaginaire du travail créateur	62
Figure 9	Processus méthodologique mental.....	86
	Spirale des va-et-vient entre les étapes opérationnelles et conceptuelles	
Figure 10	Schéma directeur de <i>la Berceuse</i> à Claude Vivier.....	93

DÉROGATION

En raison de la nature particulière de l'ouvrage, la doyenne de la Faculté des arts autorise le dépôt de la thèse en dépit du fait qu'à certains endroits, sa forme déroge des règles habituelles de mise en forme telles que définies par le *Guide de présentation des mémoires et thèses* de Chantal Bouthat.

RÉSUMÉ

Il a toujours été discret dans ses confidences, anxieux d'être surpris dans son intimité. Son œuvre, comment elle lui est venue, ce qu'il en a fait au cours de pénibles combats avec lui-même, comment le dire ? C'est histoire de fantômes. Continuellement, il sentait leur présence. Étaient-ils nombreux ? Impossible de les dénombrer. Plus d'un en tout cas, peut-être deux, peut-être davantage. Ou peut-être ces deux-là pouvaient-ils devenir autres, se multiplier. Ce qui est certain, c'est qu'ils étaient rarement d'accord entre eux, que chacun essayait de l'emporter auprès de lui, de lui arracher les bouts de terrain qu'il labourait avec peine. Il en ressortait dans un état d'épuisement proche de l'agonie.

(*Conversations de fantômes*, p. 335)

Cet extrait de *la Berceuse à Claude Vivier* illustre les préoccupations de l'auteure cherchant à répondre à la question de recherche : « À quoi rêve Agni ? », l'héroïne de l'opéra de chambre *Kopernikus* (1979), du compositeur québécois Claude Vivier (1948-1983). L'essai sur l'imaginaire en musique à partir de cet opéra « rituel de mort » n'est ni une biographie ni une thèse de musicologie ; il n'est pas non plus un ouvrage critique au sens strict, tant est évidente la complicité de l'auteure avec son sujet. Difficile à ranger sous une étiquette générique quelconque, l'ouvrage — qui pourrait s'apparenter à une docufiction — explore différentes méthodes et, s'appuyant sur la théorie herméneutique de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), se sert de la tradition et de l'histoire pour construire une passerelle unissant une existence au déploiement d'une œuvre. Il déporte ainsi le lecteur vers un univers culturel fait de fantasmagories et l'introduit dans un imaginaire dont la fonction est de créer.

Est alors tissé un long contrepoint à trois voix, forme de dramatisation qui implique des échanges sur les plans onirique et fictif, hors du temps et du lieu, entre trois personnages qui animent le texte : l'interprète, le compositeur et l'auteure. *La Berceuse à Claude Vivier* emprunte à l'opéra baroque le schéma périodique des récitatifs et des arias, en écho à un stéréotype beaucoup plus ancien, celui de l'alternance des couplets et des refrains de la chanson. Sur le mode *recitativo*, le contrepoint décrit, narre, explicite et explique. Ses échanges suivent la structure de *Kopernikus* telle qu'elle est révélée par le découpage analytique de l'opéra. Chacun des quatorze chapitres de *la Berceuse* est précédé d'une brève élégie qui culmine dans le Postlude. On ne sait d'où provient cette lamentation qui berce ; mais on le devine... Quant aux bulles qui explosent à la surface du contrepoint imaginé, elles sont d'une manière énonciatrice et d'une matière émotive qui viennent d'ailleurs. Ces *ariae* tiennent du rêve (*les Visions*), d'un passé surgissant pour instruire (*les Exposés de l'Interlude I*), du roman familial et psychique (*la Berceuse à Claude Vivier*), de l'introspection créatrice (*les Hymnes à la création de l'Interlude II*).

À partir de procédés d'écriture qui empruntent aux pratiques analytiques créatives et aux techniques très diversifiées du « biographique » — entre autres au brouillage énonciatif et à la narration fragmentée —, chaque détour de la thèse rappelle constamment au lecteur que cette incursion dans l'imaginaire du musicien vise à atteindre un type de vérité qui n'est pas celui de l'érudition — bien que la démarche soit érudite —, mais celui de la compréhension et de l'empathie au sens où l'entendait Gadamer : il s'agit de s'ouvrir et d'être prêt à se laisser dire quelque chose par cet imaginaire. Dans un tel état d'écoute attentive aux phénomènes réels d'une existence — celle de l'œuvre et celle de son créateur —, la sensibilité de l'herméneute est fortement sollicitée, au même titre que les facultés intellectuelles. C'est la raison pour laquelle la subjectivité de l'auteure émerge dans l'énoncé en affectant à son tour le traitement auquel elle soumet les données analytiques et factuelles de l'interprétation.

Très documentée, la thèse se permet alors de jouer dans les tonalités chatoyantes du réel et de l'irréel, du factuel et de l'imaginé. Le sujet même, l'imaginaire, exige ce nuancement. Est alors mise en perspective une réalité supposée, longuement supputée, dont la véridicité est laissée à l'appréciation du lecteur. Celui-ci cherche son chemin à travers le métissage des genres et des registres. La portée du regard qui l'entraîne est réflexive sans être ouvertement critique. Elle se rangerait plutôt du côté de l'observation admirative et soumet au doute ses observations. C'est en entrelaçant ainsi le fictionnel et le documenté dans le cadrage d'une expérience que la thèse devient l'illustration d'une façon d'aborder l'imaginaire en musique.

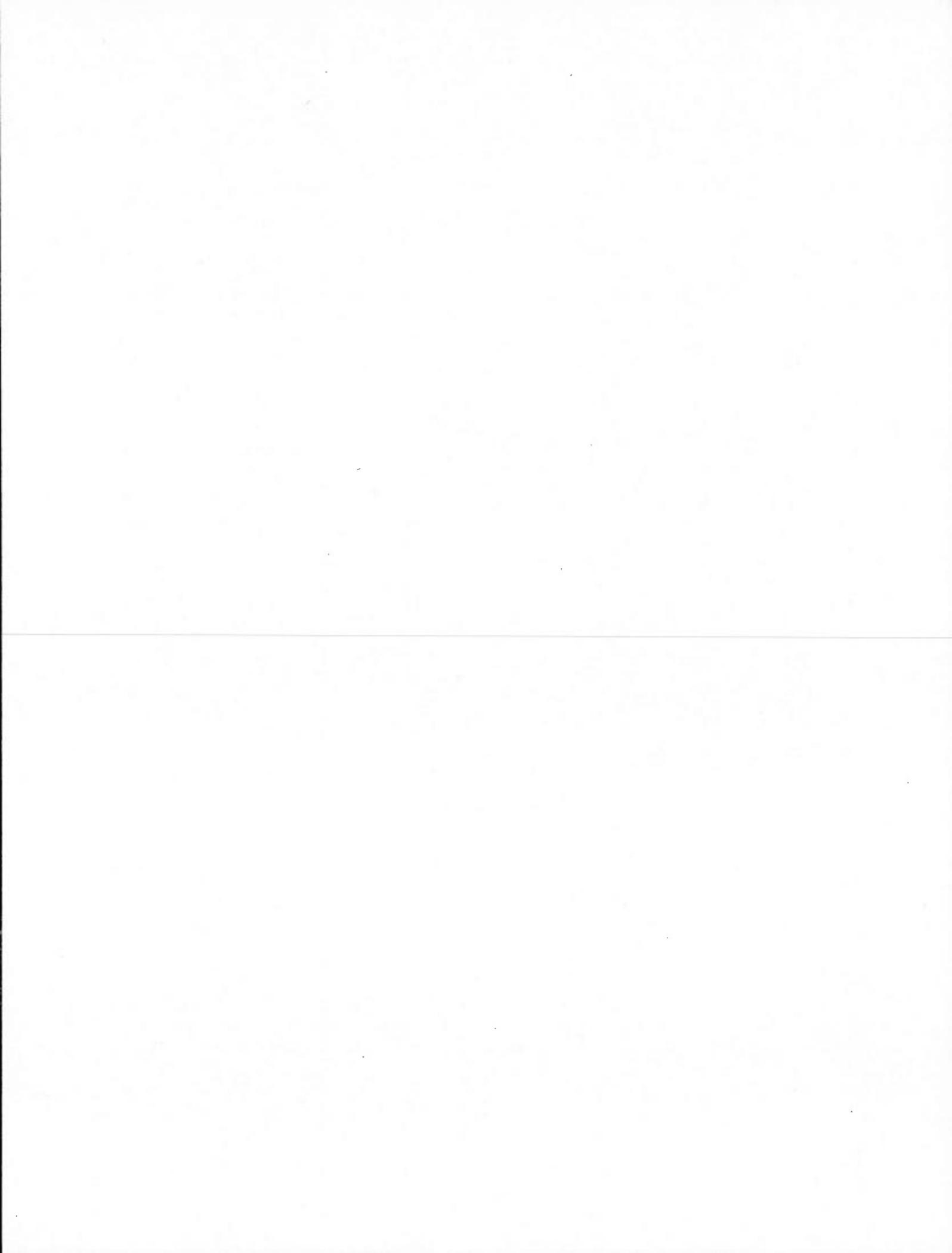
La Berceuse à Claude Vivier est précédée d'une longue introduction dressant le cadre théorique de la Thèse.

MOTS-CLÉS : Vivier, Claude (1948-1983)
Kopernikus, opéra (1979)
Imaginaire
Musique
Québec, 1940-2000

PRÉSENTATION DU CADRE THÉORIQUE DE LA THÈSE

INTRODUCTION

à la *Berceuse* à Claude Vivier



Aux pourtours des conceptions de l'interprétation, il y a des *no man's land* que je vais explorer et des interdits que je souhaite questionner.

Pierre Paillé, *Qui suis-je pour interpréter ?* (2006, p. 101)

LA PROBLÉMATIQUE

Considérations générales

La Berceuse à Claude Vivier est le titre d'un essai doctoral qui emprunte à l'opéra postmoderne *Kopernikus* (1979) du Québécois Claude Vivier (1948-1983) son schéma d'ensemble et les contenus de chacun de ses tableaux. *La Berceuse* est la transposition littéraire de l'opéra. Elle consiste en un contrepoint imaginaire à trois voix enchâssé entre un Prélude et un Postlude et traversé par des enclaves qui interrompent la narration, celles-ci correspondant à des moments précis de l'opéra. Le Prélude est d'ordre épistémologique alors que le contrepoint imaginaire entrelace les propos de trois voix qui discutent sur les événements de l'opéra pour les expliquer et en faire surgir le sens. La difficulté de cette présentation du cadre théorique de la thèse sera d'éviter de redire ce qui est énoncé dans le Prélude, celui-ci racontant l'historique de la recherche alors que cette introduction s'attarde plus précisément au cadre conceptuel, adoptant une démarche plutôt synchronique que diachronique.

Ces considérations générales se proposent de préciser les problèmes qu'a posé l'objet d'étude afin qu'ils puissent être « éclaircis » dans la méthodologie. Éclaircir plutôt que solutionner, me direz-vous ? La recherche de sens et les tentatives pour pénétrer un imaginaire sont des entreprises d'interprétation et non de résolution ou de solution de problème. Ce qui est convoqué n'étant rien de moins que la vérité, il est évident que celle-ci ne pourra être présentée que sous la forme d'« une » vérité, celle que je réussirai à faire émerger et qui rendra plausible ma démarche herméneutique. En

conséquence aucune validation des résultats ne sera avancée, celle-ci reposant sur la seule rigueur et la manière méthodique d'éclaircir ou d'explicitier les présuppositions.

La première difficulté qui s'est imposée à moi fut d'ordre épistémologique. Elle a résidé dans le caractère abstrait et polysémique de notions comme la *musique*, l'*imaginaire*, le *symbole*, la *métaphore* et d'autres qui gravitaient autour, plus spécifiquement associées à l'imaginaire de Claude Vivier — le *terrestre*, le *sacré*, le *cosmos*... —, notions qui constituaient l'environnement conceptuel de mon travail et auxquelles je devais trouver des définitions parmi toutes celles que me proposaient les différentes disciplines des sciences humaines qui en avaient fait des thématiques de recherche (la philosophie, l'anthropologie, la linguistique, les sciences des religions). Le problème a consisté à trouver ma voie parmi leurs propositions et à éviter de me perdre dans le foisonnement de leurs méthodes et de leurs visées respectives.

La deuxième difficulté, d'ordre méthodologique, fut d'établir une distance raisonnable avec mon objet d'étude afin de satisfaire aux normes de la rigueur scientifique, tout en permettant qu'une zone de fusion essentielle à ma compréhension puisse s'installer, selon l'approche herméneutique gadamérienne. Comment concrétiser cette approche qui tenait davantage de la philosophie que de l'analyse dans mon travail ? Trouver un sujet de recherche était certes plus facile que de l'explicitier selon une certaine orientation et de m'y tenir. J'ai exploré pendant des mois des avenues que pouvait emprunter mon interprétation. Pour cela, j'ai dû poser mon œil sur toutes les facettes de l'œuvre, j'ai examiné l'expérience du compositeur sous les angles qui se présentaient à ma connaissance, j'ai assemblé patiemment les indices susceptibles de construire méthodiquement une théorie qui ambitionnait de déterminer un parcours, bref j'ai tenté de déchiffrer « un chemin qui mène quelque part » (Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1935).

La troisième difficulté, d'ordre éthique — enfin, je l'envisageais ainsi —, a consisté à viser la vérité en ne possédant pour tout matériau que quelques éléments de la biographie de Claude Vivier dont la plupart étaient non vérifiables, les sources

publiées s'y référant étant insuffisantes, les sources archivistiques, soumises aux lois fédérale et provinciale de la protection de la vie privée¹, étant à toute fin pratique inaccessibles. Enfin la mémoire des témoins interrogés ayant subi la patine du temps, j'ai dû compenser l'imprécision de leurs propos par de nombreux et laborieux recoupements. Comment pouvais-je suppléer à ces carences ? La question se posait : avais-je le droit d'*imaginer* jusqu'aux frontières de *l'invention*, sous prétexte de travailler sur l'imaginaire d'un musicien qui *avait vécu*, en m'appuyant sur ce que déployait l'une de ses œuvres ? La difficulté consistait à départager entre les faits « réels » et la fiction — ou ce qui provenait d'un long travail d'idéation — et, par extension, entre ce qui était vrai et ce qui ne l'était pas. Est-ce que l'intention de rejoindre l'être de l'Autre, l'objet d'étude (le sens), dispensait le sujet qui étudie de garde-fou éthique ? Bien sûr que non. Cette préoccupation m'a accompagnée tout au long de l'écriture de *la Berceuse à Claude Vivier*. En empruntant un style d'écriture qui métissait le référentiel² et le fictionnel, je rendais imprécises les limites entre la thèse-recherche et la thèse-crédation.

Ces considérations eurent pour conséquence de me rendre hésitante devant le type de thèse à écrire et de m'amener à osciller tout au long du doctorat entre deux parmi les trois axes de recherche qu'il me proposait. La thèse-intervention étant exclue, j'ai d'abord pensé m'inscrire dans le cadre d'une thèse-recherche. Puis j'ai émigré vers la thèse-crédation — *la Berceuse à Claude Vivier* a été travaillée et écrite dans cette optique — pour me recentrer sur la thèse-recherche. La difficulté que j'éprouvais à trouver l'axe de recherche résidait dans la façon dont j'envisageais mon sujet d'étude, toujours préoccupée par son aspect éthique et par la nature polysémique des concepts dont j'avais à traiter. Elle logeait au cœur même de la thèse que je projetais d'écrire, qui se parait d'une problématique à multiples ramifications sous les signes de l'opacité, de l'ambiguïté et de l'hybridité. Ce fut l'aspect le plus délicat de mon travail que de

1. Loi sur la protection des renseignements personnels du Canada (LRC 1985, ch. P-21) et Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels du Québec (LRQ A-2.1, à jour au 1^e mars 2011).

2. Entendre par « référentiel » ce qui provient de données documentées.

montrer l'imbrication du théorique et de l'« imaginé ». Pour rendre compte de l'imaginaire de Claude Vivier, je sentais qu'il me fallait dépasser les limites de la thèse-recherche en me servant de la fiction. Ce parti pris, métissant théorie et fiction, il fallait que je le développe jusqu'à le représenter dans une mise en page qui excédait les conventions de présentation d'un ouvrage universitaire afin de bien faire comprendre la transposition des plans harmoniques de l'opéra dans le régime « mélodique » (linéaire et littéraire) de *la Berceuse à Claude Vivier*.

Démarcation ambiguë entre la thèse-recherche et la thèse-création (ambivalence des postures épistémologiques), polysémie embarrassante des concepts convoqués (complexité de l'objet d'étude), frontières fuyantes entre le factuel et l'idéal (manière d'interpréter le réel), hors-champs méthodologiques difficiles à focaliser et interdits d'approche (imprécisions de l'observation), voilà les genres de problèmes auxquels j'étais confrontée et avec lesquels j'ai dû composer pour répondre à la question d'origine « À quoi rêve Agni ? », formulant de cette manière une recherche qui, portant sur l'imaginaire en musique, utilisait l'opéra *Kopernikus* pour pénétrer un univers que je désignerai comme le phénomène Vivier-Kopernikus.

Expliciter ma compréhension du phénomène Vivier-Kopernikus a été ma seule proposition de recherche, mise à part l'explication de l'assassinat du compositeur, événement déclencheur de la recherche formulé en hypothèse de travail. Je prenais appui en cela sur cette assertion que c'était la fin qui déterminait l'existence, que la mort prenait appui sur la naissance pour être expliquée. Selon la pensée heideggerienne, ce n'est pas le bouton qui détermine la fleur en devenir, mais la fleur qui détermine le bouton. Dit très schématiquement, on se trouve ici devant l'énigme insoluble de la préséance de l'œuf ou de la poule. Je ne m'en cache pas, j'avais ce « préjugé » en tête³ lorsque j'ai abordé mon sujet, que la mort de Vivier devait

3. Le préjugé, selon Heidegger, n'est pas à radier mais à explorer. C'est son explicitation, c'est-à-dire l'*Auslegung*, l'« interprétation explicitante », qui fonde l'interprétation. Car il ne s'agit pas que d'interpréter le sens d'un texte ou la pensée d'un auteur, ou les deux, mais d'élucider la précompréhension que l'herméneute a de l'un des deux ou des deux afin de déterminer s'ils relèvent d'une saisie authentique ou non. Dans cette approche herméneutique de Heidegger, la philosophie elle-

expliquer son existence, qu'une vie devait se dérouler d'une certaine manière pour pouvoir s'épanouir. Un être humain heureux doit avoir vécu son enfance et sa jeunesse dans des conditions minimales d'épanouissement. Or cela n'avait pas été le cas chez Claude Vivier. *La Berceuse* a donc consisté à examiner cette aperception et d'en montrer les effets dans l'opéra.

Cette présentation du cadre théorique de la thèse se déploiera en cinq sections. Dans la première section, « Herméneutique ou interprétation ? », je discuterai de l'approche herméneutique que j'ai choisi d'envisager, celle du philosophe Hans-Georg Gadamer, en regard de brèves considérations sur les changements paradigmatiques qu'a subis le domaine de l'interprétation des textes et des œuvres d'art, grâce à l'apport des sciences « du terrain ». Je me servirai pour cela de la contribution de Pierre Paillé dans son article intitulé « Qui suis-je pour interpréter ? » (2006, p. 99-123).

« Du matériau à la forme » est une brève section qui, sans s'attarder aux définitions de l'approche systémique, montre les liens organiques qui font de la thèse un système évolutif. Le schéma concrétise l'articulation des trois grandes parties du cadre théorique entre elles, les parties épistémologique, méthodologique et génétique. Il indique ainsi un sens aux étapes de la démarche herméneutique.

Je m'attarde longuement sur « les données analytiques » de la thèse, c'est-à-dire sur ce qui constitue le « matériau » de *la Berceuse* à *Claude Vivier*. Ce matériau tire ses caractéristiques de quatre sources : le conceptuel, le biographique, le musical et le symbolique. Le matériau conceptuel regroupe les grands thèmes et leurs champs d'application. Ceux-ci composent la nébuleuse épistémologique de la thèse. Le matériau biographique est abordé brièvement. J'y attire l'attention sur les quelques faits biographiques connus de l'existence de Claude Vivier. Le matériau musical assure une part très substantielle du cadre théorique, car il repose en grande partie sur les matières de *Kopernikus* telles qu'exposées par Claude Vivier lors d'entrevues contemporaines à

même doit être soumise à l'interprétation explicite, car tout phénomène — et la philosophie en est un — est objet d'interprétation.

la première de l'opéra, les 8 et 9 mai 1980. Il sera ensuite question très succinctement de la manière dont Vivier a traité ce matériau dans son écriture musicale. Enfin le matériau symbolique est expliqué comme une grande chaîne d'images qui relie les indices « terrain » de la partition au sens visé par l'objet de la recherche, trajectoire jalonnée par des mythes qui amènent Agni à Kopernikus (l'accomplissement de sa quête), comme ils ont mené ma quête vers *la Berceuse à Claude Vivier*.

La « Rencontre d'imaginaires » est ce qui singularise l'exposé méthodologique par la manière dont j'ai appliqué l'herméneutique de Gadamer, à la suite des données analytiques sur lesquelles je me suis amplement étendue. C'est aussi un énoncé sur les étapes de la démarche du compositeur en m'inspirant de la théorie sur le travail créateur du psychanalyste Didier Anzieu (1981). Reprenant l'approche systémique, j'aborde le cœur même de la thèse en expliquant comment s'effectue la rencontre, provenant de démarches inversées, des imaginaires de l'herméneute et du créateur.

Il n'est pas facile pour une auteure d'expliquer ses procédés d'écriture. En général ceux-ci sont laissés à la discrétion des commentateurs. Aussi, dans « L'écriture créatrice », me suis-je limitée à discuter de certaines notions qui appartiennent au champ littéraire, étrangères à ma formation de musicologue, avec lesquelles j'ai dû composer pour justifier ma posture scientifique. Cette section traite des stratégies littéraires qui ont conduit à l'écriture de *la Berceuse à Claude Vivier*. Elle tente de montrer de quelle façon s'articulent les diverses composantes qui ont conféré à l'ouvrage son caractère hybride.

L'APPROCHE

Herméneutique ou interprétation ?

Trouver la bonne approche n'est pas une chose simple. Je pensais pouvoir m'en tirer avec l'analyse de la partition, en essayant de voir derrière les mots et les sons ce sens qui m'associerait à l'imaginaire du musicien. L'approche herméneutique allait me

procurer des manières de m'y prendre en me basant notamment sur la tradition. Entre la vie du compositeur et la partition musicale, la tradition devait être interrogée. Il me fallait, comme l'enseignait Schleiermacher, considérer un élément comme intégré à un ensemble, dans un mouvement sans fin de plus en plus large de rapport des parties au tout. Ainsi une phrase ou un énoncé devait être compris à partir de son contexte, celui-ci devait l'être à partir de l'ouvrage qui le contient, lequel devait être expliqué à partir de l'œuvre et de la biographie de son auteur, qu'il fallait ensuite situer plus largement dans une époque et dans un milieu culturel donné, etc. C'est ce que les philosophes du domaine appelleront le cercle herméneutique.

Les limites de cette nébuleuse de connaissances qui me semblait graviter autour du phénomène *Vivier-Kopernikus* finissaient donc par se dissoudre dans l'incommensurable et l'indéfini. À partir d'un noyau j'imaginai une spirale qui se déployait en des cercles de plus en plus larges. Or plus ma quête de sens me tirait en avant et exigeait que je déploie ma pensée ou à l'inverse que je la concentre, plus les préalables scientifiques devenaient flous et difficiles à « cerner » ou au contraire tellement précis qu'ils se dérobaient à ma compréhension, dissimulant le contexte qui les aurait fait signifier. L'exigence de la démarche scientifique étant de préciser tout en saisissant en contexte l'objet d'étude, j'avais l'impression que plus j'avançais dans mon exploration, plus j'étais au contraire saisie d'un éloignement épistémologique. Pareillement, plus ma compréhension s'élargissait — la compréhension étant ce qui fonde l'entreprise herméneutique — et plus mon objet d'étude m'échappait, me dévoilant au fur et à mesure d'autres horizons jusque-là étrangers à mes préoccupations, pire : fermés à mes compétences. Je vivais le sentiment d'entrer dans des zones bizarres désertées par la science.

Mais pouvais-je contraindre ces fantômes qui hantaient mes intuitions ? Ils étaient des bribes de vérité. Ils s'enfonçaient dans des niches que creusait en moi ce sens que je pensais approcher, voire toucher. Si j'essayais de les débusquer et de les retenir, n'allaient-ils pas m'échapper et s'évanouir, hors d'atteinte ? Ces fantômes de la vérité m'ont torturée jusqu'au jour où j'ai décidé de ne plus les fuir sous prétexte de

conformité scientifique, mais au contraire de me laisser apprivoiser par eux, consentant à de véritables échanges. Sans le savoir, à ces moments d'intenses débats avec moi-même, j'entrais dans un processeur délibérément créateur et proprement herméneutique au risque de délaisser les divers instruments d'approches méthodologiques dont je m'étais entourée. M'assurant néanmoins qu'ils se trouvaient toujours à portée de main, je pouvais enfin, et sans remord, explorer ces hors-champs où habitaient mes fantômes, plonger dans cet imaginaire qui était le mien, qui vivait comme un parasite greffé sur l'imaginaire de l'Autre, sur ce phénomène Vivier-Kopernikus qui m'obsédait. C'est ainsi que je passai mon temps à me saisir et à me dessaisir de cette « lunette », soit pour éloigner soit pour rapprocher le phénomène soumis à mon observation. L'éloigner pour mieux en apprécier l'ampleur. Le rapprocher pour mieux entendre ses chuchotements. Mais n'était-ce pas plutôt de *mon* intérieur que me parvenaient ces voix ? Ce phénomène-là ne prenait-il forme que dans mon imaginaire ? Je me souviens de cette image du ballon flottant sur l'eau calme d'une piscine qu'il faut garder à distance pour mieux l'observer. En cherchant à l'attraper, il s'éloigne. En s'abstenant de le saisir, il se laisse appréhender, tantôt se rapprochant, tantôt s'éloignant, poussé au gré de la brise ou des frissons de l'onde⁴.

J'ai éprouvé de la difficulté à tenir les brides de mon discours scientifique sans que celui-ci soit contaminé par une sorte de manière d'être poétique. Cette hybridité d'approche, théorique et poétique, objective et subjective, je devais l'assumer entièrement, car elle caractérisait non seulement ma posture scientifique, mais constituait aussi l'élément le plus fondamental de ma problématique. L'approche herméneutique de Gadamer m'a permis de conforter cette toute nouvelle compréhension qui prenait forme en mon entendement, à admettre cette relation qui existe entre le sujet qui observe et l'objet observé. À partir de là, il m'a été plus facile d'imaginer comment, dans cette zone de dialogue que dessine Gadamer, pouvaient sympathiser mon imaginaire et celui de Claude Vivier.

4. Thomas Dommange citant un passage de Jean-Claude Bailly (*L'Invention de la scène*, Seuil, 2005) lors du séminaire « La Représentation du corps : entre image et présence » ; UQAM, doctorat en études et pratiques des arts, trimestre d'été 2007.

C'est par le truchement des trois entretiens que le philosophe a accordé à Carsten Dutt dans l'ouvrage intitulé *Herméneutique, esthétique, philosophie pratique : dialogue avec Hans-Georg Gadamer* (1998), quatre ans avant sa mort, que je me suis familiarisée avec l'essentiel de l'approche dont je résume ici les grandes lignes et que j'ai schématisées dans la figure ci-dessous. Je ferai suivre cette présentation de considérations sur l'interprétation inspirées de Pierre Paillé dans « Qui suis-je pour interpréter ? » (*La méthodologie qualitative*, 2006, p. 99-123), qui me permettent de montrer les changements paradigmatiques dans les sciences humaines.

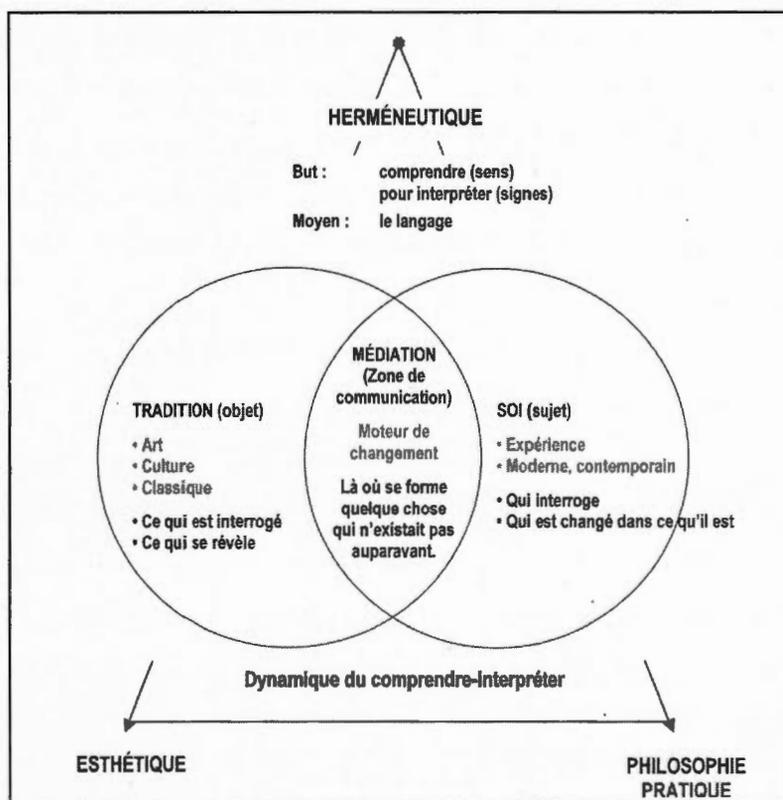


Figure 1 L'herméneutique selon le dialogue entre Hans-Georg Gadamer et Carsten Dutt.

Le but des sciences humaines n'est pas la maîtrise du monde historique par l'application d'un savoir dominateur (comme le feraient les sciences exactes et de la

nature), mais l'accession, par la réflexion, à une compréhension, dont le résultat en sciences humaines est rarement satisfaisant : « dans toute science humaine, affirme Gadamer, il y a de la philosophie qui ne parvient jamais tout à fait à être conceptualisée. » (1998, p. 24.) Les concepts-clés de *tradition*, de *médiation* et du *soi* sont les éléments dynamiques de la compréhension et de l'interprétation propres à l'herméneutique de Gadamer.

Gadamer fait du dialogue la considération centrale de l'herméneutique (le barycentre). Le comprendre, but de l'exercice herméneutique, se fonde sur la capacité de l'homme à établir une communication avec l'autre, dans ce cas-ci l'objet de tradition. Entre ce que la tradition a à nous dire, alors que nous sommes à l'écoute de son monde qui émerge de « la terre qui le conserve⁵ », et ce que notre expérience nous souffle à l'oreille, dans le contact ainsi établi, se dessine une zone de fusion que le philosophe nomme médiation. Or cette médiation issue de la rencontre de l'autre et du soi s'exprime toujours de façon nouvelle. Car là où deux horizons se fusionnent, là se forme quelque chose qui n'existait pas au préalable. C'est la raison pour laquelle notre compréhension de la tradition, dans un état de participation active, ne parvient jamais tout à fait à être conceptualisée. C'est aussi la raison pour laquelle nous n'arrivons jamais à nous connaître, influencé que nous sommes par le « facteur tradition » dont nous découvrons à chaque contact de nouvelles facettes, qui nous renvoient à un nous-même jusqu'alors inconnu. L'éclaircissement complet de soi-même, dit Gadamer, est une prétention illusoire. Par le dialogue, le soi est entraîné avec l'autre dans un échange où chacun avance, explique, s'empêtre sans savoir ce qu'il en sortira. Le dialogue ne peut s'interrompre sans violence, car il y aura toujours quelque chose d'autre à dire. Le prétendu dernier mot n'existe pas. Le langage n'est donc pas la mimésis d'un sens donné à l'avance, car le mot renvoie à un autre, qui le renvoie à son tour à un autre. Ce qui arrive dans le langage est sans fin.

5. Se référer, pour la compréhension des concepts « monde » et « terre » dans leur contexte, à Heidegger (« L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1935).

L'esthétique est la science du beau et du sentiment qu'il suscite en nous. Objet d'interprétation de cette science, l'œuvre d'art est elle-même langage, néanmoins plus complète et humainement plus profonde que l'expression verbale. Une œuvre d'art « dit quelque chose à quelqu'un » (Gadamer, 1998, p. 87). Nous échoie alors la tâche de rendre compréhensible ce qui a été dit à soi-même comme aux autres. Cette communication est une expérience de sens, un accomplissement de la faculté de comprendre. Si l'on veut rendre justice à la situation actuelle de l'art, il ne faut pas s'en tenir à la description des productions contemporaines. Il faut plutôt reconnaître la contemporanéité de l'ancien qui partout nous entoure et qui ne fait pas sentir son effet dans la production du nouveau seulement depuis l'avènement de la prétendue postmodernité (Gadamer, 1998, p. 79).

Cette façon de résumer succinctement l'herméneutique de Gadamer — en excluant ses propos sur la philosophie pratique, ce qui nous éloignerait de notre sujet — met en relief des lignes de force qui ont guidé l'écriture de *la Berceuse à Claude Vivier*. J'aborderai maintenant certaines des facettes de l'interprétation selon la synthèse qu'en présente Paillé (2006, p.108-121).

L'interprétation est avant tout une composition. Elle consiste en une démarche qui rassemble un certain nombre de réalités parmi lesquelles elle effectue des choix qu'elle examine et qu'elle cadre au plus près. Dans l'espoir de trouver une réponse plausible à la recherche de sens, elle cherche par des voies non défrichées. Paillé écrira : « [La composition] propose un montage inédit d'éléments architecturaux et représentationnels qui se veulent constituer une nouvelle proposition » (2006, p. 109).

Mon interprétation s'est exercée sur le terrain de la partition de l'opéra, à partir d'éléments métaphoriques et sémantiques. Au delà de ce terrain s'est profilé dans mon entendement un autre terrain qui a été celui de la vie et de l'expérience du compositeur Claude Vivier. De « À quoi rêve Agni ? » à *la Berceuse à Claude Vivier*, l'observation analytique du « terrain » a été une plongée en profondeur dans le monde vécu, ressenti, représenté et négocié, bref une entrée dans la complexité des

expériences et des rapports humains (Paillé, 2006, p. 112). C'est dans cet entrelacement des voix de ceux qui ont à dire quelque chose à propos de *Kopernikus* que germe le contrepoint à trois voix de *la Berceuse à Claude Vivier*. Ces voix sont témoignages dont ne peuvent rendre compte les méthodes linguistiques, car elles parlent de cette chose qui est vérité dans le cercle herméneutique sans fin.

À cause de cette réalité qui plonge l'interprète au cœur d'un concert de voix composites, le résultat ne peut être qu'unique. Cette nouvelle réalité cherche à se dégager du convenu et des opinions consensuelles. Elle indique une voie que d'autres n'ont pas empruntée. *La Berceuse à Claude Vivier* est quelque chose d'inédit qui ne peut que porter ma signature. Elle consiste en la transposition littéraire de l'opéra *Kopernikus*, transposition de la transformation intérieure d'Agni, de l'intention du compositeur qui lui assigne des guides traînant dans leur sillage une symbolique mythique que j'explicité ; transposition, aussi, des structures qui fondent l'opéra, des émotions que celui-ci a suscitées en moi et des parapets éthiques qui ont guidé les manières d'exprimer mes appréhensions. Malgré mon désir de pousser plus loin l'exploration, j'ai fait l'expérience de la quête jusqu'aux extrêmes limites de mes compétences. Par exemple, j'aurais voulu transposer les mélodies de l'opéra en thèmes de *la Berceuse*, fouiller dans leur détail et profondeur les paramètres musicaux dont a fait l'économie mon analyse musicale. Une entreprise qui aurait dépassé le temps dont je disposais, mais aussi mes compétences, sans doute. Ah ! si j'étais compositrice...

Malgré ces absences, ma contribution sera sans doute reconnue dans sa manière unique d'interpréter une œuvre. Car, nous rappelle Paillé, quelle que soit sa validité, l'interprétation « n'est qu'une carte, pas le territoire » (2006, p. 117). Mon sens des responsabilités aura été cependant entier. Dans cette introduction, comme dans *la Berceuse*, j'aurai abordé et exposé toutes les étapes de mon travail avec l'honnêteté de celle qui « donne à voir sa posture, ses repères, ses méthodes, les contextes de son travail, de ses observations et de ses interprétations » (Paillé, 2006, p. 121).

« Herméneutique ou interprétation ? ». J'aurais plutôt dû faire porter l'alternative sur les termes d'*herméneute* et d'*interprète*. En effet, le mot « herméneute » convient mieux à la nature de mon travail et conduit à moins de confusion que celui d'*interprète*. En musique, l'*interprète* est la personne qui exécute une œuvre à l'aide de sa voix ou d'un instrument de musique. Agni est l'*interprète* musicale de *Kopernikus*. L'*herméneute* est l'analyste qui explicite l'opéra. Il le présente à un lectorat ou à un auditoire. C'est ce dernier rôle que je me suis attribué dans le contrepoint imaginaire à trois voix en empruntant la voix de basse pour fonder mes propos, dialoguant avec Agni, la voix d'alto, et avec le compositeur, la voix de soprano, celle du créateur.

L'ORGANISATION

Du matériau à la forme

Après avoir déterminé l'approche qui allait caractériser ma posture scientifique, abordons maintenant l'objet d'étude d'une autre manière, celle qui, en m'éloignant, me le présente globalement comme un système. Ce système est phénoménal au sens où tous ses aspects sont examinés de manière à montrer le dynamisme interne qui l'anime et les forces externes qui agissent sur lui. J'emprunte à Jean-Louis Le Moigne le schéma de « l'objet du système général » (2006, p. 64) en l'adaptant à mon propos. Selon mon appropriation de Le Moigne, le phénomène envisagé — le Vivier-*Kopernikus* — est une sorte de barycentre qui bouge ou réagit à l'intérieur d'un plan triangulaire selon qu'il est attiré ou affecté par l'un ou l'autre des trois pôles. Ce schéma est le cadre théorique du phénomène étudié. Les pôles agissent sur le phénomène de façon à le transformer et à le faire évoluer au gré des approches épistémologique, méthodologique ou génétique, sous la conduite éthique de l'analyste. Comme tout chercheur le sait, cette évolution d'un pôle à un autre ne se fait pas selon une séquence déterminée (épistémologique → méthodologique → génétique) mais selon de multiples va-et-vient (voir mon propre schéma du Processus méthodologique mental dans le Prélude de *la Berceuse à Claude Vivier*, p. 86). Cette

figuration s'applique assez bien à la définition que donne Le Moigne de l'objet de connaissance (2006, p. 61) : « Un objet, dans un environnement, doté de finalités exerce une activité et voit sa structure interne évoluer au fil du temps, sans qu'il perde son identité unique. »

En résumé : une force m'incite à travailler sous l'égide de valeurs éthiques qui conduisent mon travail (mobilité barycentrique du phénomène Vivier-Kopernikus) vers sa finalité (le « pôle génétique » : de *genere* en latin → « engendrer »). Ce sera la section « L'écriture créatrice » de cette présentation. Pour atteindre ce but, la démarche part du pôle épistémologique (pôle « ontologique ») où sera circonscrit l'environnement conceptuel de la recherche. « Les données analytiques » présentent un aperçu de cet important corpus théorique. Le deuxième pôle, le pôle méthodologique (« fonctionnel »), concrétise les grandes lignes de force de ma compréhension. Ce sera « Rencontre d'imaginaires ». Pour Le Moigne ce système est la « trialectique » de l'être, du faire et du devenir (p. 64).

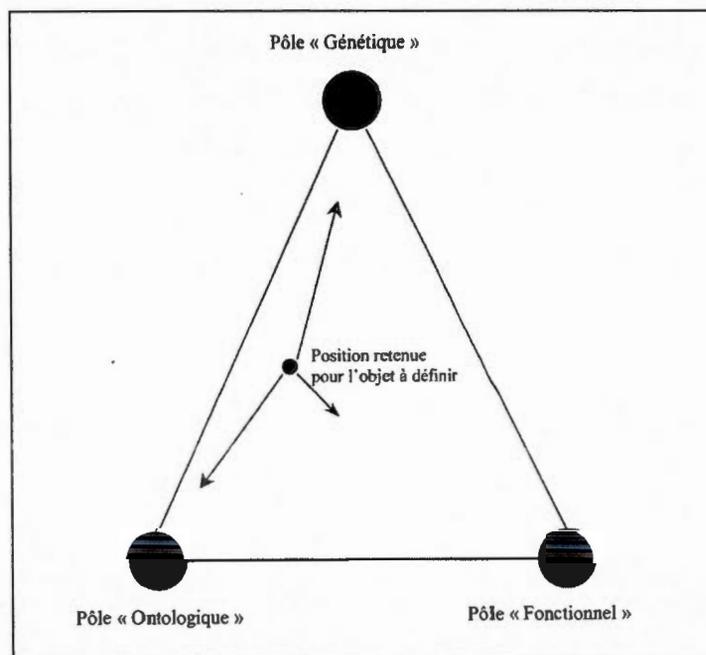


Figure 2 Modélisation de la connaissance de l'objet (Le Moigne, 2006, p. 64).

Ce schéma nous permet de mieux évaluer les effets de la problématique sur le système théorique de la thèse et sur sa rédaction. Bien que chaque difficulté identifiée dans les « Considérations générales » ait été une préoccupation constante au cours de mon travail de recherche, d'organisation et de rédaction, chacune d'elles a néanmoins pris place de façon privilégiée dans l'un ou l'autre des trois univers du cadre théorique : la démarcation ambiguë entre la thèse-recherche et la thèse-crédation, dans le pôle génétique ; la polysémie embarrassante des concepts convoqués, dans le pôle épistémologique ; les frontières fuyantes entre le factuel et l'idéal et la difficile démarcation entre le sujet observant et l'objet observé dans le pôle méthodologique ; l'approche éthique du phénomène Vivier-Kopernikus, dans son activité barycentrique placée sous l'éclairage de l'un ou l'autre des pôles du triangle.

L'ÉPISTÉMOLOGIE

Les données analytiques

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

(*Circuit*, 1991, p. 96.)

Cet extrait surprenant, copie d'un texte publié dans *Musiques du Kébèk* (1971, p. 293), a été intégré par Vivier aux notes de programme de l'opéra lors de la création. Il est très souvent cité par les commentateurs et les musicologues pour préciser l'univers esthétique de Vivier et pour expliquer le rôle que le compositeur entendait jouer dans la société.

Ce texte dévoile l'essentiel des matières qui, décortiquées et replacées dans le cours de l'interprétation, ont contribué à structurer *la Berceuse* à Claude Vivier. De légitimes rapprochements peuvent en effet être établis entre l'univers de l'opéra et les trois espaces auxquels se réfère si souvent le compositeur, à savoir le terrestre, le sacré et le cosmos. Nous savons, par d'autres sources, que l'inspiration créatrice et le rituel initiatique qui règlent le déroulement de l'opéra proviennent d'un imaginaire qui a baigné dans les enseignements et les offices du cérémonial catholique. Le sacré, et plus largement le spirituel, m'a procuré l'une des clés les plus susceptibles de me donner accès au sens de *Kopernikus*. De même en est-il du cosmos, symbole de l'inconnu et de la découverte. Il est cet Olympe sur lequel s'ouvriront les portes de l'éternité au moment de la dématérialisation d'Agni⁶.

L'univers épistémologique de *la Berceuse* est complexe à définir, surtout si l'on ne s'en tient qu'aux catégories conceptuelles sans tenir compte de leur interférence et de la superposition des multiples dimensions qui les contiennent. Ce sera malheureusement le cas ici, faute d'espace pour bien montrer l'articulation des divers niveaux entre eux, entre ceux qui appartiennent davantage aux réalités concrètes et ceux qui circonscrivent surtout des réalités « idéelles ». Il y a par ailleurs les concepts du travail herméneutique et les concepts inhérents à l'œuvre interprétée. Les concepts seront ici considérés comme des matériaux. Par analogie, un matériau est un type d'élément qui entre dans la composition de quelque chose. L'élément est la plus petite unité qui n'attend qu'un agent quelconque pour s'associer à une autre unité et se transformer. Le

6. La dématérialisation symbolise le fait de quitter le terrestre. Le sacré, lieu dramatique de *Kopernikus*, est cette zone médiane entre le terrestre et le cosmos. La « marge » est un lieu de transition, de « passage », ainsi nommé par l'ethnologue Arnold Van Gennep (*Les Rites de passage*, env. 1981).

terme est d'utilisation courante en composition musicale. Je me contenterai de circonscrire la matière de la thèse en me référant à quatre types de matériaux : conceptuels, biographiques, musicaux et symboliques. Le « biographique » et le « musical » sont des constituants apparentés à la réalité des faits biographiques et des signes musicaux. La pensée appréhende chaque dimension concrète du réel en la transmuant en symbole. À l'inverse, elle se sert également du symbole pour concrétiser une idée ou une image mentale. J'invite donc le lecteur à faire lui-même l'exercice de la transmutation des diverses dimensions conceptuelles à partir des quatre catégories de matériaux décrits dans les pages qui suivent. Je précise que chaque matériau affichera sa propre logique de présentation.

Le matériau conceptuel

L'ŒUVRE MUSICALE — J'ai pensé aborder l'imaginaire de Claude Vivier par l'œuvre musicale, car toute œuvre d'art est médiatrice. L'œuvre d'art est mystérieuse. Elle ne se révèle à nous que sous forme métaphorique. Paul Ricœur fait de la métaphore le problème central de l'herméneutique des textes (1972, p. 93-112). Ce qu'il développe s'applique également à l'œuvre d'art, qui nécessite de la part de l'analyste des habiletés de « traducteur », car le langage de l'œuvre emprunte aux signes (images et symboles élémentaires) de chaque moyen d'expression artistique.

La musique n'exprime rien de précis : elle est, d'après la thèse de Vladimir Jankélévitch (1935), ineffable ou indicible, selon qu'elle entraîne vers le sublime orphique ou qu'elle engloutit dans le délire dionysiaque. J'illustrerai cette thèse dans la deuxième partie de *la Berceuse*, en expliquant de quelle manière la dramaturgie de *Kopernikus* peut s'interpréter à l'enseigne de l'un et de l'autre des univers. De toutes les manières, la musique est inexprimable. Et pourtant elle sait emporter dans un sillage d'images particulièrement envoûtantes. Muse, elle chuchote à l'oreille. Mais ce qu'elle communique n'est aucunement explicite. Son message se développe dans une langue magique, hermétique, accessible aux seuls initiés. Elle n'emprunte pas le mot à mot des phrases qui permettent aux humains de communiquer dans la vie concrète. Aussi

a-t-elle besoin d'intermédiaires pour se révéler : un texte, un argument, une histoire ou quelque autre idée sur lesquels s'appuyer, tout indice que l'auteur ou des critiques éparpillent dans leurs écrits ; la vie du compositeur, d'autres œuvres de sa production ou d'autres traces sensibles provenant de la tradition qui indiquent le sens...

Pourquoi un opéra ? Précisément pour me donner l'appui d'un texte. Mais la difficulté dans *Kopernikus* ne s'en trouve pas allégée. Bien que le texte sache mieux que la musique signifier une œuvre, il se présente dans l'opéra de façon aussi hermétique que sa compagne. Tous deux de la main de Vivier, texte et musique s'interpénètrent au point qu'on ne saurait les dissocier. D'une certaine manière, c'est la musique qui semble fournir au texte sa signification. Lui rendre son « épaisseur ». « La musique manifeste une forme intensifiée du langage. » (Hanslick, 1986, p. 113.) La musicalité des phonèmes et leur utilisation dans le langage inventé, la mélancolique scansion de l'écriture qui reprend indéfiniment les mêmes motifs, bref le caractère abstrait de l'œuvre instaure un climat sonore qui l'emporte sur la lisibilité du texte. Ces constituants seront discutés dans le contrepoint de *la Berceuse*.

L'IMAGINATION — Mais la musique n'est pas l'agent, celle par qui arrive l'œuvre dans sa formulation. Elle n'est que le mode de transmission par lequel le compositeur livre le message crypté dans l'œuvre. L'agent, c'est l'imagination du créateur, l'une des fonctions de la conscience. Sur sa lancée « imageante » (Sartre, 2005, p. 115 et sq.), la conscience agit dans l'intention d'imaginer, de produire des images (intention + agir = image). Une conscience imageante est un savoir qui cherche à se constituer. Encore faut-il distinguer entre l'imaginaire imageant⁷ et l'imaginaire imaginant⁸. Comme le fait

7. Est désigné par *imaginaire imageant*, l'intention de la conscience de se servir de sa fonction d'imagination pour produire un objet, une solution à un problème, quelque objet qui affirmera son existence dans le monde *sans intention esthétique*.

8. Est entendu par *imaginaire imaginant*, l'intention de la conscience d'utiliser l'imagination pour « créer » un « ensemble irréel de choses neuves, d'objets que je n'ai jamais vus ni ne verrai jamais mais qui n'en sont pas moins des objets irréels, des objets qui n'existent point *dans le tableau*, ni nulle part dans le monde, mais qui se manifestent à travers la toile et qui se sont emparés d'elle par une espèce de possession » (Sartre, 1986, p. 366). C'est ce que Heidegger désignait par l'être de l'étant qui avait besoin, pour « apparaître », de ce qu'il appelait les « gardiens de l'art », groupe auquel appartiennent les

remarquer Gaston Bachelard dans *L'Air et les Songes* (1943, p. 7), l'étymologie fondamentale de l'imagination à visée esthétique ne provient pas du vocable « image » mais « imaginaire ». Toujours selon Bachelard, essentiellement ouvert et évasif, cet imaginaire créatif, plutôt que de former des images, s'emploierait plutôt à les déformer en leur conférant un sens au-delà du réel, de la logique et du rationnel. « L'imaginaire se sert de l'imagination pour construire un monde parallèle⁹ ». C'est cet imaginaire-là qui est visé par ma thèse.

L'IMAGINAIRE — Mais il faut bien que l'imagination procède de quelque chose. D'où provient la matière de l'imaginaire ? De quels concepts se réclame l'imagination et qu'en fait-elle ? Le problème de l'imagination se trouvera défini au point de convergence d'un double mouvement de recherche, dont l'un visera dans l'inconscient la source des investissements affectifs de l'image, dont l'autre suivra sa destinée dans le développement des mondes imaginaires. Cela laisse entendre que l'activité imaginante concerne autant ce qui entre que ce qui sort de l'imaginaire.

Jean-Pierre Olivier de Sardan (Paillé, 2006, p. 113) dit autrement ce que j'explique ici :

On peut considérer le "cerveau" du chercheur comme une "boîte noire", et faire l'impasse sur son fonctionnement. Mais ce qu'il observe, voit, entend durant un séjour sur le terrain, comme ses propres expériences avec autrui, tout cela va "entrer" dans cette boîte noire, produire des effets au sein de sa machine à conceptualiser, analyser, intuire [*sic*], interpréter, et donc pour une part va ensuite "sortir" de ladite boîte noire pour structurer en partie ses interprétations, à une étape ou l'autre du processus de recherche, que ce soit pendant le travail de terrain, lors du dépouillement des corpus ou quand vient l'heure de rédiger.

L'accès à cette petite usine interne extrêmement sophistiquée est une percée interdite dont seuls certains initiés peuvent franchir le porche. Pour arriver à situer correctement

interprètes, les critiques, les herméneutes, les spectateurs, les auditeurs, etc., toute conscience qui oublie l'étant, qui le néantise (Sartre), pour atteindre l'être.

9. Smoje, D. (2008, 2 juin). *Imaginaire, imagination, symbole*. [Imaginaire3.doc]. Document inédit qui m'était adressé.

Kopernikus dans les méandres de l'imaginaire du compositeur, *la Berceuse* examine le corpus conceptuel de *Kopernikus* dans l'une des parenthèses, « les Exposés », qui interrompt le cours du contrepoint à trois voix. Sous les titres d'Imaginaire, d'Identité, de Narcissisme, de Sacré et de Mystères, le personnage fictif des Exposés, un conférencier et conseiller spirituel de retraite fermée des années 1950, tente de cerner ces concepts, parfois sur le ton de la dérision, afin d'établir une certaine distance avec ce qui est complexe et difficile à comprendre. Or, comme je l'ai déjà fait remarquer, tous ces concepts ne jouent pas le même rôle dans l'environnement épistémologique. L'imaginaire est le champ d'application de l'objet d'étude, le ce sur quoi portera l'étude. On verra plus loin quelle place il occupe dans les processus herméneutique et créatif. L'identité est un concept consubstantiel à celui d'imaginaire. Le narcissisme a été envisagé comme l'une des composantes de la personnalité du compositeur, tel que me le faisait voir le personnage d'Agni. Le sacré et les mystères (au sens d'*archè*) sont des clés interprétatives dont j'userai abondamment dans l'explicitation de *Kopernikus*. Vu sous ces angles, l'imaginaire apparaît comme un centre de gravité mobile, attiré selon les besoins de l'interprétation vers l'un des trois pôles que Vivier a identifiés : « [Le compositeur] doit accepter totalement ses coordonnées cosmiques, terrestres et humaines. Produit d'une terre, d'un pays et d'une culture [...] » (*Circuit*, 1991, p. 92).

Le matériau biographique

Claude Vivier était particulièrement discret sur sa vie. Peu d'informations nous sont parvenues. Véronique Robert, qui commente les écrits du compositeur parus dans la revue *Circuit* (1991, p. 92), décrit l'un de ces textes, *Instrospection d'un compositeur*, comme « un court résumé autobiographique [...] sûrement le plus révélateur qui nous soit parvenu ». Ce que Vivier révèle dans ces propos constitue en effet l'essentiel des épisodes connus de sa vie et du regard qu'il jetait sur celle-ci. Ces moments vont me servir de points de repère dans ma quête de sens et constituer la matière première de *la Berceuse à Claude Vivier*. Ils sont présentés en annexe à cette introduction (voir l'appendice A). Le lecteur pourra ainsi se faire une meilleure idée de l'état de fiabilité

des données avec lesquelles j'ai dû composer. Y seront également citées des œuvres qui prendront place dans le récit de *la Berceuse*. À la suite de quoi il comprendra mieux les tons et les styles d'écriture que j'ai adoptés dans la rédaction de certains passages de la thèse. Il me suivra sans doute avec confiance dans mon parti-pris d'utiliser l'approche fictionnelle pour permettre à ma quête de sens d'y gagner en compréhension. J'ai déjà mentionné que les renseignements nominatifs étaient protégés et soumis au bon vouloir des organismes publics et privés qui les détiennent. Poursuivre plus loin des recherches biographiques, que par ailleurs quelqu'un d'autre effectuait déjà, dépassait non seulement le cadre de ma recherche, mais aurait constitué l'objet d'une autre thèse, impliquant une réflexion approfondie sur l'éthique.

Bob Gilmore est un musicologue d'origine irlandaise vivant à Londres qui travaille à écrire la biographie de Claude Vivier. Un résumé d'une communication qu'il a adressée au Cercle de musicologie de l'Université de Montréal, lors d'une journée d'étude commémorative de la naissance de Claude Vivier, le 14 avril 2008, s'intitulait : « Les lambeaux de contes surannées — Vers une biographie de Claude Vivier ». Ce texte rejoint de larges pans de ma réflexion sur l'existence de Vivier et sur la nature de mon entreprise. Je me contenterai d'attirer l'attention sur le titre de la conférence, sur ces « lambeaux de contes surannées ». Ma posture de recherche et d'écriture a été d'examiner chacun de ces lambeaux sous la loupe de l'enquêteur afin de donner à chacun un sens qu'il me fallait rattacher à un tout dont les liens ne pouvaient être que symboliques. Dans ma reconstitution, jamais je n'ai oublié qu'elle était transposition de ce que Gilmore désigne par l'expression de « contes surannées ». Mon parti-pris a été de me lancer à fond dans cette interprétation du « suranné ». D'emprunter à la suite de Vivier la voix de la petite Alice, double de l'héroïne de l'opéra, Agni. Mais je l'ai fait sans renier cette mienne imagination qui me tirait en avant. Je l'ai fait en sachant que peut-être j'étais en train d'« inventer un nouveau personnage fictif. » Oui, *nouveau* personnage fictif, car le premier, c'est Vivier lui-même qui l'avait créé, à l'aide de ses rêveries d'enfant, de ses « frénésies » de jeunesse et surtout, surtout par anticipation de cette mort horrible qui a frappé et frappe encore l'imagination. J'ai

souvent eu l'impression que Vivier s'était lui-même *fabriqué*, et, comme il l'écrivait dans ce texte, *Introspection d'un compositeur*, s'était « procuré un univers de rêve merveilleux » pour échapper à son destin. Qu'il s'était façonné des origines selon ses désirs et qu'il feignait de parler des langues étranges, toujours selon ce qu'il nous en a dit. Mais jamais, en voulant découvrir la vérité au sujet de sa vie, je n'ai été motivée par une reconstitution du passé « influencée par les intérêts du présent », comme l'écrit Gilmore. Au fond, mon travail s'est élaboré en pleine contestation des prétentions du chercheur à dévoiler la vérité à moins que, comme l'explique d'ailleurs Gilmore, cette vérité « cherche à sortir d'elle-même » et que je sois assez sensible pour la capter, ce qui est dans la ligne de mon herméneutique.

Parce que l'héroïne de l'opéra est la figure autobiographique du compositeur, je ne pouvais exclure de mon analyse des considérations d'ordre biographique. Les « lambeaux » que j'ai réussi à récupérer de l'existence de Claude Vivier constitueront, avec les autres types de matériaux, la matière de *la Berceuse à Claude Vivier*.

Le matériau musical

Avant d'aborder le matériau musical de *Kopernikus* et la manière dont Claude Vivier s'en est servi, je divulguerai ici certaines données de recherche susceptibles de mieux nous faire saisir le genre d'analyse musicale auquel se prête l'opéra. Je m'emploierai ainsi à dire quelques mots sur le succès de l'œuvre et les raisons de son choix pour la thèse, à énumérer les sources premières de mon travail avant de relater longuement certains des propos de Vivier sur son opéra. Cet exposé permettra au lecteur de faire le point sur les intentions du compositeur et dressera le contexte à partir duquel il pourra discerner les grandes orientations de mon interprétation.

LE SUCCÈS DE *KOPERNIKUS* — Parmi les œuvres de Vivier, *Kopernikus* est certainement celle qui a été le plus souvent interprétée. Dans une liste datée du 27 octobre 2002 provenant des archives de la Fondation Vivier, il est possible de dénombrer pas moins de seize exécutions entre les années 1979 et 1994. Depuis, celles-ci se sont

multipliées, s'étendant même à l'international jusqu'à produire des enregistrements aussi remarquables que ceux des ensembles Asko et Schönberg, sous la direction musicale de Reinbert de Leeuw, d'après une mise en scène de Pierre Audi (*Rêves d'un Marco Polo*, 2006). Bien que je connusse l'œuvre pour l'avoir entendue lors de la première, le 8 mai 1980 au Monument national, et pour avoir reçu au studio de Radio-Canada Lorraine Vaillancourt et Marthe Forget, qui commentaient leur travail à l'occasion de la création de l'opéra, cet enregistrement hollandais qu'on m'offrira en cadeau 24 ans plus tard est à l'origine du choix de *Kopernikus* pour illustrer mon sujet de thèse. Avant de quitter Montréal pour la dernière fois, Claude Vivier m'avait accordé de nombreux entretiens à Radio-Canada, parmi lesquels de précieux propos sur *Kopernikus*. Donc je connaissais l'œuvre, je l'appréciais et j'avais en ma possession suffisamment de matériel pour pressentir son intérêt.

Mais les raisons profondes du choix de *Kopernikus* pour la thèse n'ont pas été d'ordre circonstanciel. *Kopernikus* a été choisi parce que l'opéra met en scène un corpus d'images très riche sur les plans symbolique et mythique, parce qu'il décrit un univers onirique fascinant et attirant qui rejoint l'imaginaire collectif. Les tableaux burlesques ne peuvent qu'intriguer. Le climat poétique aux sonorités à la fois épurées (les récitatifs) et chatoyantes (les grandes fresques aux étoiles) oriente l'attention sur les moyens curieux utilisés par le compositeur pour orchestrer cette étonnante dramaturgie : le traitement excentrique des voix, le rôle du langage inventé et des instruments sur scène, le rituel de mort singulièrement dédramatisé comme dans une sorte de flottement entre deux mondes, le mode fantasmagorique issu du rêve... Car l'argument de *Kopernikus* repose bien sur le rêve, mettant en scène la transformation intérieure d'Agni, alors que ce qui lui reste de matérialité finira par s'estomper « comme les rêves d'une nuit passée... » (Prélude de *Kopernikus*).

LES SOURCES PREMIÈRES — La consultation de trois documents est essentielle à l'interprétation de l'œuvre. Ce sont la partition, le livret et les notes de mise en scène. La partition originale, manuscrite, est signée par Vivier qui en a daté l'achèvement

avec *copyright* ainsi : « Montréal le 14 mai 79, *Deo Gratias*, Claude Vivier ». Elle est dédiée à Gilles Tremblay et comporte 143 pages, plus deux inclusions de trois pages des textes intitulés « les Citations » (entre les pages 31 et 32) et « les Astronomes » (entre les pages 121 et 122). Elle m'a été transmise par le Centre de musique canadienne pour en tirer une copie de travail. Elle se retrouve sous la cote « A-UdeM : P0235/D4, 0016 » dans les archives de l'Université de Montréal (voir la bibliographie à la fin de *la Berceuse à Claude Vivier*).

Ma copie du livret ainsi que les notes de mise en scène proviennent des archives de la Fondation Vivier. Sans les textes en langage inventé, le livret comprend 14 pages. Le manuscrit se trouvant aux A-UdeM est incomplet — il ne comporte que neuf pages, à moins qu'une partie complète m'ait échappée ; il est classé sous la cote « P0235/D4, 0018 ». Ma version de travail comportant le langage inventé provient d'un document dactylographié transmis également par la Fondation Vivier. Il contient 19 ou 20 pages selon les caractères utilisés et selon le logiciel d'exploitation du fichier.

La version originale des « Notes pour la mise en scène de *Kopernikus* », celle qui m'a servi de référence pour l'analyse de la partition, a été choisie et établie grâce à la comparaison minutieuse de nombreux essais et esquisses avec le texte de la partition musicale originale. Les indications de Claude Vivier renvoient aux sections de la partition. Le premier acte de l'opéra est paginé de 1 à 10, et le second, de 1 à 7. Ces notes de la main de Claude Vivier sont cruciales pour qui désire comprendre et discourir sur la signification de l'opéra.

D'autres sources ont servi au travail d'analyse de l'opéra. Je les ai minutieusement énumérées et parfois décrites avec précision dans la bibliographie. C'est le cas, entre autres, pour ce numéro spécial sur les écrits de Claude Vivier de la revue *Circuit* publié aux Presses de l'Université de Montréal en 1991. Les textes de Vivier contenus dans cette livraison spéciale proviennent tous des archives de la Fondation Vivier. Les documents sur lesquels s'appuie la présente étude proviennent de la Fondation Vivier. On les trouvera également à l'Université de Montréal. La référence à la revue *Circuit*

pour la présente étude a été préférée à celle des archives de la Fondation Vivier (archives non codifiées) lorsque les documents analysés y figuraient. Ils auront fait l'objet alors d'une comparaison pour attester leur caractère intégral et leur authenticité.

Parmi les textes traitant de l'opéra *Kopernikus*, je ne retiendrai que les plus significatifs. Ce sont, pour l'essentiel, des transcriptions d'entretiens avec Vivier publiées dans les journaux et les revues. J'en ai fait mes principaux documents de travail. J'ai considéré exceptionnellement les propos de la metteuse en scène au moment de la création de l'opéra, la défunte Marthe Forget, en les considérant comme des sources de première main. Marthe Forget a échangé avec le compositeur tout au long de la mise en place de la performance. Ses idées n'ont pu s'écarter de la pensée de Vivier qui, malgré sa gentillesse et son ardent désir de voir l'opéra représenté, n'aurait pas accepté que son œuvre soit dénaturée. La même remarque s'applique à Lorraine Vaillancourt qui a assumé la direction musicale lors de la création. Les autres témoignages d'« acteurs terrain » concernant *Kopernikus* sont des sources secondaires recueillies par mes soins 25 ans après la mort du compositeur. Je ne leur accorde pas la même valeur que les propos qui ont été émis en la présence ou du vivant du compositeur.

Outre les notes de mise en scène (manuscrites) et les notes de programme distribuées à la création (Monument national, 8 et 9 mai 1980), les propos de Claude Vivier publiés dans les revues et dans les journaux ou diffusés à Radio-Canada forment des entretiens qui suffisent à établir une bonne base de travail. Les voici :

- (1)¹⁰ Avec Claude Gingras. (1980, mars). *La Presse*.
- (2) Avec Andrée Desautels. (1980, mai). Chronique « Culture et Société ». *Le Devoir*.
- (3) Avec R. R.¹¹. (1980, mai). Le Mysticisme onirique — Le Théâtre contemporain devient près de l'opéra. *Viri Montréal*.

10. Compte tenu de l'extrême lourdeur que constituerait le fait de transcrire les références selon l'usage en appels de note, je me contenterai de faire suivre chaque énoncé dans le texte d'un des six chiffres entre parenthèses renvoyant à sa source documentaire.

11. Je n'ai pas réussi à identifier celui qui signe R. R. dans le magazine *Viri Montréal*.

- (4) Avec Daniel Moisan. (Autres interlocuteurs : Marthe Forget et Lorraine Vaillancourt). (1980, printemps). *Kopernikus* ou l'histoire d'une œuvre lyrique québécoise. *Aria*, 2(1).
- (5) Avec Louise Bail Milot. (Invitée : Marthe Forget). (1980, 28 septembre). Émission « Musique et jeux scéniques ». SRC-100,7.
- (6) *Id.* (1981, 15 novembre). Émission « Le Compositeur de l'année ». SRC-100,7.

LES PROPOS DE CLAUDE VIVIER SUR *KOPERNIKUS* — « *Kopernikus* a pris dix-huit mois à écrire. C'est le temps de gestation normal d'un opéra (2) » La première a manifestement créé de grands remous auprès du public adepte de musiques contemporaines. Des collègues de travail de Serge Garant ont rapporté que celui-ci fut sidéré par la maturité du compositeur alors âgé de 32 ans et par l'approche radicalement originale de son opéra. Il y avait là quelque chose de « jamais entendu » dans la conception et dans le style. Comme il s'agissait d'opéra, et que très peu d'opéras avaient été composés et produits au Québec à l'époque, l'attrait d'un genre peu fréquenté par nos compositeurs ajoutait à l'intérêt que pouvait susciter l'opéra d'un Vivier qui avait déjà produit des œuvres vocales dans la sensibilité sonore de *Chants* (1973) et de *Lettura di Dante* (1974)¹².

Plusieurs éléments déroutaient l'auditeur, que les commentateurs de l'époque se sont empressés de relever : la conception que le compositeur se faisait de l'opéra ; l'impossibilité de déterminer le genre de l'œuvre ; la trame dramatique sans histoire et sans nœud conflictuel qui lui conférait une sorte d'immobilité énigmatique ; la trame conductrice du récit farcie de langages inventés, dont le sens échappait à l'entendement ; enfin, l'impression bizarre de se sentir placé devant une toile surréaliste à couleurs philosophico-ésotériques de *Commedia dell'arte*... : « J'utilise des éléments très personnels, qui génèrent une musique qui a énormément de rapports temporels avec le Moyen-Âge, ou un futur bizarre... (3). » Ainsi, toutes ces

12. Bien que composées en 1977, les œuvres vocales *Love Songs* et *Journal* n'avaient pas été présentées à Montréal au moment de la première de *Kopernikus*. Le public ne pouvait donc pas s'y référer à moins de les avoir entendues lors de leur première à Ottawa ou à Toronto.

considérations se retrouvent dans les entretiens que Claude Vivier a accordés aux journalistes et aux musicographes de l'époque, et dont je me permets de rapporter quelques propos ci-après, en les regroupant autour de thématiques conventionnelles : les conceptions de Vivier sur l'opéra, le climat de l'opéra, le sujet développé, les archétypes et l'instrumentation, le langage imaginaire, les techniques de composition, la notion de temps, les influences esthétiques...

Kopernikus, ce n'est pas l'histoire de Copernic, bien sûr, rapporte la metteuse en scène Marthe Forget. Le titre représente beaucoup plus une idée qu'un personnage, c'est-à-dire la notion d'espace, de prise de liberté pour signifier que la Terre n'est pas le centre de tout. On sait que Copernic a découvert le double mouvement des planètes sur elles-mêmes et autour du Soleil, idée qui a été très contestée et condamnée par le pape Paul V. Alors je pense que Claude Vivier a surtout choisi le titre de *Kopernikus* pour signifier cette notion d'entrée dans l'espace qui rencontrait bien son sujet, c'est-à-dire un rituel du passage de la vie à la mort (5).

Au moment où Vivier écrit *Kopernikus*, tout le monde, selon ses dires (3) (4), compose des opéras. Il cite Stockhausen (*Licht*, 1977-2007), Messiaën (*Saint François d'Assise*, 1975-1983), Ligeti (*Le Grand Macabre*, 1974-1977), Berio (*La Vera Storia*, 1977-1978), Henze (*La Chatte anglaise*, 1983)... Les raisons qui expliquent le phénomène ne sont pas de l'ordre d'un retour passéiste au genre de l'opéra, mais dénotent plutôt un besoin d'extériorisation extrême de situations humaines. Selon Vivier, il n'appartient qu'à l'opéra d'exprimer les choses dans leur forme la plus pure. Le genre se prête très facilement à ce que « les gens meurent pendant une demi-heure, tombent en amour, se tuent, etc. » Au théâtre, ajoute-t-il, on « essaie de faire croire à quelque chose ». Pas dans l'opéra. « Le gigantisme dans l'opéra, c'est vraiment l'expression des forces les plus essentielles de l'être humain. Même dans un opéra aussi délicat et doux que *Pelléas et Mélisande* de Debussy, ça peut être gigantesque (3). »

Le mot « extrême » s'assimile au *gigantisme* que Vivier prête à des situations et à des sentiments démesurés que seul l'opéra peut mettre en scène. Quant au qualificatif *pur*, il se réfère à la réduction ontologique des sentiments dans leur essence, dans leurs

replis les plus secrets, en ce qu'ils ont d'inexprimable : « L'opéra permet de dire des choses qui seraient absolument indicibles autrement (3). » L'opéra serait donc à la fois excentrique (gigantisme) et concentrique (essence pure des choses).

Le gigantisme s'enracine profondément dans les archétypes de l'histoire, au temps où les hommes côtoyaient les dieux et expliquaient les aléas de leur destin par la présence tutélaire ou vengeresse de ceux-ci¹³. L'opéra permet d'exhumer les désirs profonds des êtres humains depuis le fond des temps. « Toujours l'être humain aura besoin de représenter ses fantasmes, ses rêves, ses peurs et ses aspirations. [...] *Représenter* signifie montrer une histoire, des personnages dans leur état et leur action purs, donc excessifs. » (*Circuit*, 1991, p. 95.)

Dans sa définition la plus simple, cette dimension de « représentation » se traduit par de la musique mise en scène (1). Mais de quelle mise en scène parle-t-on, puisque la musique n'exprime rien de précis, si ce n'est par le livret sur lequel elle s'appuie ? Peut-être Vivier répond-il à notre interrogation lorsqu'il affirme : « C'est une musique où je respecte la musique beaucoup plus qu'une musique que j'essaie de faire moi-même (3). » Cette vision très particulière et très ésotérique (Vivier se percevait comme un prêtre qui préside à une cérémonie sacrée) nous introduit d'emblée dans le climat de l'opéra : « C'est une musique très douce et lente, comme toute la période dans laquelle je suis. L'opéra clôt ma période que j'appellerais autobiographique (3). » Voyons de quoi est constitué le sous-titre « opéra rituel de mort » de *Kopernikus*.

Dans les notes de programme de la première représentation au Monument national, Vivier explique ainsi la provenance de son œuvre :

13. « 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 [Mozart est le premier compositeur d'opéra moderne]. 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 (6). »

La poétique de *Kopernikus* tient à la fois de la vive sensibilité du compositeur, de son rapport avec son enfance et des différents niveaux d'articulation de ces divers éléments oniriques. [...] mais une distanciation s'opère dès que les divers niveaux d'articulation entrent en jeu. Le compositeur devant une telle problématique de la création, ne peut qu'écrire les textes lui-même.

(*Circuit*, 1991, p. 97.)

Kopernikus est une méditation sur divers états poétiques et culturels (*Circuit*, 1991, p. 96), dont les sources peuvent être tout à la fois oniriques, féériques et mystiques (1). Cette musique est souvenir, regard nostalgique sur une enfance que Vivier aurait voulu « très douce et lente ». Hélas, ce ne fut pas le cas. Cette enfance, incarnée par le personnage principal Agni, doit subir une nécessaire distanciation dans sa représentation, distanciation à rapprocher de la technique théâtrale de Bertold Brecht¹⁴. Cette enfance est intimement liée à la « vive sensibilité du compositeur » :

Stockhausen m'a appris plusieurs choses [...] mais surtout il m'a appris à découvrir l'image de base¹⁵ qui, dans la vie, déclenche le processus créateur, cette force motrice qui stimule toute la création. Cette image que possèdent tous les créateurs est intimement liée à la personnalité. Par une sorte de psychanalyse, je l'ai découverte avec lui. Pour moi, elle est reliée à des voix, à des images de l'enfance et d'harmonie (2).

Mais l'enfance a un autre sens. Dépassant le niveau psychique auquel Vivier vient de se référer, le concept a aussi une portée d'ordre archétypal : « Dans une crise de civilisation aussi fondamentale que celle qu'on traverse actuellement sur cette planète, l'être humain a peut-être besoin d'un retour à l'état fœtal, je dirais intimiste... (1). » Cette « féerie mystique » — les contes de fée ne s'adressent-ils pas aux enfants ? —, ainsi qu'il définit son opéra, repose sur deux aspects fondamentaux qui se confondent : le rêve et la spiritualité (4). Devant une conception de la création si singulière, le

14. Le concept de distanciation est un principe théâtral lié à la dramaturgie de Bertolt Brecht. Celui-ci l'expose dans le *Petit Organon pour le théâtre* (1997). Se positionnant à l'inverse du théâtre aristotélicien, le théâtre épique se fonde, selon Brecht, sur la distanciation (*Verfremdungseffekt*). Par cette théorie, Brecht s'attaque clairement au réalisme. Le principe de la distanciation repose sur une technique : « faire percevoir un objet, un personnage, un processus, et en même temps le rendre insolite, étrange ».

15. Cette « image de base », Stockhausen l'a fixée pour lui-même dans *Mantra*.

compositeur ne peut qu'écrire les textes lui-même : « J'ai écrit texte et musique en même temps. » Le texte est par ailleurs entrelardé de langages inventés qui résultent de l'écriture automatique. Les mots, explique Vivier, n'ont pas nécessairement de valeur musicale, bien qu'une attention particulière ait été accordée au choix phonétique :

C'est vraiment de l'écriture automatique. J'ai fait cet opéra de façon assez technique musicalement. Sur le plan scénique, je n'ai pas voulu donner d'explications précises, étant donné le mélange d'onirisme, d'écriture automatique, etc. J'ai fait un texte expliquant chaque scène, mais je laisse le choix entier au metteur en scène.

Et, de continuer Vivier, le metteur en scène doit avoir la possibilité de découvrir lui-même des éléments nouveaux, car « c'est trop personnel, très autobiographique : Agni, en fait, c'est moi (4). » Ce qui n'empêche pas Vivier d'indiquer dès le départ la direction de la pièce : « J'ai écrit le livret et la musique, sauf la *Lettre à Lewis Carroll aux enfants* qu'on entend au début et qui a été traduite par un de mes amis¹⁶. Carroll s'adresse aux enfants, leur disant que ce qui vient après la mort est encore beaucoup plus beau que ce qui vient avant (4). »

Le caractère intimiste de *Kopernikus* en fait un opéra de chambre. Forget :

C'est intimiste [l'expression des choses pures en soi] mais aussi assez spectaculaire [l'expression du gigantisme]. Je dirais que c'est une série d'événements au lieu de tableaux. Tout est dans le geste. Tous les changements qui surviennent au niveau visuel se font par la gestuelle scénique, dans un décor unique. Étant donné qu'il n'y a pas d'action dramatique comme telle, les chanteurs doivent se raccrocher à quelque chose. Mon rôle de metteur en scène a donc été de créer une gestuelle qui puisse leur servir de repère, qui rende l'opéra plus concret, si vous le voulez. J'insiste sur la notion d'espace en leur disant qu'ils doivent agir en s'imaginant dans l'espace. C'est un mouvement de rotation continu (4).

16. Il s'agit de Raymond Gauthier.

Un grand anneau surélevé, seul élément du décor lors de la première de l'opéra, représentait ce mouvement de rotation. Forget explique qu'avant de s'élancer dans l'espace, les personnages devaient demeurer dans cette sorte d'antichambre entre la Terre et l'espace, « c'est-à-dire dans un lieu fermé vers un lieu ouvert, donc la liberté » et s'exercer à ce mouvement qui symbolisait la Terre qu'on n'arrive pas à quitter (6).

Mais nul, mieux que Vivier, ne peut expliquer le climat qu'il entend créer : « Ce que je cherche dans l'opéra, c'est un état, un état d'être *opera*, et qui n'utilise pas nécessairement une action dramatique théâtrale, une histoire, mais [...] 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 (6). »

Le sujet de cette féerie mystique, une scène de mort, devait durer à l'origine une heure et demie¹⁷ avec un entracte. Vivier explique que *Kopernikus* est la suite d'une œuvre chorale, *Journal*, qui exposait l'existence humaine en quatre temps : l'enfance, l'amour [*Éros*], la mort [*Thanatos*] et un bref appendice sur « après la mort ». *Kopernikus* est le développement dramatique, cette fois, de ce qui se passe « après la mort » (3).

Le compositeur utilise le personnage de Copernic, qu'il avoue ne pas connaître (4), comme un mythe occidental : « Tout ce que je sais, c'est qu'il a découvert que le centre de l'univers n'était pas la Terre, mais plutôt le Soleil. Alors, ce qui m'intéresse, c'est l'idée du chercheur cosmique qui a commencé à voir plus loin que la Terre [...] qui a donné, à la race humaine, la conscience que l'être humain n'était pas seul dans l'univers (2) (3). » L'opéra est une suite de scènes, de tableaux qui fait évoluer Agni vers la purification totale (1). Chaque tableau présente un mythe. Les personnages n'ont pas nécessairement de liens entre eux, mais ils ne peuvent être interchangeables (4) :

Quand j'ai décidé d'écrire un opéra, le problème a été de savoir ce que j'étais pour dire, comment j'étais pour travailler. Je ne voulais surtout pas d'histoire, ni

17. Les deux enregistrements en ma possession durent respectivement 67:01, sous la direction de Lorraine Vaillancourt (1992), et 63:56, sous la direction de Reinbert De Leeuw (2006).

faire du théâtre musical au sens kagélien du terme, genre relation psychologique entre l'instrumentiste et son instrument où l'instrument, de par son action de jouer, a sa propre théâtralité. Je ne voulais pas passer par là. Ce qui m'a intéressé, c'est d'utiliser des archétypes, des formes profondément ancrées dans la culture occidentale, comme le théâtre Nô ou le théâtre que j'avais vu à Bali.

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*, 1991, p. 95, note 1.)

Vivier dit user de plusieurs archétypes (3). Le personnage central est un nom emprunté au dieu hindou du feu (4) : « Pour des raisons d'ordre musical, je le représente par une femme (1). » Ailleurs, Vivier la désigne ainsi : « Agni, c'est la vierge du feu. C'est aussi un personnage oriental... (3)¹⁸. [...] J'aimais beaucoup le nom. C'est le seul personnage que l'on voit continuellement (4). » Il est monté sur un bélier. Le feu est le symbole astrologique de Vivier. Né un 14 avril, il est également Bélier.

Autour d'Agni gravitent des êtres mythiques au nombre de douze : Lewis Carroll, Merlin, une sorcière, la Reine de la nuit, un moine aveugle prophète, un vieux moine, Tristan et Iseult, Mozart, le maître des eaux, Copernic et sa mère, Copernic¹⁹ étant celui qui n'apparaît qu'à la fin de l'opéra. C'est lui qui ouvre les portes du ciel... (4).

Les personnages sont interprétés par sept chanteurs. Si Agni est personnifiée par la voix d'alto, les autres rôles ne sont attribués à aucune voix en particulier.

J'ai choisi sept chanteurs parce que c'est un très beau nombre. Deux fois sept, ça fait quatorze : ma date de naissance. Mais surtout, quatre plus trois, cela permet un meilleur équilibre que deux nombres égaux. Les sept instruments me permettent de jouer sur toute l'échelle musicale. À l'aigu, j'ai un violon et parfois

18. Agni est le seul archétype oriental de *Kopernikus* avec, sans doute, celui du Seigneur des eaux de la Maya, qui symbolise l'illusion (voir *Siddhartha* de Hermann Hesse).

19. On a vu que l'opéra n'est pas l'histoire de Copernic. Celui-ci est un mythe au même titre que les autres personnages (4). Vivier considérait Copernic comme une figure d'importance majeure dans l'histoire de l'humanité (3).

aussi trois clarinettes, lesquelles font surtout le médium avec le hautbois et la trompette. À la basse, j'ai un trombone. Il y a aussi quelques percussions jouées par les chanteurs... Les instruments sont sur scène, au milieu, avec les interprètes tout autour. Il n'y a ni entrée ni sortie : tous les interprètes sont là du commencement à la fin. Ils portent tous des masques et sont costumés. Les musiciens sont costumés eux aussi, de même que le chef d'orchestre (1).

« Les chanteurs jouent aussi divers instruments de percussion qui font partie du rituel initiatique, explique Forget. Dans ma mise en scène, c'est beaucoup plus la musique que le texte qui me guide. Chaque fois qu'un événement surgit, c'est toujours un instrument qui l'amène (4). » Par contre la trompette est le seul instrument personnifiant une idée ou associé à une situation (4). C'est une constante chez Vivier : la trompette symbolise la mort. Voici ce que rapporte le compositeur à propos de son œuvre symphonique *Orion* : « Une mélodie à la trompette, encore la trompette, comme dans *Kopernikus*, instrument de la mort au Moyen Âge (voir le film de Bergman et lire *l'Office des morts*). » (*Circuit*, 1991, p. 121.)

Dans une œuvre où texte et musique sont de la même main, dans une œuvre dramatique qui a pour but de représenter les sentiments des êtres humains dans leur forme la plus essentielle et la plus directe, l'organisation musicale ne peut être envisagée sans être inextricablement liée à la mise en scène et au jeu des interprètes. Peut-être est-ce là le sens qu'accorde Vivier à sa définition de l'opéra : l'opéra, c'est de la musique mise en scène. Que l'on parle de livret — texte mis en partition — ou de partition — musique mise en scène —, l'objectif est le même : communiquer ou exprimer le monde tel que se le représentait le compositeur.

Ce que le langage inventé ne peut exprimer, la mise en scène peut y suppléer, de même que le jeu des interprètes, comme nous l'explique Lorraine Vaillancourt : « Dans toutes les parties où les chanteurs doivent faire des changements de couleur sur les voyelles ou les consonnes, ils sont obligés de s'inventer une langue (4). »

Vivier affirme s'être toujours inventé une langue à lui (4). Enfant, cette langue devait suppléer à son incapacité de parler. Elle devait traduire en lui les voix imaginaires qu'il

entendait, épouser leurs mélismes... La musique de Vivier, très lyrique, emploie à profusion les modulations, les trémolos, les passages très rapides, des jeux sur voyelles et consonnes. Elle utilise le parlé, le presque parlé (le *sprechgesang*)... (2) (4).

Les voix ont une grande importance dans ma musique, on les retrouve dans presque toutes mes œuvres. Elles aident à ramener un côté naturel, un côté humain à la musique comme on en retrouve dans les musiques orientales, arabes, ou chez Mozart, «le» Mozart de la *Flûte enchantée*, du *Requiem*, de la *Messe du couronnement*, etc. (2)²⁰.

Langue inventée de la prière, de la méditation... L'examen de la partition nous fait prendre la mesure de ces appels au recueillement et à la contemplation. Comment habiter ces espaces où la gestuelle s'immobilise ou au contraire s'agite ? Comment mettre en scène ce « lieu non terrestre, ce lieu privilégié et lié aux forces spirituelles ? ». « La *gestuelle* de tout l'opéra doit être très simple, très esthétique, et surtout jamais prosaïque. » (Notes de mise en scène.) Ailleurs il précise encore : « Il ne faut pas essayer de lire une signification de ce qui se passe mais essayer de *sentir* ce qui se passe. Ne pas chercher à *comprendre*, mais *jouir* de ce qui se passe. C'est pour ça que c'est écrit en bonne partie en langue inventée (1). » L'auditeur ne doit pas se contenter d'*entendre*, il doit aussi *voir*. Il « assiste » à une cérémonie d'initiation ; en tant que non initié, il doit néanmoins demeurer en-dehors de la cérémonie à laquelle il est convié ; sa participation est exclue. « Le public devrait être mis dans la situation de quelqu'un assistant à une cérémonie étrange à laquelle il n'a pas vraiment le droit de participer. » (Notes de mise en scène.) C'est aussi la conception qu'il se fait du rôle des chœurs à l'opéra, rôle que ceux-ci jouaient dans l'opéra avant Mozart.

Peu de commentaires étayent les dires de Vivier sur ses procédés de composition et sur les techniques que doivent utiliser les interprètes pour exécuter son œuvre. Ce n'est

20. Je reproduis en appendice B, avec l'aimable permission du compositeur Julien Bilodeau, un tableau extrait d'une communication qu'il a donnée lors d'un séminaire à la Faculté de musique de l'Université McGill. Ce tableau jette un éclairage plus précis sur l'utilisation des langues selon les registres des voix, leurs typologies et les durées dans les différentes scènes de l'opéra.

qu'exceptionnellement qu'il laisse échapper des considérations de ce genre, dont sauront tenir compte avidement les exégètes : «... Non, ce n'est pas sériel, disons plutôt atonal. J'utilise beaucoup la tierce majeure et la tierce mineure... (1). » Vaillancourt explique son rôle de chef d'orchestre :

L. V. :

Je serai aussi sur la scène. Il faut dire que la musique de Claude est très difficile. Elle est homorythmique presque du début à la fin, ce qui pose beaucoup de problème de synchronisation.

Daniel Moisan :

Quel type de notation musicale est utilisé ?

L.V. :

La notation est très traditionnelle, sauf qu'il n'y a pas deux mesures identiques, ce qui fait que la mémorisation est très difficile... Il y a de longues tenues pour les chanteurs. Ils ont vraiment besoin de direction.

D.M. :

Y a-t-il une part laissée à l'improvisation ?

M.F. :

Très peu. Il y a quelques « plages » de texte libre, mais à l'extérieur de séquences (4).

Les propos de Vivier au sujet du temps dans *Kopernikus* n'épuisent pas sa conception sur le temps. Le compositeur sera davantage explicite dans d'autres textes²¹.

La lenteur étire et dilate le déroulement de l'opéra. La lenteur permet l'expression d'un temps « mélange de Duras et d'Olympe (6) ». Le temps est assujéti à la conscience intime de Vivier, conscience du temps passé et futur, et recherche du présent. Ce temps psychologique est traduit musicalement :

À certains endroits dans l'œuvre, j'ai dû couper. Une scène en particulier, je l'ai coupée de moitié, mais le temps psychologique est le double, à cause du

21. Quelques textes sont particulièrement à retenir : « Imagine » (*Circuit*, p. 123-125), « Pour Gödel » (p. 125-126), « Que propose la musique ? » (p. 129-130) et « Cinéma et musique » (p. 127-129) ; également des lettres envoyées par Vivier du Japon et de Bali, lors de son voyage de quelques mois en Asie, en 1976-77 (p. 68-79).

système de durées que j'utilise. Le temps musical est une chose extrêmement raffinée, qu'il est difficile d'expliquer de façon intelligente (3).

Cette quantification du temps est personnelle à Vivier. En changeant le nombre de durées presque à chaque mesure — une manière d'accentuer ou de faire coïncider les divers paramètres entre eux —, il complique singulièrement la tâche de la direction d'orchestre, comme le mentionne Lorraine Vaillancourt. Pourquoi le nombre de durées varie-t-il de mesure en mesure ? Que recherchait Vivier comme résultat sonore ? Là-dessus, il reste vague. Ce sera à l'analyste de le découvrir. Vivier dit concevoir le temps comme moteur spécifique de la « musique mise en scène » :

Le temps musical de l'opéra est différent et unique : il incorpore musique et voix d'une façon très différente que ne pourrait le faire le théâtre par exemple. L'opéra permet la représentation d'états excessifs, et d'une dimension fantaisiste inconnue du théâtre. La superposition des voix, les temps réservés à la musique pure, les rythmes variés, le contexte visuel permettent de diluer ou alors de condenser à l'extrême l'action et de jouer à l'infini avec la durée et l'intensité dramatique. De plus en plus il s'opère une osmose entre le théâtre et la musique (formes de théâtre musical) de façon à enrichir l'un et l'autre mais principalement le théâtre... (2).

Cette osmose ne peut s'effectuer sans le support de la mise en scène. Forget :

Une longue méditation termine le premier acte. Disons que le premier acte est beaucoup plus comme un rituel, une sorte de grande méditation. Le mouvement est très lent. [...] et cette lenteur des événements musicaux, j'ai voulu les accentuer justement par des mouvements très lents, parce que pour moi c'était dans l'intention dramatique. Et en deuxième partie, vous avez des événements musicaux qui se déroulent très rapidement, très très rapidement [...] de sorte que votre attention est beaucoup plus visuelle à ce moment-là, et vous n'avez pas l'impression que tout ça est très précipité. Donc il s'agissait de tout mettre en scène, parce que le temps musical ne permettait pas des entrées, des sorties, des changements... Vous avez d'abord une sorte de transe, vous avez l'entrée du Maître des eaux et l'initiation, c'est-à-dire le passage du fleuve. Et à ce moment-là, quand Agni franchit le fleuve, elle est initiée (5).

Sur le plan esthétique, l'influence qu'auraient pu avoir des compositeurs comme Mozart ou Stockhausen, de même que des œuvres comme *La Flûte enchantée*, sont assez explicites. Vivier reconnaît que l'opéra de Mozart est comme étant à l'origine de l'idée d'initiation : « Effectivement, le seul lien que je reconnais²² 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 (4). » Les goûts du compositeur en matière d'opéra sont davantage susceptibles d'orienter les recherches sur les influences esthétiques de *Kopernikus* (4) :

Moi, j'adore l'opéra, mais je vais en voir rarement parce que je n'aime pas les mises en scène, habituellement. Mes deux préférés sont *la Flûte enchantée* et *Parsifal*. J'aime beaucoup Wagner. Quand j'ai fait mon opéra, j'ai été surtout influencé par Mozart et peut-être un peu par le cinéma de Marguerite Duras. Comme je m'intéresse beaucoup au cinéma, j'avais vu à ce moment-là toute une série de films, dont *Moïse et Aaron* de Schönberg tourné par Jean-Marie Straub.

LES PROCÉDÉS DE COMPOSITION DE *KOPERNIKUS* — Ce qui singularise le matériau d'un compositeur, c'est la manière dont il s'en sert (son style) pour faire quelque chose d'autre : une œuvre. L'œuvre est toujours symbolique. C'est pourquoi le matériau symbolique ne peut être ramené qu'à un simple signe sans rapport causal, mais envisagé comme l'émanation d'un système de valeurs qui fonde les choix du compositeur et signifient sa quête à travers l'œuvre. Ce matériau lié à l'activité créatrice du compositeur est donc à distinguer des concepts qui constituent l'environnement épistémologique de la thèse. Ceux-ci, dont j'ai traités précédemment, sont les matériaux de l'herméneute.

Tout travail d'enquête commence par une collecte méticuleuse des signes recueillis sur le terrain préalablement circonscrit pour les fins de la recherche. Mais une enquête ne se limite pas qu'à l'exploration d'un seul terrain. Elle ratisse plus large, déportée qu'elle

22. En disant cela, Vivier occulte-t-il l'influence que Stockhausen a manifestement eue sur sa conception de l'opéra ? Occulte-t-il sa connaissance vraisemblable des esquisses de l'opéra *Licht*, que le maître allemand s'appretait à installer et à tenir ouvert sur sa table de travail jusqu'à la fin de sa vie ?

se trouve vers des horizons la plupart du temps insoupçonnés. Pour atteindre ce territoire aux frontières fuyantes, il m'a fallu examiner de plus près le premier terrain, celui du livret et de sa « musicalisation ». Puis l'examen attentif des indices et des signes de la partition m'a dirigée vers le second terrain, l'imaginaire, dont l'approche allait consister en l'explicitation du vaste champ symbolique de *Kopernikus*.

J'ai eu à me poser bien des questions sur la façon dont j'allais m'y prendre pour donner un sens aux données musicales issues de mon analyse. À l'époque qu'a vécue Vivier, époque d'éclatement des frontières, d'ébranlement des convictions normatives et d'émancipation de la pensée qui, grâce aux développements technologiques, pouvait pousser les explorations jusqu'à leurs plus extrêmes expansions et à leurs plus infimes ramifications, les élèves de Messiaen et de Stockhausen avaient acquis la conviction qu'ils pouvaient ne plus suivre à l'aveugle les canons qu'on leur exposait savamment. Les préceptes d'une composition libre prenant assise sur de nouvelles formes d'expérimentation les justifiaient de ne plus s'imposer de formules toutes faites, étrangères à leur sensibilité, sinon celles qu'ils s'inventaient pour leurs intérêts propres.

Bien que très influencé par Karlheinz Stockhausen, Vivier ne souscrivait pas inconditionnellement au « monisme » compositionnel de son maître, monisme d'une formule qui intègre l'ensemble des paramètres de la composition musicale (hauteurs, durée, vitesse, intensité et timbre), noyau à partir duquel toute l'œuvre est strictement déduite. Procédant de cet esprit, même s'il était lui-même tenté par divers modèles conceptuels (calculs du nombre d'or ou séries Fibonacci), Vivier utilise néanmoins ses modèles de façon plus souple. Il se garde toute latitude d'introduire des éléments imprévus provenant « de situations musicales, dramatiques, textuelles ou autres » (*Circuit*, 1991, p. 56), qu'il laisse s'enchaîner sur sa table de travail. Vivier :

[U]ne mélodie est souvent à l'origine de toute une œuvre. Je compose cette mélodie puis je la chante dans ma tête à longueur de journée jusqu'à ce qu'elle se développe d'elle-même et prenne sa physionomie propre. Elle pourra suggérer parfois la grande forme de la pièce comme l'organisation de ses plus infimes parties. Certaines choses de l'émotion sont trop subtiles pour être manipulées ou

traduites par des instruments « structurants » tels que des modèles mathématiques, des carrés latins ou d'autres... Il faut que je me sente « près » de mon matériel musical, que je le vive. Il y a des paramètres de ma musique qui sont très organisés tels que les durées, les proportions, mais mon approche est une approche intuitive en plus d'être une approche raisonnée²³.

Forte de ces commentaires, c'est en isolant le paramètre « hauteur » que j'ai décidé d'aborder l'analyse du matériau musical. Le corpus mélodique génère l'ensemble des éléments compositionnels de l'opéra. Les notes de composition de *Kopernikus*²⁴, à partir desquelles j'ai travaillé, regroupent les « mélodies » selon une séquence numérique qui illustre bien le modèle utilisé par Vivier à cette époque : 6 (+ 1), 7 (+ 2), 9 (+ 3), 12 (+ 4), 16 (+ 5), 21. Cette séquence constitue le lien théorique qui unit les six mélodies de l'opéra entre elles. Celles-ci gèrent le matériau musical dans le désordre de la séquence (6, 21, 7, 16, 9, 12) et servent à délimiter les six grandes parties de l'œuvre. De tableau en tableau, j'explique les ramifications des mélodies maîtresses, celle du premier acte à 21 sons, la mélodie d'Agni, et celle du second acte à 16 sons, la mélodie de l'assemblée. Bien que les autres mélodies soient subsidiaires, elles appartiennent de la même façon au plan d'ensemble de Vivier et y exercent les mêmes fonctions quoique circonscrites à un événement ou à un personnage précis de l'opéra.

ACTE I

Mélodie de la Salutation (6 sons)
Chanson d'Agni (21 sons)
Mélodie de la méditation (7 sons)

ACTE II

Mélodie de l'assemblée (16 sons)
Mélodie de Mozart (9 sons)
Mélodie de Kopernikus (12 sons)

23. Martin, S. (1981). Claude Vivier nommé compositeur de l'année. Dans *La Scène musicale*, article reproduit dans *La Presse*. Coupure provenant des archives privées de la Fondation Vivier (Contrecœur).

24. Université de Montréal : *Fonds Claude Vivier 1948-1983*, cote P0235D4, 0018.

Pour faciliter l'analyse, j'ai découpé les deux actes en sept parties. Ces sept parties forment les quatorze chapitres de *la Berceuse à Claude Vivier*. L'annexe D de la thèse montre les structures de l'opéra selon Vivier (l'énumération des parties en chiffres romains) et selon mon découpage (l'énumération des tableaux en chiffres arabes). Le schéma directeur à la fin du Prélude (p. 93) présente la structure spécifique de *la Berceuse à Claude Vivier*.

Quelques mots doivent être dits sur la façon dont ce matériau des hauteurs innerve les différentes parties de la structure. Parmi les manipulations que Vivier fait subir à ce matériau de base, notons deux procédés : 1. la décomposition en nombre de demi-tons des intervalles qui séparent les hauteurs de la mélodie et leur schématisation en mode mélodique ; 2. le démembrement des mélodies en sous-motifs qui seront à leur tour sujets à développement.

Une mélodie est « modalisée » lorsqu'elle est réduite à ses hauteurs fondamentales, ce qui permet de bien mesurer en demi-tons la distance qui sépare ces fondamentales. On pourra visualiser la chanson d'Agni ramenée aux 21 hauteurs de son mode mélodique aux figures 3 et 4. Le fait de décortiquer ainsi une mélodie en intervalles enrichit le matériau musical d'éléments sonores, que l'on pourrait apparenter aux couleurs étalées sur la palette d'un peintre. Il n'est pas utile d'en dire davantage sur ce procédé qui sera amplement examiné lors de l'analyse plus fine de *Kopernikus* dans le contrepoint imaginaire à trois voix.

Considérant leur importance et leur nombre de hauteurs, Vivier sectionne ensuite ses mélodies en sous-motifs. C'est ainsi que la chanson d'Agni est démembrée en sept sections (nombre fétiche dans *Kopernikus*) et la mélodie de l'assemblée en quatre sections. De ces deux mélodies, la chanson d'Agni a préséance, puisqu'elle continuera d'apparaître dans le second acte. La mélodie de l'assemblée est la mélodie du *chœur* des initiés. Après avoir subi leur invitation répétée à faire partie de leur assemblée dans le premier acte, Agni devient l'une des leurs dans le second acte.

(10)

Figure 3 La chanson d'Agni

21 sons : Chanson d'Agni (Acte I)

16 sons : Mélodie de l'assemblée (Acte II)

Figure 4 Les modes mélodiques de la chanson d'Agni et de la mélodie de l'assemblée.

Chaque membre de ces deux mélodies donnera lieu à diverses manipulations dont l'analyse nous oriente sur le sens à donner à chaque section de l'œuvre et nous fait avancer, étape par étape, dans le récit de l'opéra. Les sections de l'opéra sont de surcroît balisées par la présence d'un archétype dont la mélodie provient d'agencements plus ou moins complexes et subtils de ces différents membres des mélodies génitrices. Comme on le voit, les liens organiques qui relient le matériau musical au matériau symbolique sont étroits et significatifs. Dans ce contexte, le matériau symbolique apparaît comme tout aussi important à considérer que le matériau musical et nous attire sur l'« autre terrain », moins facile à cerner parce que plus opaque et plus flou, donc davantage sujet à interprétation.

Le matériau symbolique

Pour Ernst Cassirer (1975), l'homme n'est pas qu'un être organique et spirituel, mais un être qui demande et fabrique du sens. L'esprit humain ne doit plus être saisi qu'à travers ses perceptions ou ses représentations, mais également à travers ses productions culturelles objectives : le mythe, la religion, le langage, l'art, l'histoire et la science. D'un animal rationnel, Cassirer fait de l'homme un animal symbolique. À son milieu naturel et culturel, l'homme a trouvé une nouvelle méthode d'adaptation.

Entre les systèmes récepteur et effecteur propres à toute espèce animale existe chez l'homme un troisième chaînon que l'on peut appeler « système symbolique ». Ce nouvel acquis transforme l'ensemble de la vie humaine. Comparé aux autres animaux, l'homme ne vit pas seulement dans une réalité plus vaste, il vit, pour ainsi dire, dans une nouvelle *dimension* de la réalité. Entre les réactions organiques et les réponses humaines existe une différence indubitable. Dans le premier cas, à un stimuli [*sic*] externe correspond une réponse directe et immédiate ; dans le second cas, la réponse est différée. Elle est suspendue et retardée par un processus lent et compliqué de la pensée. (1975, p. 75.)

Ce « système symbolique », que je pourrais autrement désigner par l'expression « le symbolique », s'apparente au concept d'imaginaire que j'ai déjà défini pour l'essentiel

et auquel je m'attarderai encore un peu pour en saisir d'autres dimensions. Je dois également préciser les liens qui apparentent les notions de « symbole » et d'« imagination ».

Le symbolique, comme l'imaginaire, peut être vu comme un patrimoine représentatif dans lequel une personne ou une société — un regroupement relativement signifiant d'individus — puise pour construire un monde (une œuvre, une production quelconque). Ce patrimoine représentatif est régi par un système de valeurs qui norme les agissements d'une personne et d'une société. Les valeurs ont un prix en proportion de leurs avantages. Ces valeurs-là ressortent dans les institutions et les représentations sociales ou dans les créations artistiques lorsqu'un individu les transforme au moyen du filtre qu'est son imaginaire. Ce corpus symbolique est ce que j'ai tenté de circonscrire dans mon analyse de *Kopernikus*.

La notion d'imaginaire que j'expose ici provient de l'idée que je me suis faite à partir des nombreux articles écrits par Anne Sauvageau dans le *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines* sous la direction d'Alex Mucchielli (2004²⁵). Elle doit aussi à un ample corpus de lectures sur l'imaginaire (Wunenburger [disciple de Gilbert Durand], Sartre, Castoriadis, Éliade, Jung, Fischer...). L'imaginaire est à la fois structure et dynamique. Il est relationnel en ce qu'il met en relation des éléments. Il est polysémique en ce qu'il peut renvoyer à plusieurs signifiés présentant des traits sémantiques communs. Il est antinomique, car les éléments qu'il met en présence sont contraires en leur structure unitaire et contradictoires en leur dynamique interne (jour/nuit, noir/blanc, terre/ciel...). À la fois conservateur et anticipateur, l'imaginaire est un opérateur de changement en même temps qu'il est un opérateur de conservation. Ces deux entités installent une mécanique par laquelle l'imaginaire se révèle négociateur. Il cherche à résoudre les conflits, à trouver des solutions aux problèmes. Il tend à l'unité, à la réunion, à la réconciliation. Il est au maximum de son

25. Articles intitulés « Archétypes (Méthode d'analyse des) », « Mythes principaux », « Mythodramatique (Méthode d'analyse) », « Mythographique (Méthode d'analyse) », « Symbolique des productions mythiques (Méthode d'analyse) ».

potentiel énergétique dans les situations de crise qui sont généralement des situations de confrontation entre l'esprit de conservation et l'esprit de projection.

L'imaginaire possède donc un organe à fonction déterminée. Comme l'imagination est la fonction de l'imaginaire, le symbole est la fonction du symbolique. L'une et l'autre des notions animent les organismes de l'imaginaire et du symbolique. La dynamique spécifique de l'imagination est de transformer et de métamorphoser, ce qu'illustre cette citation de Jean-Claude Bourguignon reprise par Anne Sauvageau :

[L'imagination] est une forme d'activité mentale qui emprunte à la réalité, aux perceptions et aux représentations que nous en avons, des éléments dont elle s'empare, qu'elle combine, associe et modifie pour construire un monde soustrait au déjà vu, un monde sans modèle, dont les lois, la logique, les finalités sont étrangères au monde de la réalité objective. (Mucchielli, 2004, p. 114.)

La dynamique du symbole est de rapprocher et de faire passer. Cette schématisation des concepts est ici nécessaire si je veux traiter de l'essentiel sans me perdre dans des subtilités byzantines. L'essentiel consiste à raccorder — ce qui est le propre du symbole, le troisième chaînon dont parle Cassirer — les éléments analysés de l'opéra *Kopernikus* au système de valeurs et de représentations du compositeur afin de conduire « à ce qui se dérobe », c'est-à-dire au sens. Le but de l'imagination est donc de créer, de transformer quelque chose en quelque chose d'autre « qui n'existait pas auparavant », alors que celui du symbole est de faire apparaître ce qui est invisible bien que présent.

L'activité symbolique repose sur des évocations dont les assises matérielles (impressions sensibles provenant d'un mot, d'une image) contiennent une part d'invisibilité, échos lointains et fugitifs qui renforcent leur réalité sensible. Cette activité renvoie à un réseau de significations dont les éléments doivent être isolés pour que leur soient rattachés les mythes, nombreux, auxquelles renvoient leurs évocations.

Dans *Kopernikus*, l'univers du symbole a pour fonction essentielle d'être le passage qui fait *transiter* d'un univers de visibilité, qui est signe de reconnaissance (figure,

emblème, insigne, pictogramme...), à un univers d'invisibilité, part occulte révélée de façon trop éphémère et fugitive pour que le cerveau puisse la saisir. C'est la raison pour laquelle le symbole manifesté par le signe doit être explicité, car le symbole « donne plus à voir qu'à comprendre » (Muchielli, 2004, p. 166). Ce passage d'un mode sémantique à un autre ne peut être que traduction, dira Gadamer, que transposition, dirai-je moi-même, bref, qu'interprétation.

Les réservoirs d'images de la civilisation occidentale auxquels Vivier a puisé pour son *Kopernikus* remontent, par le Moyen-Âge mystique, jusqu'à ses racines orientales. Le premier réservoir ou système de représentations est celui de l'enfance habitée par les contes de fées et les légendes mystérieuses qu'il devait absorber en dévorant les quelques livres qu'il recevait en prix de fin d'année ou qu'il empruntait à la petite bibliothèque de la paroisse. Le second est celui des valeurs catholiques et chrétiennes de grande fraternité humaine dans lesquelles l'ancrait sa formation de collégien et ses dévotions de Frère Mariste. Or *Kopernikus* puise aux deux réservoirs de façon inextricable. Si l'enfance a plutôt influencé le caractère des personnages et l'imaginaire de l'opéra (*Alice au pays des merveilles*), plusieurs rituels initiatiques extraits des valeurs chrétiennes ont inspiré le compositeur, incluant les rituels maçonniques dont est pétrie *la Flûte enchantée* de Mozart. *Alice*, alias le couple *Tamino* et *Pamina*, donne le ton : c'est le registre de l'opéra. *Merlin*, alias *Sarastro*, ordonne le rituel de la cérémonie funèbre.

Voyons maintenant brièvement les composantes du traitement que Vivier fait subir à cette symbolique et son ancrage dans la dramatique de l'opéra. *Kopernikus* est l'histoire d'un membre d'une secte dont le but est de se transformer de façon à ce qu'il puisse « passer » dans sa nouvelle et dernière vie : le Paradis perdu, la recouvrance de l'Âge d'or. Pour cela, Agni devra réparer ses fautes. Elle devra réconcilier et rabouter les parties de son être divisé. Cette aspirante doit subir des initiations pour pouvoir effectuer le grand passage, l'ultime épreuve.

Tout *Kopernikus* se déroule dans « la marge », dans ce cas-ci une sorte de purgatoire qui s'étire selon le temps que prendra Agni pour éliminer ses peurs et ses doutes et consentir à la réparation. La marge est un espace différé, un lieu où circulent des êtres blafards, privés pour moitié de leur vie matérielle, dont ils doivent se départir complètement (la conclusion de *Kopernikus* : la Dématérialisation) pour parvenir à l'état de pur esprit et ainsi recouvrer cette part d'invisibilité en eux. La petite Alice de Carroll était incapable de passer dans l'ouverture de la porte donnant accès « au plus merveilleux jardin qui soit » sans s'être préalablement exercée à trouver la bonne taille pour pénétrer dans le passage, soit en buvant un élixir pour s'allonger, soit en mangeant des gâteaux pour se rapetisser.

Une condition doit également être satisfaite pour permettre à Agni de réussir. Elle doit afficher une liberté de pensée et s'ouvrir à l'inconnu. Elle doit pouvoir remettre en cause les convictions ambiantes et abattre les barrières qui séparent artificiellement sa condition humaine de sa condition cosmique. Cassirer parle de la très grande importance de la révolution copernicienne en ce qui a trait à notre compréhension de l'homme culturel et historique. L'héliocentrisme de Copernic ouvrait les portes du cosmos et de l'inconnu et allait procurer à l'esprit humain de nouvelles assises pour fonder sa compréhension de l'homme. « Tous les grands penseurs, Galilée, Descartes, Leibniz, Spinoza... ont contribué à leur façon à la solution du problème », écrit Cassirer (1975, p. 32). Vivier a fait de Copernic la figure centrale de *Kopernikus*. L'opéra orchestre cette ouverture d'esprit sur l'incommensurable. Le compositeur a rendu hommage aux savants qui ont permis à la science d'agrandir notre compréhension du monde en leur consacrant deux grandes plages aux deux tiers des deux actes de son opéra : les Citations et les Astronomes.

À nous qui vivons dans la modernité, le Paradis perdu de la Genèse paraît usé. Et pourtant, cet univers-là parlait encore à Vivier qui lui donne l'allure lente, presque immobile d'un temps suspendu, comme si ce temps présidait à la dérive des continents sous l'action des plaques tectoniques, mouvement insensible à

l'échelle humaine et pourtant bien réel à l'échelle cosmique. Je ne savais comment interpréter l'état dans lequel me plongeait la musique et comment arriver à décrire ce temps. Comment pouvais-je analyser ce qui relevait de l'intuition, de la sensibilité et qui allait chercher en moi quelque chose de l'inconscient ? Et puis, je me suis souvenue de l'intérêt marqué de Vivier pour le cinéma. L'image et sa cinétique appartenaient à un domaine qui lui était familier. Il y avait, dans *Kopernikus*, une esthétique de l'image influencée par Marguerite Duras (*India Song* et, avec Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*) qui se traduisait par des plans interminables se succédant côte à côte, sans liens explicites entre eux. Je devais, comme lui, me situer dans un mode allusif et suggestif, propre au domaine de l'imagé et de l'imaginé. Je tirais de cette lenteur à la Duras la conviction que Vivier était retourné au temps mythique de l'Âge d'or. Il pensait ainsi s'extraire de son expérience faite de terreur et de relations conflictuelles. Le monde du mythe, affirme Cassirer, est un monde dramatique d'actions, de forces et de puissances en conflit. Les personnages de *Kopernikus* entrent en scène, blafards, tels des fantômes, vidés de leur sang, privés de vie... *Kopernikus* est le royaume des fantômes dans cet espace après la mort où des guides émergent pour donner à Agni les moyens de s'aseptiser pour réussir sa mission.

« L'analyse mythographique des productions visuelles contemporaines, écrit Anne Sauvageot, s'applique à retrouver dans les archétypes et les symboles qu'elles contiennent la trace vivante du mythe dont elles reprennent l'essentiel du message. » (Muchielli, 2004, p. 166.) Chaque guide mis sur la route d'Agni apporte à l'opéra sa part de signifié. Chaque personnage prend la forme que le compositeur a retenue des mythes et de leurs représentations à travers les légendes et les contes de fée provenant d'âges différents de l'histoire de l'humanité. Certains de ces guides sont d'origine mythologique et légendaire (Merlin l'enchanteur). Plusieurs proviennent des religions plus récentes (Agni, le Seigneur des eaux de la Maya, le voyant aveugle prophète). Les contes de fée occidentaux se retrouvent dans la fée Carabosse et dans ses multiples incarnations. La littérature légendaire et musicale fournit également ses modèles (la Reine de la nuit, le Roi fou, Tristan et Isolde). Tableau après tableau, je me suis

employée à découvrir le sens suggéré par chacun de ces personnages, évidemment replacé dans le contexte évolutif de l'opéra : le sens du personnage dans le sens du tableau ; le sens du tableau dans la signification globale de l'œuvre. Je pensais trouver dans chaque personnage mythique le mot manquant d'une formule magique qui allait m'ouvrir les portes de la caverne d'Ali Baba. Car les mythes parlent et nous communiquent des messages. Cette transposition des archétypes dans la fonction des personnages a été mon moyen pour révéler le sens de *Kopernikus*. La méthode a nécessairement déporté l'imaginaire du compositeur vers mon imaginaire propre.

LA MÉTHODOLOGIE

Rencontre d'imaginaires

En m'avançant au centre de l'entreprise de transformation qu'est l'imaginaire, j'entrais dans une aire cruciale de convergence des processus herméneutique et créatif, scène des représentations d'où émerge et se construit l'objet intentionnel, à la fois musical et symbolique, comme je l'ai expliqué.

DEUX RÉGIMES D'IMAGINAIRE — Ont gouverné mon approche herméneutique de l'opéra deux régimes d'imaginaire : un régime synchronique (concentrique) et un régime diachronique (chronologique). Sur le plan de l'écriture, les deux conviennent aux structures musicales permettant des constructions horizontales et verticales, mais un seul, l'horizontal, s'applique aux formes littéraires (bien que l'écriture linéaire peut se vêtir de la fiction qui mène ailleurs, autre forme de verticalité). Le premier s'attache à l'intensité et le second à la durée. J'aurais pu vouloir illustrer le mot clé « passage », circonscrire un grand et riche champ symbolique autour de lui et analyser chaque symbole de la constellation en rapport avec lui. Ces symboles auraient entraîné à leur tour d'autres symboles dont chacun, replacé dans ses dimensions spatio-temporelles, aurait contribué à former une grande nébuleuse sémantique. Cela aurait été une façon astucieuse d'illustrer méthodologiquement l'atlas cosmique de *Kopernikus* en visant

toujours le centre, ce pivot autour duquel toutes les parties, conservant leurs propriétés sémantiques, se rapportent au tout. Cette interprétation synthétique se serait ainsi rapprochée de l'image que se faisait Vivier de l'Âge d'or, un phénomène plus ou moins statique, s'enroulant éternellement autour du principe organisateur de la vie cosmique, que nous pourrions associer au principe d'origine, humeur albumineuse s'agglutinant autour du germe - noyau jaune de l'œuf.

Au moment de commencer mes travaux, j'avais en tête un tout autre projet formel. Partant de l'expérience sensible, de l'exploration visuelle de la partition et de la perception auditive de l'inaudible à laquelle celle-ci renvoyait, j'entrais dans le temps chronologique et linéaire. J'avais tout le loisir de découper les espaces en morceaux pour les replacer selon une configuration qui me permettait de comprendre avant d'expliquer. Puis j'ai transposé le tout, éléments musicaux et symboliques ainsi analysés, selon un fil conducteur qui respectait les proportions de l'opéra, en suivant le déroulement de l'argument pas à pas, tableau par tableau. J'explicitais ainsi les diverses étapes du « rituel de mort » auquel le compositeur avait soumis son œuvre.

Je gardais néanmoins cette préoccupation utopique et obsédante de conjuguer synchronie et diachronie. Chaque élément de la composition, tout en se rapportant à un centre qui assurait la cohésion de l'ensemble et lui conférait son identité, devait par ailleurs tirer sa singularité de la place qu'il occupait et de la fonction qu'il exerçait dans le programme séquentiel. C'est ainsi que le récit de *la Berceuse* est constamment traversé par des retours en arrière s'appuyant sur ce qui a été dit pour ouvrir de nouvelles perspectives sous les angles différents de dimensions jusque-là inexplorées.

LA RENCONTRE DE DEUX PROCESSUS — Selon le musicologue Jean-Jacques Nattiez (1987), l'œuvre se situe au niveau neutre du processus interprétatif. Elle a alors acquis la stabilité d'un objet achevé. D'autres auteurs, dont le psychanalyste Didier Anzieu (1981), considèrent l'œuvre comme quelque chose de figé, de « refroidi²⁶ », tant

26. Le terme « refroidi » est d'Anne Sauvageot en parlant du symbole et du mythe que j'applique ici à l'œuvre.

qu'elle n'est pas « réanimée » par l'intérêt d'un public ou d'un lectorat. Heidegger disait de l'œuvre (1935), qui avait été conçue dans le monde, qu'elle retournait à la terre une fois terminée et qu'elle n'en sortait que lorsque les gardiens de l'art la réanimaient en la reconsidérant selon leur intérêt propre (les interprètes l'exécutent, les critiques l'analysent et le public la contemple) et les intérêts du présent (l'intention utilitariste).

Une fois *la Berceuse à Claude Vivier* terminée, le 18 mars 2011, je ne l'ai plus retouchée. Je l'ai laissée dans son état d'accomplissement malgré les erreurs ou les biais de compréhension que j'aurais pu corriger en les constatant lors de l'écriture de cette introduction. J'envisageais mon œuvre comme le compte rendu de la démarche qui l'avait engendrée, et je désirais la laisser là et au moment où elle avait pris forme. Ma thèse et ses préalables de recherche devaient témoigner et raconter l'histoire de cette démarche. D'ailleurs tout mon doctorat a été motivé par cette façon de penser. Il a été à l'image du rituel de *Kopernikus* : un rituel qui focalisait le regard de l'héroïne « en avant » et qui ne l'autorisait à regarder en arrière que pour mieux évaluer la distance qui la rapprochait de son objectif. Comme Agni dans *Kopernikus*, comme Claude Vivier dans sa vie et dans son œuvre, j'ai été l'observatrice attentive de ma transformation intérieure à travers mon processus théorique.

Mais qu'en était-il du processus compositionnel ? N'était-ce pas de cet imaginaire-là dont je devais m'occuper ? N'avais-je pas laissé entendre, en attirant le regard du lecteur sur le système interprétatif de *la Berceuse à Claude Vivier*, que l'imaginaire était la plaque tournante, le point de rencontre de deux processus, l'interprétatif et le créatif ? Dans l'examen d'une œuvre d'art, l'herméneutique est une approche qui parcourt à rebours le travail du créateur. À chaque étape de l'expérience herméneutique correspond une étape de l'expérience créatrice. Les schémas des figures 5 et 6 disposés côte à côte nous font bien voir leur direction inversée.

Pour préciser la comparaison, je me suis servie des étapes du processus créateur telles qu'exposées par le psychanalyste Didier Anzieu dans *le Corps de l'œuvre* (1981) et des

étapes de la pyramide de l'expérience artistique que Dujka Smoje, dans l'un de ses séminaires à l'Université de Montréal, proposait à ses étudiants (voir la figure 7). La correspondance entre la pyramide de l'expérience artistique de Smoje (direction de l'herméneute) et la théorie du travail créateur d'Anzieu (direction du compositeur) s'établit somme suit : 1. le *matériau* correspond au « saisissement » ; 2. la *représentation* au « représentant psychique » ; 3. la *structure* au « code organisateur » ; 4. la *forme* à la « donation d'un corps au représentant psychique » ; 5. l'*œuvre pour nous* à l'« affrontement imaginaire puis réel à un public ».

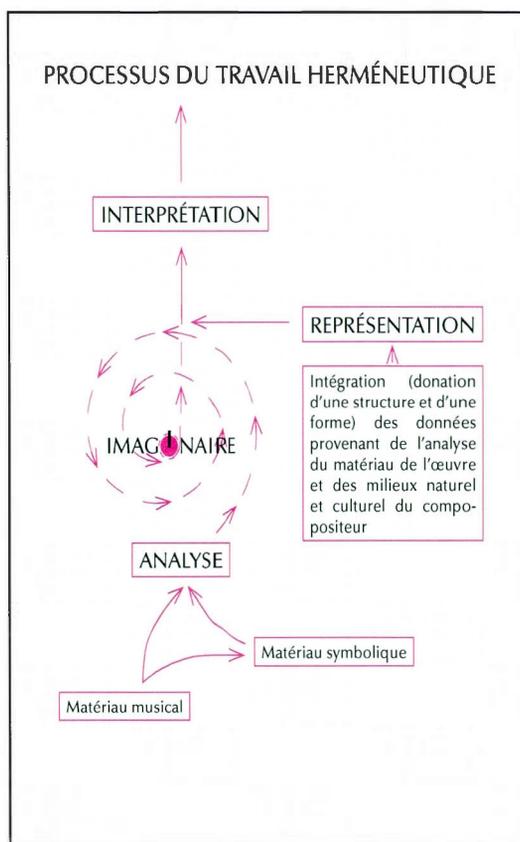


Figure 5 Le système interprétatif.

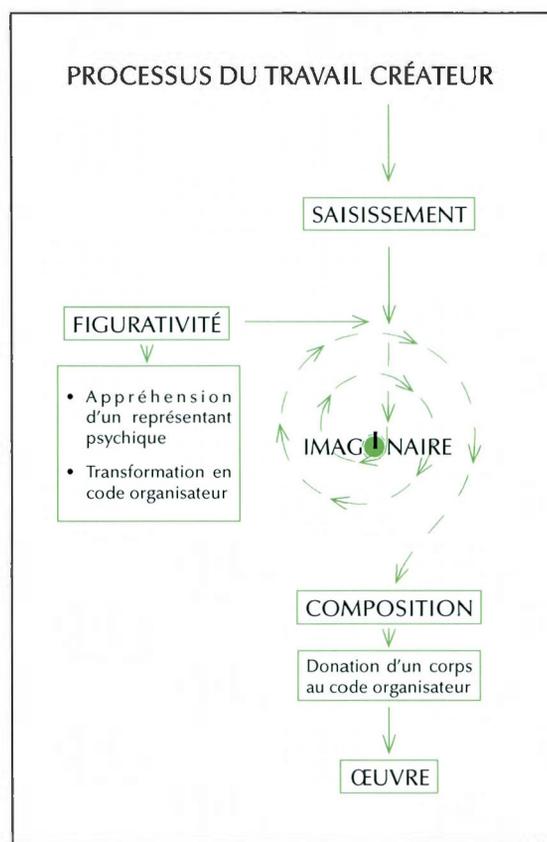


Figure 6 Le système créatif.

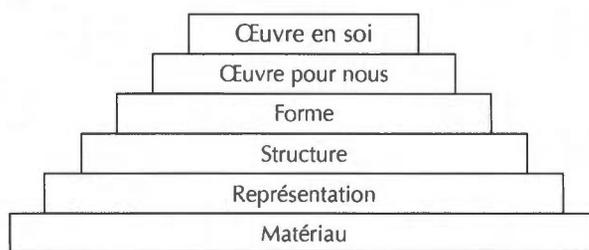


Figure 7 La pyramide de l'expérience artistique.

LES TROIS PREMIÈRES PHASES DU TRAVAIL CRÉATEUR — Elles décrivent des activités qui se déploient entre les zones psychiques de l'inconscient et du conscient de l'individu. C'est un travail d'intériorité qui cherche à « prendre corps », à s'incarner dans la procédure de mise en langage de la quatrième phase, pour enfin être livré au public dans la cinquième et dernière phase. Je ne traiterai ici que des trois premières phases, les seules essentielles pour comprendre le processus créateur chez Vivier, matière constitutive de l'ensemble de *la Berceuse à Claude Vivier* et plus particulièrement des « Conversations de fantômes ».

Avant de procéder, je désire solliciter l'indulgence du lecteur qui pourrait considérer dangereux qu'une néophyte plonge ainsi dans l'imaginaire d'autrui sans posséder les outils indispensables de la psychanalyse. Isabelle Lasvergnas m'a justement fait remarquer²⁷ qu'en ce qui a trait plus spécifiquement aux représentations psychiques de la deuxième phase, je m'accordais des libertés pouvant mener à de dangereuses mécompréhensions. En m'appuyant notamment sur des éléments de représentations conscientes, par exemple des citations de propos et d'écrits de Vivier, je m'autorisais des correspondances quelque peu impropres avec des représentations inconscientes refoulées. Dans ce contexte, on comprendra la raison pour laquelle je me suis tellement attardée à faire voir l'imaginaire comme le point de rencontre entre les

27. Mme Isabelle Lasvergnas-Grémy a été membre du jury de l'examen synthèse de ma thèse. Ses conseils judicieux m'ont incitée à la prudence dans le maniement de certains concepts psychanalytiques. J'espère avoir su tirer profit de ses mises en garde dans mon interprétation de l'imaginaire du compositeur.

processus inverses de l'herméneutique et de la création. J'ai déjà montré, et je l'exposerai plus amplement dans les « Conversations de fantômes », l'impossibilité de faire se superposer ou se juxtaposer parfaitement les deux imaginaires, celui du compositeur et le mien. Tentant ainsi d'établir un illusoire raccordement entre les traces laissées par Vivier et leurs incidences dans mon imaginaire propre, il me fallait alors assumer le fait que je me situais encore et toujours sur ma propre scène, celle de l'interprétation, et non sur celle du travail créateur de Claude Vivier.

Celui-ci expliquait couramment ses œuvres comme des résidus de rêves qu'il faisait. En m'y référant pour fonder la véracité de mes allégations, il me fallait garder en tête que le contrepoint imaginaire de *la Berceuse* n'était pas celui qu'aurait composé Vivier mais le mien. La théorie d'Anzieu à ce chapitre ne pouvait donc pas être utilisée comme une clé m'ouvrant l'imaginaire onirique de Vivier. « C'est vous qui rêvez Vivier. C'est vous qui réécrivez Vivier et, à partir de cette réécriture, vous donnez à raisonner quelque chose qui est cette recreation d'une performance et d'une œuvre telle qu'elle est reçue²⁸. » Je crois avoir assumé pleinement cette posture épistémologique en dépit du fait que j'ai tenté plus souvent qu'autrement d'entrouvrir la porte de la scène où se joue le drame intime du compositeur pour m'y faufiler. Mon voyeurisme m'a aidé à mieux comprendre et à mieux expliciter ma démarche herméneutique au sein de *la Berceuse*. Il expliquait l'impression trop souvent ressentie de devoir marcher en équilibre instable sur un fil tendu au-dessus du grand trou noir... On me pardonnera donc d'entrer dans l'« interdit » en apportant des exemples en appui à une interprétation « de ce qui pouvait se passer dans l'imaginaire de Claude Vivier ». On me pardonnera de m'inscrire ainsi délibérément dans la fiction.

Vivier avait une perception très aiguë de son processus créateur, ce qui m'a permis de l'insérer aisément dans les catégories d'Anzieu. Le compositeur, en effet, a proposé lui-même une image toute prête à signifier chacune des trois premières phases. Pour la première phase, ce sera Noël, pour la deuxième phase, le rêve à l'origine de *Chants*

28. Lasvergnas-Grémy, l. *Ibid.*

(1973, œuvre pour six voix de femmes), pour la troisième, enfin, ce sera la découverte de son identité esthétique. L'univers de Vivier s'est cristallisé, comme sa vie, sur quelques faits (annexe A), autour de quelques images seulement. Conséquemment, ces images reviennent fréquemment dans *la Berceuse*, néanmoins éclairées par les différents contextes dans lesquels elles sont évoquées. D'où l'impression justifiée qu'aura le lecteur de relire ce qui est exposé ci-dessous, dispersé en pièces détachées dans *la Berceuse à Claude Vivier*.

J'ai interprété la première phase du travail créateur, l'ÉTAT DE SAISISSEMENT, comme une ouverture sur le merveilleux, car pour Vivier, cet « eurêka » de l'imaginaire le transportait en état de merveille. Quand il composait, il cherchait sans cesse à recréer son premier moment d'éblouissement, à revenir à Noël. Noël « 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*, 1991, p. 92.) L'étoile de Noël, dans la conscience de Vivier telle qu'elle est manifestée dans *Kopernikus*, symbolise le merveilleux. L'étoile devient le moyen par lequel l'étonnant opère. Exorciseur à double effet, le merveilleux suscite en premier lieu l'étonnement, puis un état anticipé, l'admiration.

Anzieu a préféré le terme de « saisissement » à celui d'*illumination* ou à celui d'*hallucination*, cette dernière occurrence désignant habituellement un état procuré par des agents pathogènes dont l'effet, souvent recherché par les artistes, lève momentanément le contrôle du Moi sur le Soi, contrôle nécessaire au passage de la première à la deuxième phase de l'acte créateur. Il serait préférable de s'attarder au mot « inspiration » cher aux Romantiques, sorte de prédisposition et d'ouverture propice au surgissement d'une image ou d'un sentiment encore confus. Lorsque l'étincelle ou l'illumination se produit, l'individu est saisi d'une impression de flottement des limites séparant le réel de l'irréel, accompagnée d'un sentiment d'étrangeté et de régression, de connexion avec son passé propre et ancestral. Vivier dit vivre alors une expérience mythique et métaphorique du réel à partir d'éléments

très personnels « qui génèrent une musique qui a énormément de rapports temporels avec le Moyen-Âge ou un futur bizarre. » (R.R., 1980 ; voir réf. p. 27.)

Ce saisissement, qui correspond à l'état d'admiration, voire de contemplation méditative et d'extase, nous l'avons tous expérimenté à un moment ou à un autre. Mais chez la majorité d'entre nous, cette impression fugitive demeure à l'état larvaire et ne débouchera sur aucune création. Les conditions pour que celle-ci se produise sont de deux ordres. L'artiste doit être capable d'assumer cette sensation de dépersonnalisation régressive en solitaire ; il doit également se sentir apte à la vivre dans l'angoisse de l'inconnu dont il sait qu'elle exigera de lui une métamorphose existentielle à laquelle il lui faudra se soumettre. Ce processus régressif de dissociation du Moi est accompagné d'un dédoublement psychique qui requiert de celui qui en est saisi qu'il continue d'assurer l'intégration de la psyché dans le soma. Pour dépasser ses fantasmes et créer, l'artiste doit afficher une disposition intérieure éminemment active, alimentée par un désir inassouvi et une recherche stylistique insatisfaite.

Phase cruciale pour la compréhension de mon sujet, c'est au détour de cette étape que l'ombre émergée de l'inconscient et projetée sur le Moi (Jung) place l'individu face à ses démons. Cette initiation, l'artiste doit seul en vivre les épreuves, car seul son courage peut lui permettre d'affronter l'imprévisible et, par là, l'introduire dans le petit cercle des initiés à qui seront ouvertes les portes du Paradis. *Kopernikus* est une quête de pureté que le fantasme de Vivier personnifiait sous les traits de la mère biologique, qu'il confondait dans son imaginaire avec la Vierge Marie. Ce ne sera qu'à la fin de l'opéra, après qu'une kyrielle de guides auront mené Agni jusqu'à l'épreuve finale (la sortie des eaux purificatrices), que les maîtres suprêmes (Mozart et Copernic) surgiront pour lui tendre une main secourable.

Toute la compréhension de la deuxième phase qu'Anzieu a intitulé **L'APPRÉHENSION D'UN REPRÉSENTANT PSYCHIQUE INCONSCIENT** réside dans le mot *appréhension*, soit la captation d'un *représentant psychique inconscient*, de « quelque chose qui provient de » ce qui n'est pas conscient. Le mot clé est certainement « fixer ». Après la phase de

saisissement, l'on capte et l'on retient : l'on fixe. Rimbaud, cité par Anzieu (1981, p. 108), disait : « Je fixais des délires », soit des fantasmes provenant de la scène primitive, donc liés au père et à la mère (aux pulsions sexuelles), et qui, refoulés, sont ensevelis, oubliés, occultés ou même inconnus du Moi. Nous entrons ici dans le royaume de l'imaginaire où règnent les « rois fous²⁹ », mais aussi dans celui de la conscience où s'affrontent d'autres personnages venus de l'inconscient qui se disputent la tâche d'influencer le Moi : le Surmoi (les règles de conduite) et le Moi idéal (les désirs transcendants). Les poètes, les « fous du roi », y contrôlent les mécanismes de la machine « imagination » (selon Vivier [note 29] : « firmaments multidimensionnels »), dont la tâche est de relayer les prototypes inconscients que sont les délires et les fantasmes immanents, indéterminés et abstraits aux représentations mentales : une image, un concept, une idée, une pensée ou, plus spécifiquement, un affect (l'« imago³⁰ ») ou encore une sonorité, une couleur, une odeur, un goût... un rêve. Donc « fixer », c'est permettre à des représentations psychiques encore confuses de développer leurs potentialités jusque-là bloquées ou inexercées, potentialités soumises à l'activité du Moi, lui-même tiraillé entre le joug du Surmoi et l'appel irrésistible du Moi idéal. L'intention créatrice émerge enfin grâce à la prise de contrôle du Moi idéal. Elle prend forme en ajoutant aux représentants psychiques une valeur symbolique.

Les représentants psychiques ne correspondent pas à des symboles précis qui sont des créatures de la conscience. Ils procèdent de pulsions inconscientes qui forcent l'individu à se représenter ce qui les a déclenchées. Toute une galaxie de refoulés inconscients surgissent alors, se déployant en faisceaux psychiques complexes. C'est dans la nature même du symbolique, on l'a vu, que d'impliquer quelque chose de plus que le sens évident et immédiat, que de représenter des concepts que nous ne pouvons

29. Les rois fous sont des personnages symboliques auxquels Vivier fait souvent allusion dans ses textes : « Comme la mort, la conscience nous envahira, Et les rois fous gouverneront les firmaments multidimensionnels » (« Heureux qui comme Ulysse » [*Circuit*, 1991, p. 74]).

30. L'« imago » est la cristallisation d'un affect ressenti par le sujet dans l'enfance (en particulier l'image du père et de la mère — la mère, pour Vivier) et qui oriente ses relations interpersonnelles. Le terme a été utilisé en psychanalyse par Jung (1911) et par Freud (1915). Les affects sont les représentants psychiques de la pulsion créatrice.

ni définir ni comprendre pleinement mais que nous nous donnons pour tâche de saisir au-delà même des limites de notre raison. C'est à ce travail que s'attelle le créateur en s'essayant au jeu de la transformation des « réalités » psychiques. C'est à ce travail que je me suis employée dans les « Conversations de fantômes » des Hymnes à la création.

Une connaissance assurément de Jung et une très grande perméabilité aux théories psychanalytiques du rêve (Freud, Jung et leurs commentateurs), très en vogue dans les années 1970, ont certainement aidé Vivier à s'exercer à cette pratique. Les rêves sont des champs d'exploration documentés. Vivier disait fréquemment de ses sources d'inspiration qu'elles lui parvenaient d'un fonds onirique. Son âme était un champ de bataille où s'affrontaient un Surmoi accusateur très impérieux et un Moi idéal qui se voulait apaisement et remède à son âme tourmentée. C'est donc en suivant ce qu'il racontait de ses rêves et en m'obstinant à les rattacher à leurs représentations psychiques qu'il me semblait devoir pénétrer l'univers esthétique du compositeur.

Cette remontée des éléments refoulés des fonds opaques vers la conscience installe un changement d'atmosphère. La scène primitive s'est métamorphosée et les personnages qui l'habitent se présentent à la conscience sous la forme d'apparitions plus ou moins évanescents. Ces images, que j'apparente à celles que Sartre qualifiait d'hypnagogiques (2005 [1940], p. 79 et *sq*), apparaissent comme plus vraies que réelles. Fantasmatiques et fugitives, elles se donnent tout entières à la fois et ne se laissent pas observer. Elles sont comme le rêve et portent déjà en elles l'intention de matière. Fasciné par elles comme il l'est par ses rêves, l'individu se laisse aller et leur donne corps dans un décor qu'il reconstitue à sa manière.

Dans une grande cathédrale se trouvaient trois tombes, l'une d'entre elles s'effondrait, je courais en avertir le curé. Ce bon vieillard parlait au mort qui venait de tomber, étrangement le mort se transformait en aigle blanc et m'empoignait de ses griffes immenses pour me faire voyager au-dessus de la terre. (*Circuit*, 1991, p. 55.)

Le représentant psychique à la base du rêve fixé dans *Chants* est la mort symbolisée par l'aigle blanc. Le blanc est une couleur mortuaire dans certaines civilisations, mais il est aussi le symbole de la pureté que Vivier associe à l'enfance, d'une part, mais aussi à la femme — la femme inaccessible pour l'homosexuel qu'il était (« il me semble que la femme ait toujours représenté la pureté, comme la Vierge Marie »). Les vieilles femmes éveillaient chez le compositeur des sentiments d'adieu et d'éternité. Rappelons au passage que l'enfance et la vieillesse sont les deux pôles extrêmes de la vie, et que la vie affirme, par son existence même, celle de son contraire, la mort.

De cette nuit mémorable, Vivier gardera l'impression d'avoir assisté à sa propre renaissance (le mort se change en aigle blanc et le fait voyager au-dessus de la terre) et d'avoir senti l'être qu'il avait été jusque-là, amalgamé aux « souffles transhistoriques de la Vie. À partir de ce moment, mon idée s'était complètement fixée : je voulais un véritable rituel de la mort. » (*Circuit*, 1991, p. 55.) Il en fera un opéra quelques années plus tard, *Kopernikus*.

Cette période de sa vie, Vivier la voit comme une période cathartique où il se libère de toute influence, tant des démons de son existence psychique que des systèmes musicaux unitaires hérités de ses maîtres de musique. Ce moment devait l'amener à exprimer ce qu'il était véritablement. Déjà se dessinait dans sa tête le code organisateur d'une musique qui exprimerait un univers précis : le sien.

Avec des œuvres vocales comme *Chants* (1973), *Lettura di Dante* (1974), *Journal* (1977), un système de représentation prend corps auquel Vivier tente de mettre un point final avec l'opéra *Kopernikus*. Puis tout bascule. Les défenses compensatoires mises en place pour atténuer la souffrance s'écroulent dans *Lonely Child* (1980). Comme ces images hypnagogiques dont je parlais précédemment, un climat s'installe par la suite diluant les données « autobiographiques » dans le « soleil noir » de la mélancolie, espace parfois traversé de violents excès d'angoisse : *Prologue pour un Marco Polo* (1981), *Wo bist du Licht !* (« Où es-tu lumière ? », 1981), *Bouchara* (1981), *Trois Airs pour un opéra imaginaire* (1982) et *Glaubst an die Unsterblichkeit der Seele ?*

(« Crois-tu en l'immortalité de l'âme ? », 1983), l'œuvre dont la composition sera interrompue par son assassinat...

« La composition musicale est la recherche de la balance entre le spirituel et le matériel — l'outil de la composition sert à atteindre une immatérialité du matériel et une matérialité de l'immatériel. » (*Circuit*, 1991, p. 61.) Cette citation de Claude Vivier illustre bien la troisième phase du travail créateur : la **TRANSFORMATION EN CODE ORGANISATEUR**. Anzieu dira que le représentant psychique est une sorte de noyau qui contient en puissance le code organisateur. L'écorce de ce noyau est une enveloppe qui sert d'interface. L'une de ses faces est orientée vers le dehors, où se déploiera l'œuvre telle qu'elle sera proposée au public. L'autre face est tournée vers le dedans, où l'imaginaire opère sa cristallisation psychique. En référence au *Cimetière marin* de Paul Valéry, qu'il analyse pour nous donner un exemple de l'application de sa théorie, Anzieu compare l'œuvre matérielle proposée au public à la peau « visible » et texturée qui enveloppe le corps de l'œuvre, celui-ci étant bien évidemment un ensemble physique et biopsychique ou, si l'on utilise les termes de Vivier, un ensemble constitué de matériel et d'immatériel. Le noyau donne des fruits, et c'est à ses fruits que, comme musicologue ou historien de l'art, nous nous attardons trop souvent en n'examinant que la peau, c'est-à-dire le matériau de l'œuvre matérielle. Dans son texte, Vivier nous indique pourtant la voie à suivre : cette voie doit aller au-delà et conduire au sens, à ce que le noyau contient en puissance, à l'imaginaire. Nous devons considérer à la fois ce qu'il y a à l'intérieur et à l'extérieur du noyau. J'ai en tête cette citation : « Je porte en moi, sculptée depuis l'enfance, une sorte de statue intérieure qui donne une continuité à ma vie, qui est la part la plus intime, le noyau le plus dur de mon caractère. » (François Jacob, cité par Deshaies, 1991, p. 151.)

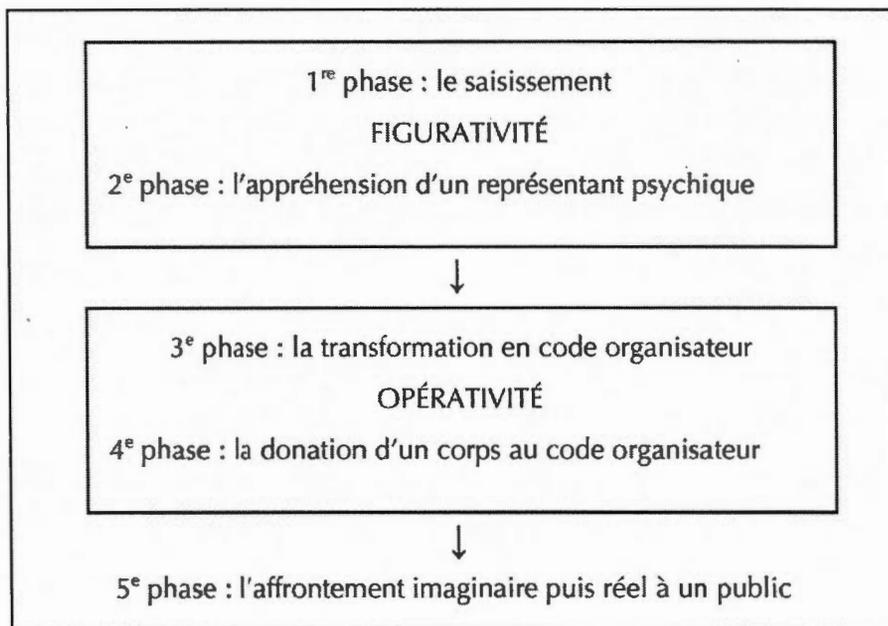


Figure 8 La machine imaginaire du travail créateur.

À l'étape où il se situe, au centre des cinq phases du travail créateur, le code organisateur occupe une situation stratégique. Il est le résultat du travail des première et deuxième phases et d'une cristallisation suffisamment robuste et pulsionnelle pour fournir la dynamique organisatrice de toute une série, de toute une complexité de processus psychiques secondaires (dont les sonorités) susceptibles de s'articuler en langage symbolique, puis en langage musical.

Vivier visait à reconstituer le temps absolu en l'incarnant physiquement dans l'œuvre bien matérielle. Pour cela, il cherchait « la » mélodie qui devait passer au-dessus du vide de son for intérieur. Cette métaphore indique un déplacement de la chaîne des symboles reliés entre eux par le sens, langage immatériel, vers le langage musical, bien matériel, chaîne signifiante d'un système codifié et compréhensible pour les seuls initiés. « L'erreur, selon Vivier, serait d'une part de s'attacher au concept musical et, prétendant vouloir oublier son miroir physique ou le contraire, s'attacher au fait physique et oublier son miroir spirituel. » (*Circuit*, 1991, p. 62.) La même erreur guette

les exégètes de Vivier qui prétendent arriver au sens en ne s'attardant qu'à cet assemblage de sons constituant le langage musical sur partition.

Anzieu définit le code comme un ensemble de signes conventionnels rendant possible l'usage de certains moyens de transmission de l'information ou de certains objets à ceux, et seulement à ceux, qui connaissent ce code. Chaque regroupement de personnes a son code qui en distingue les membres et les signifie par de quelconques emblèmes (1981, p.165). Le parcours d'un code est intéressant. Au début, le code comporte un caractère d'obligation absolue de la part de son inventeur (pour « avoir accès à », il faut le mot de passe). Par convention, lui sont associés des principes et des règles que les initiés doivent suivre impérativement s'ils veulent se maintenir dans l'univers sectaire auquel il renvoie.

L'influence de Stockhausen est si forte au moment où Vivier étudie avec le maître que le jeune compositeur y voit un danger pour la conception de son propre code. L'œuvre *Désintégration* (1972), composée à Paris en vue d'être acceptée dans la classe du maître, porte cet univers structuraliste dur (le code) que Vivier s'empresse, dès l'œuvre suivante, *Chants*, de moduler — à l'incitation de Stockhausen, d'ailleurs — pour le plier à un style convenant mieux à son tempérament.

[...] cette œuvre était entièrement prédéterminée, aucune note à aucun moment n'était laissée au hasard. Mais ce type de procédés, bien qu'il ait satisfait ma volonté de purification [d'où le titre « Désintégration »], n'arrivait pas à me plaire, je voulais une musique qui exprimait un univers précis, pressenti par moi mais qui aussi pourrait vivre de sa propre vie ! Ce fut un passage très abrupt et rapide. (*Circuit*, 1991, p. 56.)

Comment Vivier envisageait-il ce code qui exprimerait son individualité, miroir dont la face « physique » refléterait le « spirituel » et *vice versa* ? Il nous décrit ainsi ses préoccupations, susceptibles de donner forme à un code organisateur³¹ :

31. Anzieu associe le code aux dénominations suivantes : matrice, grille, schème, algorithme, méthode de pensée ou d'action, modèle donnant des programmes, structure, système de termes en opposition, signes d'opérateurs, opérations, etc.

Jusque-là, c'était la solution unitaire que j'avais cherchée, l'œuvre à procédé unique, issue d'une seule décision de ma volonté, mais dont ma vie de tous les jours était totalement abstraite [sic] ! Il me semblait qu'à cette nouvelle étape de mon existence créatrice, c'était justement le contraire que je devais chercher, une œuvre qui se créerait tous les jours, dont les procédés naîtraient de l'enchaînement de situations musicales, dramatiques, textuelles ou autres. (*Circuit*, 1991, p. 56.)

Comme je l'expliquerai amplement dans *la Berceuse*, au fur et à mesure que Vivier déploie ce code générateur dans ses œuvres, il crie l'incapacité qui rend ses efforts dérisoires. C'est ce que Anzieu explique si bien dans cette citation :

Plus le code opère dans l'œuvre, plus il remplit le corps de celle-ci de chaînes signifiantes, plus il fait émerger en creux une absence. Plus ce vide échappe à l'organisation en train de se faire. [...] Le travail du code est un processus : il vise à contrebalancer ou à forclure cette absence, ce vide, ce manque, lesquels sont ses états. [...] (1981, p. 207.)

Vivier cherchera sans cesse à combler son vide existentiel par un trop plein de rituels ou d'idées obsédantes. Ces excès sont manifestes dans sa vie, mais ils le sont également dans le déploiement de l'œuvre elle-même. Cette réalité s'applique à l'univers de *Kopernikus*, puits sans fond dans lequel 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. L'œuvre déploie ses significations 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. (Bail, *Circuit*, 2008, p. 24-25.)

J'ai fait correspondre les phases du travail créateur selon Anzieu au travail du grand œuvre de Claude Vivier. Les théoriciens de la musique expliqueraient que le processus du travail créateur s'applique autant à la macro-structure (l'ensemble du grand œuvre ou l'œuvre en particulier) qu'à la micro-structure (l'œuvre en particulier ou ses

parties). Faire naître n'est cependant pas suffisant. Il faut aussi mettre au monde. La quatrième phase qui permet de concrétiser les potentialités contenues dans le code, n'a pas besoin d'être explicitée ici. Chaque langage artistique a pour fonction de mettre au monde. L'analyse explicitera le langage de *Kopernikus* dans le contrepoint imaginaire à trois voix de *la Berceuse* à *Claude Vivier*. Quant à la cinquième phase, d'ordre esthétique, elle sollicite l'évaluation du lecteur à partir du moment où l'auteur se détache de l'œuvre pour lui permettre d'entreprendre sa destinée. Le même sort attend l'œuvre d'interprétation.

LA RÉDACTION

L'écriture créatrice

N'eût été mon parti pris de reproduire l'opéra *Kopernikus* par le procédé de transposition de l'œuvre musicale en une œuvre littéraire, jamais je ne me serais interrogée sur des concepts comme ceux de « fiction », de « littérature » ou de « récit ». Musicologue, je ne voyais pas en quoi l'écriture de ma thèse — ce rapport de recherche qui devait m'amener à expliciter le sens de l'opéra tel qu'il m'était apparu lors de mes analyses de la partition — pouvait me poser des problèmes d'écriture et en quoi ces problèmes pouvaient concerner plus spécifiquement mon geste scriptural.

Dans le Prélude de *la Berceuse*, je ne m'arrête qu'à la notion de « biographique », notion fort discutée en études littéraires et en particulier par l'un de mes directeurs de thèse, Robert Dion (2010), et aux « pratiques analytiques créatives » (*Creative Analytic Practices*), dont Sylvie Fortin et ses étudiants (2008) explorent les possibilités au programme de doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM. J'aimerais, avant de terminer, me concentrer sur ces autres questions : de quelle façon la fiction est-elle convoquée dans ma transposition littéraire de *Kopernikus* ? Quelle est la part accordée au récit dans mon analyse herméneutique de l'opéra ? De quel genre de récit s'agit-il ? Tout essai, toute thèse est une œuvre. On ne saurait le nier, car l'entreprise

d'interprétation est une reconstitution de la réalité à partir d'indices qui se répercutent dans l'imaginaire de l'écrivain. Derrière chacune de ces questions se profilent de nombreuses études qui ont tenté et tentent encore de cerner les différents contextes d'hybridation des pratiques discursives et d'ambivalence des formes qui confèrent aux productions contemporaines un statut ambigu et flou. *La Berceuse à Claude Vivier* examine la frontière entre le rapport de recherche, qui ne peut prétendre au statut d'œuvre littéraire, et l'œuvre, dans un contexte de création artistique.

On ne s'attendra pas, j'espère, à ce que je dénoue ici le problème qui a hanté l'écriture de *la Berceuse*, et à ce que je décide, en fin de compte, si ma thèse mérite le statut de thèse-création ou celui de thèse-recherche, car je refuse le statut intermédiaire qui ne ferait qu'emprunter aux genres littéraires un enrobage formel dissimulant un rapport de recherche, sous prétexte de faire ressortir une dimension émotive. Comme je l'expliquerai plus loin, c'est à l'institution d'établir en dernière instance les critères à partir desquels ma thèse pourrait prétendre à l'un ou à l'autre des statuts. Si émotion il y a dans mes textes, elle est le résultat d'une subjectivité qui a continuellement accompagné mon interprétation en en faisant même l'un de ses vecteurs. Mon intention a été de « dire autrement » ce qui cherchait à creuser de profonds sillons en moi pour faire jaillir une source de vérité, fût-elle provisoire et relative. J'étais comme ces chercheurs d'or de la fin du 19^e siècle, avides de trouver sans avoir la certitude de réussir. C'était pour eux comme pour moi une question d'intuition, évidence que le cadre savant de ma démarche cherchait constamment à formuler en propositions de recherche.

Si *la Berceuse à Claude Vivier* est une œuvre, c'est au métissage des moyens pour faire surgir la vérité qu'on la reconnaîtra, dans le mimétisme de certaines formes et de certains styles littéraires, dans l'ajustement de mon souffle à celui de Vivier, dans ce qui me parvenait de ses expériences existentielles, idéologiques, culturelles et musicales enclavées dans l'opéra *Kopernikus*. Comme je l'ai déjà expliqué, j'ai cherché à me sentir libre d'écrire ces chuchotements comme je les entendais ou de traduire leurs émanations comme je les sentais. Et ce, souvent dans l'anxiété de me

sentir hors des consensus et de devoir affronter les verdicts. On l'entend couramment : poser le problème est en soi un début de solution. Et que le lecteur se rassure. Comme je l'ai fait pour les données à teneur analytique et les notions plus ou moins complexes que j'ai convoquées dans mon interprétation de *Kopernikus*, — explication et mise en contexte des mythes, entre autres — je ne m'attacherai ici qu'à suivre les filons que les notions de fiction et de récit m'ont permis de suivre. Il ne s'agira pas de circonscrire le cadre épistémologique de ces concepts, mais seulement de m'en servir pour indiquer l'orientation de mon geste d'écriture.

Disons-le tout net : la fiction est un produit de l'imaginaire. L'imaginaire, quant à lui, souffre d'être couramment ravalé à l'une de ses propriétés entendue comme « ce qui est fictif » (voir « les Exposés » de *la Berceuse*). S'il y a de la fiction, il y a forcément de la non-fiction, bien que j'incline à penser, à l'instar de certains théoriciens (comme le laissait entendre Cassirer en parlant du système symbolique chez l'homme), que le non-fictionnel, c'est-à-dire le référentiel, pourrait bien en fin de compte n'être qu'un cas particulier de l'imaginaire.

La Berceuse fera constamment appel à des formes textuelles qui jonchent le parcours des genres intermédiaires entre le pôle référentiel et le pôle fictionnel. Par exemple, « les Visions » apparaîtront au lecteur comme des récits oniriques sous forme de fables ou de contes de fées. « Les Exposés » pastichent des discours qui empruntent à des conférences la forme didactique et oratoire. « La Berceuse à Claude Vivier » est la biographie imaginaire de Claude Vivier qui, tout en s'appuyant sur des repères avérés de son existence, s'exprime sur le ton de confidences adressées par celui-ci au personnage narrateur que j'incarne. « Les Conversations de fantômes » procèdent de l'autobiographie et de l'autoréflexion esthétique sur le mode imaginaire. En cours de récit, les confidences de Vivier s'effacent sous le regard analytique du personnage narrateur dans une transposition mimétique des cinq phases de la théorie sur le travail créateur. Quant au contrepoint imaginaire à trois voix, il est comme la fugue musicale, un entrelacs de voix prenant leur source dans les mélodies qui innervent l'opéra, psalmodiant ce grand « rituel de mort » que signe le compositeur dans un geste encore

rattaché à ses racines culturelles : « *Deo Gratias @ Claude Vivier 79* ». Le contrepoint se situe aux confins de plusieurs propriétés : narratives, les chapitres racontant à la suite les uns des autres les événements des tableaux de l'opéra ; énonciatrices, développant des argumentaires explicatifs et didactiques à partir des indices analytiques, musicaux et symboliques découverts au fil de la narration ; ou pragmatiques, selon que le discours s'impose comme référentiel ou fictionnel. L'on peut également se demander d'où provient cette complainte inspirée du genre « berceuse », qui précède chaque chapitre et donne son titre à la thèse. Les genres littéraires esquissés dans *la Berceuse* n'empruntent pas qu'à des formes plus ou moins précisées, mais aussi à des registres et à des tons qui stimulent les émotions. Mais, je le répète, ces genres doivent leur pertinence à l'intention de vérité et non à l'intention d'émotion. J'aurais envie de reprendre ici cette idée de Diderot, dans *Paradoxe sur le comédien* (posth.1830), que l'acteur transmettra d'autant mieux l'émotion qu'il la jouera sans la ressentir.

Cette façon de concevoir l'imaginaire en l'étayant des tons de la fiction inscrit la thèse presque d'emblée dans le fait littéraire sans qu'intervienne nécessairement la valeur esthétique. Quand la fiction a cessé de remplir son rôle de doxa mythologico-religieuse, elle a basculé dans le champ profane des autres activités cognitives et ludiques, large empan désormais ouvert aux diverses représentations culturelles et historiques du monde. Et c'est ainsi que naquit la littérature, de sorte qu'il est exclu de tenter de définir le fait fictionnel sans le rattacher à la littérature, aux grands genres auxquels elle a donné naissance (romanesques, poétiques et dramatiques), à l'origine des diverses formes hybrides dont les tonalités sont à ce point nombreuses qu'il n'est quasiment plus possible de les dénommer en les regroupant sous des catégories pouvant encore être qualifiées de génériques.

Par la « mimésis formelle » (expression de Michal Glovinski reprise par Gefen et Audet, 2001, p. viii), la fiction, non contente de s'être ainsi multipliée dans le domaine de l'imaginaire, s'est également permis d'investir des formes sérieuses, définissant ainsi des espaces sémiologiques et herméneutiques propres aux discours référentiels. C'est à

la croisée de ces marqueurs, sur l'axe gradué des pôles fictionnel et référentiel, que se situent, allant de l'un à l'autre, les diverses parties de *la Berceuse*. Encore ici, une difficulté surgit : quelle acception donner au terme « récit » ?

Si le récit se réfère à toute représentation littéraire qui serait une mise en intrigue d'actions dans le temps, c'est-à-dire la transformation par la narration d'une histoire, *la Berceuse* à *Claude Vivier* en tant que « transposition » de l'opéra *Kopernikus* ne serait pas un récit, car Claude Vivier rejetait toute dramatique conflictuelle. C'est en effet l'une des caractéristiques de l'opéra que de flotter dans une sorte de stagnance intemporelle. Si, par contre, l'on entend par récit le fait d'enchaîner des événements dont la séquence peut tantôt s'énoncer sur le mode descriptif, tantôt sur les modes narratif ou discursif, alors je dirais que *la Berceuse*, en son contrepoint imaginaire à trois voix, est un long récit au sens opératique du terme, un *recitativo*. Vu sous cet angle, le contrepoint raconte le rituel initiatique et funèbre d'Agni vers son ultime affranchissement des liens qui la retiennent encore au terrestre.

La transposition est une notion courante dans le répertoire de la musique occidentale. Elle consiste à élever ou à abaisser d'un ou de plusieurs degrés dans l'échelle sonore toutes les notes constituant des fragments de discours musical dans diverses tonalités. Le procédé s'applique surtout à la musique classique dite *tonale* qui s'étend du 17^e au début du 20^e siècle, mais il avait aussi cours dans la musique médiévale, dite *modale*, où les agencements de hauteurs pouvaient être transposés d'un mode à un autre — d'où la pratique de *moduler* —, découvrant ainsi leurs racines orientales. Au 20^e siècle, la musique sérielle a appliqué le procédé de transposition des hauteurs aux autres paramètres musicaux (durée, intensité, dynamique, attaques...). Bref, une musicienne qui parle de transposition est en terrain connu.

Dans *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Robert Dion et Frances Fortier étudient un corpus imposant de biographies illustrant la dynamique intergénérique sous l'angle du procédé de transposition :

Plus précisément, la transposition désigne soit un changement de *registre* (du savant au ludique, du comique au tragique, etc.), soit un changement de *domaine de validité* (des concepts de la théorie littéraire passant à la fiction), soit une *permutation d'éléments prototypiques* qui produit un effet d'étrangeté à l'intérieur d'un genre, une sensation de bougé, de semblable et d'autre à la fois. (2010, p. 8-9.)

Ces stratégies littéraires de transposition s'appliquent à quatre champs d'étude : le *vécu*, l'*œuvre*, le *genre* et la *critique* (l'interprétation). Elles interviennent dans mon interprétation de *Kopernikus* à des moments souvent inattendus, poussées par quelques impulsions qui me sont venues en écrivant. Car si j'ai bien suivi le schéma d'ensemble que l'on pourra consulter à la fin du Prélude (voir fig. 10, p. 93), je me suis laissée toute latitude d'en déroger pour introduire, dans le cours de l'écriture, des idées qui pouvaient justifier l'enrichissement du discours et me permettre de jouer sur toutes les gammes de mes impulsions. C'est ainsi que sont nées « les Visions », transposition du vécu onirique de Vivier à l'imaginaire de son personnage Agni. Les personnages de l'opéra subiront l'effet de permutations prototypiques qui feront d'eux des mythes, emblèmes des valeurs chères à Vivier. En tant que musicienne, j'ai été forcément tentée par les jeux de métissage et de transfert de structures, de formes et de genres tant musicaux que littéraires, dépassant les simples effets de pastiche et de mimétisme, entrelaçant mes représentations à celles de Vivier. Ont été sollicités, aussi, les différents registres littéraires qui, dans leur hybridité, m'ont suggéré les mots et ont suscité les images appropriées afin de mieux décrire le climat musical qui me rejoignait auditivement. Quant aux procédés d'écriture propres au langage musical de l'opéra, je les ai restreints au matériau mélodique, comme je l'ai déjà mentionné. La transposition des autres paramètres musicaux m'aurait rendu prisonnière d'une analyse musicale que j'ai esquivée au profit des référents du livret. Genre et ton (registre) ont été les deux assises des préoccupations qui m'ont poussée à transposer dans *la Berceuse à Claude Vivier* le paysage eschatologique de l'opéra *Kopernikus*.



AGNI.

Wilkins, W.J. (1900). Agni. Dans *Hindu Mythology, Vedic and Puranic* (p. 22).
Accessible à l'adresse : <http://www.sacred-texts.com/hin/hmvp/hmvp09.htm>

LA BERCEUSE À CLAUDE VIVIER

PRÉLUDE

Chacun de nous est un essai de la nature, dont le but est l'homme. J'étais un essai de la nature, un essai dans l'incertain, essai qui aboutirait peut-être à quelque chose de nouveau, peut-être à rien, et laisser se réaliser cet essai, du sein de l'inconscient, subir cette volonté obscure, la faire entièrement mienne, c'était là ma seule, mon unique mission.

Hermann Hesse.

Mot de l'auteur

Cet ouvrage est un essai. Au sens strict et étymologique du terme. Tel qu'on l'entendait au 12^e siècle, le mot a le sens général de « tentative », d'« épreuve » (*Dictionnaire historique de la langue française*, 2006). Il désigne l'action d'affronter quelque chose pour la première fois. Et c'est bien de cette manière que je l'entends, moi qui me sens comme l'enfant qui s'essaie à représenter quelque chose « de réel » au stade où il n'a pas encore acquis le sens de la perspective et des plans, ni celui des proportions et des volumes. Cela me fait penser à la petite Caroline qui, me tendant son dessin, constate et explique : « C'est Caroline, mais elle n'est pas pareille comme la même chose ! »

L'essai demeure donc le genre approprié à un ouvrage portant sur l'imaginaire d'un musicien, le compositeur québécois Claude Vivier (1948-1983), à partir d'une œuvre charnière dans sa production, l'opéra « rituel de mort » *Kopernikus*. L'essai permet le déploiement plus souple d'un point de vue personnel. Bien qu'avalisé par une recherche scientifique — ce qu'aucune thèse ne saurait évacuer —, l'essai fait porter le regard du chercheur au delà des limites de la thèse proprement dite. L'essai accepte que l'admiration embrume le regard, que la subjectivité soit prise en considération dans l'espoir d'ajouter de la valeur aux propos. L'essai est libre de suggérer, de convaincre, de défendre et de prendre parti. L'essai peut jouer avec le réel tout en composant avec l'illusion de réel. Un essai

peut faire porter le récit sur le mode du peut-être, du possible, de l'éventuel, du plausible, du non-vérifiable, de la fiction même, pourquoi pas ? Car, en dehors des faits avérés et vérifiables concernant un individu, qui peut prétendre à la vérité de ce qui a vraiment été échafaudé dans cet imaginaire autre ? Selon la thèse fort étonnante de Nancy Huston, tous les récits concernant l'espèce humaine sont affaire de fabulation (2008). L'essai ne justifie cependant pas qu'on écrive n'importe comment sur n'importe quoi. Il impose la compréhension sans projet de domination rationnelle. L'essai argumente sans détenir une fois pour toutes la vérité — bien que ce soit elle qu'il cherche à atteindre — et s'impose une attitude éthique dans une intention d'authenticité. L'essai repose sur la force persuasive de la construction théorique, sur le fait qu'il suscite chez le lecteur la conviction que cette théorie se fonde sur une démarche rigoureuse et substantiellement documentée.

Cette attitude de l'essayiste impose cependant qu'il précise au profit de ses lecteurs le type de discours qu'il entend adopter et ses modes d'expression, qu'il indique à quels champs des connaissances appartient l'essai qu'il projette d'écrire. Ce sera mon propos que de décrire le parcours que j'ai dû m'imposer, partant d'un projet que j'avais intitulé au départ « À quoi rêve Agni ? Essai sur l'imaginaire en musique », pour aboutir à *la Berceuse à Claude Vivier, contrepoint imaginaire à trois voix*.

J'ai connu Claude Vivier. Je l'ai reçu à maintes reprises dans les studios de Radio-Canada. J'ai pu l'interroger sur ses conceptions de la musique et de l'opéra, sur ses œuvres et sur la recherche qu'il poursuivait à travers elles, sur les procédés qui allaient leur conférer ce style, cette manière de dire si singulière. Autour de la partition, j'ai amassé quantité de documents (coupures de presse, manuscrits de réflexion, notes de composition, inédits de toutes sortes) provenant des archives de la Fondation Vivier, de l'Université de Montréal et du Centre de musique canadienne à Montréal. La production de textes analytiques et critiques étant, hélas ! très anémique — la recherche musicologique sur le sujet, dont on trouvera la bibliographie à la fin de cette thèse, étant parcellaire et trop technique pour servir les fins spécifiques de mon sujet —, j'ai pu heureusement compenser cette carence par le dépouillement systématique des écrits parmi les plus éloquents du compositeur, textes rassemblés grâce au travail assidu de personnes avisées qui les ont publiés dans la revue de musicologie « nord-américaine de musique du 20^e siècle » *Circuit* (1991). À ces sources

indispensables, j'ai ajouté les entretiens et les témoignages d'une dizaine de personnes qui ont connu le compositeur et qui ont entretenu avec lui des relations étroites. À partir de ce savant amalgame de documents inédits et de précieux témoignages, de données analytiques provenant d'un examen minutieux de la partition, et malgré les contraintes extérieures inhérentes au fait qu'il soit tragiquement décédé (limites qu'imposent les lois d'accès à l'information soumettant le chercheur au bon vouloir de certains « ayant droit »), j'ai pu reconstituer les moments forts d'une vie, expliquer une personnalité et dégager les grandes lignes de force du travail créateur qui font de *la Berceuse* à *Claude Vivier* une approche pertinente de l'imaginaire en musique.

Un intérêt soutenu pour la musique savante québécoise s'est exprimé tout au long de ma carrière par des écrits et par des activités pédagogiques et d'animation. Cet intérêt porté à l'activité créatrice des compositeurs québécois et à l'analyse de leurs œuvres s'est très tôt manifesté dans un mémoire de musicologie intitulé *L'Œuvre et les procédés de composition chez Claude Champagne* (Sorbonne, 1972). Il s'est prolongé dans un livre intitulé *Jean Papineau-Couture, la carrière, la vie et l'œuvre* (Montréal, 1986), dans plus de 200 émissions de la série radiophonique *Musique de Canadiens* (SRC-100,7, 1978-1982), dans plusieurs articles de revues et diverses publications à teneur pédagogique sur des œuvres au programme des études secondaires et collégiales. J'ai également écrit une biographie de la musicographe Maryvonne Kendergi (*la Musique en partage*, Montréal, 2002), qui a œuvré, comme animatrice de la vie culturelle à la radio et à la télévision et comme pédagogue à l'Université de Montréal, à faire connaître les compositeurs québécois et canadiens à l'étranger et les compositeurs étrangers aux Québécois et aux Canadiens. Ces activités d'écriture m'ont donc prédisposée, dans *la Berceuse* à *Claude Vivier*, à explorer plus à fond l'imaginaire d'un compositeur pris comme modèle, en dépassant la stricte analyse de son langage et de son style pour atteindre aux contenus, articulations et structures même de ses pulsions créatrices, à ce qui constitue l'« imaginaire » au cœur duquel se construit et s'affirme l'identité d'un compositeur.

Cette incursion dans l'imaginaire d'un autre ne pouvait produire ses fruits sans examiner en contexte (le Québec de la Révolution tranquille et de la postmodernité naissante) les traces matérielles qu'avait laissées l'activité créatrice de Claude Vivier

dans son opéra *Kopernikus*, œuvre porteuse, à un haut niveau de signification, d'un imaginaire centré sur son questionnement identitaire et sur sa transformation intérieure. Ma prétention était de revoir et de transposer les études de chercheurs qui s'étaient penchés sur la question de l'imaginaire dans l'univers de la musique, art crypté et hautement symbolique s'il en est. Mon objectif ultime était de proposer un modèle herméneutique de la création élaboré à partir d'une œuvre musicale postmoderne, qui pourrait s'appliquer à toute œuvre artistique, et même à toute production humaine. C'est à cette prétention que désirait répondre le « À quoi rêve Agni ? ».

En tout premier lieu, je me suis demandé en quoi l'opéra *Kopernikus* était une œuvre représentative de l'imaginaire de Claude Vivier et en quoi Claude Vivier était lui-même un choix pertinent en regard des visées de la recherche. Dans un deuxième temps, je me suis penchée sur le concept d'imaginaire, concept central associé au concept d'identité (structure d'un imaginaire singulier) et à la notion de temps (perception affective de la réalité). Puis j'ai étudié les relations que certains autres concepts, tels le symbolique et le « métaphorique », pouvaient entretenir avec le langage musical de l'œuvre. D'autres concepts, le sacré et ses deux versants, le numineux et le merveilleux, s'appliquaient plus spécifiquement au compositeur et à son opéra. Cette dimension de l'étude a d'ailleurs fait l'objet d'une publication en 2008, dans la revue de musicologie *Circuit* (p. 9-26). Des notions comme la « postmodernité » et la « québécoisité » allaient également émerger de l'étude et ancrer le sujet dans le temps et dans l'espace culturel de cette œuvre, et contribuer à définir les contours herméneutiques de *la Berceuse à Claude Vivier*.

Le territoire à explorer n'était pas vierge. J'ai dû m'élever cependant au-dessus des disciplines afin d'éviter de me perdre dans le foisonnement de leurs méthodes de recherche et de leurs intérêts respectifs. Je tiens à mentionner néanmoins certains auteurs sur lesquels reposent mes travaux, car l'essai ne contient aucun appel à des références en bas de page. Ce parti pris découle des modes d'énonciation de *la Berceuse*, sur lesquels je reviendrai plus loin.

Dans les différents champs scientifiques propres à éclairer ma démarche, furent donc sollicités des philosophes (Gadamer, Ricœur, Sartre, Wunenburg), des ethnologues et des anthropologues (Durand, Van Gennep, Turner, Jama), des

psychanalystes (Anzieu, Castoriadis, Jung, Green) et des historiens des religions (Eliade, Lemieux, Lenoir), qui ont fouillé la pensée et le psychisme sous l'angle de l'imaginaire.

Ma définition de l'imaginaire reste volontairement très schématique, car j'aurai l'occasion d'élaborer longuement sur le sujet tout au long de mon travail. En amont, il serait comme un matériau prêt à recevoir ce qui entre dans le psychisme d'un individu au cours de son existence. En aval, il se transforme en moteur, en déclencheur qui reformule et restitue le monde dans lequel a baigné cet individu. L'imaginaire apparaît tout à la fois comme un élément d'un tout (l'imaginaire comme l'une des constituantes de la personne), comme un milieu (l'imaginaire individuel dans l'imaginaire collectif) et comme une fonction (l'imagination en tant qu'imaginaire en action).

La Berceuse à Claude Vivier relève d'une démarche à la fois large et synthétique, principalement influencée, d'une part, par l'herméneutique de Gadamer et de Heidegger, et d'autre part, par une méthode qu'ont contribué à établir deux autres philosophes, l'un psychanalyste et l'autre anthropologue. Un texte de Cornelius Castoriadis, *l'Imaginaire comme tel*, écrit à la fin des années 1960 et resté inédit jusqu'à ce qu'Arnaud Tomès le publie en le commentant, en 2007, est à l'origine des correspondances recherchées entre l'imaginaire individuel et l'imaginaire culturel et collectif (*l'Institution imaginaire de la société*, 1975). Enfin, un début de synthèse a pu être entrevu grâce à l'éclairage d'un ouvrage magistral d'Ernst Cassirer, dans lequel le langage et l'art occupent une place centrale (1975, *Essai sur l'homme*, seconde partie : « L'Homme et la Culture »).

Des avancées en ethnologie appliquées à la musicologie (cours de Monique Desroches, Université de Montréal, automne 2007) allaient m'influencer dans la façon de considérer une œuvre d'art. Je me suis mise à envisager celle-ci non plus comme le chef-d'œuvre d'un imaginaire génial, mais comme un artefact, résultat du travail d'un artisan ayant vécu dans un milieu culturel donné et y ayant laissé une trace.

Cette incursion épistémologique devait mener tout droit à la notion de langage chez Gadamer, car la musique, l'un des canaux d'expression de l'homme, appartient aux univers codifiés de la communication et de l'expression humaine et artistique. Selon ce que j'en comprends, l'enjeu de la musique repose sur la transmission de messages complexes qui n'ont rien à voir avec la transmission de consignes, mais bien avec celle

d'un ensemble cryptographié de signes ayant valeur de symboles. À la suite des réflexions de Vivier sur la notion même de musique, sur des concepts aussi lourds de significations que le silence, la nostalgie, l'angoisse, le temps et le son, j'ai commencé à imaginer l'univers des sons comme une sorte de passerelle. L'imaginaire devenait un dénominateur commun, un gisant qui macérait entre deux rives, celle du compositeur et celle de l'œuvre. Le langage n'instaurait-il pas un entrelacs de référents formant passerelle au-dessus de cette stagnance pour mieux en suivre les frémissements ? N'était-ce pas de cette manière qu'il fallait donner sens à toute chose ? Le langage est toujours traduction — transposition, pourrais-je dire — manifestation première des images mentales en sons et en symboles. Le langage est présentation et représentation.

J'imaginai deux directions sur la passerelle du langage : la première, dite « droite », conduisait la pensée du compositeur vers l'œuvre à composer, son rôle étant d'incarner le sens ; la seconde direction, dite « contraire » ou à rebours, orientait la compréhension de l'interprète de l'œuvre vers la pensée du compositeur. Mon cheminement m'amenait à élucider mes doutes et à m'interroger sur les motivations profondes qui pouvaient obscurcir mon jugement. Ma recherche ne visait rien de moins que la vérité elle-même. J'entrais là dans les méandres de l'inspiration créatrice que l'artiste explicitait dans son écriture et qu'en tant qu'exégète je tentais de percer à jour. C'est ainsi que je me suis sentie entraînée, aspirée, au cœur de ma question de départ : « À quoi rêve Agni ? ».

Il me fallait remonter à l'origine de l'acte créateur. Je prenais conscience qu'entre la direction prise par le compositeur et la mienne, en sens inverse, il n'y aurait jamais de parfait ajustement possible, jamais de rencontre en face à face. Mon travail ne serait jamais qu'un assemblage d'éléments soumis à un autre agencement que l'original. Et que malgré les efforts que je pourrais consentir à pousser au maximum mes capacités de comprendre, ce que je réussirais à dire ne serait jamais qu'une traduction ou un transfert. La distance ne séparait pas les mêmes horizons. Elle ne pourrait jamais mener à autre chose qu'à une interprétation. Elle prenait le visage d'une faille entre l'œuvre, ce que le compositeur avait tenté d'en faire et ce qu'en tant qu'interprète je réussirais à comprendre puis à traduire. Ainsi étais-je confrontée à la problématique du sens. Je me voyais projetée au cœur de la problématique de *Kopernikus*, et malgré moi entraînée au cœur des obsessions de mon

compositeur. Ses hantises devenaient miennes. Mon commencement, en tant qu'herméneute, n'était donc pas un point de départ mais « un déjà été » (séminaires d'Harold Descheneaux, Cercle interuniversitaire de recherches phénoménologiques, 2008).

Cette fusion des quêtes sédimentées par l'œuvre était donc à l'image de l'œuvre : métaphorique. La métaphore transporte dans un autre espace, dans un espace à côté de celui qu'elle tente de circonscrire, mais avec lequel elle ne peut jamais se superposer ou même se jouxter (Ricœur, 1972). La métaphore veut dire la même chose, mais elle ne peut le dire qu'autrement, jamais avec les mêmes référents. L'identité de l'œuvre, l'« œuvre en soi » (Dujka Smoje, notes provenant du cours d'esthétique, Université de Montréal, automne 2004), inaccessible comme l'est la transcendance dont s'occupe la métaphysique, conserve ainsi son intégrité pleine et entière.

Délaissant cette problématique vertigineusement insoluble sans cesser pour autant de m'en soucier, je me suis alors tournée vers la musique. C'était la voie choisie par Vivier pour juguler l'asphyxiante angoisse qui remontait de cet espace vide en lui. La musique pouvait me ramener à la réalité et m'y ancrer, comme elle pouvait m'en éloigner et m'amener ailleurs. Plongée dans la partition, je me suis mise à l'analyse sémantique et formelle de l'opéra. Je m'aidais des dires du compositeur sur son œuvre (les écrits entourant la création de *Kopernikus* et ceux qui jetaient un éclairage plus général sur l'œuvre et sur la pensée [*Circuit*, 1991]), m'appuyant sur les tendances esthétiques de la musique d'après-guerre, sur la lignée historique et sur les genres — comme l'opéra — qui avaient pu influencer le style de Vivier.

Une autre analyse, plus fine, plus directement reliée aux signes musicaux et à leurs agencements, apparaissait néanmoins essentielle. J'ai fait alors appel à l'expérience d'un compositeur qui s'était illustré au début de sa jeune carrière par sa connaissance du système stylistique de Karlheinz Stockhausen, maître admiré de Claude Vivier. Dans un esprit d'analyse sérielle, Julien Bilodeau (2008) identifia les mélodies principales et celles qui en découlaient. À partir de là, j'ai cherché à traquer leurs différentes applications dans chaque section de l'œuvre — transpositions, extensions ou contractions — et d'en extraire les significations. La question était de savoir s'il y avait une ou plus d'une échelle sonore qui généraient et organisaient

l'ensemble du discours, provenant, par exemple, de la chanson d'Agni.

Cet assemblage logique de signes musicaux, que je préférais nommer *langage symbolique* plutôt que « style », parce qu'ils se rapportent à l'œuvre (l'œuvre parle) plutôt qu'au compositeur (ses procédés d'écriture), j'avais le projet de m'en servir pour remonter jusqu'à l'intention créatrice du compositeur. Devant l'impossibilité de joindre ensemble les petites parcelles de sens que Vivier avait éparpillées dans la partition, manifestement dans le dessein d'en cacher la conduite diachronique — ce qui apparaît comme une première difficulté dans l'interprétation de l'œuvre —, je me suis retrouvée encore une fois sans ressources.

À cette étape, je me sentais tiraillée entre deux traditions épistémologiques. La première provenait des sciences de l'interprétation, la seconde, de l'analyse du langage. Celle-ci, très en vogue ces dernières années dans la foulée des principes sémiologiques d'analyse du discours (principes conceptualisés en linguistique, appliqués en musique et, par extension, à toute autre forme d'expression, notamment en arts visuels), entretenait des ambitions élevées en reprenant à son compte des essais d'intelligence artificielle. Le système d'analyse de textes par ordinateur SATO (Centre d'analyse de texte par ordinateur, UQAM) mobilisa pour un temps mon énergie. Par cet outil, qui paraissait des plus performants, j'espérais pouvoir tirer les liens déterminants entre une œuvre donnée et le processus de création qui l'avait vu naître, puis le contexte social dans lequel cette œuvre émergeait et circulait. Après une session intensive d'apprentissage de logiciels d'analyse de texte (été 2008), je me suis vite rendue compte que, si la technique pouvait éventuellement s'appliquer à l'analyse musicale par le rattachement des signes musicaux aux données numériques dans l'optique de pouvoir en dégager les symboles sous-jacents, il y avait loin de la coupe aux lèvres, et j'abandonnai devant l'ampleur de la tâche qui, à elle seule, aurait justifié une thèse.

C'est ainsi que je suis revenue aux principes herméneutiques spécifiquement langagiers de Gadamer, dont trois traits retinrent mon attention : l'œuvre en ce qu'elle est et représente, le dialogue qu'elle entretient avec la personne qui l'interroge, enfin le risque que prend la personne qui interroge d'être aspirée par l'œuvre interrogée. Ce troisième trait était particulièrement préoccupant, car il autorisait la subjectivité.

L'œuvre est un phénomène qui apparaît à l'observateur comme un événement à propos duquel un sens est à déterminer. Or l'herméneute se rend vite compte que la vérité qu'il cherche à découvrir n'est en fait qu'une vérité qu'il porte en lui-même. Ce sentiment de complicité avec l'œuvre-rencontre-privilegiée-avec-soi, je l'avais maintes fois éprouvé aux détours décisifs de mon travail. Seule la rigueur avec laquelle j'effectuais celui-ci pouvait me préserver d'un manque d'authenticité. La place et le travail de l'histoire et de la tradition dans l'œuvre artistique furent également pour moi un aspect très important des considérations de Gadamer. Peu à peu, les étapes d'un travail épistémologique sur l'imaginaire, tel que je m'en faisais l'idée, se mettaient en place et allaient me guider dans ma recherche documentaire, analytique et stylistique.

Ces étapes, je les ai figurées dans un schéma que je reproduis ci-après. Il s'agit d'un cône debout qu'enserme une spirale dans un mouvement giratoire vers le haut. Cette spirale cherche à préciser l'idée que je me fais d'un objet d'étude, en promenant mon regard latéralement d'une étape dite « opératoire » à une étape dite « conceptuelle ».

Cette méthode, où l'esprit établit un va-et-vient entre la perception qui force à opérer et la réflexion qui impose de revenir sur le terrain des opérations, ne pouvait s'appliquer sans une cueillette des données provenant de deux types de contextes. Dans le premier, l'œuvre et son auteur baignent dans leur contexte naturel, social et culturel. La documentation qui s'y rapporte contient les éléments dits « exogènes » de la recherche. Le deuxième est le contexte de l'œuvre elle-même, représentation des images mentales portées par son auteur, et qui se déploient selon un code langagier que l'herméneute se doit d'explicitier. Ces éléments sont dits « endogènes ». Éléments exogènes et endogènes ne pouvaient s'articuler entre eux sans être « supportés » par une théorie sur le travail créateur.

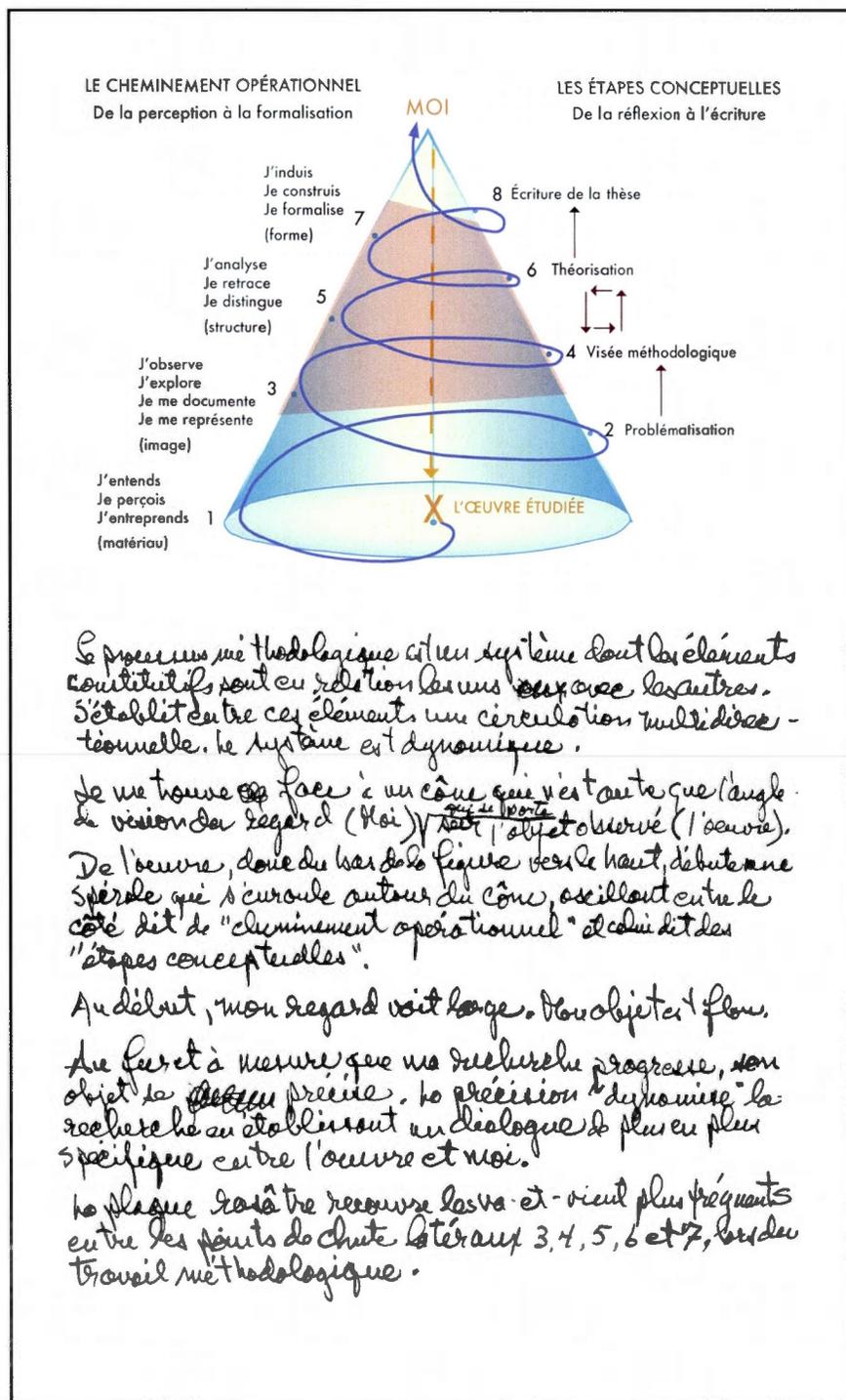


Figure 9

Processus méthodologique mental.
Spirale des va-et-vient entre les étapes
opérationnelles et conceptuelles.

J'ai élaboré cette méthode en allant explorer du côté de la psychanalyse. La proposition de Didier Anzieu (1981) a été conçue à la suite d'observations cliniques du psychanalyste. Se fondant sur les travaux et sur les expériences de Freud, dont il explicite les topiques en regard de ses préoccupations, Anzieu expose sa thèse sur le travail créateur de l'artiste en cinq phases : 1. l'état de saisissement ; 2. l'appréhension d'un représentant psychique inconscient ; 3. sa transformation en code organisateur ; 4. la donation d'un corps à ce code ; et 5. l'affrontement imaginaire puis réel à un public. Cette théorie, je l'ai lue, annotée et relue. Je l'ai assimilée, pour finalement m'en détacher. Il en restera ce qui demeurera à mon sens le point fort de *la Berceuse* : les « Conversations de fantômes ». Dans aucune autre section, je pense n'avoir montré une aussi grande complicité avec mon sujet. Deux horizons y fusionnent : celui de Vivier, dans l'aura de son opéra *Kopernikus*, et le mien, né de cette extraordinaire complicité dessinée à petits traits au cours de mes échanges en contrepoint avec le compositeur et son interprète, Agni.

Claude Vivier expliquait qu'avec *Kopernikus* il mettait un point final à son autobiographie. En ce qui me concerne, jamais je n'eus l'idée d'écrire la biographie du compositeur. Je demeurais solidement arrimée à l'exploration de l'imaginaire de ce dernier dont j'avais choisi l'opéra *Kopernikus* comme porte d'entrée. Mais au fil de mon travail, s'imposa à moi cette nécessité d'explorer à fond certains éléments biographiques plus significatifs, parvenant des témoignages de personnes qui l'avaient connu, qui avaient été auprès de lui dans sa vie personnelle et dans l'exercice de sa profession. Devant l'impossibilité de fixer les jalons de la vie de l'orphelin — adopté dans une famille qui ne conserva que peu d'archives personnelles, celles-ci d'ailleurs soumises aux prescriptions de la loi d'accès à l'information du Québec —, de la vie de l'apatride roulant sa bosse partout ailleurs que chez lui — et dont la correspondance n'est pas versée aux Archives de l'Université de Montréal —, puis celle de l'assassiné en pays trop éloigné pour que soient consultés les procès-verbaux d'une enquête qui, de toute façon, n'avaient rien à voir avec ma recherche ; devant, donc, mon incapacité à satisfaire, dans des notes biographiques succinctes et exactes, le lecteur à l'affût de dates précises — la mémoire des témoins étant sur ce chapitre défaillante —, je me suis détournée de l'établissement strict de certains faits pour m'attacher plutôt à la véracité de leurs

significations. Comme le lecteur pourra le constater, mon parti pris a été assumé jusqu'au bout, jusqu'à exhiber, par un minutieux travail d'analyse, les dissimulations les plus secrètes de l'imaginaire en cause.

L'opéra de Claude Vivier met en scène une Agni à qui il impose de se transformer. La métamorphose intérieure de l'héroïne est caractérisée par les étapes d'un rituel de passage. L'apparente sérénité qu'emprunte le registre du discours musical est un leurre. Car avant d'effectuer le grand passage qui la libèrera de ses entraves terrestres, Agni doit traverser le chaos. Celui-ci n'est qu'implicitement exprimé dans l'opéra. Le travail que s'est imposé l'herméneute a pour but de le pénétrer et de le mettre au jour. Voilà ma thèse exposée en quelques lignes.

Ma thèse ? Oui. Mais son écriture ? Voilà. Depuis la seconde moitié du 20^e siècle, les études littéraires ont élargi considérablement leur champ d'investigation. C'est ainsi que le récit de vie, le genre biographique, très répandu à notre époque, s'est passablement émancipé pour donner naissance au « biographique » (Buisine, 2001 ; Auger et Girardin, 2008 ; Dion et Fortier, 2009), ce qui inclut l'*altrobiographie* et l'*autobiographie*.

Les éditeurs ont de plus en plus à composer avec ce genre littéraire qui élargit considérablement les horizons du « récit de vie ». Bien qu'ayant réussi à m'en faire une idée relativement claire, je me dois de tempérer rapidement cette impression par l'incapacité où je me trouve d'en proposer une définition qui ne soit infirmée, supputée, discutée, revisitée, remise en question par les chercheurs du domaine. Le problème résiderait, selon Dominique Viart, dans l'ambiguïté d'une notion qui « désigne à la fois un contenu et une forme, une *matière* énoncée et une *manière* énonciatrice » (2001, p. 24). Selon lui, le « biographique » désignerait moins un « genre littéraire » disparate et complexe qu'une alliance paradoxale entre des référents d'ordre factuel et personnel, susceptibles d'être attestés, et un mode de construction du récit qui emprunte aux procédés du récit de fiction, même s'il s'agit de produire des « effets de vécu ».

Aussi n'est-il pas question ici de gloser sur le genre de la biographie, mais de constater l'émergence de formes hybrides qui défient les étiquettes.

Traditionnellement, l'herméneute se voit en observateur. Il s'emploie à mettre à distance l'objet de son interprétation. Il examine l'œuvre en espérant qu'elle lui livre des fragments du vécu de son auteur. Dans le nouvel espace que lui dessine le biographique, l'herméneute abandonne son rôle de rapporteur fidèle et fiable des faits observés (ça s'est passé comme cela à cette date-là) pour se placer au cœur de la relation compositeur-œuvre.

Comme l'exprimait si bien Valéry (cité par Robert Dion [2008, p. 65]) : « L'œuvre ne permet jamais de remonter au vrai auteur, mais à un auteur fictif. » Et comme l'écrivent si pertinemment Dion et Fortier : « Personnage de sa propre vie, le biographé se voit ressaisi par la fiction qui souligne la dimension tragique de son existence, lui prête des sensations insoupçonnées ou des délires [...], accentue un trait de caractère [...]. [...] Le personnage biographique est susceptible de jouer tous les rôles, de s'inscrire dans tous les scénarios. » (2010, p. 168). Tout comme l'œuvre, l'univers du biographique est un univers allégorique.

L'*altro*- s'insérant dans l'autobiographie, tous les discours sont dès lors sollicités, incluant l'essai théorique, selon un système de référencement plus ou moins explicite. Malgré la visée de connaissance de ces entreprises, néanmoins souvent masquée par le caractère hybride du biographique, plusieurs auteurs ont souligné et soulignent encore l'aspect douteux et pervers du procédé, Kundera, entre autres, qui a pourtant donné une réécriture du *Jacques le Fataliste* de Diderot en le transposant à la scène. Je m'inscris cependant à la suite de ceux (Viart, Auger, Girardin, Dion) qui voient dans cet éclatement des frontières génériques une façon de lire une œuvre sans jamais perdre de vue l'horizon de dévoilement de sens en plaçant l'auteur au centre des « pulsions scripturales » de l'analyste.

Le genre biographique est un genre hybride qui peut prendre plusieurs formes : essai, roman, témoignage, autofiction et docufiction, etc. Selon Dion et Fortier, le biographique a réinvesti l'essai universitaire depuis quelques décennies. Or, même si le genre ne donne pas toujours les garanties d'exactitude et de sérieux que les universitaires pourraient attendre de lui, il se caractérise, en revanche, « par un souci de bien marquer ses apories, ses limites, ses partis pris, ayant soin de clairement circonscrire le terrain sur lequel il entend se situer, qu'il s'agisse de celui de l'érudition, de la spéculation, de

la rêverie biographique ou de l'esquisse à la fois désinvolte et pénétrante. » (p. 90-91.)

C'est dans cette mouvance méthodologique, dont l'esprit rejoint les travaux d'une équipe de recherche à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Sylvie Fortin (2008, p. 225-247), que peut également se situer *la Berceuse à Claude Vivier*. Les *Creative Analytic Practices* (pratiques analytiques créatives) telles qu'envisagées par des ethnologues américains (Eisner, Ellis, Bochner et Richardson), dont se réclame l'équipe de Fortin, rendent compte de recherches théoriquement fondées tout en autorisant l'insertion de contenus subjectifs ressentis par le chercheur. Cette approche impose, comme dans le cas du « biographique » dont je viens de parler, l'énonciation de nouvelles formes de discours, lesquelles peuvent faire appel « au récit stratifié alternant le fictionnel et le théorique » (p. 227). Le genre hybride prend ainsi acte de la distance à maintenir entre l'interprète et son sujet tout en consentant au rapprochement de leurs imaginaires et en l'exprimant.

La manière énonciatrice est donc ici visée et commence d'apparaître dans le titre même de *la Berceuse à Claude Vivier*, dans ce « à » marquant l'appartenance. Il s'agit donc bien d'une berceuse qui n'est pas que *destinée* à mais qui *appartient* au petit Claude en propre. Si la formulation est moins élégante et affadit la tonalité poétique que le « pour » aurait pu suggérer, elle a néanmoins l'avantage d'emprunter une tournure archaïque proprement québécoise comme on en trouve de nombreux exemples dans le répertoire traditionnel du conte ou de la chanson : « le fils à Tremblay », *la Poule à Paulin*, *la Gigue à Fridolin*, *le Reel à Manda*, etc.

La Berceuse à Claude Vivier est la trace laissée par des échanges entre trois musiciens à propos d'une partition d'opéra. Ils la scrutent, la commentent, se laissent aller à leurs impressions, y mêlent des souvenirs. Ils bavardent aussi. Et tout y passe : des bribes de la vie du compositeur — ce qu'ils en savent —, des essais d'analyse musicale — pour ce qu'ils en connaissent : pourquoi ceci ? à quoi sert cela ? que veut dire ce passage ? Ils sont des têtes chercheuses en voyage de reconnaissance. Ces éclaireurs aspirent au retour du grand moment primordial, en parfaite consonance avec le sujet de l'opéra. En un grand jeu de pistes, ils suivent les bouts de pain ou les pierres blanches que les petits Chaperons rouges, les petits Poucets et tous les Hansel et Gretel de ce monde ont semé sur les chemins de leur quête

enfantine. Devenus adultes, ces héros de contes chercheront encore, inlassablement. Que cherchent-ils ? Certainement pas à se rappeler le détail des chemins qu'ils parcourent. Pour eux, cela ne présente aucun intérêt. Non. Ils cherchent plutôt à comprendre pourquoi ils ont dû passer par là.

Dans *la Berceuse*, tout s'emmêle en un contrepoint qui suit l'opéra, calque ses structures, s'approprie ses formes et joue sur ses multiples registres. *La Berceuse* chante l'enfance pour faire oublier la réalité pétrie d'infimes et effrayantes mesquineries. On la fredonne pour ouvrir les portes du sommeil où toutes les déraisons sont possibles. Puis les rêves dépassent les réminiscences matricielles pour devenir des rêves d'adultes et se fixer dans des méditations sur l'existence. Les tessitures s'exposent là où les émotions s'expriment, dans des tonalités qui oscillent entre le blanc-bleu et le rouge-pourpre.

La Berceuse à Claude Vivier emprunte à la chanson populaire sa forme stéréotypée où alternent refrains et couplets. L'opéra est né sur ce modèle au 16^e siècle. Il était schématiquement constitué selon la périodicité des arias et des récitatifs. Ma *Berceuse*, comme genre, tient de l'opéra ses « grands airs » de divas et ses récitatifs de soubrettes effarouchées. J'exagère à peine ! Les récitatifs de *la Berceuse*, comme ceux de l'opéra dont elle tire le modèle, « racontent » les histoires qui font vibrer les ariæ. Ceux-ci sont des commentaires de l'action ou des bulles d'émotions qui crèvent le tissu sonore. Ils sont des parenthèses de non-temps et de non-lieu dans le récit. Les récitatifs sont diachroniques, les arias, synchroniques. Arias et récitatifs sont voix des affects et voix des faits où percent les idées conjuguées du compositeur et du librettiste d'un milieu et d'une époque. Pour une symbiose parfaite, Vivier, à la suite de Wagner, composait texte et musique. Je ne peux ici que regretter de ne pas avoir invoqué l'influence du Wagner de la Tétralogie ou du *Parsifal* sur le *Kopernikus* de Claude Vivier. Cela m'aurait éloignée de mon projet. Mais peut-être pourrais-je réserver cette matière pour un autre essai ?

Sur le mode conceptuel, les récitatifs de *la Berceuse* sont un contrepoint qui énonce, décrit, narre, explique, analyse et enseigne. Le contrepoint emprunte à l'analyse musicale de *Kopernikus* sa structure en deux actes et en quatorze tableaux (deux fois sept tableaux). Transposé dans *la Berceuse*, ce découpage comporte deux parties divisées chacune en sept chapitres. Chaque chapitre est précédé d'un bref énoncé

poétique qui culminera dans le Postlude. On ne sait d'où il provient et qui écrit cette longue lamentation qui berce ; mais on le devine...

Les bulles qui explosent à la surface de ce contrepoint imaginaire sont d'une matière qui vient d'ailleurs, qui tient du rêve (*les Visions*), d'un passé surgissant pour instruire (*les Exposés de l'Interlude I*), du roman familial et biographique (*la Berceuse à Claude Vivier*), de l'introspection créatrice (*les Hymnes à la création de l'Interlude II*).

Je ne veux pas entrer ici dans le détail du sujet de ces grandes échappées qui entraînent au fond d'un imaginaire. Le lecteur comprendra aisément que je ne veuille dévoiler en quelques lignes ce que j'ai mis de longs mois à composer. C'est au lecteur que revient la tâche de reconstruire cet imaginaire que j'ai exploré et déployé pour lui. Que j'ai défriché dans une forêt jamais foulée. Au lecteur de découvrir en lui les résonances de cette fable étonnante. À lui de recréer, selon le mode spécifique de son imagination, ces temps déjà si reculés... « Il était une fois un musicien québécois... »

À l'intention des lecteurs qui, comme Thomas dit le Jumeau dans les récits de saint Jean (Jn 20,24-29), doutent de leur capacité à suivre cet enchevêtrement de propos composites qui leur est soumis, je reproduis mon plan de travail en espérant qu'au cours de leur lecture, ils pourront s'apercevoir de la rigueur avec laquelle je me suis appliquée à le suivre.

SCHÉMA DIRECTEUR

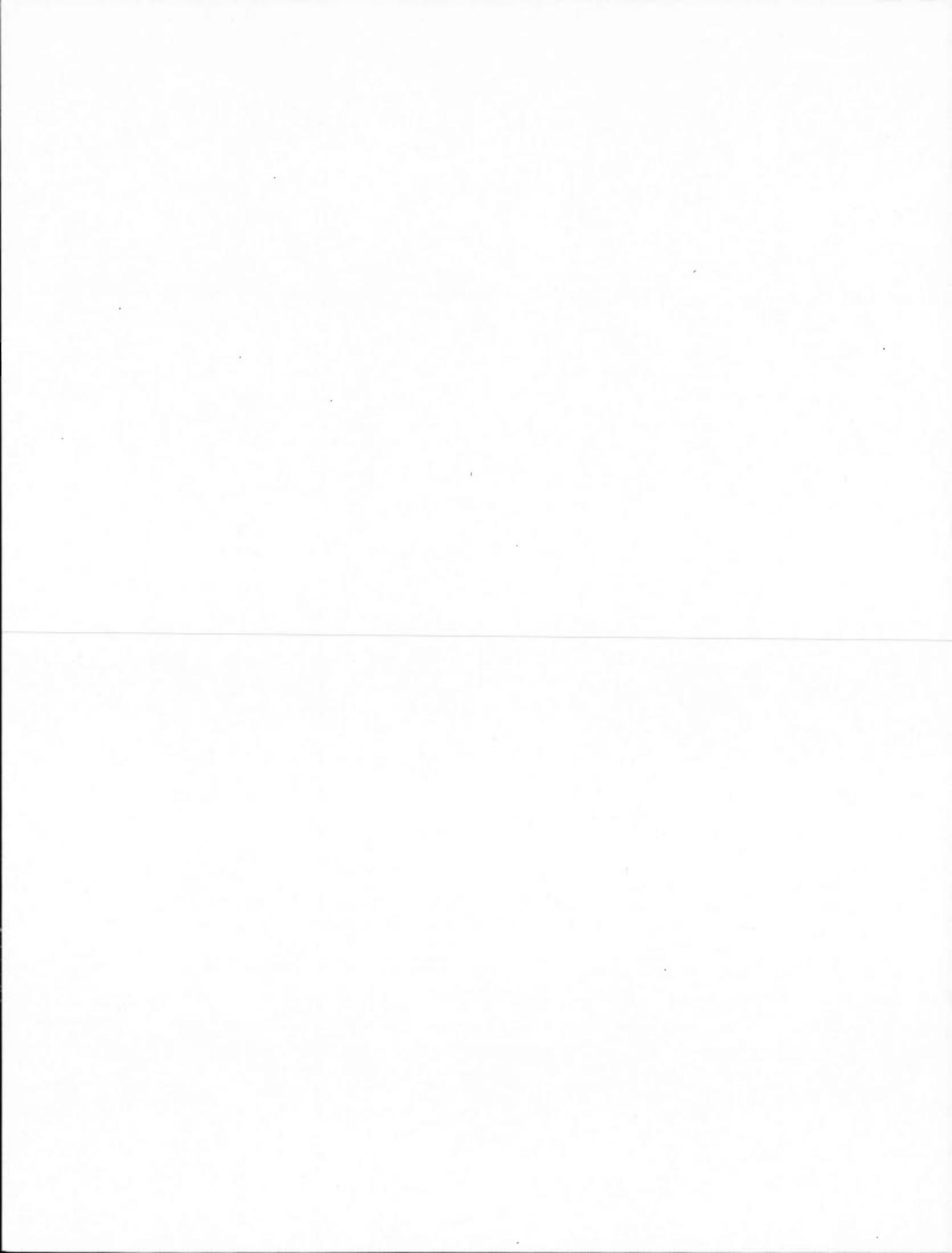
La Berceuse à Claude Vivier

Contrepoint imaginaire à trois voix



Figure 10 Schéma directeur de *la Berceuse à Claude Vivier*.

PREMIÈRE PARTIE
LE CYCLE DE NOËL



Qui fait un roman [...] refuse la réalité empirique au nom d'un rêve personnel qu'il croit possible de réaliser à force de mensonge et de séduction.

Marthe Robert.

Dans un espace qui n'appartient à aucun lieu, dans un temps qui ne correspond à aucune époque de l'histoire, une table, et au centre de cette table, une partition d'opéra sont posées. Tout autour, comme des bulles qui crèvent le miroir lisse des souvenirs, trois voix devisent en un contrepoint serré. La voix de soprano a ourdi la mélodie jusqu'à s'en soûler. La voix de basse furète partout, car elle pense avoir son mot à dire. Intermédiaire entre celle-là et celle-ci, la voix d'alto écoute ce qui est dit et chante la mélodie. Derrière chaque voix se cache le personnage qui lui insuffle ses vibrations : le compositeur, l'auteure et l'interprète, qui a nom Agni.

Mais entre leurs mélismes se faufile un quatrième personnage. Sa voix est berceuse qui chante le sommeil. Elle va et elle vient. Et sans fin elle épuise le tic tac du temps qui jamais ne revient...

Chapitre premier

La lettre

Depuis que je t'ai vu pour la dernière fois, ma vie n'a été que rêves de toi. J'en ramasse aujourd'hui les souvenirs en une gerbe de fleurs dont les tonalités n'ont jamais cessé d'ensemencer mes nuits et mes si longues journées à t'attendre.

Si tu savais par quelles fissures de l'âme j'ai dû passer pour retrouver ces reliques aux couleurs déjà dissoutes par le temps ! Car il fallait bien que je recompose la masse de ce qui n'était que leur matière éparpillée...

Je te revoyais tout le temps. Toi, le petit magicien du tempo qui rythmait les moments de mon quotidien, tu m'invitais à déambuler dans les arabesques inextricables d'une odyssée sans fin de jeux de cache-cache. J'entendais ta mélodie dans le silence assourdissant de ton absence. J'y répondais sans que s'épuise mon désir de toi, ô ombre erratique à la surface de mes chimères.

Tiens ! C'est mon bouquet. Chaque fleur porte l'émotion d'un moment. Chaque émotion a sa couleur. Je les voulais joyeuses et légères. Mais comment rendre ce que l'on ne ressent pas ?

ALTO — Pourquoi Mister Dodgson m'adresse-t-il une lettre ? Je ne suis pas Alice, la petite fille du Pays des merveilles, je suis Agni.

SOPRANO — Alice était une petite fille très maligne. Elle acceptait les défis et ne se formalisait pas des obstacles que l'auteur semait sur son chemin. Elle avait le don de donner aux plus abracadabrantes élucubrations l'allure d'une logique indiscutable. Au début, je t'appelais Alice. Puis, il m'a semblé qu'Agni était un joli nom. C'est le nom d'un dieu très influent de la religion védique.

A. — Mais Agni était un dieu, tu viens de le dire, pas une déesse, et surtout pas une petite fille. Pourquoi ce changement de nom ?

S. — Je fais ce que je veux. Je suis le compositeur. Je peux donc féminiser un dieu et le changer en petite fille ou en vieille femme si cela me chante. Sans partager l'attachement quelque peu ambigu de Lewis Carroll pour les fillettes, je suis assez près de cette sensibilité d'auteur. Ça me plaît de m'adresser à un public, non pas de petites filles — Agni n'a pas d'âge — mais à un public d'« esprit féminin ». Il me semblait que le féminin représentait la pureté, la Vierge Marie et ma grand-mère. Je n'ai connu ma grand-mère que furtivement. Elle était pour moi un îlot d'affection et de sécurité. Après sa mort, j'essayais de la retrouver chez les autres vieilles femmes. Elles éveillaient en moi des sentiments d'adieu et d'éternité. Les premières esquisses de l'opéra faisaient

d'Alice une très vieille femme racontant ses souvenirs. La dédicace de *Kopernikus* pourrait secrètement s'adresser à ma grand-mère.

A. — Alors pourquoi en avoir fait une jeune Agni dans la version finale ? Est-ce pour lui faire vivre d'extravagantes aventures au pays des merveilles ?

S. — Il n'y a ni aventures ni véritable histoire dans l'opéra. Il n'y a ni bons ni méchants. Pas d'intrigue non plus. Je te propose un défi qui n'est cependant pas dénué d'héroïsme, car tu dois t'engager dans un passage dont l'issue est terrifiante. Je te propose une initiation à vivre comme un voyage, les yeux fermés pour voir clair en toi. Je te convie à un rituel de mort. Mon opéra est un *requiem*. Il faudra retourner au frémissement évanescent de tes rêves. Te laisser guider par le jeu de la transformation des ombres à la surface de ta conscience. Il faudra retrouver la curiosité d'Alice et le plaisir de ce qui n'a ni queue ni tête. Les personnages avec lesquels tu converses ne sont pas aussi déconcertants que ceux que rencontre Alice. Ce ne sont pas des bêtes mais des mythes. Ils sont étranges, bizarres, mais jamais cruels de la façon détachée qui est celle des habitants du pays des merveilles. Ce sont des guides issus de mes rêves.

BASSE, *s'insérant dans le dialogue*. — Excusez-moi d'interrompre votre échange, euh ! quelque peu privé. *Kopernikus* ne baigne-t-il pas dans la mouvance fantastique des années 1960 ? 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 qu'imaginaire : l'impossible devient réel.

S., *un peu hautain* — Oui, j'ai tenté de joindre l'irréel au réel, l'art à la science. J'ai deux grandes plages là-dessus qui recouvrent une partie de chacun des actes de l'opéra sans les interrompre.

B., *continuant*. — 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 *le Voyage fantastique*, où un équipage miniaturisé est lancé dans le

sang d'un savant pour bombarder la tumeur qu'il a au cerveau. On peut encore penser à *Star Trek* de Gene Roddenberry, la série télédiffusée sur les chaînes américaines et partout ailleurs entre 1966 et 1969. N'y a-t-il pas un lien à établir entre les contractions à l'infiniment petit ou les dilatations à l'infiniment grand des fictions de Fleischer et de Roddenberry et ce qui a pu t'impressionner dans le conte de Carroll : Alice qui rapetisse et grandit pour retrouver la taille convenable afin d'accéder au « jardin le plus adorable que l'on pût rêver » ?

S., *songeur* — Tous ces Sputniks réels ou fictionnels ont dû certainement m'influencer...

A., *spontanément*. — Ou peut-être avais-tu en tête les « k » du nom de Karlheinz Stockhausen ? Un hommage déguisé, en somme, qui compensait peut-être la dédicace de l'opéra à ton maître québécois, Gilles Tremblay ? Une dédicace secrète, comme celle à ta grand-mère ?

S., *souriant en esquissant un haussement d'épaule* — Je changeais les « c » en « k » dans beaucoup des mots que j'orthographiais à l'époque. Par exemple, j'ai écrit *Ô ! Kosmos*, le titre d'une œuvre chorale.

B. — Tu n'étais pas le seul. Songe à l'ouvrage collectif *Musiques du Kébèk* de 1971, dirigé par Raoul Duguay, auquel tu as participé. On disait que *Kébèk* provenait de l'Amérindien signifiant « passage étroit ».

S. — Oui. J'aurais pu y voir un parallèle avec l'engagement d'Agni, la préparant au grand passage vers l'éternité. Je ne me souviens plus très bien. Par ailleurs, je pensais à Copernic. Le chercheur cosmique ouvrait des horizons insoupçonnés aux humains en leur faisant réaliser que la Terre n'était pas le centre de l'univers. Que c'était elle, au contraire, qui tournait autour du Soleil.

B. — Ou peut-être pensais-tu aussi à ce vaisseau fantôme de la légende maritime mise en musique par Wagner, *Der fliegende Holländer*. Navire de l'errance flottant sans équipage sur une mer agitée dans la nuit sans lune. Bateau de la mort naviguant sans

gouvernail dans l'Autre Monde. L'ethnologue Van Gennep apparentait l'Autre Monde à la « marge ». Selon ma compréhension, la marge est une interface, une sorte de peau, dont l'une des faces est tournée vers un état antérieur dont il faut se séparer, et l'autre, vers un état postérieur auquel on doit adhérer. Entre les deux délimitations, s'installe un espace ou un temps plus ou moins important. La marge est un processus transitoire que les religions et les croyances populaires ont bien identifié.

S. — La marge serait nos limbes où vont les non-souillés, ceux qui n'ont pas eu le temps d'être contaminés par la matière. Ceux-là n'ont pu adhérer par le baptême à la religion catholique. Ce serait aussi le purgatoire, étape obligée de l'éradication de nos fautes passées avant d'entrer au Paradis. *Kopernikus* serait le purgatoire d'Agni au cours duquel elle se transforme en se purifiant avant d'être baptisée, c'est-à-dire initiée. *Kopernikus* est l'antichambre du Paradis retrouvé.

A. — Je ne suis pas du tout à l'aise avec l'idée d'errer perpétuellement dans la marge.

S., subitement très inspiré en pensant à la lettre de Lewis Carroll — Ne désires-tu pas oublier la tristesse et le mal qui noircissent la vie sur terre ? Tout voir s'effacer comme les rêves d'une nuit passée ? Pour cela, tu dois traverser de l'autre côté du miroir, du côté de sa face invisible.

B. — J'ai l'impression que tu ne t'adresses pas à Agni mais à toi-même. Tu lui imposes de vivre tes chimères dans l'illusoire appel d'un au-delà réparateur. Au fond Agni, c'est ton double intérieur.

Chapitre 2

La Salutation

Tu naquis en même temps que l'État d'Israël. L'annonce de ta venue me fut une grande joie. Quand enfin tu atterris dans l'émoi de ma chair, chaque fibre de mon être te salua... une fête de trop courte durée, hélas !

Et puis, je n'ai cessé de guetter le petit moïse qui dérivait tout au long de ma vie. Il passait et repassait sans que je puisse l'attacher aux roseaux de ma tendresse. Je me demandais quel chant entonner pour te retenir, gracile capucine, dans la chaleur cuivrée de mon royaume ? Quel pays ériger pour que ma terre devienne ton ciel ?

Dors, dors mon adorable petit ange et n'aie plus peur... Alors que filtrait parfois à travers la grisaille de mes rêves les rayons du soleil qui irisait ton corps de reflets sang et or, je priais pour que cette lumière guide ta destinée en t'épargnant souffrances et désenchantements.

Avant que ne s'échappe de mes bras usés le peu de chaleur qui m'habite encore, déchire le rideau de ma tristesse pour que pointent enfin sur les rares matins qui me restent des aubes plus heureuses.

S. — Imagine Alice, l'enfant suspendue aux lèvres de Mister Dodgson. Imagine qu'elle veuille passer de l'autre côté du miroir, qu'elle te chuchote à l'oreille : « Faisons semblant de rendre le verre inconsistant comme de la gaze...

A. — ... et nous pourrons passer au travers ». C'est comme un rideau qui se déchire ! Je me vois atterrir au milieu d'une étrange cérémonie ! Est-ce une illusion ? Est-ce que je vis un rêve ? Un rêve de mon enfance ?

S. — La confrontation avec la mort est toujours un choc. C'est un changement d'état. C'est ce que vit Agni lorsque, tous projecteurs braqués sur elle, elle se retrouve de l'autre côté du miroir.

A. — Après la lettre de Lewis Carroll m'invitant à quitter cette « petite terre », je suis vite prise de court par un personnage bizarre qui me tourne autour en gesticulant de façon maniérée...

S. — Mais aussi de manière très stylisée. La gestuelle est très importante dans l'opéra. Je l'ai voulue simple mais esthétisée. Surtout, j'ai précisé qu'elle ne devait jamais être prosaïque. Tout se passe dans un lieu lié aux forces spirituelles, un lieu privilégié.

B. — Dans un lieu irréel : le reflet du miroir, il ne faut pas l'oublier. C'est drôle, j'ai l'impression que par ton insistance à mettre en scène un univers très artistique, c'est

une sorte de réalité qui t'est propre que tu cherches à fuir. En rapport direct avec ton enfance, peut-être ?

S. — Il est vrai que mon enfance s'est passée dans la banalité la plus complète. Je ne pouvais en vouloir à ceux qui m'avaient adopté. Menuisier — poseur de lattes —, mon père était amené à travailler dans toutes sortes de jobines. Il apportait parfois sur la table tout juste de quoi nous sustenter. Ma mère arrivait à contenir, à coups de chapelets, de neuvaines et de bingos, la dépression qui la menaçait à tout moment. Elle ne parlait qu'en monosyllabes. Elle ne souriait que rarement, fermée sur elle-même. Malgré tout, je ne peux pas dire que j'étais malheureux. Je ne me souviens plus de cette époque où nous demeurions rue Le Jeune à Montréal. Ma sœur racontait que j'étais d'humeur joyeuse, que je faisais à l'occasion des pitreries — déjà ! — et que j'aimais me bercer... Puis ma famille a déménagé à Pont-Viau. J'avais huit ans.

B. — Le quartier de Pont-Viau était un quartier assez miséreux de Laval. Traversé par la route 117 vers les Laurentides, il la bordait de petits commerces plus ou moins illicites échus là, à la va-vite : des baraques de carcasses de *chars* et de *caps* de roue, des bordels à peine clandestins, d'anémiques *groceries* et des magasins de coupons à la verge délavés.

S. — Au début, nous étions locataires rue Cousineau. Mais mon père désirait sa propre demeure. Il misait sur de petits bénéfices à la revente. À partir de 1965, nous demeurions rue Proulx. J'y avais un piano... Malgré les efforts de bien-vivre de mes parents adoptifs, oui, il se peut que j'aie désiré fuir cette enfance qui me heurtait dans mes goûts, si c'est ce que tu voulais suggérer en me posant cette question.

A. — Donc tu me fais atterrir dans un milieu idéalement très beau, auquel tu aurais voulu que ressemble celui de ton enfance. Le personnage qui m'accueille, le baryton martin, articule en appuyant fortement sur des syllabes que je ne comprends pas...

B. — Il parle dans une langue imaginaire inventée par Claude. Et pour confirmer que tu es attendue, la trompette en grand appareil vous accompagne, le baryton martin et toi. Les instruments de musique jouent également des rôles dans l'opéra.

S. — Vous avancez, salués par les autres musiciens. Les instrumentistes sont sur scène, au milieu, avec les chanteurs tout autour. Il n’y a ni entrée ni sortie : tous sont là du commencement à la fin. Tous, le chef d’orchestre y compris, portent des masques et sont costumés.

B. — À chacun des onze saluts que j’ai comptés, le gong balinaïse se fait entendre, parfois *mezzo forte* mais *piano* la plupart du temps, d’une façon très discrète et feutrée comme si, déférence oblige — et non solennité —, un caractère sacré devait être conféré à cette sorte de cérémonie, disons le mot, un peu loufoque.

A. — C’est drôle, une cérémonie loufoque à caractère sacré !

S. — En t’invitant à participer à une assemblée d’initiés, le baryton martin, qui incarne ce caractère sacré, installe tout de suite une atmosphère que je désirais onirique. Or tu sais que les rêves sont la plupart du temps saugrenus et baroques. Par sa pantomime compliquée, ce diacre préposé à l’accueil nous engage directement dans la forme la plus pure d’une situation donnée.

A. — ... qui est celle d’un rituel initiatique.

B. — Et parce que *Kopernikus* n’est pas un récit réaliste, ce rituel ne se réfère à rien de particulier. Il s’agit d’un pur concept, celui de ritualité. Toutes références de lieu et d’époque ont été soigneusement gommées. On t’en a souvent fait le reproche, d’ailleurs. John Rea, l’un de tes amis compositeurs, me confiait qu’il aurait eu beaucoup de plaisir à jaser avec toi du pourquoi, du comment, et de ce que cela voulait dire. Au moment de l’écriture, tu ne devais avoir en tête aucun rituel précis. Derrière cette expression des choses dans leur forme la plus pure, il faut chercher les références culturelles qui signent l’œuvre.

S. — Je désirais laisser toute la latitude possible au metteur en scène afin qu’il puisse interpréter l’opéra comme il le comprenait et comme il ressentait les situations que je lui présentais.

B. — Moi, j'ai cherché du côté de l'identité. *Kopernikus* ne liquide pas ton incessante quête identitaire, mais il en est une étape importante. C'est ce qui en fait une œuvre charnière dans ta production. L'opéra ne mettra pas un point final à ton désir de te raconter, même si tu pensais t'en servir pour mettre un terme à ta période autobiographique. En parcourant la partition, j'espère déchiffrer avec toi et avec Agni le sens profond de ta démarche et l'incarner dans des éléments bien concrets en examinant la structure de l'opéra et certains aspects de ta vie.

S. — J'ai divisé l'opéra en six parties. *La Salutation* est suivie de *l'Agrégation d'Agni* et de *la Méditation*. Le second acte comprend *l'Entrée, les Étoiles et la Sortie*.

B. — Les étoiles et le cosmos ! Thalès et Anaximandre ! Copernic et Galilée ! Tous ceux que tu appelais « les astronomes » ! Les sciences mathématiques et astronomiques te passionnaient tout autant que la symbolique des nombres. C'est ainsi qu'à des fins de commodité analytique, j'ai subdivisé les six parties de l'opéra en quatorze tableaux, sept tableaux par acte. Le chiffre sept m'apparaît tout autant porteur de significations que le chiffre trois et vient appuyer d'autres données de la partition.

S. — Mon opéra de chambre ne fait appel qu'à sept chanteurs et sept instrumentistes. Des raisons d'ordre technique justifient la répartition des interprètes en groupes de sept. Quatre ajouté à trois permet un meilleur équilibre sonore que deux nombres égaux. Les sept instruments me permettent de jouer sur l'ensemble de l'échelle musicale. À l'aigu, j'ai un violon et parfois aussi trois clarinettes. Celles-ci évoluent surtout dans le registre medium avec le hautbois et la trompette. À la basse, j'ai un trombone. Il y a aussi quelques percussions jouées par les chanteurs.

B. — Et puis, deux fois sept, ça fait quatorze. Le 14 avril est la date de ton anniversaire de naissance. Ton signe zodiacal est le Bélier. C'est un signe de feu. Agni est le dieu du feu. L'imagerie hindouiste nous le représente entouré de flammes, assis sur un bélier. Le feu transforme la matière en non-matière. Agni est le messager des dieux, comme Hermès l'est chez les Grecs et Mercure chez les Romains. Le nom d'Agni n'est pas un choix innocent dans l'opéra. Agni s'incarne dans la voix d'alto, une voix médiane. Elle

est celle qui reçoit les consignes que des guides lui transmettent pour parvenir à couper les amarres qui la retiennent encore à la matière. C'est le sens de sa quête.

A., *tendant l'oreille*. — Écoutez ! N'entendez-vous pas comme moi des appels, des « hé-o » à travers les galimatias du baryton martin ?

B. — Ça semble venir de l'au-delà.

S. — C'est leur provenance. Les « hé-o » sont l'élément structurant des salutations. Ce sont de vraies unités sémantiques sonores et compréhensibles à l'audition. Ils sont émis sur la quarte descendante *fa # ↓ do #*, à partir des deuxième et troisième sons de la mélodie à six sons des salutations, la première des six mélodies qui constituent le matériau de l'opéra.

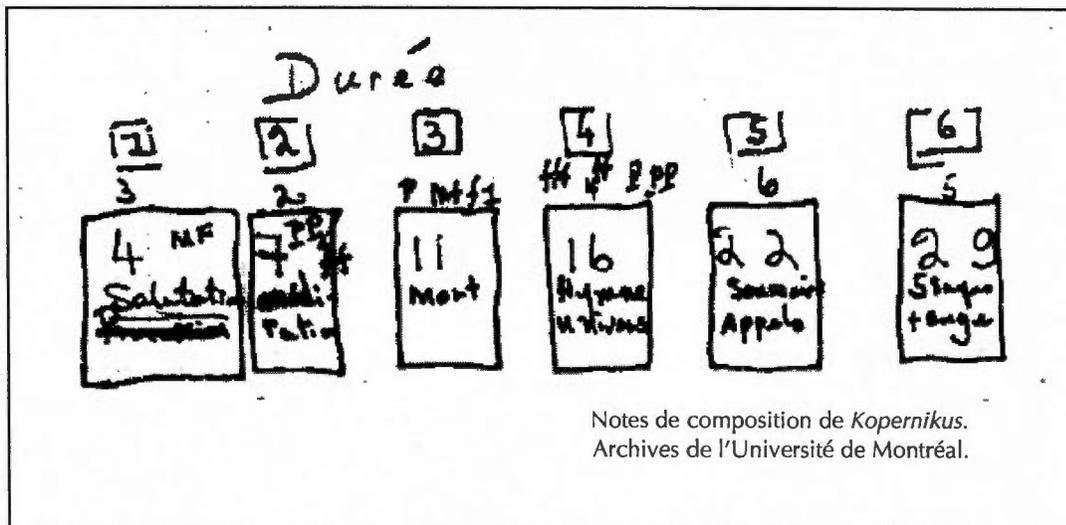


A. — Que signifient les petits chiffres au-dessus de la portée ?

S. — Ils indiquent le nombre de demi-tons composant les intervalles entre les notes.

B., *passant outre l'explication à Agni*. — J'ai compté onze « hé-o ». Est-ce exact ?

S. — Le 11, comme son double, le 22, sont des nombres maîtres dans la numérologie. Nombre d'excès et de démesure, le 11 ajoute à la plénitude du nombre 10 qui symbolise un cycle complet. Ses deux unités numériques côte à côte en font un signe de division, de désordre, de maladie et de faute. Saint Augustin disait que « le nombre onze est l'armoire du péché ». Mais il peut aussi signifier le début d'un renouvellement, d'une renaissance ou d'une création. C'est le projet que porte *Kopernikus* : sortir de la damnation par la rédemption. J'ai fait du nombre 11 le symbole de la Mort. Occupant une place centrale dans *Kopernikus*, sa présence n'est pourtant incarnée par aucun personnage.



B. — Les onze «hé-o», finalement, seraient onze appels de la Mort.

A. — Ou plutôt de l'éternité, si je comprends bien. J'ai remarqué que les appels ou autres manifestations de l'au-delà étaient chantés par les trois voix féminines. C'est normal puisqu'elles m'appellent. Peut-être les voix de femmes rendaient-elles mieux l'aspect subtil et séraphique du message. (*Revenant à ce qui la préoccupe.*) Autrement, comment faut-il interpréter les salutations? Quelle attitude dois-je prendre? Suis-je effrayée? désespérée? inquiète?

S. — Je dirais plutôt mystifiée. Tu ne comprends pas ce qui t'arrive. Tu te sens porteuse d'une mission, mais tu ne sais pas encore laquelle.

B. — Sachant que l'opéra a cours dans un contexte de ritualité, je me suis imaginée une messe, la cérémonie par excellence du mystère eucharistique. La première partie, l'avant-messe, est accessible aux fidèles autant qu'aux non-fidèles, c'est-à-dire aux non-initiés. Agni y est donc accueillie en catéchumène par l'un des diacres qui officient. Elle est l'invitée de l'assemblée. C'est *la Salutation*.

A. — Qu'est-ce qui fait de moi une « catéchumène » ?

S. — Tu es une personne « auprès de laquelle on fait entendre une parole ». Tu n'as pas encore été baptisée mais tu veux l'être. Le premier acte porte sur les enseignements que tu devras recevoir pour réaliser ton désir. Or la Liturgie de la Parole détermine le déroulement de l'avant-messe, celle à laquelle peuvent assister les catéchumènes.

A. — Vous m'invitez par ailleurs à comprendre l'opéra comme une odyssée cosmique et mystique. Personnellement, j'opterais plutôt pour un accueil dans un groupe de pèlerins. Je pourrais ainsi être conviée à un pèlerinage spirituel comme celui de Saint-Jacques-de-Compostelle.

S. — J'essaie de me souvenir... J'avais probablement en tête tout cela, mais certainement aussi une entrée dans les ordres. Dix-huit ans auparavant, j'aspirais à la vie religieuse chez les Frères Maristes. Mais je n'ai pu revêtir la soutane des novices.

A. — Tous ces rituels sont-ils fondés ? Comment la musique peut-elle soutenir ce que nous avançons, elle qui par essence est ineffable ?

S. — La musique est un langage. Elle veut communiquer mais son message est codé. En principe, son sens n'est accessible qu'aux initiés. Ce qui ne veut pas dire qu'un non-initié ne peut en jouir. Seulement, il ne comprendra pas toujours le message du compositeur, le « qu'est-ce que cela veut dire ? ». Pour approcher le sens, et non celui que les frissons de sa chair lui procurent, le novice devra « apprendre », suivre l'enseignement des maîtres, s'initier.

B. — Pour nous qui sommes musiciens, plusieurs marqueurs dans une partition donnent forme à notre compréhension : les pauses, les points d'orgue, l'arrivée de nouveaux personnages, des changements de dynamiques, de timbres, d'atmosphères, des attaques structurantes, des coups percussifs, de nouvelles phrases mélodiques, des calculs arithmétiques appliqués aux pulsations, enfin tout un arsenal spécialisé susceptible d'établir des limites formelles et sémantiques.

A. — Oh, la-la ! Quelle minutie réclame un travail d'analyse !

B. — Mais tu n'as pas besoin de savoir tout cela pour bien interpréter ton rôle. Il ne faudrait pas t'alourdir inutilement. Certaines considérations sont toutefois intéressantes à connaître même si elles n'ont pas d'incidence sur ta manière d'interpréter. Elles répondent, entre autres, à ta question sur la légitimité des rituels que nous choisissons pour restituer le sens de l'opéra. Et peut-être en trouveras-tu d'autres plus appropriés. Pour ma part, j'ai tenté de fonder mes associations sur l'imaginaire judéo-chrétien de Claude. Elles me semblent exprimer ce à quoi il s'identifiait.

S. — *Kopernikus* est composé à partir d'une séquence mathématique, dont les nombres correspondent aux durées de chacune des six parties de l'opéra :

$$4 + [3] = 7 + [4] = 11 + [5] = 16 + [6] = 22 + [7] = 29.$$

Ces durées ne suivent pas, dans la partition, l'ordre de la séquence qui les a engendrées. Ainsi, dans le premier acte, j'ai attribué quatre minutes à *la Salutation*, 29 minutes à *l'Agrégation* et sept à *la Méditation*.

B. — Selon mon découpage, ces 29 minutes se répartissent entre *l'Agrégation*, *la Quête*, *les Visions* et *la Prière*. Mais ai-je raison de croire que tu as fait subir des changements à ton schéma directeur lors de la réalisation ?

S. — Je m'en suis permis énormément. Je pensais en cela me dissocier de Stockhausen qui, lui, appliquait son plan de façon rigoureuse. C'est que je désirais pouvoir introduire une idée ou une émotion qui surgissait dans le cours d'un travail par ailleurs conduit par l'application de mes algorithmes.

A. — Les mêmes procédés s'appliquent-ils aux matériaux mélodiques ? Tu parles tout le temps de tes « mélodies ». Qu'entends-tu par mélodie ? Est-ce que les termes de sujet ou de thème n'auraient pas été davantage appropriés ?

B. — Les termes que nous utilisons pour désigner les choses ont une histoire. Ainsi les musiciens de l'époque baroque utilisaient le mot « sujet » alors que ceux des époques classique et romantique employaient celui de « thème ».

S. — Et pour me distinguer des sérialistes qui employaient le mot « série », j'ai préféré le terme « mélodie » dont la fonction est sensiblement la même. Selon l'époque envisagée, un schéma directeur se développe différemment, car la musique évolue au rythme des trouvailles du temps.

B. — Comme les durées, six mélodies maîtresses gouvernent l'opéra. Elles sont présentées selon la séquence arithmétique suivante :

$$6 + [1] = 7 + [2] = 9 + [3] = 12 + [4] = 16 + [5] = 21.$$

Trois, parmi ces mélodies, constituent le matériau sonore du premier acte. Et comme dans le cas des durées, l'ordre de présentation des mélodies ne suit pas celui de la séquence. Nous savons que la mélodie à six sons est celle de *la Salutation*. La mélodie d'Agni, la suivante, est à 21 sons. Elle est développée en 29 minutes. Dois-je ajouter que la segmentation que j'ai appliquée à ces 29 minutes a été motivée par les notes de composition ? Enfin *la Méditation* termine le premier acte, conduite par la mélodie à sept sons d'une durée de sept minutes. Le sept indique ici le sens d'un changement annoncé et d'un renouvellement positif après l'accomplissement d'un cycle complet. Nous expliquerons plus tard la distribution des séries dans le second acte.

S. — *La Salutation* se termine avec l'arrivée de Merlin l'enchanteur, un personnage très important auquel ne pourra résister Agni. Mon Merlin est un vieux moine solitaire à la voix grave, car la gravité est un attribut de la sagesse. C'est un mage qui est devenu fou, une sorte d'illuminé détaché du monde des hommes.

B. — Figure très complexe, ses origines remontent aux mythologies préchrétiennes celtiques et même au-delà. De cette tradition ancienne proviennent ses traits les plus remarquables de druide prophète enchanteur et d'intermédiaire entre les mondes. Plus près de nous, les contes du Moyen Âge et les légendes nous ont habitués à un conseiller du roi Arthur qui l'aide à accomplir le royaume de Bretagne.

S. — Ces récits proviennent des albums de contes que je ramenaïs, enfant, de la bibliothèque paroissiale à la maison. Je n'avais aucun livre chez moi. J'ai puisé ma représentation de Merlin dans *The Book of Merlin* d'un auteur anglais dénommé

White, que j'achèterai plus tard. Ce qui m'intéressait dans les légendes arthuriennes, ce n'était pas l'épée Excalibur, les chevaliers de la Table ronde et le Saint Graal, mais Merlin et le roi Arthur : de grandes figures !

B. — Pour dégager les traits d'un être issu d'un assemblage complexe de récits mythologiques et légendaires, les anthropologues et hommes de lettres ont eu beaucoup à faire.

S. — La figure devient simple lorsqu'elle est ramenée à celle d'un médium...

B. — Les représentations de Merlin qui proviennent de la Bretagne du Moyen Âge se distinguent des figures plus anciennes, mythologiques et celtiques, par l'ajout de la notion de faute originelle. Mais Merlin apparaît tout le temps comme un intermédiaire entre le naturel et le surnaturel. Il est une sorte de *trickster* prophétique, une figure ambivalente qui a le pouvoir de se transformer à sa guise.

S. — J'en ai fait une sorte de prêtre vivant en ermite dans le désert ou dans la cellule de quelque cloître retiré. On peut le voir réapparaître dans presque tous les sages qu'Agni rencontrera au cours de son initiation. Il est le guide prototypique de *Kopernikus*.

A. — Je risque d'être plus à l'aise avec Merlin qu'avec le baryton martin et ses bouffonneries.

B. — Les légendes médiévales décrivent souvent Merlin comme un vieux fou vivant au milieu de la forêt. Il y a donc parenté entre le grand prêtre Merlin et son diacre, le baryton martin. Le Merlin de l'opéra est un personnage doux et onctueux. Malgré son allure majestueuse et quelque peu impressionnante, il t'approche, Agni, d'une façon des plus rassurantes, insidieusement : « Viens, ma douce amie. Viens, viens et n'aie pas peur. Je suis Merlin, Merlin l'enchanteur. »

A. — Il me donne envie de sommeil. C'est comme s'il me faisait tomber en léthargie.

S. — Avant de mourir, on se sent toujours un peu comme cela, anesthésié. C'est ce que j'ai moi-même ressenti au moment inéluctable de la mort terrible qui m'a été réservée.

Quand il te dit « Je guide les enfants de la terre », imagine-le en train de t'hypnotiser, car là où il t'amène, dans « les sentiers de l'au-delà », c'est-à-dire le domaine de l'immortalité, alors « qu'arrive l'aube pourpre », tu n'as plus qu'à te laisser aller...

B. — Agni est sous l'effet de l'enchantement. L'atteste un simple procédé de mol balancement sur un jeu de demitons entre deux accords de quatre sons. Imperceptiblement la mélodie à six sons des salutations dérive vers une nouvelle mélodie à sept sons, celle de



Merlin. Le résultat est un mode formé des mêmes notes auxquelles s'ajoutent deux nouveaux sons, *mi b* ↓ *la b*, transposition des « hé-o » *fa #* ↓ *do #*, ce dernier *do #* étant retranché du mode initial, réservé pour la place centrale qu'il détiendra dans la chanson d'Agni. Par-dessus cette oscillation d'accords s'allonge la prosodie rassurante du chant parlé (*sprechgesang*) de Merlin.



A. — Mais cette mélodie à sept sons ne figure pas dans la liste des six mélodies.

S. — Merlin est un personnage trop insaisissable pour avoir sa propre mélodie.

A. — Il me demande de lui chanter la chanson de mon Pays. Quel est ce pays ?

B. — Eh bien, on ne le sait pas. Agni, toujours sous l'emprise de l'hypnose, nous le décrit en utilisant la langue imaginaire qu'elle n'est pas censée connaître, puisqu'elle n'a pas encore été initiée. Ce pays, on l'apprendra avec elle, lors de son initiation.

A. — Est-ce que mon pays est le Québec ?

S. — Trop prosaïque !

B., *étonnée, presque offensée.* — Pourquoi dis-tu cela ? Ça se pourrait.

S. — Il faudrait que tu me le démontres. À l'époque, je pensais ne pas avoir de racines. Je cherchais à m'évader de mon univers étriqué par tous les moyens. La musique me servait de prétexte sous couvert de voyages de ressourcement ou d'obligations professionnelles. Mon vrai pays d'alors était mon « vivier intérieur » ! (*Rires.*) J'aime bien cette métaphore, sans vouloir faire les rapprochements faciles que d'aucuns se permettent. Il y a de la vie dans un vivier. Il me semblait que le mien foisonnait. J'avais la prétention de penser que je le gardais à l'abri de toutes les indiscretions. Que je pouvais seul m'y aventurer. La musique était ma confidente.

B. — Aussi est-ce logique qu'Agni ne se dévoile ici qu'aux personnes qui connaissent le code de sa déclaration d'identité. Sa chanson n'est-elle pas une signature ?

A. — Est-ce que je peux la chanter ? Cela me fera un exercice. (*Après un silence que la gêne peut expliquer, mais aussi avec la conscience de l'importance de son geste, elle entame la chanson, suscitant l'émerveillement de ses interlocuteurs.*)

S. — La chanson d'Agni est faite de 21 sons. Elle contient l'ensemble des matériaux constitutifs de la section qui doit durer 29 minutes.



B. — Elle continuera d'apparaître dans le deuxième acte. Chaque membre de cette mélodie maîtresse donnera lieu à diverses manipulations dont l'analyse nous oriente sur le sens à donner au récit d'un opéra qui n'est peut-être pas « sans histoire », comme tu nous l'as laissé entendre, Claude. Chaque section de l'opéra est de surcroît balisée par la présence d'un archétype dont la mélodie provient d'agencements plus ou moins complexes et subtils de ces différents démembrements de la chanson d'Agni, dans le premier acte, et de la mélodie de l'assemblée, dans le deuxième acte.

Handwritten musical score for "Chanson d'Agni". The score is on ten staves. The first staff has a circled "10" and a circled "1". The lyrics are written below the notes. The music features various dynamics like "mf" and "ff", and includes a section labeled "Lungo".

Lyrics (from top to bottom):
 na ka wa bi Loi ni ka bi ni ka ya na ni ni ku re ni ko yin ka lias
 Ri sa a ghi Ri sa a ghi a ni a ni ag ni
 nou na ro ya zi in ba ko ma ko ag ni
 a q i s o u r e y o s k i i y o s k i i

Chanson d'Agni.
 Partition manuscrite, p. 10.
 Centre de musique canadienne.

A. — Tu disais que le *do #*, exclu de la mélodie de Merlin, se retrouvait au centre de la chanson ? Je l'ai senti lorsque, prenant appui sur le *sol #*, mon souffle m'a porté jusqu'au *do #* !

B. — Oui, la quarte *sol #* ↑ *do #* constitue l'élément exclusif et central du quatrième des six membres. Elle est le pivot du renversement des « hé-o » *fa #* ↓ *do #*, et accuse

sa parenté discrète avec la quinte *mi b* ↓ *la b* de la mélodie de Merlin. Tout se tient donc dans ce jeu subtil et résolument tonal des quarts-quintes qui structurent *la Salutation*, englobant l'apparition de Merlin et la chanson d'Agni.

A. — Cette chanson d'Agni est émouvante. Si je comprends bien son parcours, elle m'inspire tout à la fois l'étonnement presque extasié que j'éprouve d'être choisie par une si sélecte assemblée ; ma fierté, aussi, vite réprimée par un soupçon d'inquiétude devant l'appel : est-ce que je serai à la hauteur de ce que l'on attend de moi, moi, Agni ? Mais oui, Agni (*sol #* ↑ *do #*) saura être digne : elle saura se dépouiller de son passé, comme on l'exige d'elle ; elle saura fournir à tous l'assurance de sa bonne foi ; et s'il lui arrivait parfois de manquer de courage, elle se reprendrait et saurait s'ouvrir à la Parole, prier et méditer pour advenir à sa pleine et entière identité.

Chapitre 3

L'Agrégation

À peine étions-nous sortis du grand cataclysme, que des larves de guerre ressurgissaient de partout. La bataille entre le bien et le mal commençait toujours au paradis. Sur terre elle était insoutenable. Ma punition fut insupportable. Tu ne le sus jamais. Tu essayais de vivre ton nouveau nom.

On me confina au secret. Seules tes mains auraient pu retirer l'écran derrière lequel je me désespérais. Comment pouvais-tu savoir ? Comment aurais-tu pu m'apercevoir ? Et pourtant, toujours à l'affût, tu demeurais muet dans l'espoir de mieux m'entendre.

Je m'accommodais mal de cette distance qu'on avait établie dès le début entre toi et moi. Et je t'appelais ! Mais comment peut-on appeler celui qu'on ne peut nommer, comment l'écho incessant de ma détresse pouvait-il t'atteindre ?

L'attente s'installa. Elle teintait mon âme aux couleurs de l'espérance. Car un jour tu reviendrais me chercher. Tu piquerais dans mon bouquet de verdure des fleurs fraîches et joyeuses. Un jour, c'est certain, tu allais me conduire chez toi.

A. — Cette partie est très hermétique. Le texte est en langage imaginaire. Il n'y a pas de récit. Les données de mise en scène sont pour le moins minimalistes ! Enfin, la musique en elle-même ne signifie rien qui soit explicite.

S. — Après ce que nous venons de dire sur les rituels, le titre du tableau, *l'Agrégation*, ne vous guide-t-il pas un peu ? Agni, ne peux-tu penser que tout cela est un scénario qui t'invite à adhérer à une congrégation ?

A. — Évidemment. Mais de quelle congrégation s'agit-il ? À quoi dois-je adhérer ? Que faire pour y adhérer ? Et d'abord, en quoi consiste cette langue inventée que nous n'avons pas examinée ? En ce qui me concerne, je dirais qu'elle ne sert qu'à brouiller les cartes, qu'à éviter toute référence de lieu et d'époque.

B. — Bien sûr que non. Le langage imaginaire parle de façon implicite. Si on cherche intelligemment, on trouve à travers lui l'empreinte des esthétiques théâtrale et musicale auxquelles Claude souscrivait et qui en justifiait l'usage. Selon Artaud, un tel langage du corps serait comme « la parole d'avant les mots ». Mais l'utilisation du langage imaginaire pourrait tout aussi bien puiser aux procédés de distanciation d'un autre théâtre, celui de Bertold Brecht.

S. — On trouve déjà un bel exemple de distanciation dramatique dans *Lectura di Dante*, au moment où la chanteuse psalmodie derrière le rideau. Le langage imaginaire est lui-même un procédé de distanciation. Je ne crois pas m'être beaucoup prononcé

sur le langage imaginaire à propos de *Kopernikus* lors de mes entrevues avec les journalistes à l'époque. Et je ne peux certes pas me souvenir de tout ce que j'ai pu leur dire. Mais il me semble avoir beaucoup insisté sur une sorte de retour à l'être humain après les musiques cérébrales avant-gardistes des années 1960 et 1970. Las de fouiller les molécules, les structures géométriques et le fonctionnement du cerveau comme l'avaient fait nos aînés, ma génération s'intéressait davantage aux phénomènes humains dans une vision plus harmonieuse de l'environnement. Plusieurs, sinon presque toutes mes œuvres, dont ma pièce *Ô ! Kosmos*, l'une des premières, témoignent de cette fascination et de mon attachement au retour d'un humanisme pétri de ces réalités universelles et cosmiques.

B. — Tu espérais probablement trouver la formule magique d'une musique qui tienne compte de toutes ces dimensions : « la » musique ! Une musique humaine et sidérale. C'est fascinant.

S. — Le langage imaginaire me permettait de m'approcher de cela, d'enrober le message en lui procurant une épaisseur, une sorte de troisième dimension. Il ouvre à toutes les possibilités de mise en scène, à ce que ni le texte ni la musique ne peuvent exprimer indépendamment.

B. — Il est à la fois distance et rapprochement entre ce qui se passe sur la scène et les spectateurs. Dans *Kopernikus*, il y a distanciation lorsque le public est mis dans la situation d'assister à une cérémonie étrange à laquelle il n'a pas vraiment le droit de participer. Quand tu utilises, Claude, le langage du corps et des émotions, alors il y a rapprochement. Le spectateur est touché directement.

A. — Il ne faut pas essayer de comprendre mais essayer de sentir ce qui est représenté.

S. — Le langage imaginaire masque les références intelligibles sans importance. Il est ouverture sur toute idée, situation scénique ou signification possible.

A. — Est-ce que les phonèmes de ta langue imaginaire ont une valeur musicale ?

S. — Bien sûr, mais pas systématiquement. Comme ça l'a été pour l'italien ancien que j'ai utilisé dans *Lettura di Dante* (1974). L'œuvre est inspirée de textes provenant du Paradis de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri. Mais on ne comprend rien à l'italien que j'ai complètement dénaturé. Seule sa musicalité me fascinait. Un jour, assis à une terrasse de café, j'ai imaginé un vieil Italien récitant des passages du fameux texte de Dante ; j'ai alors opté pour l'utilisation exclusive de la langue italienne. La valeur presque mythique que représente le texte de Dante dans l'imaginaire occidental m'intéressait au même titre que la valeur musicale des phonèmes. La pièce devait nous amener de l'enfance au ciel. C'était un beau *trip*. À la fin, le rideau s'ouvre, et la chanteuse jusque-là dissimulée derrière un rideau, chante « *Ho visto Dio!* », en langage sourd-muet, puis en italien.

B. — En libérant l'auditeur de la corvée d'essayer de comprendre le texte, ce procédé d'écriture, par les intonations mélodiques et les scansionnements rythmiques du discours, permet de mieux exprimer l'inconscient, d'en exprimer directement le contenu émotif sans passer par un quelconque système de transformations comme celui des mots, qui opacifient au lieu de clarifier.

S. — Il faut ajouter que c'est une langue onirique qui résulte de l'écriture automatique. Elle donne à entendre ce qu'est une langue ésotérique que seuls peuvent comprendre les initiés. Au moment où commence l'opéra, Agni ne connaît pas cette langue; elle la parle dans sa chanson sans se préoccuper de la comprendre ou pas. Elle lui vient spontanément comme si elle la parlait en rêvant.

A. — Qu'est-ce que l'écriture automatique ?

B. — Elle se réfère à une théorie imaginée par André Breton et Philippe Soupault. Elle consistait à écrire le plus rapidement possible, sans contrôle de la raison, sans aucun souci de cohérence, de grammaire ou même de respect de vocabulaire. Cet état, proche de l'état hypnotique, était un état de lâcher prise se situant entre le sommeil et le réveil. J'ajouterais que cette technique était fort prisée par certains artistes québécois de l'époque, dont les plus connus sont sans doute l'écrivain Claude Gauvreau et son

frère Pierre, qui appliqua le procédé à la peinture. Tous deux se joignirent aux artistes qui signèrent le *Refus global* (1948), manifeste lancé par le peintre Paul-Émile Borduas, qui remettait en question les valeurs traditionnelles et les conventions esthétiques figées du Québec d'après-guerre.

S. — L'écriture automatique me permettait de bien rendre l'univers baroque du rêve où tout apparaît brisé, fragmenté, éparpillé. Elle convenait bien au libre déploiement des idées qui me venaient en travaillant. Mais elle n'infirme pas la rigueur avec laquelle j'appliquais mon système compositionnel qui, lui, concernait mon plan d'ensemble. C'est autre chose.

B. — *L'Agrégation* serait une sorte de rêve dont quelques éléments seulement de la thématique nous sont livrés par le biais des notes de mise en scène : « la basse explique à Agni des rites bizarres », « la mezzo se présente à Agni comme une sorcière », « la colorature lit une sorte de procès-verbal » et « les chanteurs lui donnent l'insigne de son agrégation ».

S. — Ce ne sont que des orientations, bien sûr. C'est à Agni de nous dire ce qu'elle comprend de cette scène. Agni, décris-nous tes impressions.

A. — Ce n'est pas moi la spécialiste.

B. — Comment interpréter cette scène si tu ne la comprends pas, si tu ne la sens pas ?

A. — Bien. Je dirais que je ressens d'abord une douce et tendre tiédeur. S'y surajoutent plus loin les propos nasillards d'une vieille sorcière. Je peux décrire ce que j'entends, mais je ne comprends pas ce qui se passe. Le lien entre cette étape du rituel et le tableau m'échappe. Peut-être devrais-je me remettre d'abord dans l'esprit de la chanson que je viens de chanter à la fin de *la Salutation*. Elle m'a émue plus que je ne l'aurais soupçonné. Sans connaître la vie de Claude, il me semble l'avoir instinctivement ressentie. Mon pays, c'est celui que j'aimerais qu'il me décrive. Et puis voilà que, bouleversée, je me sens enveloppée dans les scansions d'une mélodie

rassurante qui me berce. Oui, c'est cela. C'est une berceuse que me chante tendrement ma mère... Elle m'apaise.

S. — Une indication au passage : la mélodie est chantée par la soprano doublée strictement par le violon. À peine l'épaisseur d'une opacité laiteuse qui oscille au rythme de la berceuse.

A. — Et puis, autour du berceau, des froissements délicats ne cessent de bruire.

S. — Ce sont les divagations de la basse. Le fil sonore qu'il tisse autour de ce tableau mère-enfant, comment t'apparaît-il ?

A. — Lumineux et peut-être même admiratif. Si je ferme les yeux, je m'imagine que ce sont des lucioles ou de petits anges très colorés qui s'agitent pour tisser autour de moi une écharpe de gaze délicate.

S. — En général, les anges sont là pour protéger. C'est un fait. Mais continue.

A. — Je m'endors, mais mon rêve n'est pas de tout repos. La sorcière survient. Elle ricane. Je la reconnais... C'est la fée Carabosse. Elle dit quelque chose dans mon rêve : « Chevropa... »

S., *riant, comme un enfant qui joue des tours* — « Chevropa Soto farè chevropa fo nei ». C'est une formule magique ! Mais peu importe. Et que se passe-t-il ensuite ?

A. — Eh bien on tente de me réveiller...

S. — C'est la trompette, une alarme en sourdine, qui met en garde. Tout le monde a compris autour du berceau. Tu dois certainement faire un mauvais rêve. Tous se figent sauf toi, Agni, qui a peine à sortir de ta torpeur.

A. — Le baryton martin leur dit : « Assez ! », qu'on me laisse tranquille ! Qu'on me laisse dans cet état de fascination onirique que je ne peux et ne veux interrompre. Et puis, je ne sais plus. Dans la partition, il est écrit que la colorature lit une sorte de procès-verbal qui dicte les règles de mon agrégation au groupe. Et comme c'est ennuyeux, cela n'a pas beaucoup d'importance que cela soit incompréhensible. À

travers les vapeurs de mon rêve, j'entends cela comme un ronron. Enfin, tous acquiescent : « Nè dou yo ki ». Et pour le confirmer, ils laissent apparaître un insigne. « Dieu soit loué ! », disent d'une seule voix les membres de la communauté. C'est comme si je me réveillais d'un cauchemar. Voilà tout ce que j'ai pu retenir.

B., *se tournant vers le compositeur* — En parlant de ton pays, n'est-il pas temps de nous indiquer à quelle expérience d'agrégation ce tableau se réfère ?

S. — Puisqu'il le faut, plongeons. J'ai voulu entrer chez les Frères Maristes. Je dois avouer que j'ai très mal pris de me faire interdire l'adhésion définitive à la communauté sous prétexte que je manquais de maturité.

B. — J'aimerais qu'on revienne un peu là-dessus.

S. — Je crains bien de ne pouvoir en dire plus. Je n'ai jamais compris les raisons de mon renvoi. J'appartenais à une famille d'ouvriers typique des années 1950, et le fait d'entrer dans une communauté religieuse représentait une ascension sociale certaine. Je m'y sentais en sécurité, à l'abri des contingences de l'existence. Et puis, dans le service de Dieu, on était très estimé.

B. — Pour le bénéfice d'Agni, laisse-moi dire quelques mots sur ta vie. Tu es né en 1948, à un moment tout particulier de l'histoire du Québec. L'influence religieuse était immense. Dès qu'un jeune s'approchait de ce qui était religieux — la paroisse, le clergé ou une communauté religieuse —, il se trouvait plongé dans un univers absolument extraordinaire que lui laissaient entrevoir les rituels, les chants et la magnificence des grands offices commémoratifs.

S. — Quand ma famille a emménagé à Laval en 1956, j'ai fréquenté l'école élémentaire Saint-Jean jusqu'au mois de mai 1960, où l'on m'a retiré de l'école. J'ai fait mon cours classique à Saint-Jean d'Iberville puis au collège Laval.

B. — C'est étrange que tu ne sois pas allé immédiatement au collège Laval, ce qui t'aurait permis d'être externe plutôt qu'interne. Mais après ce qui t'était arrivé, on a sans doute choisi de t'éloigner de la famille. C'était les mœurs de l'époque.

A. — On m'expliquera, j'imagine ?

B. — Oui, mais plus tard. Continue, Claude.

S. — Mon parcours était le cheminement normal de tout jeune Canadien français qui avait des aptitudes pour les études et que les autorités ecclésiastiques pensaient pouvoir orienter vers la vie religieuse. Le fait d'être proche du prêtre, par exemple d'être enfant de chœur — presque tous les petits garçons espéraient l'être —, représentait souvent la porte de sortie. Les gens cultivés fréquentaient les collèges. Au cœur de la religion institutionnalisée, on pouvait appartenir à cette élite. Nous partions de notre petite misère pour nous sentir illuminés de la lumière des célébrations, ébahis, émerveillés par les discours et tout le rituel, les couleurs, les vêtements, l'encens, la musique... Le latin était le langage de Dieu. On saisissait qu'il y avait quelque chose qui se disait, ça se disait par le rituel, par la gestuelle. Ça se disait par le sacré qui s'exprimait et qui nous amenait ailleurs, là où n'existaient ni la misère ni la souffrance...

A. — Voilà l'une des sources certaines du langage imaginaire que tu insères dans tes œuvres.

S. — Eh, oui ! (*Continuant.*) L'entrée dans un ordre religieux nous imposait un quotidien fortement ritualisé. Par les offices et les célébrations liturgiques, la vie suivait les fluctuations récurrentes du calendrier mensuel et saisonnier. Le sacré déteignait sur la vie quotidienne et orientait les faits et gestes de chacun.

A. — Ne t'en offusque pas, mais tu parles comme un curé !

S., *en gratifiant ses interlocuteurs de son fameux rire sonore !* — En plus, je roulais les « r » comme les prédicateurs de l'époque. On s'en est souvent moqué d'ailleurs.

B. — Dans l'existence d'un jeune garçon du Québec, l'entrée dans les ordres commençait très tôt, je pense, dès les études secondaires.

S. — Les aspirants à la vie religieuse entraient au collège classique où ils étaient préparés à jouer leur futur rôle dans la classe des élites. Ils y suivaient une discipline et des règles de conduite strictes, qui les soumettaient à diverses épreuves, les rendant ainsi aptes à leur éventuelle prise d'habit, l'un des symboles de leur entrée progressive dans la communauté.

B. — Après des études chez les Frères Maristes aux jувénats des collèges d'Iberville (Éléments latins, 1961-1963) et de Saint-Vincent de Paul à Laval (Méthode et Versification, 1963-1965), tu entres au noviciat Champagnat de Saint-Hyacinthe, au début de l'année scolaire 1965. Tu quitteras ton postulat avant la vêturе qui aura lieu le 15 août 1966, le jour de l'Assomption de la Vierge Marie. Les archives de la communauté perdent ta trace ensuite. Tu n'entreras jamais au scolasticat.

S. — L'entrée en communauté s'accompagne d'un détachement progressif de l'état de vie antérieur. Il nous fallait mourir à nous-mêmes pour entrer dans la vie communautaire ou monastique. Il faut croire que mon désir de faire de la musique devait s'avérer plus fort que celui de devenir enseignant chez les Frères Maristes.

B., *en a parte* — Ou peut-être t'étais-tu rendu coupable de quelques écarts de conduite que la communauté ne pouvait cautionner...

S. — Le temps de postulat devait conforter mon désir d'être reçu dans la communauté. Comme mes pairs, j'essayais de saisir ce qui se passait autour de moi. J'étais tout yeux, tout oreilles. Cette étape franchie aurait consacré une première rupture d'avec le monde. C'est à ce moment qu'on m'aurait remis la soutane, signe extérieur de mon agrégation à la congrégation religieuse.

B., *toujours en a parte* — C'est dommage que tu n'aies pas su tenir ta place !

A. — Mais comment rattacher tout cela à la sorcière ? Ces considérations biographiques ne nous mènent-elles pas à une interprétation sacrée de l'agrégation plutôt qu'à une interprétation féérique ?

S. — *Kopernikus* est une féerie mystique. Merlin en représente le côté mystique, mais le côté féerie, comme tu l'as très bien ressenti, Agni, est loin d'être absent, quoique moins patent. Ces deux aspects se rejoignent dans le magique, le mystérieux et le fantastique. Tout cela sous couvert d'une faculté que je tente sans cesse de provoquer : l'émerveillement.

B. — Comme les mythes et les religions remontent à loin dans le temps, les contes de fée sont des récits qui servent de matrices interprétatives. Leurs archétypes illustrent également les grands cycles de la vie humaine.

A. — Tout cela me semble bien théorique ! La seule présence de la sorcière dans *l'Agrégation* suffit-elle à nous plonger dans une atmosphère féérique ?

B. — La sorcière survient lorsque tu rêves. Elle est ce qui bouscule le récit, ce qui l'arrête. Elle se met en travers de la route et empêche l'accomplissement de ce qui avait été projeté. Ce qui a été dévié ne pourra jamais reprendre le cours originel. La route ne peut être reprise que selon un tracé différent. La sorcière n'est donc pas que malfaisante, elle est un aiguillon et aussi un aiguillage. Elle force à nous redéfinir. Elle est un agent de transformation. Dans l'histoire de la Belle au Bois-Dormant, comme dans le conte de Blanche-Neige, elle affiche ce double statut d'esprit maléfique et d'agent de transformation. Te souviens-tu de son apparition dans ces contes ?

A. — Frustrée de n'avoir point été invitée au baptême de la petite princesse à l'égal des autres fées, elle lance à l'enfant un anathème. Elle lui prédit qu'à l'âge de sa maturité, elle s'enfoncera la pointe d'un fuseau dans la main et en mourra. Blanche-Neige, devenue plus belle que sa méchante marâtre, mangera une pomme empoisonnée que celle-ci lui présente sous des oripeaux de sorcière.

B. — Ne trouves-tu pas qu'elle agit en trouble-fête ? Finis les horizons roses qui devaient s'ouvrir devant une princesse pourvue de toutes les grâces ! Finis le Paradis terrestre et l'Âge d'or de l'humanité ! Et ce fuseau ou cette pomme par qui arrive le

mal, n'est-ce pas le symbole de l'aiguillon, du serpent, en fait, qui pique, force à muer et à s'engager dans une autre vie ?

A. — Il est étrange que la mort chez l'une et l'autre des princesses ait été différée. Qu'elle n'ait pas eu lieu, en fait.

B. — Replacée dans un contexte chrétien, cette bizarrerie s'explique par la rédemption du Christ qui intervient et offre à chacun la possibilité de se racheter en faisant un temps de purgatoire. C'est ce qui arrive aux deux princesses dont l'une, endormie pour cent ans, et l'autre, exposée dans un cercueil de verre, seront toutes deux réanimée par le Prince Charmant.

S. — On m'a élevé dans un univers où les notions de faute et de mort étaient centrales. À partir de là, toutes les déviations sont possibles. La sorcière les incarne toutes. En tant qu'agent de transformation, elle nous indique la voie du dépassement. En tant qu'esprit maléfique, elle arme notre main pour qu'incapables des efforts de dépassement qu'exige notre initiation, nous retournions contre nous le fuseau mortel.

A. — Brrrrr ! Je préfère considérer la sorcière comme l'agent de ma transformation intérieure. Que pour souscrire à ses exigences, j'accepte de reconsidérer ma vie, de prendre acte de mes fautes pour les effacer de ma conscience. L'agrégation constitue une première étape dans mon processus de purification, je présume. Je dois être disposée à mourir à mon passé, à me détacher de ma vie d'avant pour renaître à ma vie d'après. Dans mon rêve, je dialogue avec la sorcière. Je tente de l'amadouer. Au fond, je suis en dialogue avec moi-même, avec la partie obscure de moi-même que j'essaie d'appivoiser.

B. — À la suite de Freud, j'avancerais que le moi idéal est ici sollicité pour vaincre, ou à tout le moins pour maîtriser le surmoi, afin que le moi puisse s'épanouir dans la plénitude du soi, qui incarne la totalité. Il faut réparer la psyché fragmentée.

S. — Tu dis cela d'une façon un peu trop elliptique, mais c'est bien dit. Le rêve est un canal de communication. Pour atteindre l'homme moderne, rationnel, le dernier

retranchement de Dieu est le rêve. Il nous parle en rêve. La sorcière a fabriqué les mots et les intonations qui servent à attirer l'attention d'Agni. Elle est insidieuse comme Merlin. Quand elle entre dans le subconscient d'une personne, elle s'empare de la conscience et s'y reflète comme dans un miroir. Son empire est le rêve. Comme la gorgone de la mythologie grecque qui ne pouvait être contemplée que dans un miroir, la sorcière apparaît souverainement dans le rêve.

A. — Est-ce qu'on s'y noie comme Narcisse qui ne pouvait détacher son image du miroir de l'étang ? (*Sans attendre la réponse.*) Et si nous examinions comment tout cela est écrit ? Ça me fournirait plus de repères pour mon interprétation.

B. — Ce tableau dure en moyenne six minutes, dont plus du tiers environ est alloué à ce que tu décris comme étant une berceuse, et que nous acceptons comme interprétation, n'est-ce pas ?

S. — Bien sûr !

B. — Le reste du temps, la berceuse continue de s'écouler sous le discours sardonique de la sorcière. L'impression de berceuse est créée par un jeu rythmique de pulsations égales d'unités de noire du début à la fin du tableau. Cette mélodie est entrecoupée par les égarements sonores de la basse et du baryton martin : sons filés, sifflés... ; glissandi, vibrations, fusées, etc.

S. — J'avais développé tout un arsenal de façons d'émettre des sons alors que j'attendais d'être accepté dans la classe de Stockhausen, en 1971-1972. J'ai étudié l'électroacoustique à Utrecht avec Gottfried Michael Koenig. Je désirais dépasser le système tempéré, entendre et reproduire l'inaudible. Si on excepte trois morceaux que j'ai enregistrés et rediffusés à d'autres moments dans l'opéra au moyen d'une bande magnétique, les *Souvenir I* et *II* et *la Prémonition*, c'est grâce aux instruments acoustiques que j'essayais de reproduire ce qui dépassait l'entendement. (*Rires.*)

B. — Les accords de la berceuse proviennent de différentes configurations des hauteurs de la chanson d'Agni, dont on se souviendra qu'elle comporte six membres totalisant 21 sons. Le sixième membre ne contient qu'une note : le *do*.

29. [29 min)

Soprano (S)

Violin (V)

Viola (M+)

Cello (C)

Double Bass (B)

Harpicorne (Harpicorne)

Ballet

Notes de composition de *Kopernikus*.
Archives de l'Université de Montréal.

B. *continuant*. — Le début de la berceuse est soumis à un jeu subtil de timbres, auquel participent les voix de soprano et de violon enrichies par les « mises en garde » de la

trompette. Ce chatolement de couleurs, qui texturise la ligne mélodique verticalement et horizontalement, provient des intervalles entre les hauteurs des premier et deuxième membres de la chanson d'Agni.



A. — Et que signifient ces voix qui babillent autour du berceau ?

S. — Au début, c'est la basse qui occupe l'espace sonore par ses circonvolutions autour de ce que l'on imagine être le berceau. Il explique à Agni des rites bizarres. Puis, le baryton martin reprend le rôle explicatif qu'il a si bien joué dans *la Salutation*. Ce sera d'ailleurs une tâche que je lui confierai fréquemment dans l'opéra. Il commente et incite Agni à l'action. Et tout cela selon un chant modulé aux intonations d'une récitation parlée que je désirais très expressive.

B. — Cette section suggère une petite princesse suçant son pouce ou son doudou. Le double mouvement des lèvres et de la langue, suggéré par le balancement homorythmique de la mélodie, entraîne l'enfant dans le sommeil. Autour d'elle, la basse et le baryton martin sont peut-être des parents et amis s'exclamant devant la beauté du nouveau-né ; ou peut-être représentent-ils le vol fluide des bonnes fées-marraines venant pourvoir leur filleule de dons inimaginables. À l'arrière plan sonore, les murmures des voix de mezzo (la sorcière) et d'alto (Agni), enrobés d'une sorte d'épaisseur vaporeuse par la colorature, suggèrent un conciliabule.

A. — Puis la trompette essaie de me tirer de mon sommeil.

B. — Ton rêve se poursuit. La sorcière reprend son discours. Musicalement, les séquences s'enrichissent des hauteurs du troisième membre de la chanson d'Agni avec ajout de la première des deux notes de l'intervalle de quarte du quatrième membre, *sol #* ↑ *do #*. Cette note se présente en contrefaisant le *sol #* en *la b* (*la b* → *sol #*).

A. — Pourquoi ?

B. — Parce que le bémol altère la note *la* en l'abaissant alors que le dièse altère la note *sol* en l'élevant. Sur un clavier tempéré, cette différence n'est pas perceptible. Par contre, une oreille avertie s'exerçant sur un instrument non tempéré peut théoriquement en percevoir la différence minime. En pratique, cette perception dépend du contexte mélodique. C'est ce qui me fait dire que le *la b* pourrait signifier qu'Agni n'est pas encore certaine de vouloir effacer son passé, qu'elle pense peut-être pouvoir composer avec, alors que le *sol #* laisserait entrevoir sa détermination à confronter le doute pour regarder vers l'avenir. *L'Agrégation* se termine par un jeu d'échanges entre les hauteurs des cinq premiers membres de la chanson d'Agni. Ce jeu inclut des procédés de contractions et d'extensions appliqués à certains intervalles, ce qui complexifie légèrement l'analyse des relations jusqu'ici présentées de façon simple, synthétique et facilement repérable.

A. *pensive*. — Bien que ce soit très technique, tout cela m'apparaît soudainement moins hermétique !

B. — La section sur le *la b* est très douce, très enveloppante. Les chanteurs participent à la berceuse en soulignant les demi-teintes des inflexions intervallaires. Agni écoute les principes du « procès-verbal » — c'est le terme que tu utilises, Claude — auxquels elle doit adhérer. Puis les chanteurs dévoilent l'insigne qui confirme l'agrégation d'Agni. Leur ton, affermi par l'accord franc *ré-la*, manifeste la fierté de compter Agni parmi eux. Le rêve de *L'Agrégation* aura permis à Agni de mesurer l'ampleur du défi qu'on lui propose et d'accepter de le relever.

Chapitre 4

La Quête

J'aimais bien, durant les nuits infiniment bleues de l'été, devant le fleuve enveloppé d'étoiles, j'aimais bien m'imaginer que tu habitais l'une d'elles et que je pouvais entendre ta voix percer les frontières du temps.

Je m'étais déjà mise à ta recherche. Dans les étoiles, c'était facile. Je m'imaginai en Vierge de l'Apocalypse, le front ceint de douze diamants. Je pourfendais tes dragons pour les tuer et les précipiter dans la Géhenne. Mais sur terre, l'entreprise se fracassait contre les remparts du silence. Tous les radars de la NASA n'arrivaient pas à capter ta planète. Seule la langue des fées, me semblait-il, aurait pu réussir à établir le contact.

Pouvais-je, et si cela s'était avéré possible, étais-je digne de parler cette langue de l'enfance ? Moi, que tu avais sans doute balayée et refoulée au fond de ta jeune histoire ? Jamais tu ne m'entendis t'appeler, et jamais tu ne pus sorder le mystère de tes origines.

Du jardin à jamais bleuté de nos solitudes, je cueille cette violette qui toujours te rappellera à moi.

A. — Jusqu'à présent, j'ai eu l'impression d'évoluer dans des lieux abyssaux, caverneux. Je m'imaginai dans des grottes, à l'abri du regard des profanes. S'y déroulaient des cérémonies étranges et magiques d'initiation ésotérique. Ces lieux me font penser aux profondeurs du terrier ou du puits où est tombée Alice.

B. — Cela pourrait aussi rappeler les catacombes où se réfugiaient les premiers chrétiens persécutés. Cela pourrait être l'abri hermétique où Merlin concoctait ses potions magiques, la forêt où il errait à la recherche de son âme sœur.

S. — Dans ce tableau, ces lieux clos s'effacent sur fond de firmament étoilé. Changement de décor. Y cheminent des pèlerins soumis aux dangers et embûches de la route. Ils suivent la Voie lactée, guidés par des mages sachant lire la carte du ciel. La route mène au jardin merveilleux d'Alice ou au Paradis céleste des chrétiens. Mythes, contes ou légendes : choisis, Agni, l'univers qui t'inspire.

A. — Dans ce tableau, tu me confies un rôle de figurante. Je me fonds dans le groupe.

S. — Une quête identitaire se vit intérieurement. La musique nous la définit par deux mélodies qui la traversent. La première, la mélodie des pèlerins, donne le ton et rend l'atmosphère du tableau. Puis ta chanson s'affirme. Pour la première fois depuis que tu l'as chantée, elle est énoncée en entier, c'est-à-dire tout d'un trait, mais pas par toi, par un quatuor vocal auquel tu participes — soprano, alto, baryton et basse — et auquel répond en alternance, membre par membre, un trio de bois formé par le hautbois et les

clarinettes I et II. La chanson impose sa présence par l'instrumentation qui la texture et indique que tu t'« identifies » aux pèlerins. Tu es en marche vers le pays dont tu ne connais pas encore les frontières et qui te reconnaîtra comme sa citoyenne.

A. — Quelle signification faut-il donner à l'émergence de ces deux mélodies ?

B. — *La Quête* présente trois grandes sections : l'appel aux étoiles, la mélodie des pèlerins et le sommeil enchanteur. Cette structure tripartite acquiert un sens selon la façon dont Claude a fait s'interpénétrer la chanson d'Agni et la mélodie des pèlerins. La première section, l'appel aux étoiles, est construite sur les rapports d'intervalles 4-3 du deuxième membre de la chanson d'Agni. L'appel est tout d'abord lancé par la trompette, suivie par le violon puis par les bois.



La deuxième section, la mélodie des pèlerins conduit à la proclamation de la chanson d'Agni transposée à la quarte supérieure.



La mélodie des pèlerins est une nouvelle mélodie contenant six hauteurs ; elle se développe en trois temps. La première section est la mélodie elle-même chantée par la colorature.

mf
nous som - mes les pè - le - rins de l'in - tem - po - rel

B., *continuant son analyse*. — Les deux autres temps sont des variations mélodiques qui ajoutent trois nouveaux sons aux six sons du thème. Enfin, la troisième section, le sommeil enchanteur, explicite les quatrième et cinquième membres de la chanson d'Agni et se termine par la reprise intacte de la mélodie des pèlerins.

S. — Il n'est peut-être pas nécessaire d'aller plus loin dans l'analyse de ces matériaux. Nous avons suffisamment d'éléments pour construire un récit qui se tienne.

A. — Alors je me lance. Je me retrouve dans le groupe des femmes à m'amuser et à rire avec elles des égarements des hommes qui tentent de nommer les étoiles qu'ils repèrent dans le ciel.

S. — Les hommes essaient d'harmonier l'assonance des noms d'étoile avec les musiques des instruments. Ils veulent se « mettre en phase » comme si, en appelant les étoiles, ils s'ajustaient aux ondes cosmiques.

A. — Et pourquoi les femmes se moquent-elles de leurs efforts ?

S. — Je pensais peut-être à une sorte de jeu pour dédramatiser la situation. Une distance doit être établie entre ce qui a été vécu, qui a nécessité de grands efforts, et le plus difficile à venir. La logique des femmes n'est pas celle des hommes. Eux s'informent pour faire face à l'adversité en identifiant dans le ciel des points de repère qui guideront leur route. Elles, elles s'assurent de la bonne forme mentale et physique de l'équipe pour qu'elle puisse affronter les épreuves du voyage.

B. — Ça me semble un peu abscons ce que tu dis là !

A., *poursuivant*. — Ma curiosité m'a poussée à vérifier si les noms d'étoiles de la partition étaient de vrais noms d'étoiles. C'est le cas. Par contre, je n'ai pas trouvé dans le catalogue Bayer, le plus couramment consulté, l'étoile qui correspond à « Karéna », que tu as mise très en évidence dans la partition et qui amorce le jeu.

S. — Pour imiter la musique des instruments, j'ai dû faire des modifications aux orthographes. Je cherchais les assonances que j'avais en tête. « Karéna » est l'une des

88 constellations traversée par la Voie lactée à laquelle notre système solaire appartient. En général on l'écrit « Carina » ou « Carène ». Elle possède des étoiles très brillantes, dont Canope, l'une des étoiles du lexique décliné par les astronomes. Canope est la deuxième étoile des cieux pour sa brillance après Sirius. Cette caractéristique et sa position, loin de l'équateur céleste, en font une étoile très importante pour la navigation des sondes spatiales américaines. Canope nous entraîne vers Sirius, l'étoile dont il sera fait mention dans le second acte.

A., rêveuse. — Karéna est donc cette étoile que les pèlerins de *Kopernikus* doivent suivre... Elle est le seul point brillant dans le firmament à ne pas provenir de notre système solaire. L'appel ne peut venir que de quelque chose d'extérieur à nous, d'un quelque chose beaucoup plus beau que ce que nous connaissons sur terre.

B. — Mais pendant que tous explorent la carte du ciel pour repérer les étoiles qui leur serviront de luminaires sur le chemin de leur quête, tu viens de découvrir, Agni, le moyen de sortir de cette marge qui te tient prisonnière.

A. — Je pense que je dois me laisser guider par l'émerveillement que suscite l'étoile...

B. — L'étoile est un symbole très fort. Par son caractère céleste et par la qualité lumineuse de sa présence, rassurante dans la nuit qui angoisse, elle est une fenêtre ouverte sur le monde. Elle évoque l'évasion, la liberté et stimule l'imagination. Par elle l'étonnant opère. Par elle, l'œuvre entonne le grand chant cosmique.

S. — L'œuvre est un écrin. Comme compositeur, j'essaie d'y déposer ce que j'ai de meilleur. J'aime bien m'imaginer l'œuvre émergeant de l'indicible et numineux royaume de Dionysos, des ténèbres d'une nuit sans étoiles pour incarner l'ineffable et merveilleux royaume d'Orphée. C'est ce que j'ai découvert lors de ce Noël au juvénat des Frères Maristes. Cela m'a marqué.

B. — Cette phrase de Pamina et Tamino dans le 15^e tableau du second acte de *la Flûte enchantée* résonnait peut-être encore en toi au moment de la composition de

Kopernikus : « Nous marchons par la magie de la musique, sans peur à travers les ténèbres et la mort »...

A. — Excuse-moi de t'interrompre, mais pourquoi Noël ?

S. — À cause de la Messe de minuit, de tout ce qui l'entoure. De la magie de la musique, des premières musiques qu'on entend, ces musiques vocales... C'est là où j'ai eu mes premières émotions musicales. C'est pourquoi, chaque fois que je compose, j'essaie de revenir à Noël. J'essaie de retrouver un peu de ce moment qui a été très très précieux, ce moment particulier de ma rencontre avec la musique, avec une sorte d'impondérable que je ne pourrais nommer. Cette grande illumination devait changer toute ma vie et conditionner ma démarche de compositeur. Quand je terminais une œuvre, je me disais : « Est-ce que cette œuvre me fait revivre Noël ? » C'est ce que j'ai voulu qu'il t'arrive, Agni, dans ce tableau de l'opéra. Tu vis une sorte d'éveil qui va te transformer. Jusqu'à présent, tu t'es laissée porter par les événements. Désormais, tu sais pourquoi tu chemines. Et tu l'affirmes en te joignant au chœur vocal et instrumental qui chante ta chanson.

A. — Faites-vous un lien entre l'« inspiration » et ce choc que tu as ressenti, Claude, que nous pourrions aussi appeler « illumination : Eurêka » !

B. — Le psychanalyste Didier Anzieu, qui s'est penché sur le processus du travail créateur, associe l'inspiration au saisissement. Lorsque l'étincelle ou l'illumination se produit, l'individu est saisi d'une impression de flottement des limites séparant le réel de l'irréel, accompagnée d'un sentiment d'étrangeté et de régression, de connexion avec son passé propre et ancestral ; il vit une expérience mythique et métaphorique du réel qui l'installe hors du moment présent.

S. — J'utilise des éléments très personnels qui génèrent une musique qui a énormément de rapports temporels avec le Moyen Âge ou un futur bizarre... C'est plutôt dans l'ordre d'un hors temps que toute ma musique existe, musique stagnante de l'Âge d'or des temps mythiques... (*Pour lui-même.*) Aussi, il me semble que toute ma vie n'aura

été qu'une recherche de ce monde merveilleux que j'aurais voulu que fût mon enfance.

B. — Ce saisissement, qui correspond à l'état d'admiration, voire de contemplation méditative et d'extase dont parle saint Augustin, nous l'expérimentons tous à un moment ou à un autre de notre vie. Mais chez la plupart d'entre nous, cette impression fugitive demeure à l'état larvaire et ne débouche sur aucune création.

S. — Je m'interrogeais fréquemment sur la création. Que veut dire « créer », me demandais-je, si ce n'est composer une musique qui serait autre que celle qui provient de la tradition musicale ?

B. — Seul Dieu peut créer à partir de rien. Avec le recul du temps, une époque finit toujours par révéler les traces qu'a laissées en elle la tradition. Une époque signe toujours une œuvre.

A. — Quelles sont les conditions, alors, pour qu'un artiste soit considéré comme un créateur ?

B. — Il y en a deux. Tout le monde a une imagination dont il peut se servir avec plus ou moins d'inventivité. Mais peu s'engagent dans un processus créateur qui ressemble à ce que l'artiste expérimente. Ce dernier doit être capable d'assumer en solitaire la sensation de dépersonnalisation régressive que l'état de saisissement installe. Il doit vivre dans l'angoisse de l'inconnu qui s'ouvre devant lui et dont il sait qu'elle exigera une métamorphose existentielle à laquelle il lui faudra se soumettre. Ce processus est accompagné d'un dédoublement psychique qui requiert que se continue l'intégration de la psyché et du soma. Pour dépasser ses fantasmes et créer, l'artiste doit afficher une disposition intérieure éminemment active, alimentée par un désir inassouvi et une recherche stylistique insatisfaite.

A. — Il a été dit que, dans l'appel aux étoiles, la mélodie des pèlerins était précédée du deuxième membre de la chanson d'Agni. Mais une écoute plus attentive m'a permis d'entendre un motif insistant qui, par assonance, rappelle les trois premières notes du

troisième membre de la chanson d'Agni transposées sur *si b*. Et comme par hasard, ce motif commence sur le nom de l'étoile Karéna !

bar. *mf*

Ka ré na

basse *mf*

B. — L'étoile à suivre ! Cette section traduit l'attitude prospective d'Agni cherchant, avec les autres pèlerins, à se mettre en phase avec l'étoile.

A., *tout excité*. — Et elle est là ! Dans la partition, un « hé ! » discret et admiratif des observateurs l'accueille. Elle advient dans ce grand faisceau de myriades d'étoiles. Le *si b* s'installe au trombone. Il soutient la mélodie des pèlerins qui convie chaque homme et chaque femme à trouver son chemin, hum !... de Saint-Jacques ?

B. — Car chacun possède son espace et ses caractéristiques propres. En s'orientant vers une destination commune, ces humains unissent leur chemin pour qu'ils n'en fassent plus qu'un : « Nous sommes les pèlerins de l'intemporel », disent-ils.

S. — La mélodie est étrangère au bassin des six mélodies qui composent *Kopernikus*. Sous les mots de la phrase « Transfuges de dimensions en dimensions, nous sommes les transhumains des galaxies sacrées », j'ai varié le thème des pèlerins de deux manières. Dans la première variation, j'ai gardé trois sons du thème et lui en ai rajouté trois nouveaux. La seconde variation additionne les six hauteurs de la mélodie des pèlerins et les trois nouveaux sons de la première variation. Mais la somme totalise huit sons au lieu de neuf. Il manque le neuvième son pour constituer le nombre « neuf », perfection de la perfection, trois fois trois, soit la triade des chœurs célestes.

A. — Et ce son est ?

B. — Le *si b*, évidemment. Voici mon raisonnement. La mélodie s'appuie sur la note-pédale *si b* du trombone, on vient de le voir. L'accord chanté par les quatre voix féminines (*la - ré - fa # - si b*), qui clôt la dernière variation, est en fait un accord parfait majeur (*ré - fa # - la*) déposé sur le *si b* du trombone. L'ambitus du message est ici distendu au maximum, du *si b* grave du trombone au *si b* déposé à l'extrême aigu par la voix de colorature. Celle-ci affirme la mélodie en passant par-dessus la voix de soprano qui chante les deux variations de cette mélodie.

A. — Mais j'y pense ! L'association est évidente ! Ce *si b* n'est-il pas le fameux *si b* de la Reine de la Nuit dans le deuxième acte de *la Flûte enchantée* ?

B., *entrant dans le jeu* — Claude, tu as déposé ton *si b* sur un accord de *ré* majeur. Disons que c'est un accord de *ré*. À notre époque, on n'en est plus à un jeu de modalités près ! J'y vois là un petit clin d'œil à ton ami Mozart, puisque le *si b* est la dominante de la tonalité de *mi b*, la tonalité de *la Flûte enchantée*. Quant à la note *ré*, elle sert de cheville prolongeant le tableau de *l'Agrégation* dans celui de *la Quête*, par l'appel aux étoiles sur un *ré* énoncé à la trompette. Et tout cela culmine sur le *si b*, comme dans l'air de la Reine de la Nuit. Personnifiée par la colorature, elle perce la tessiture des voix des autres chanteurs et instrumentistes pour se placer, impérieuse, au faite des hauteurs d'où elle montre la voie à suivre. J'y vois une recherche constante d'arrimer le langage musical au sens de l'œuvre, le signifiant nous renvoyant toujours au signifié.

A. — Pouvons-nous parler de figuralisme musical ?

B. — Je pense que oui. Plusieurs types de figuralismes ont été utilisés au cours de l'histoire. Ces figuralismes affectent plusieurs dimensions de la musique. Le figuralisme le plus simple, quoique fort ingénieux, est celui sans doute des musiciens du 15^e siècle (Josquin des Prés) et même de la Renaissance (Gesualdo, Lassus...) qui consistait à illustrer des lieux élevés (ciel, sommet) en utilisant, par exemple, des voix aiguës. Monteverdi, et surtout Bach, n'hésitaient pas à utiliser le procédé. Ton figuralisme, Claude, est beaucoup moins évident, car il faut passer par une analyse assez experte

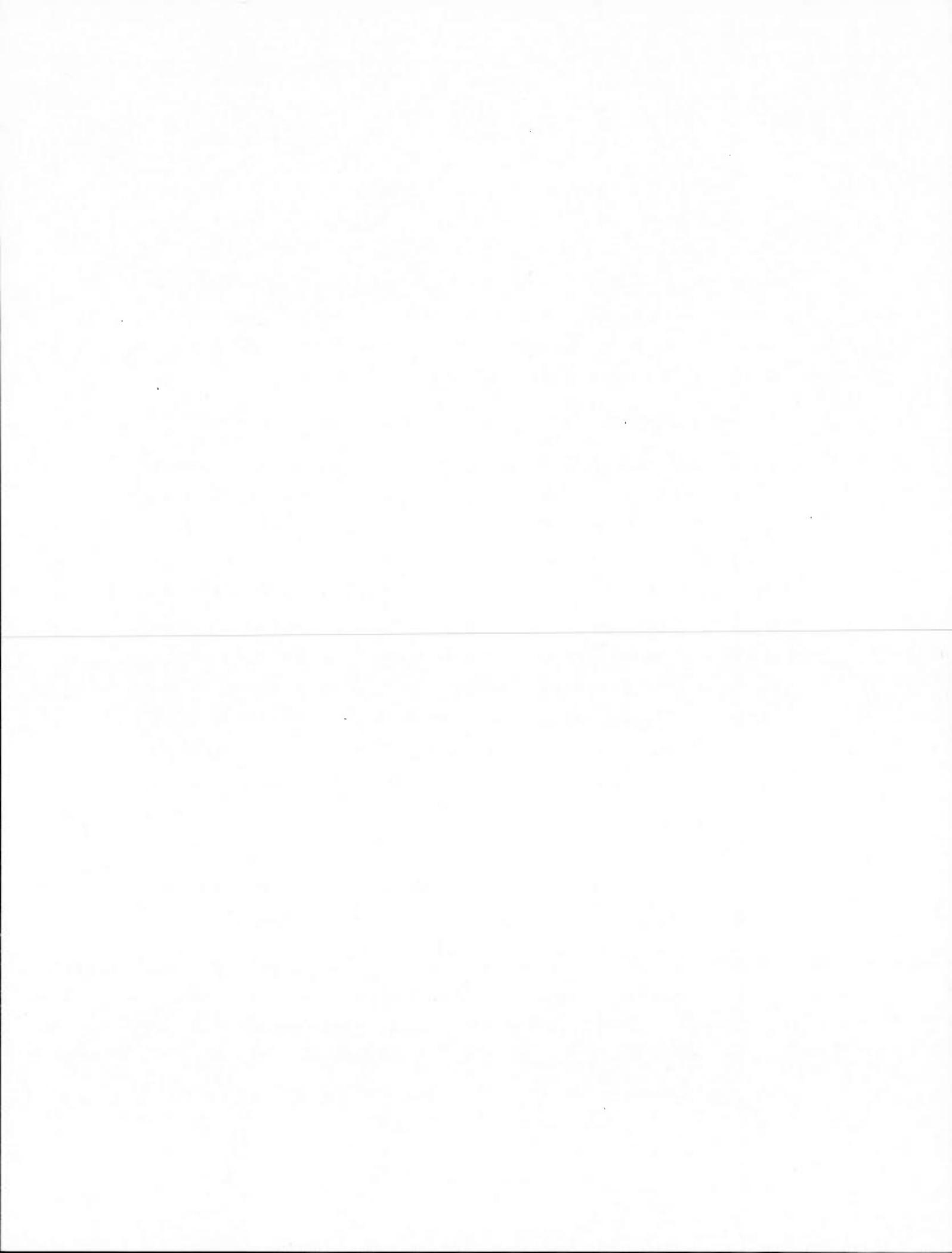
pour l'extraire du langage et lui restituer le sens convenable. En partant de la disposition des notes et de leurs divers agencements, il est possible de former des figures et de créer des effets qui évoquent chez l'auditeur des images, des mouvements, des sentiments ou des idées suggérées par le texte. Cette expression au figuré est possible à des niveaux plus ou moins élevés d'abstraction. Qu'il manque une note dans un agencement planifié de sons devient significatif, comme c'est le cas ici pour ce *si b*. C'est un procédé que tu utilises souvent, Claude.

A. — Que représente pour vous la Reine de la Nuit ? Celle qui montre la voie ?

B. — Au contraire ! Je dirais qu'une fois disparue, cette reine despote ne laisse que confusion ! La Reine de la Nuit, c'est Maya, la déesse de l'illusion. Mais c'est aussi Mayadevî, la mère du Bouddha, morte sept jours après la naissance de Siddhartha. C'est la Vénus du Venusberg du *Tannhäuser* de Wagner. Ce n'est pas que la Fée des étoiles des contes de Noël, c'est aussi l'Ève tentatrice du Paradis perdu, à la fois mère et amoureuse, à la fois sécurisante et déstabilisante, qui sait prendre toutes les figures de femmes qui hantent l'imaginaire des hommes. Et c'est précisément ce qui se passe dans cette partie de l'opéra. L'enchantement est si grand que les chanteurs s'endorment. Une pédale harmonique, au sein de laquelle le *fa #* et le *la* oscillent, supporte les voix endormies. Sur ce fond sonore, le baryton martin rêve tout haut en langue slavisée — n'est-ce pas en Polonaise ou en toute autre nationalité slave que tu imaginais ta mère naturelle, Claude ? Le baryton martin se fait porte-parole et cherche le passage vers l'intemporel : « Où est Charon, ce vieux nocher de l'Achéron ? »

S. — Attention, ce sommeil enchanteur est une épreuve qu'Agni doit surmonter, c'est l'épreuve de la distraction, la première qui lui barre la route. Elle doit demeurer vigilante. Or elle et ses amis semblent pour l'instant très endormis.

B. — La clarinette perce cette somnolence. Puis une voix s'élève. C'est la colorature qui chante à nouveau la mélodie des pèlerins. Lentement les chanteurs se réveillent. Une première fois, le baryton martin appelle Agni de façon soutenue, puis il la secoue une seconde fois pour la tirer de sa torpeur. Il faut reprendre la route...



Chapitre 5

Les Visions

Une image à ton sujet me revenait tout le temps. Elle s'interposait entre deux tâches anodines de mon quotidien, puis disparaissait non sans laisser quelques traces furtives, une fois mes paupières refermées.

Des nénuphars blancs proliféraient à la surface d'une nappe d'eau immobile. C'était une sorte de représentation romanesque de ma mélancolie. Ils étaient blancs, à cause de ton incessante recherche de pureté et de ce qui deviendra pour moi ton emblématique enfance.

Grâce à cette poussée « archimédienne » qui les tenait émergées, les feuilles larges, minces et plutôt rondes supportaient ces magnifiques fleurs épanouies, gorgées d'eau et étincelantes au soleil. Celles-ci ne tenaient qu'à leurs longues et grêles tiges qui s'enfonçaient dans la vase obscure des profondeurs de l'étang.

Oh ! Comment éviter de me laisser engluer dans le limon de ces abîmes ? Comment au contraire garder, bien plantés dans le bouquet de mes souvenirs, ces magnifiques nénuphars adressant au soleil leurs sourires tranquilles ?

A. — Depuis que nous examinons la partition de l'opéra, les événements et les personnages qui entourent le phénomène *Kopernikus* m'obsèdent. Je les consigne minutieusement dans mon journal personnel, mais cet exercice ne me permet plus de savoir s'ils proviennent de rêves, de visions ou d'états plus ou moins conscients.

S — Nous devons tenir compte de ces états d'éveil de la conscience. J'inclus les rêves dans mes œuvres. Je n'essaie pas de les interpréter, je les transpose en musique. Je les présente tel qu'ils m'apparaissent. J'ai déjà dit que je les consignais de façon automatique. Mes œuvres sont mon journal.

B. — Qu'elles soient rêves ou visions, ces images, selon Jung, proviennent de nos perceptions. Nos sens réagissent à des phénomènes réels, à des sensations visuelles, auditives, olfactives ou autres. Puis ces phénomènes sont transposés dans l'esprit. Ils deviennent des réalités psychiques. Leur nature ultime n'est pas connaissable. Ils forment notre imaginaire et sourdent en nous sous forme de pensées indistinctes. Lorsque l'esprit est soumis à d'intenses cogitations, comme c'est ton cas actuellement, Agni, ils jaillissent dans la conscience en vrac, pêle-mêle. Celle-ci les consigne et les restitue souvent sous forme de rêves.

A. — Qu'il faut interpréter, ce que Claude ne fait pas.

B. — Ces phénomènes, toujours selon Jung, sont des visions de l'âme. Ils impliquent quelque chose de plus que le sens évident et immédiat. Ainsi, on a vu que les personnages des quatre premiers tableaux de *Kopernikus* représentent un moment de

la quête d'Agni. L'Alice de Lewis Carroll symbolise la naïveté innocente de l'enfance, curieuse et toujours prête à se laisser entraîner dans l'aventure. Le diacre de Merlin invite Agni à participer en la rassurant : « tu verras, ce sera doux comme une maman, la mort ». La sorcière est l'aiguillon. Agni peut s'y piquer mortellement ou s'en servir pour s'ouvrir à une nouvelle vie, meilleure et plus belle. La Reine de la nuit illustre l'ambivalence à laquelle est soumise Agni depuis le début : ou elle se laisse distraire et se perd en chemin ou elle s'engage résolument dans la voie de sa destinée en se laissant guider par des personnes fiables.

S. — Toujours l'être humain aura besoin de représenter ses fantasmes, ses rêves et ses aspirations, ses peurs, ses hésitations aussi. L'opéra veut rejoindre l'essence même des aspirations humaines. Il exprime les passions selon les pôles extrêmes de la robustesse et de la fragilité. À l'époque j'étais très préoccupé par ma vie, par son sens et par mon destin. Je cherchais à exorciser mes démons dans des œuvres plus ou moins platoniques et très subtiles d'où toute violence était exclue, comme dans *Chants*, *Lettura di Dante*, *Kopernikus*, *Lonely Child*. Je voulais que l'opéra termine une période autobiographique. Avec le recul, je pense que ce n'était pas le cas. *Kopernikus* est une thèse que j'ai écrite en musique à partir des visions qui me tourmentaient. Cette entreprise a continué jusqu'à ma mort. Cela a pris une forme différente, plus mature et accomplie. Je ne délaissais pas nécessairement certains archétypes qui animaient des œuvres comme *Journal* ou *Kopernikus*. Simplement, ils n'étaient devenus que de vagues réminiscences de mon enfance. Après *Kopernikus*, j'ai l'impression que c'est la musique qui a pris le contrôle de ma vie, qu'elle l'a conduite au stade adulte. La musique était mon guide. Avec elle, je croyais forcer la barrière du temps. Malheureusement cette vision s'avéra prémonitoire d'une ouverture sur la mort.

B. — Le tableau dont nous nous occupons actuellement, *les Visions*, me semble le point focal de ton œuvre et de ta vie. Les visions résument ce qui vient avant et anticipent ce qui viendra après. Ce tableau est le regard que tu portes sur toi, Claude, sur ton langage musical, sur ta vie, sur les choses qui t'entourent et sur ces personnes avec lesquelles tu entres ou tentes d'entrer en relation.

A. — Si nous n'éclaircissons pas les termes de « visionnaire », de « voyant aveugle » et de « voyant » qui animent des moments très précis dans *les Visions*, je crois bien que je risque de ne pas m'y retrouver. Mes tentatives de bien les distinguer ont tourné au cauchemar. Mes visions, je les ai notées dans mon journal personnel. Ces visions sont plutôt des rêves que tu aurais pu avoir, Claude. À ce stade-ci, je crois qu'elles m'identifient totalement à toi. J'aimerais les soumettre à votre lecture.

(*Agni distribue à chacun une copie de ses cinq visions.*)

B., *examinant le texte.* — J'ai l'impression que tu nous livres là quelque chose qui dépasse l'écriture de simples notes. Le texte me semble très organisé.

A., *un peu gênée.* — J'ai voulu vous proposer un résumé à peu près intelligible de chaque vision.

B., *embrassant rapidement le texte du regard.* — Ouf ! Tu nous transportes dans un tout autre univers. On dirait bien qu'il y a là une intention de littérature.

A., *peu sûre d'elle.* — J'ai voulu écrire des contes. Mais, comme vous le constaterez, ces contes ne sont pas anodins. Ils ne vont pas de soi. Comme des rêves récurrents soumis à la psychanalyse, ils indiquent un sens lié à l'expérience. C'est celle d'Agni, au centre de ce qui se déploie autour d'elle et dont elle est l'objet. C'est sans prétention. Cela me semblait rejoindre les personnages de *Kopernikus* et aussi ceux d'une autre œuvre que j'ai eu l'occasion d'entendre et que je vous laisse deviner. Je voulais reproduire l'atmosphère onirique et rocambolesque de mes visions. J'ai vite senti que je ne pourrais y parvenir sans utiliser le style burlesque des tragi-comédies de la *Commedia dell'Arte*. J'avais en tête le *Pagliacci* de Leoncavallo, à cause de la figure clownesque que Claude affectionne — je me réfère ici à un poème, *le Clown*, appartenant aux écrits de ton temps de collègue ; à une œuvre pour bande magnétique, aussi, intitulée *Hommage à un vieux Corse triste*, que tu as synthétisée à l'Institut de sonologie d'Utrecht, en 1972, en souvenir d'un clown malheureux que tu avais rencontré lors d'un voyage en train ; au clown, enfin, à qui tu avais réservé une place

dans les ébauches de *Kopernikus*. Mais vous reconnaîtrez aussi aisément des emprunts au style et aux personnages d'*Alice au pays des merveilles* et autres contes de fée.

S., *songeur*. — Dans une lettre à Serge Garant, en mars 1974, je me décrivais ainsi : « J'ai toujours été un exalté, un fou de la musique et, crois-moi, c'est merveilleux. » Il est certain que *Kopernikus* est une œuvre en apparence brisée, dont la réalité, qui tient effectivement à quelque chose de tragi-comique, n'est restituée qu'en morceaux. Dans cet « en vrac » que débitent les rêves, il n'est pas aisé de voir un fil conducteur...

A., *prenant de l'assurance*. — Moi qui appartiens aux « gens de l'art » — c'était comme cela que l'on désignait les comédiens professionnels au 16^e siècle —, j'utilise cette « folie » de ton caractère et de tes comportements pour atteindre au merveilleux. Et c'est ce que je vous livre dans mes visions, un bricolage des pensées et images qui me sont venues, depuis qu'ont commencé nos échanges à trois.

B. — Tu y as vu sans doute une façon d'explorer l'imaginaire de Claude...

Les Cinq Vision d'Agni

Première Vision

C'était le jardin le plus adorable que l'on pût rêver. Ses fleurs étaient peintes de couleurs éclatantes et dégageaient de captieuses odeurs d'atomiseurs. Que des papiers montés, assemblés et colorés partout, de textures et de formes toutes plus extravagantes les unes que les autres. En me faufilant entre ces montages, j'essayais de n'altérer aucun agencement. Étrangement, mes pas ne faisaient aucun bruit. Je marchais sur de l'humus ouaté. Une fois dépassé ce paradis construit, je tombai sur une foule à perte de vue de vieilles personnes statufiées, à longue chevelure et barbe blanches. Un sourd « Om » s'échappait de leur gorge, interrompu à périodes fixes par le son cristallin de trois rins japonais. Tous levaient alors la tête — je ne leur voyais que le blanc des yeux — puis se replongeaient en eux-mêmes. C'était une sorte de rituel dont j'étais exclue.

J'essayais de leur parler. Cris et trompettes n'y pouvaient rien. De multiples questions se bousculaient dans ma tête. Par exemple,

j'aurais voulu savoir où j'étais et comment je pourrais repartir. Peine perdue, personne ne se laissait distraire, sans doute parce que j'ignorais comment les nommer. Puis je découvris un drôle de personnage à chapeau pointu et à large manteau piqué d'étoiles métalliques.

- Bonjour, dis-je. Qui êtes vous ?
- Je suis, dit-il d'une voix sirupeuse, celui qui guide les enfants de la Terre dans les sentiers de l'au-delà.
- C'est ici ?
- Tu es au Nirvâna, le pays d'où toute violence est exclue. Ces âmes méditantes sont celles de visionnaires. Au Nirvâna, seules peuvent demeurer les âmes en paix.
- Comment fait-on pour le savoir ?
- Il faut que tu réussisses à entrer en amour avec un méditant.
- Entrer en amour ! Comment peut-on faire cela ?
- Il faut que tu l'apprivoises.
- C'est impossible : tous ces gens restent immobiles à ne pas m'écouter.
- Il faut que tu trouves ton âme sœur.
- Ces couples qui défilent enlacés, ligotés presque, sont des amoureux ?
- Ils sont célèbres. Ce sont : Tristan et Iseult, Roméo et Juliette, Akhénaton et Svenkharè.
- Autrefois, j'avais une amie qui passait à travers les miroirs.
- Elle est sûrement parmi les méditants. Tu dois la trouver.
- Mais comment me rendre jusqu'à elle et la toucher ?
- L'essentiel est intangible et invisible aux yeux du corps. (*Un ange passe... Joufflu il a des cheveux frisés et de toutes petites ailes ; il a une flèche à la main et un gros cœur en carton rouge épinglé sur son corsage.*) C'est tout l'appui que je peux t'apporter. L'esprit qui vient de passer est l'ange de la vision. Il t'aidera à atteindre ton âme sœur. Et puisque tu veux tenter l'expérience, porte donc ce message à qui de droit.

Je pensais à la lettre que m'avait adressée Lewis Carroll. Avais-je affaire à cet ange dont les mains devaient tirer les rideaux de l'ignorance ? Était-ce comme cela que je pourrais briser la barrière du temps ?

- Me faut-il, Monsieur le guide des enfants de la Terre, briser la barrière du temps ? Si c'est cela, je vous le dis tout de suite, c'est impossible. Car je ne peux en même temps jouer des rythmes différents.

Il ne me répondit pas. En apparence, mon temps était écoulé et il disparut comme il m'était apparu. L'ange me prit le message des mains et le fixa au bout de sa flèche. Il visa. *Black out*. Tout s'écroula, fracassé. On ne traverse pas indûment la barrière du temps. Tout le monde sait cela, on s'attire mille millions de malheurs. Je croyais retrouver ma chère Alice. Je croyais que c'était la réalité, ce n'était qu'une illusion. Il aurait fallu que j'évite de me faire lancer de la poudre aux yeux.

J'étais à nouveau seule et j'avais peur, très peur. J'ai peur dans le noir, voyez-vous ! Par terre gisait le message et je me dis qu'il pourrait m'aider à me sortir de cette situation alarmante. J'essayai de me pencher pour le ramasser, mais je ne pouvais faire aucun geste. Si je criais quelqu'un pourrait peut-être m'entendre ? J'étais muette. Une étreinte froide m'empoigna le cœur. Une forme hideuse en sortit qui avait quelque ressemblance avec la sorte de Merlin de tout à l'heure, mais en plus menaçant. Elle grossissait à vue d'œil et m'avalerait certainement. Le monstre ramassa le message et me le tendit en ricanant. Il se disait très fort en explication de devinettes. D'un ton sardonique — car il n'en avait pas fini avec moi — il me dit que si je le déchiffrais je pourrais repartir. Je me suis donc mis en frais de le lire, peu convaincue, et je m'évanouis :

Nous étions entortillés des clés et clés perdus
 Des jivovex qui enjôlaient nos brimborres
 Extraordinaires en l'air
 Nous étions entortillés des clés et clés perdus

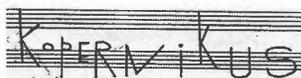
Deuxième Vision

Il était comme Merlin, un grand vieillard que j'imaginai sous les traits du Temps, marchant droit devant lui sur les routes du monde. Ses traits étaient beaux sous sa barbe blanche. J'aurais pu lui vouer le respect dû aux êtres sacrés. Mais au fil des jours, une frayeur prenait forme en moi et faisait sourdre une menace imprécise qu'encourageait son obstination à passer sous la fenêtre de ma chambre. J'entendais le son de sa canne taper sur le sol en s'éloignant. L'aveugle, dont un œil était dissimulé sous un tampon de taffetas noir, me laissait perplexe. Ma mère me disait qu'il voyait peut-être aussi bien que moi. Peut-être cet aveugle était-il le bourreau qui viendrait un jour m'administrer la punition à laquelle je ne pourrais échapper et dont la cause m'était inconnue ?

J'étais allée au théâtre de marionnettes qui avait occupé pour un temps la salle paroissiale du quartier. Les marionnettes se découpaient en ombres chinoises sur un écran assez grand pour les trois combats à l'épée qu'elles nous jouèrent cette journée-là. Pinocchio, qui avait quitté la maison paternelle, avait été recueilli par le directeur, trop heureux d'ajouter une recrue à sa petite troupe. Toujours aussi gaffeur et rieur, Pinocchio nous expliquait *le Grand Dévoilement*, titre de la représentation. C'était simple. Le premier combat mettait en scène l'archange Michel qui terrassait le Grand Diviseur, aussi appelé la Bête, souvent représentée par un dragon et désignée par le nombre maléfique 666. N'étant plus désiré au Paradis céleste, celui-ci était jeté sur la Terre. À cause de lui, la Terre perdait son statut de Paradis terrestre. Le deuxième combat m'apparut plus difficile à décrire. Il mettait en scène les humains répartis en cohorte du Bien et en cohorte du Mal. Le troisième combat représentait le retour du Grand Diviseur après mille ans passé en prison sur la Terre à faire des ravages. Il ramenait ses légions et bataillait aux quatre coins du monde. Mais Dieu veillait. Il envoya son cavalier — il devait s'agir de saint Michel encore une fois — sur son grand cheval blanc pour rassembler tous ceux qui étaient restés fidèles à son culte et qui avaient opposé une résistance courageuse et énergique aux armées de la Bête. Quand Dieu se décide, expliquait Pinocchio, ça ne traîne pas ! Les enfants riaient et ne semblaient pas du tout effrayés. Il faut dire que Pinocchio savait raconter ! Aussi, enhardi, il continua. Les armées du Cavalier blanc ne firent qu'une bouchée des armées de la Bête qu'elles précipitèrent dans les Enfers où Dieu les condamna à d'éternels tourments. Les enfants chahutaient, se bidonnaient, car il comprenaient qu'il s'agissait du Jugement dernier, et que c'était bien fait pour la Bête !

En sortant du théâtre, je cherchais Pinocchio : « Pinocchio ! Where are you ? » Pinocchio était Italien, comme chacun le sait. Il me dit : « Allons boire une bière. » Et puis : « Encore une bière, s'il vous plaît ! » Et glou, et glou et glou ! Quand on est sorti de la taverne, j'avais tout compris à propos du deuxième combat, qui était celui de la Bête sur la terre. Mais cela ne me rassurait pas, car j'avais retenu que non seulement les humains étaient aux prises avec les dix plaies de l'actualité, mais que chaque individu devait traquer sans merci, aussi, ses propres démons intérieurs, le Mal prenant une forme tant collective que personnelle. Me fallait-il entrer en guerre contre l'aveugle qui voyait peut-être mieux que moi ? Il me faisait si peur ! Il choisirait sûrement la nuit pour me

surprendre, pour m'attacher à la tête de mon lit, bâillonné afin que ma mère ne m'entende pas, pour sortir son grand couteau de son manteau élimé et me strier la poitrine de longs traits d'où gicleraient des flots de sang écrivant dans ma chair :



Pinocchio, à qui je me confiai, me réconforta en me disant que pour effacer ma peur, il me fallait un abécédaire. Que c'est avec un abécédaire que j'échapperais au sort des cancre et que je deviendrais une adulte forte sachant me défendre, comme lui était devenu un vrai et bon petit garçon. Puis en se gonflant la poitrine, il ajouta fièrement : «Maintenant, j'ai un métier. Je suis acteur. J'ai repris ma tête de bois et on me fait jouer le rôle d'une marionnette !»

Ce fut une conversation bien sympathique. Avant de me quitter, Pinocchio me tapota l'épaule et me remit une étoile rose en me disant que cet emblème saurait diriger ma recherche. J'assimilai ce geste à du fétichisme et fourrai l'étoffe rose dans ma poche. En retirant ma main, je fis tomber le message que m'avait remis l'espère de monstre de ma vision précédente. Le petit bout de papier se retrouva à la verticale, appuyé sur le bord du trottoir. Il se reflétait dans une flaque d'eau. Et je pus lire : « Nous étions revoyeurs, terreux mais dixvins ». Cette phrase me trotta longtemps dans la tête. Puis, je l'oubliai.

Je revenais sans cesse à l'aveugle qui voyait peut-être. À l'aveugle voyant. Je me surprénais à faire toutes sortes de jeux de significations en inversant les mots : voyant aveugle – aveugle voyant. Et je me mis à penser que l'aveugle m'annonçait quelque chose que je ne voyais pas. Au fond, l'aveugle c'était peut-être moi qui ne voulais pas voir ce qui crevait les yeux ! Fallait-il me les crever ces yeux du corps pour enfin devenir la voyante qu'on voulait que je devienne ? Était-ce ce que Pinocchio désirait me laisser entendre ?

Troisième Vision

Je me trouvais parmi les membres d'un club très sélect comme on peut en trouver plusieurs en Angleterre. Mister Pickwick commençait justement la présentation de son rapport annuel. Et blabla et blabla et blabla. Sans savoir ce qui me poussait, je me levai d'un bond, cassant son éloquence. Étonné, mais faisant néanmoins preuve d'une très grande courtoisie, le président me donna la parole.

« Monsieur le Président, dis-je d'une voix assurée mais non sans avoir conscience de mon sans-gêne, j'aimerais faire un appel à tous. » Le président sollicita le consentement de l'assemblée qui accepta. « Voilà. Vous savez tous que je la cherche. » Des hochements de tête confirmèrent mes dires. « Eh bien, j'entends toutes sortes de rumeurs. Quelqu'un m'a dit qu'il savait où la trouver. » L'attention de l'assemblée était totale.

- Vraiment, osa avancer un participant ?
- Oui, ce quelqu'un me l'a affirmé.
- Alors tu sais où la trouver, ajouta un autre.
- Pas vraiment, dis-je. On m'assure qu'elle n'est pas loin, mais au fond personne ne sait où la trouver.

Un bourdonnement d'échanges s'éleva auquel rapidement mit fin, courroucé, le président d'un fort coup de marteau. « Allons, allons ! Silence, messieurs ! Quelqu'un a-t-il autre chose à ajouter, dit-il ? Agni s'est-elle procurée un abécédaire ? » Tous les yeux se tournèrent vers moi. « Non, dis-je, penaude. — Alors comment peux-tu prétendre la chercher et solliciter nos lumières si tu n'es même pas capable de te procurer un abécédaire, reprit le participant ulcéré ? — C'est que... » Et l'écho de la salle reprenait « C'est que, c'est que... »

- Je n'aime pas étudier, voyez-vous... Et l'écho poursuivait : « Voyez-vous, voyez-vous... ».
- Justement, dit un autre en colère, comment pourras-tu la voir quand tu la trouveras, si tu ne vois pas bien !
- C'est que chaque fois que j'essaie de la prendre lorsque je la vois, elle s'embrouille ! « Ouille, ouille, ouille... », fit à nouveau l'écho.

Un tintamarre d'indignations s'éleva. « Silence ! Silence ! », ce que reprit l'écho. Mister Pickwick s'adressa à moi : « Agni, puisque tu ne sais voir ce qu'il faudrait que tu voies et que tu ne

peux saisir ce qu'il faudrait que tu saisisses... », et il élevait le ton d'une voix guillerette comme un Grillon-qui-parle, « ... ne nous fais pas davantage perdre notre temps ».

Et l'on me chassa sans plus de formalité. Humiliée, je me mis à effeuiller une marguerite. Chaque pétale venait se déposer comme de petits bateaux blancs sur l'eau calme d'une fontaine qui reflétait ma solitude : « ... m'aimera à la folie. Dis-moi, petite fleur, une fois à la folie, deux fois beaucoup, trois fois pas du tout. J'aimerais bien qu'il m'embrasse. » Et pendant que j'égrenais ainsi ma comptine, mon Prince Charmant vint discrètement déposer un baiser dans la courbure de mon cou, tendrement, chaleureusement... Je fermai les yeux pour ne les rouvrir que devant l'abîme de mon effroi.

Le monstre était derrière moi. Il allait me précipiter au fond :

- Alors, le message, tu l'as déchiffré ?
- Je ne crois pas, non. Car mon cheval de bois est cassé !
- Alors, je te laisse une autre chance, va le faire réparer à l'atelier de Bruder Jakob. Et cette fois ne perds pas de temps en chemin !

Je promis. Que pouvais-je faire d'autre ? J'appelai à ma rescousse la Fée aux cheveux bleu-nuit. Je lui fis une prière : « Bonne Fée, tous les enfants ont une maman. Veux-tu être ma maman pour me protéger de la Bête ? »

À ces mots, l'abîme sous mes pieds se changea en un immense firmament d'un bleu profond. J'étais moi-même l'une de ces toutes petites planètes qui flottaient alanguies dans le diaphane de ses voiles. Et comme dans l'Apocalypse, il parut dans le ciel un grand signe : une femme enveloppée de soleil, avec la lune sous les pieds et la tête couronnée de douze étoiles — oh, ma Bonne Fée ! —, m'enveloppa d'un sourire d'une tendresse inouïe. Elle ne me parlait pas mais elle me chantait ses paroles en volutes légères qu'elle faisait s'égrener en chapelet de diamants.

J'oubliai une fois de plus le message au fond de ma poche pour n'entendre que les anges chanter cette berceuse qui, je crois, m'endormit :

Sa peau est douce comme les nuits de septembre
 Ses cheveux, poussières des firmaments
 Ses yeux, étoiles polaires
 Mon amie, nous savons où elle est !
 Suis-nous sur ce cheval enchanteur que ce Merlin t'a donné
 Allons chez la Fée des étoiles merveilleuses

Partons pour la planète des cendrillons et des princes
 charmants
 Arrêtons-nous, Pinocchio nous rejoint
 À la maison faite en sucre
 Mangeons-la toute !
 Que ces grands-mères veillent tendrement sur notre sommeil
 stellaire.

S., détachant ses yeux du texte, abasourdi. — Non, mais ! Elle me cite !

B., sévère. — Tu nous distrais, Claude. Attends à la fin pour nous communiquer tes impressions !

A., s'adressant vivement à Claude : — Tu ne peux quand même pas reprocher à mon subconscient de retenir puis de restituer les recherches et les lectures que j'effectue sur toi et ton œuvre ! Tout cela me reste dans la tête et m'obsède ! Ton imaginaire m'obsède !

Quatrième Vision

Mon cheval de bois cassé sous le bras, je luttais contre une façon de voir les choses. D'une part je devais me procurer cet abécédaire dont dépendait ma vie. D'autre part j'étais préoccupée par la recherche de mon âme sœur. Je sentais confusément que les deux quêtes étaient reliées. Je ne savais par quel bout prendre les choses. Me fallait-il trouver mon âme sœur afin qu'elle puisse m'aider à mettre la main sur cet abécédaire rarissime, un éditeur m'ayant signifié qu'il était épuisé ? (Il venait tout juste de vendre son dernier exemplaire à un personnage que tout le monde appelait le Roi fou.) Où me fallait-il dénicher cet abécédaire d'abord, qui m'indiquerait le chemin pour me rendre chez mon âme sœur ? Le dilemme m'apparaissait insoluble.

Pendant que le débat en mon for intérieur faisait rage, je me laissai entraîner dans une foule de fêtards très bruyante. On m'apprit que le roi de cette population n'était absolument pas préoccupé par l'existence jugée trop prosaïque de ses sujets. Ce roi vivait retranché dans son palais d'ailleurs fort beau (il en avait des dizaines). Haut perché comme un grand aigle blanc sur son piton rocheux, ce château gardait de ses hauteurs le passage de la

belle rivière bleue qui se faufilait dans la vallée. Des gens rapportaient que cette rivière faisait penser à la chevelure couleuvrine d'une fée affairée. Le château était à l'image de son propriétaire : beau, altier et à faire rêver.

En bas, c'était la foire de la bière. Et glou et glou et glou. J'aurais aimé que Pinocchio fût avec moi. Les enfants s'amusaient ferme et c'était tout un cirque de les voir rire, se moquer, se crier des noms et jouer à cache-cache entre les clowns dépêchés sur les lieux pour les occuper pendant que les parents, laissés à eux-mêmes, prenaient prétexte de tout pour boire, forniquer et dire des sottises. Je traversais cette fête criarde en demandant à droite et à gauche, à tout hasard, si on avait vu Alice. Je criais son nom sur tous les tons, mais l'écho, sur tous les tons, me le renvoyait, déformé : « Zomarnoy, Zomarnoy, Zomarnoy... ».

La solitude me serra le cœur peu à peu. C'est drôle comme on peut se sentir seule dans une foule ! Au début je ne m'aperçus point qu'une ombre encapuchonnée — une sorte de moine ? — me suivait de près. Quand je m'en rendis compte, j'eus évidemment très peur. Mais l'homme me fascinait. J'imaginai qu'il me marmonnait des paroles menaçantes : « *Very soon, you will die my dear child and join them all...* » Qui était-il ? Il enleva son capuchon : c'était l'aveugle de mes rêves — ou peut-être bien Merlin ? Qui sait, avec celui-là ! « N'aie pas peur, me dit-il, ce sera doux comme une maman, la mort. On craint toujours ce que l'on ne connaît pas. Je suis un mage placé sur ton chemin pour t'aider dans ta quête. » Il se leva, prit son violon et joua en virtuose une mélodie très ornementée et étrange, trop grinçante à mon goût. La foule se figea et disparut. Et j'eus à nouveau l'indéracinable sentiment de mon entière et profonde solitude : « Zomarnoy ! ». Le château se découpait sur le fond pâli du ciel étoilé, tout de mystère enveloppé. Qu'il aurait été bon de penser qu'Alice me regardait derrière l'une de ces fenêtres. Il me semblait que c'était là ma demeure.

Je regardais mon pauvre cheval cassé. Ma monture fidèle. Il me fallait atteindre l'atelier de Bruder Jakob pour le faire réparer. Mais j'étais si lasse ! Je devais retourner dans le Jardin des méditants. C'est ce dont Merlin m'avait convaincu. Et pour cela, il me fallait briser la barrière et revenir avant le temps où Dieu chassa du Jardin le Grand Diviseur, celui qui installait en moi une si grande confusion. Machinalement, je me mis à fredonner la mélodie du grand canon céleste que reprenaient à tour de rôle et en se pourchassant les étoiles rieuses qui ne me quittaient pas des

yeux. Je me sentais transportée comme sur le grand cheval blanc de l'archange Michel. C'était vertigineux et exaltant. Je fermai les yeux. Quand je les rouvris, je me trouvai devant une porte qui s'ouvrit d'elle-même. Je pénétrai dans l'atelier de Bruder Jakob.

Cinquième Vision

Il me semblait que je devais revenir de loin. Je saignais de partout. Mon dos et ma poitrine me faisaient horriblement mal.

- Bonjour petite sœur.
- Qui es-tu ?
- Tu ne me reconnais pas ? Je suis Alice.
- Où suis-je ?
- Dans la Maison du miroir, bien évidemment.
- Comment suis-je arrivée ici ?
- Comme tout le monde : en passant à travers le miroir.
- Mais ce n'est pas du tout la maison que j'imaginai ! Celle-ci est sombre. On dirait une prison.
- Et moi ? Comment me trouves-tu ?
- Tu me ressembles.
- Oui, mais je suis vraie, cette fois !
- Parce qu'avant tu ne l'étais pas ?
- Ce n'était pas moi dans le miroir. C'était toi !
- Moi ?
- Oh ! Tu ne pouvais pas me voir. Comment aurais-tu pu deviner que ce que tu voyais n'était que le reflet de toi-même !

« Ah, oui ? » Elle me semblait passablement prétentieuse, celle qui se présentait comme mon âme sœur. Très doctement, elle continua ses explications : « Il aurait fallu que tu aies une vraie maman qui te regarde dans le miroir ! » C'était insultant à la fin. Pour qui se prenait-elle, celle-là ! « Oh, mais : j'ai une maman ! » Et très fièrement, je fus contente d'ajouter : « C'est la Fée aux cheveux bleu-nuit ! » Alice me rétorqua : « Ça, je regrette, c'est la maman que tu imaginais. » Et puis, de toute sa hauteur : « Elle t'attend, d'ailleurs ! »

Notre dialogue fut interrompu par une voix nasillarde : « Nakavonoi. Se mèu san. Navazo, zénèvoyè ! »

- Mais c'est la fée Carabosse !
- Hé, oui ! Tu t'es égarée, ma chère !
- Mais toi. Pourquoi es-tu ici ?

- Parce qu'après que tu m'eus apprivoisée, je ne pouvais plus t'abandonner. Je ne pouvais abandonner celle pour qui j'étais devenue unique. C'est ensemble, maintenant, que nous franchirons la dernière barrière.
- Il y en a une autre ?
- Celle qui s'estompera quand tu auras résolu l'énigme !
- Ah, non ! Pas encore ce fichu message qui n'a ni queue ni tête !
- Ce message est un mystère. Et c'est bien connu, les mystères ne doivent pas être divulgués. Sinon on les profane.
- Mais alors comment résoudre l'énigme ?
- Tu apprendras tout ce qu'il faut pour la résoudre lorsque tu seras initiée.
- On tourne en rond, alors. Comment puis-je franchir cette barrière si je dois résoudre une énigme qu'il n'est pas en mon pouvoir de résoudre parce que je ne suis pas initiée !
- Tu es dans la Maison de l'initiation...

Tout en fricassant un ragoût de chocolat, la Carabosse continuait de baragouiner ses mauvais sorts : « Nékène monou-a ! Hic ! Tavonè, tavonè, tavonè ma-zo ! Sinzo nèke ! »

- Oh, la-la ! Qu'elle peut être embêtante, celle-là !
- Il faut t'en méfier. Elle prépare un mauvais coup. Elle veut nous empêcher de franchir la dernière barrière. C'est pourquoi elle nous a emprisonnées. Et son but est de nous empoisonner.
- Ah, mais je ne sens qu'un merveilleux fumet de chocolat !
- Si tu ne te méfies pas, elle t'aura par le ventre, celle-là !
- Que me faut-il faire pour être initiée ?
- Il faut revoir ton passé et l'accepter.
- Mais si je suis ici, n'est-ce pas parce que je l'ai accepté ?
- Tu es ici justement parce que tu ne l'as pas accepté. Tu t'es dépréciée plutôt que de te voir tel que tu étais.

Et tout s'estompa. J'entendis des rires d'enfants qui jouaient dans une ruelle : « Trois fois passera, la dernière y res-te-ra... » *Black out*. J'étais découragée : « Zomarnoy ! Ne me laisse pas seule. Oh mon amour, tu sais que j'ai peur du noir ! Je ne vois que le reflet de mes yeux dans le vide ! — Cesse de m'appeler Zomarnoy ! Tant que tu ne me reconnaîtras pas, m'apprit Alice, nous ne pourrons franchir la barrière ! » Alors je lui avouai tout. Je lui dis ma lâcheté et ma faiblesse. J'implorai sa patience. Je la suppliai de m'apprendre le rite de l'amour.

Alice m'écouta raconter. Elle écouta le récit de mon histoire et de ma préhistoire. Puis, de son merveilleux sourire — le mien sans doute retrouvé —, elle me dit : « Enfourchons ton cheval réparé

par les mains habiles de frère Jacques, et envolons-nous vers notre bonne fée, notre maman. Évanouissons-nous dans l'éther de nos origines, car *ce qui est en haut est ce qui est en bas.* »

Elle me prit par la main, ma-sœur / mon-autre-retrouvée. Elle me chanta la mélodie de l'amour. Ensemble nous nous mîmes à manger le délicieux sucre d'orge des murs de notre prison. Et c'est ainsi que nous déjouâmes la dégoûtante Carabosse qui voulait nous prendre par le ventre...

(Après la lecture, d'un commun accord, ils décident de prendre quelques moments de réflexion avant d'échanger sur les visions d'Agni.)

S. — Agni, je vois là une étonnante pénétration de certains personnages qui traversent *Journal*, l'œuvre chorale à quatre voix mixtes que j'ai écrite en 1977 pour un ensemble torontois. En quatre parties — *Childhood, Love, Death* et *After Death* —, cette œuvre autobiographique met en scène l'enfance que j'aurais voulu avoir, prolongée dans une vie adulte remplie d'amour, une mort miséricordieuse et une « après-mort » subtile et lumineuse. *Kopernikus* prend la suite de *Journal*. *Kopernikus* circonscrit, dans un temps encore terrestre mais abstrait, un rituel de passage, cet « *After Death* » que je n'avais qu'esquissé dans *Journal*.

B. — *Journal* expose la nature de ta quête. Tu étais inlassablement à la recherche de ta mère, que tu imaginais polonaise — pourquoi Polonaise ? tu nous l'expliqueras peut-être —, de l'enfance, que tu aurais pu vivre auprès d'elle, et de cet événement qui a si fortement marqué ta vie, Noël. Mais, au fond, à travers ces deux quêtes, existentielle et esthétique, c'était la pureté que tu recherchais, chaque œuvre devenant un pas de plus dans l'accomplissement de ton être. C'est ce qui me fait penser que ton œuvre est une entreprise de purification.

A. — Oui. Je crois que c'est assez clair. S'il y a purification, c'est qu'il y a eu faute, peu importe si cette faute est réelle ou pas. Seule compte la perception de la faute. C'est très judéo-chrétien, tout cela. Mes visions suggèrent que cela découle de la bataille entre anges et démons qui a fait perdre aux hommes le Paradis terrestre. Certains

personnages sont menaçants, l'aveugle notamment, qui prend plusieurs formes monstrueuses. Ils représentent le chaos, ce qui est obscur et indéchiffrable. C'est que je suis continuellement en quête, mais je ne sais pas ce que je cherche.

B. — Ton âme sœur, ton *Ka*, comme le suggère Claude à la fin de *Lonely Child*. Mais il est clair que tu ne sembles pas vouloir prendre les moyens pour la trouver, même si, dans la cinquième vision, tu remets à la vilaine Carabosse la monnaie de sa pièce. Tout ça n'est que jeux d'enfant. Comme Pinocchio, ombre fictive de Claude, tu as le sens de l'aventure et tu te laisses comme eux distraire par la vie.

A. — Que faut-il retenir de mes visions, alors ?

B. — Je crois que le message que tu cherches à déchiffrer demeurera indéchiffrable à jamais. Que c'est un mystère. Que si tu tentes de le percer, tu risques de le profaner.

A. — Alors je ne saurai jamais ce qu'il recélait ?

B. — Comme Alice, qui essaie de décoder le *Jabberwocky* avec l'aide d'Humpty Dumpty, « très fort en explications de mots », tu pourrais tenter de le savoir. Il faudrait cependant que tu te résignes à n'en faire qu'une interprétation subjective, voire fantaisiste. Mais rien ne t'empêche d'élaborer des hypothèses.

S., entrant dans le jeu. — Alors laissons tout cela en plan, pour le moment du moins, et regardons le tableau des *Visions* de façon plus précise. Conservons cependant à l'esprit qu'Agni, dans ses rêves, est à la recherche d'un abécédaire. L'abécédaire, c'est ce qu'il faut apprendre pour atteindre une finalité. Agni, tu te réveilles à peine d'un sommeil qui risquait de te distraire de ta *Quête*, et voilà que le climat change. Tu te joins au chœur des femmes pour appeler au rassemblement les visionnaires de tous les siècles. La phrase de l'appel est répétée cinq fois avec vigueur : « Visionnaires de tous les siècles, rassemblez-vous, rassemblez-vous, rassemblez-vous ».

A. — Qu'est-ce qu'un visionnaire ?

B. — La vue est le sens par lequel l'esprit perçoit la forme, la couleur, la position des objets. Son appareillage est un organe, l'œil, et une fonction, la vision. Mais il faut des conditions pour que la perception visuelle puisse s'effectuer. Les objets ne peuvent être perçus que s'ils sont éclairés. La lumière est le corollaire de la vision. C'est la première condition. La seconde suppose un regard, une manière de voir, un angle sous lequel l'esprit envisage de percevoir l'objet qui se présente à lui. Ce regard peut être à courte ou à longue portée ; il peut balayer un champ large ou resserré. Mais la vision n'est pas qu'une fonction qui consiste à voir. Les choses s'imprègnent dans notre esprit sous la forme d'images. Celles-ci sont à l'origine de nos représentations. Sans cette faculté de représentation, nous ne pourrions distinguer et nommer les choses, nous n'en aurions aucune connaissance. Bien plus, nous ne pourrions imaginer les choses. Un autre corollaire est donc lié à la vue : la connaissance. Si la lumière est extérieure à nous, la connaissance dépend de nous, de ce que nous voulons examiner et de la manière dont nous voulons le faire. Nous choisissons ce que nous désirons conserver sous une forme quelconque de représentation pour l'utiliser ensuite selon l'intention d'en faire quelque chose d'autre.

A. — Est-ce que nous ne pouvons nous représenter que ce qui existe dans la réalité ?

B. — Nous pouvons aussi appréhender des choses abstraites et invisibles aux yeux du corps. Toutes ces représentations d'objets concrets et abstraits forment l'imaginaire d'une personne, et plus elle emmagasine de choses, plus sa façon de percevoir est qualitative, plus son imagination sera féconde.

A. — Et que fait celui qui ne voit pas, le non-voyant, c'est-à-dire l'aveugle ?

S. — L'aveugle développe bien d'autres tactiques pour voir. Il augmente l'acuité de ses autres sens. Mais l'aveugle n'est pas que celui qui sait palper, sentir, goûter, se servir d'autres antennes qu'il développe pour se représenter les objets concrets, il peut aussi, mieux et davantage que les voyants, percevoir et se représenter les choses abstraites. Son imaginaire est certainement beaucoup plus affirmé que ceux qui voient.

A. — Si je saisis bien ce que vous dites, il est possible d'envisager la réalité comme une tension qui façonne les représentations de l'esprit. Et cette tension peut être de toute nature : concrète, abstraite et un condensé des deux.

S. — Exact. Si son regard est à longue portée, la personne saura voir au-delà des apparences et orienter les destinées du genre humain par les découvertes qu'elle formalise et communique en les expliquant. Ces personnes-là sont des visionnaires.

B. — Comme Copernic, Galilée et tous les scientifiques qui ont formulé des lois — de la vitesse, de la lumière, de la pesanteur, de la gravité, des probabilités, de la relativité, etc. — dont tu cites des extraits que récite le baryton au beau milieu du tableau. Tu les nommes « voyants », dans ce tableau-ci du premier acte, et « astronomes », dans le second acte. Dans les deux cas, tu utilises le même procédé. Il y a récitation d'extraits de lois de la physique et d'extraits de la vie de leurs énonciateurs. Cette récitation est une nappe qui recouvre l'épaisseur chorale du récit qui se poursuit sous elle.

A. — Accordes-tu le même sens à *visionnaire* et à *voyant* ?

S. — En ce qui me concerne, les visionnaires voient d'avance ce qui n'apparaît pas encore. Ils cherchent et donnent un sens à leur quête et à celle des autres. Leur conviction est solide. Ils deviennent ainsi détenteurs d'une connaissance que certains croient devoir transmettre aux autres, mais pas tous. Siddhartha Gautama croyait que la connaissance acquise par l'expérience ne pouvait se transmettre. C'est pourquoi il n'enseignait aucune doctrine. Dans *les Visions*, la vue, la vision, la lumière, le regard, la connaissance, l'imaginaire et l'imagination sont des concepts qui fondent la sagesse. C'est pourquoi ce tableau est le point focal de l'opéra.

B. — Les visionnaires et les voyants ont une vision intérieure très forte. Ils appréhendent des réalités qu'ils se représentent très audacieusement. Ils les projettent de façon savante ou poétique, voire surnaturelle et mystique. Car l'imaginaire peut prendre plusieurs formes selon l'inclination de la personnalité qui perçoit. Les visionnaires sont souvent pris pour des fous, des sorciers ou des anarchistes. On les persécute, on leur fait subir des procès dont les résultats sont biaisés par les ambitions

dominatrices des autorités politiques ou religieuses. Rappelons-nous le procès de Galilée. Il a défendu les avancés scientifiques de Copernic et a dû abjurer ses convictions pour satisfaire aux volontés inquisitrices des autorités religieuses. Rappelons-nous Léonard de Vinci, cet artiste qui assoyait ses connaissances sur de fortes études anatomiques et physiques. Il se méfiait de la façon dont son temps pouvait interpréter et utiliser ses inventions. Pensons également au Caravage, dont le regard naturaliste et sensuel, voire érotique, troublait le symbolisme convenu des représentations religieuses de son époque. Son œuvre, souvent confondue avec les turpitudes de sa vie, était continuellement soumise aux jugements de l'Inquisition.

A. — La scène des *Visions* se termine sur un intermède instrumental, l'une des plus belles pages de l'opéra. Entre l'appel des visionnaires et cet intermède, que se passe-t-il ? Qu'est-ce qui ressort et que devons-nous en déduire ?

S. — À l'appel des visionnaires, il y a une réponse, celle des visionnaires. Cette partie est « assise » sur une prière que la basse récite comme le ferait un « méditant oriental ». Pendant ce temps, deux des femmes formant le quatuor vocal se détachent pour aller chercher le baryton martin qui jouera le rôle du Voyant aveugle. Elles le présentent aux deux autres femmes qui le saluent. À leur tour, celles-ci le présentent au public. C'est l'introduction. Puis le Voyant aveugle prend la parole. Il enseigne l'abécédaire de tout néophyte qui désire entreprendre une démarche spirituelle. Pendant qu'il chante, on entend une musique sur support audio, une bande magnétique reproduisant les derniers moments de l'opéra. Trois « hé-o » prémonitoires percent de leurs appels le discours du Voyant aveugle. Personne ne s'y trompe, et l'on comprend que c'est la mort qui convoque. Mais cette seconde mort, comme l'explique le Voyant aveugle, apporte une paix lumineuse. Car, pour lui, la mort et la lumière se conjuguent pour s'harmoniser avec la sérénité de celui qui voit.

B. — Pour marquer cette lumière qui jaillit, la clarinette entame un joyeux commentaire, sorte d'exaltation mystique, qui se termine par un appel aux voyants.

C'est que, pendant le discours du Voyant aveugle, les chanteurs se sont lentement transformés en voyants.

A. — La scène des voyants s'apparente à un magma sonore indescriptible.

S. — C'est que j'ai orchestré plusieurs plans sémantiques. J'ai fait se superposer : deux visions d'enfance, une conversation que j'imaginai entre Kopernikus et sa mère et une comptine que récite Agni : « Trois fois passera... » ; des citations, celle des voyants, psalmodiées par le Voyant aveugle, un peu comme le ferait un prêtre à l'office, ces citations provenant de textes que je considérais parmi les plus marquants du répertoire scientifique. Et tout cela repose sur un grand choral de l'infini célébrant la révélation abstraite du Voyant aveugle. Puis je continue sur le mode des réminiscences. Transparaît alors la solitude que peut éprouver un enfant. Lentement la densité sonore s'allège. En ressort une sorte de jeu d'enfant solitaire qu'Agni formule en continuant sa comptine : « M'aimera, m'aimera-t-il pas. J'aimerais bien qu'il m'embrasse ». J'ai souvent été cette Agni qui espérait son Prince charmant.

A. — Cette solitude d'Agni, alors que les personnages de la scène autour d'elle sont dans l'allégresse de ce qu'ils viennent d'apprendre, est difficile à comprendre.

B. — Je pense que lorsque notre conscience s'ouvre à certaines réalités, nous nous sentons seuls face à cette découverte. Nous espérons être compris d'une âme sœur. Malheureusement, il est rare que quelqu'un d'autre appréhende la même chose au même moment et avec la même intensité. Il est rare que deux personnes puissent avoir la même vision en même temps. Chaque participant développe sa propre compréhension du discours de l'aveugle. Et chaque individu ne recherche pas la même chose. Il faut savoir entreprendre sa quête en solitaire.

S. — D'ailleurs la vision s'estompe et tu reviens sur terre, si je puis dire, car l'aveugle est justement en train de terminer son discours. Il épilogue sur ses devoirs maintenant qu'il voit. Il doit propager la bonne nouvelle. Il proclame sa foi en langue imaginaire, ce qui tranche avec le français qui jusqu'ici menait le récit.

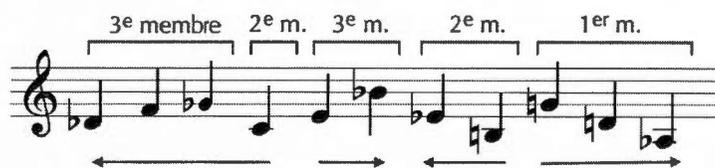
B. — Il est venu de l'extérieur pour livrer un témoignage. Son chant n'appartient pas au corpus des mélodies de l'opéra. Mais son mode mélodique est cependant dérivé des trois premiers membres de la chanson d'Agni.

A. — La dérivation de la chanson d'Agni en mélodie du Voyant aveugle n'est pas évidente.

S. — Suis mon procédé. D'abord revoyons les trois premiers membres de la chanson d'Agni.



J'ai réordonné les hauteurs de ces trois premiers membres selon les formes rétrograde (←) et originelle (→).



Ce nouveau mode, transposé six demi-tons à l'aigu, devient le schéma mélodique du Voyant aveugle.



B. *relançant après Claude*. — Je reprends le fil de mon récit. Tous les participants écoutent le Voyant aveugle avec attention, particulièrement Agni, dont la chanson, déployée membre par membre au trombone, montre qu'elle est très intéressée. Puis l'aveugle annonce qu'il voit, le climat change. *Grosso modo*, on peut affirmer que le tableau des *Visions*, jusqu'à cet instant du miracle, est principalement développé à

partir d'un jeu complexe d'intervalles provenant du troisième membre de la chanson d'Agni. Dans la grande homorythmie qui s'en suit, tous les chanteurs, sauf le baryton martin, scandent les paroles de la chanson d'Agni, pour la première fois réentendues depuis la requête de Merlin. L'accord martelé dans ce grand choral selon une rythmique sophistiquée est formé de l'empilement des deux hauteurs *do # - sol #* du quatrième membre de la chanson d'Agni. Cette conjonction entre le quatrième membre et le texte de la chanson d'Agni est d'autant plus significative que s'intègre, à l'énonciation monolithique du passage, le renversement *do #↑ fa #* du motif d'écho, *fa # ↓ do #*, rappel des « hé-o » de la mort. C'est le moment fort des *Visions*.

A. — Puis, un nouveau personnage émerge, le Roi fou, qu'incarne le baryton martin. Tu expliques qu'il intervient pour séparer les mutants des autres. Les mutants sont ceux qui ont démontré des aptitudes à se transformer. Je me l'imagine parcourant lentement la scène de long en large en dispensant ses dernières recommandations à ceux qui vont partir. L'aventure proposée est une folie. C'est celle d'Alice acceptant de grandir ou de rapetisser pour passer la porte menant au Pays des merveilles.

B. — Il parle d'une voix douce et calme en langue imaginaire. Il mord dans des syllabes aux sonorités slaves tout en modulant son débit de légers effets de voix. Le chœur le soutient, parfois en soulevant l'accord pédale pour le reprendre aussitôt, comme si tous hochaient la tête : bien sûr, ils comprennent, ils sont prêts.

S. — À la suite de quoi, tous expriment leur conviction : « Nous verrons Dieu ! » Cette scène provient d'une sorte de vision d'un moi rêvé, d'un moi que je n'avais jamais connu mais seulement entrevu, d'un passé désiré qui devient futur à atteindre. Les éléments musicaux qui structurent cette partie sont les mêmes que dans la grande homorythmie, sauf que les « hé-o » sont dominants et harmonisés.

B. — Cette description des *Visions* d'après la partition et tes notes de mise en scène ne nous exemptent pas de la nécessité de nous pencher sur le langage symbolique qui donne sens à ta démarche personnelle et musicale. Nous devons étoffer cette ritualité dont nous avons déjà parlé en établissant des liens entre la partition et ta démarche.

S. — Je pensais marier les rituels initiatiques de l'Orient à ceux de l'Occident. Je n'ai parcouru l'Orient que durant un bref séjour de neuf mois. C'est trop peu pour prétendre connaître des contrées si vastes et des cultures aussi riches et diversifiées. Jamais je ne me serais hasardé à visiter l'Asie en touriste. Ma fréquentation du bouddhisme est tout autre. Je pratiquais la méditation. Or le bouddhisme enseigne que la sagesse existe dans toutes les religions et cultures, qu'il ne faut pas changer de religion, mais trouver dans la sienne les ferments de la spiritualité universelle. Ma ritualité est l'incarnation de la sagesse bouddhiste dans ma foi. À ma sortie de chez les Frères Maristes, je n'ai plus pratiqué. J'ai toujours continué de croire en Dieu. Mais je gardais profondément ancrées dans mon imaginaire les pratiques cultuelles auxquelles le catholicisme canadien-français des années 1950 m'avait habitué.

B. — Alors nous pouvons, sans craindre de nous tromper, examiner brièvement la place qu'occupent *les Visions* dans les rituels dont nous avons déjà parlé.

A. — On m'a expliqué que j'étais une catéchumène, « une personne à qui on fait entendre une parole ». Je me demandais ce que cela signifiait.

S. — Dans un rituel initiatique, il y a un temps pour apprendre à mener à terme ou à bien orienter sa quête personnelle. Souviens-toi, Agni, des dernières paroles de la colorature dans le tableau *la Quête* : « Réveillez-vous, car le passé veut vous parler. » Vous me direz qu'Agni avait déjà été confrontée à son passé qu'elle avait dû quitter pour être agréée dans le groupé. Ici, le passé est enseignement. Les catéchumènes, pour être initiés, doivent apprendre des Anciens, donc du passé, et connaître les règles de conduite du groupe auquel ils veulent adhérer. Chez les Frères Maristes, on nous soumettait à un enseignement très strict. Nous devions écrire des textes sur la philosophie mariale qui imprégnait l'ordre et sur notre mission d'enseignant. En conséquence, nous devions apprendre l'abécédaire de la communauté.

B. — La profession religieuse des novices s'effectue durant l'office de la messe, tout de suite après les Lectures que sont l'Épître et l'Évangile. Ces lectures proviennent des livres sacrés auxquels ne cessent de se référer les théologiens.

S. — Le problème, c'est qu'ils les interprètent selon une orthodoxie qui, d'après moi, n'invite à aucun renouvellement, à aucun dépassement. Elle fige les textes dans leur moule vétuste. Elle les fossilise. Mais je m'écarte du sujet.

B. — Après l'Évangile, le célébrant et les fidèles s'assoient. Puis les novices devenus voyants — « l'aveugle voit ! » — sont appelés, c'est-à-dire « nommés » l'un après l'autre, par le maître des novices. En répondant « présent » à l'appel, chacun confirme son désir de persévérer « jusqu'à la mort dans le service de Dieu et dans la famille religieuse ». La scène des *Visions*, après les recommandations du Roi fou, se termine par : « Nous verrons Dieu », ce que nous pouvons traduire par « *Deo gratias* ».

A. — Tu nous as dit que le Roi fou rassemblait les mutants. Tu peux expliquer ?

B. — Les mutants sont des gens qui se transforment. Les novices qui font leur profession religieuse ont muté. Ils ont abandonné leur vieille peau. Ils ont passé leurs examens. Ils ont été choisis pour appartenir à l'élite. Dans un regroupement de pèlerins, la même chose se produit. Après leurs apprentissages, certaines personnes ne se révéleront plus aptes à affronter les épreuves du voyage ou ne le voudront plus. Elles ne peuvent obtenir leur diplôme. Car elles abandonnent leur but.

S. — Nous n'avons pas parlé du calendrier liturgique catholique. La première partie de l'opéra se déroule selon le rituel du cycle de Noël, l'un des trois cycles du calendrier. Il s'étend de l'attente de la venue du Messie, l'Avent, vers la fin du mois de novembre — la première scène de *Kopernikus, la Salutation*, symbolise l'annonce par l'ange Gabriel de l'enfantement de Marie par l'opération de l'Esprit saint —, jusqu'au Mercredi des cendres, qui introduit le temps de pénitence du Carême. Entre ces extrêmes, les évangiles présentent le ministère de Jésus comme un prédicateur itinérant qui enseigne, chasse les démons et guérit les malades. L'enseignement de Jésus concerne la venue du règne de Dieu, ce monde meilleur dont je parle tout le temps, et affirme que son avènement entraînera une nouvelle manière de vivre. Ici s'impose « la Prémonition » qu'on entend durant la prise de parole du Voyant aveugle.

A. — Ce que tu nous signifïes, c'est que le Voyant aveugle est en quelque sorte le Christ lui-même qui parcourt la Palestine en enseignant la parole de Dieu.

B. — Et qui fait des miracles. J'imaginai que tu pensais à l'aveugle qui se présente un jour à lui pour être guéri. Les évangélistes Marc et Jean racontent la guérison, mais ce que je trouve plus intéressant, c'est le sort réservé à l'aveugle après sa guérison, que rapporte Jean. Les voisins amènent l'ancien aveugle devant les pharisiens qui tentent par tous les moyens de le confondre. Peut-être n'était-il pas aveugle ? On fait venir les parents qui confirment qu'il l'était. Les pharisiens convoquent à nouveau le voyant et tentent, cette fois, d'éprouver sa foi. « Tu es dans l'aveuglement depuis ta naissance et tu nous fais la leçon ? » Et ils l'expulsent.

A. — Oui, on comprend bien ici la nature de l'aveuglement. Elle s'apparente à cet aphorisme bien connu de la poutre qui obstrue l'œil.

B. — Sauf qu'ici, ce sont les pharisiens qui sont aveuglés. Quant à l'aveugle de naissance, non seulement il voit, mais il est devenu voyant et, éclairé par la parole du Christ, croyant. Durant l'office de la messe, le *Credo* suit l'homélie du célébrant. Nous traiterons de ce moment dans le tableau qui suit, *la Prière*.

A. — Nous disons beaucoup de choses. Je comprends qu'Agni fait partie du groupe dont les membres ont obtenu leur diplôme. Donc, elle peut poursuivre sa quête.

B. — Tu te souviens, Claude, des retraites fermées que tu faisais dans ta jeunesse, par exemple, durant ton temps de collègue ? Ces moments de réclusion pouvaient durer quelques jours. Vous assistiez à des conférences et on vous assignait des conseillers spirituels pour vous guider dans la poursuite d'objectifs qu'on vous aidait à nommer, à préciser et à clarifier. On vous faisait prendre conscience de votre identité par la reconnaissance de vos particularités. Mais cette identité ne devait pas contribuer à gonfler votre ego, une règle vous était alors imposée : celle de vous fondre dans le groupe que vous aviez choisi. C'est pourquoi, Agni, tu n'as pas beaucoup de solos dans l'opéra. Claude ne désirait certainement pas faire de toi une diva. Tu n'as pas un rôle titre, tu es le seul personnage. Les autres sont des guides ou des accompagnateurs

qui émergent en temps voulu dans le cours de l'opéra pour t'aider dans ton projet. Ton projet est le même que celui du groupe : l'arrivée du règne d'un monde meilleur où tous seront frères dans la totalité cosmique. Mais chaque personne du groupe doit trouver son chemin pour réaliser son propre but.

S. — Après mon noviciat, je suis retourné fréquemment en retraite fermée pour écrire une nouvelle œuvre, par exemple. J'allais le plus souvent à Oka, où j'aimais me confier à un conseiller qui était devenu un ami. C'est lors d'un de ces séjours, à l'été 1976, que j'ai eu une grande déception. J'étais en train de me documenter pour *Journal* ou *Kopernikus*, je ne me souviens plus, lorsqu'un appel téléphonique m'a appris que l'Orchestre national des jeunes du Canada ne pouvait jouer l'œuvre qu'il m'avait commandée, alors que j'étais compositeur résidant l'été précédent. Cette œuvre m'avait procuré d'extraordinaires joies de création. C'était ma première grande œuvre orchestrale. Le compositeur et chef d'orchestre français Marius Constant devait la diriger. Le fait qu'on refuse de l'exécuter, prétextant qu'elle était hors de portée des jeunes musiciens de l'orchestre, a été une décision très difficile à accepter.

B. — C'était *Siddhartha*. N'était-ce pas ce Siddhartha, le bouddha dont Hermann Hesse raconte la quête dans son ouvrage éponyme de 1922 ?

S. — Oui, c'était celle-là. J'avais en même temps sur ma table de travail *Learning*, une œuvre où j'imaginai la pédagogie musicale des maîtres orientaux. Quinze mélodies en cinq sections étaient ponctuées, séparées par l'intervention des percussions. Il y avait là une scansion régulière et récurrente qui incitait à la prière et à la méditation. C'était donc un rituel d'apprentissage. Tous les gestes des musiciens sur scène avaient été minutieusement programmés. Cela faisait partie de la musique. J'étais, j'imagine, influencé par le théâtre instrumental de Mauricio Kagel, par les multiples rapports qu'il établissait entre la forme de l'œuvre et sa transposition expressive dans le concert théâtralisé. Il était au conservatoire de Cologne au moment où j'y étais. Je connaissais donc son travail. (*Comme pour effacer un souvenir.*) Puis, je suis parti pour une tournée d'exploration de la musique en Asie, suivant en cela les traces de mes maîtres

Tremblay et Stockhausen. Et j'ai quelque peu oublié le désappointement que m'avait occasionné le refus d'exécuter *Siddhartha*.

B. — Puisqu'Agni a des maîtres et que nous avons tous eu des professeurs et des guides dans nos vies, peut-on parler de tes maîtres à toi, Claude, de ceux qui ont creusé des sillons dans ta personnalité, dans ton esthétique, qui t'ont appris à t'exprimer, qui t'ont aidé à trouver ton style d'écriture et à forger tes procédés de composition ? Bref, parler de ceux qui t'on aidé dans ta quête ? De tes maîtres à penser ?

A. — Tu demeures en général assez évasif sur tes influences, particulièrement sur celles qui ont régi ton langage musical. Tu t'étends plus volontiers sur les images qui déclenchent ton inspiration, ce qui permet aux observateurs de relier ton imaginaire à ta production musicale au moyen de la symbolique des thèmes qui reviennent d'une œuvre à une autre.

B. — Cette symbolique est langage. Elle révèle ce qui se cache derrière les mots et les sons. Elle tisse une grande chaîne dont chaque maillon découvre le sens de ta mort, des amours que tu aurais voulu connaître, de l'enfance que tu avais l'impression de ne pas avoir vécue, de l'innocence dont on t'avait dépouillée, bref des thèmes comme la pureté, la solitude, la quête, le cosmos, le temps, les voyages..., qui émaillent ton œuvre et, surtout, qui reflètent la manière dont tu as vécu ta vie, dont tu la percevais, la ressentais et l'as finalement exprimée dans ton œuvre.

S. — Je ne crois pas que vous réussirez à établir cette grande chaîne symbolique, moi-même je crois n'y être jamais parvenu. Si je l'avais pu, j'aurais cessé de chercher qui j'étais. Or cela, je l'ai cherché toute ma vie d'une façon si intense que cette intensité est probablement à l'origine de ma mort. Oui, j'en conviens.

B. — C'est Heidegger qui disait que ce n'est pas le bouton qui détermine la fleur en devenir, mais la fleur qui détermine le bouton. C'est la fin qui détermine l'existence. Lorsqu'on réfléchit de cette manière, on se retrouve devant l'implacable cercle herméneutique, devant l'énigme insoluble de la préséance de l'œuf ou de la poule. On

ne sait plus très bien si c'est la naissance qui détermine la mort ou l'inverse. D'où peut-être, Claude, ton obsession de la mort.

A. — C'est pourquoi les guides sont si importants. Quels ont été les tiens, Claude ?

B. — Derrière les maîtres fictifs, personnages de *Kopernikus*, je décèle les *magister* et les éclaireurs, l'influence de ces deux types d'inspirateurs sur l'imaginaire de Claude n'étant pas toujours facile à distinguer.

A. — Les *magister* doivent être les maîtres qui ont aidé Claude à établir un style bien à lui, authentique et original, en symbiose avec un imaginaire très particulier. J'imagine que tu penses à Gilles Tremblay et à Karlheinz Stockhausen.

B. — Ces maîtres proviennent de filières esthétiques très riches : la filière française, représentée par des compositeurs comme Debussy, Varèse et Messiaën, et l'allemande, par des compositeurs comme Mozart, Wagner et Berg. Selon l'angle d'analyse, la genèse des traits distinctifs de l'écriture s'explique par l'une ou par l'autre des filiations.

S. — À ces deux pôles, tu peux ajouter le voyage décisif que j'ai effectué en Extrême-Orient, au Japon, en Thaïlande, à Java et à Bali, puis en Égypte et en Iran...

B. — Tes carnets soulignent l'importance du Japon, voyage que tu as probablement entrepris dans le sillage des explorations de Stockhausen. Mais Bali est le séjour qui t'a le plus marqué. Tu avais entendu parler de Bali par Gilles Tremblay dans ses cours d'analyse. Bali laissera de profondes empreintes sur l'apparente répétition des phrases. Des traces techniques, aussi, sur le concept de pulsation et sur le monnayage du temps. Et puis, dans ces pays, ta conception judéo-chrétienne du sacré s'ancrera plus profondément encore dans l'idée qu'une matrice commune est à l'origine du monde et que toutes les religions en ont tiré leurs significations. Ces influences te permettront de te construire un univers onirique et musical dont Ligeti disait qu'il n'avait jamais existé de pareil auparavant. Après ta mort, pour refaire le parcours de ta formation, j'ai eu un long entretien avec Gilles Tremblay qui se souvenait de certaines œuvres du répertoire classique qu'il vous avait fait étudier et qui avaient particulièrement attiré ton attention.

S. — Il a dû te parler d'un travail approfondi que j'avais effectué sur *Wozzeck* d'Alban Berg et sur *Arcana* d'Edgar Varèse.

B. — Compte tenu de ton enfance, tu ne pouvais certes pas demeurer insensible au drame du petit enfant de Marie, l'épouse infidèle de *Wozzeck*. La dernière scène a dû te rester dans la gorge, cette scène où l'enfant — dont la mère vient d'être étranglée par le père, lequel, désespéré, vient de se suicider par noyade — continue, impassible, de jouer avec son dada, à califourchon sur le petit cheval de bois. Sur le « hip-hop ! hip-hop ! » de l'enfant, l'opéra se termine.

A. — Je pense à mes visions où l'humour grinçant de Pinocchio, la marionnette de bois, et le cheval de bois cassé à faire réparer à l'atelier de Bruder Jakob viennent prendre place, comme chez Berg à la fin de *Wozzeck*, dans le casse-tête des contrastes, tel cet étang qui recouvre, de sa surface lisse et tranquille, le limon des profondeurs que vient d'agiter le plus pathétique des mélodrames.

S., *mal à l'aise*. — *Wozzeck* est souvent analysé pour son invention formelle, chaque scène, comme l'écrit Michel Fano que Tremblay nous invitait à lire, étant écrite à partir d'une forme musicale définie. Bien sûr, le drame animé autour de structures musicales pures, formes représentant nos réalités humaines, n'était pas pour me laisser indifférent, mais ce chant, posé sur un drame, recomposant en esprit à un second degré de temps l'intensité dramatique, me fascinait. *Arcana* était une œuvre tout aussi fascinante. Son influence est évidente dans les intermèdes instrumentaux de *Kopernikus* et dans mes travaux de spatialisation en électroacoustique.

A. — Les notes de programme que tu as écrites pour l'exécution de *Mantra* de Stockhausen à la Société de musique contemporaine du Québec, en janvier 1979, orientent nos observations sur ce que tu as pu retenir de l'enseignement du maître allemand. C'est d'abord le côté visionnaire de Stockhausen que tu remarques, puis, inspirée de la fission de l'atome, l'application de cette réalité au fractionnement des divers paramètres du son. Du visionnaire, tu soulignes l'approche éminemment globale de la musique, approche à la fois synthétique et cosmogonique menée par une

intuition qui cherche à se concrétiser dans tous les aspects du langage musical, de la forme microscopique à la forme macroscopique.

S. — Cela tenait probablement à une pensée d'approche phénoménologique qui imprégnait la pédagogie de mes maîtres et au genre de lecture qui orientait mes idées.

B. — À la fin de l'opéra, lorsqu'Agni interroge Mozart, ne lui fais-tu pas dire : « j'ai oui dire [...] que les chansons des peuples d'outre dimension s'harmonisent avec les rythmes cosmiques et que la musique de Jérusalem n'a qu'un seul accord, [...] lequel est varié infiniment par les sages méditants » ? Je pense que ce seul accord est le *sol # - do #* du tableau que nous étudions actuellement. Le tableau des *Visions* commence par l'appel des visionnaires sur la fondamentale *fa #* tenue par la basse, celui-ci prie, ainsi que tu le soulignes, comme un méditant oriental. C'est sur un son originel comme celui-ci que Stockhausen aura l'illumination d'asseoir sa grande théorie compositionnelle, dont le point de départ est *Mantra* et l'achèvement l'opéra *Licht*. Jonathan Cott, dont les entretiens avec Stockhausen publiés en 1988 sont devenus classiques, rapporte que ce dernier s'était souvent fait dire que tout l'Orient était contenu dans *Mantra*. Aurobindo, dont deux des ouvrages sur le yoga trônaient dans ta bibliothèque, Claude, expliquait qu'un mantra transformait le monde, qu'il apportait les réponses à toutes les questions qu'un individu peut se poser, que tout y est expliqué, même l'avenir de l'homme.

S. — Tous ces « éveilleurs » dont tu viens de parler, les Tremblay, Stockhausen, Hesse (l'un des maîtres à penser de Stockhausen) et Aurobindo (dont la pensée guidait ma pratique quotidienne de la méditation), ont certainement inscrit mon esthétique à l'enseigne de déterminants où l'Orient et de l'Occident emmêlent leur voix. Comme dans le *Licht* de Stockhausen, l'esprit matriciel des religions est le fil conducteur du sacré de *Kopernikus*.

B. — L'on pourrait élaborer davantage ici sur la manière dont les trois lignes d'influences, la française, l'allemande et l'orientale, s'entremêlent dans ton esthétique. Je me contenterai, pour l'instant, de souligner le fort métissage de spiritualité théiste

catholique et de sagesse panthéiste issue du bouddhisme et du taoïsme de la ligne française (Tremblay et Messiaën), d'une part, et, d'autre part, de penchants plutôt ésotériques à visée transreligieuse provenant de Stockhausen.

A. — Est-ce que ces tendances esthétiques et — hum ! — spirituelles pouvaient fraterniser avec un système très codifié comme le sérialisme ?

B. — Le système sériel, dans l'usage qu'en faisait Claude, était hybridé de modalités élargies et de divers accommodements postsériels. À l'instar d'un groupe de compositeurs de sa génération, il recherchait un véhicule pour cette «nouvelle sensibilité» qui pouvait inclure d'autres types d'influences liées aux valeurs individuelles et aux émotions. C'est à la mélodie que tu confiais cet office de libérer la trame musicale de ses arguties sérielles. Tu cherchais cette épuration dans *Kopernikus* sans pouvoir l'atteindre, ton système n'étant pas encore au point. Tu avanceras d'un pas décisif dans cette direction avec l'écriture de *Lonely Child*.

S. — Mon système était basé sur une lente évolution d'un moment monodique à un moment intervallisé. Puis j'harmonisais ce moment de façon à lui ajouter par la suite, graduellement, des spectres harmoniques.

B. — Derrière ces maîtres qui t'ont révélé comme musicien et compositeur...

S. — Tremblay m'a fait découvrir la musique. Mais c'est Stockhausen qui m'a appris à découvrir ce que j'étais profondément, à cristalliser cette identité autour d'une image de base susceptible de conduire mon inspiration de compositeur...

A. — Noël !

S., *sans entendre*. — ... d'une image qui déclencherait mon processus créateur, d'une force motrice qui stimulerait mon imagination. Cette image, que chacun possède en soi, il m'a appris qu'elle est intimement liée à la personnalité. J'ai découvert la mienne avec lui, en effectuant une sorte de psychanalyse. Oui, c'est Noël, une image liée à des voix, à des images de l'enfance, à une longue ligne pure et harmonieuse. Je pensais avoir réussi une œuvre lorsqu'une belle mélodie émergeait de mes opacités.

Bien qu'imparfaite et encore impure, je me disais que je pouvais toujours la peaufiner dans l'œuvre suivante.

B. — D'autres guides que les musiciens ont habité ton imaginaire. Dans la distribution dramatique que révèlent les premières esquisses de composition de *Kopernikus*, tu réservais un rôle à Hermann Hesse et à Bouddha Gautama, dont les deux personnages étaient tenus par le hautbois. L'association paraît alors évidente entre l'écrivain et son roman *Siddhartha*, le récit de la quête du plus pur et du plus parfait des bouddhas, fondateur du bouddhisme. Dans ta bibliothèque, les ouvrages de Hesse, guide fétiche de la génération du baby-boom et des hippies, s'imposent en nombre. Tu as dû les lire comme des manuels initiatiques, presque comme des textes sacrés.

S. — Je les voyais comme des fictions plus ou moins allégoriques, qui exprimaient la conception magique que le romancier se faisait de l'existence et qui consonnait parfaitement avec la mienne. Les héros de Hesse sont à la recherche d'eux-mêmes. C'est le cas de Siddhartha. Ce fils d'un brahmane abandonne une petite vie tranquille et un destin tout tracé d'avance chez son père pour découvrir sa voie et se construire une identité. Il le fera grâce à des expériences graduées de détachement et de rejet systématique des doctrines établies. De chapitre en chapitre, comme c'est le cas pour Siddhartha, les héros de Hesse subissent leur impitoyable transformation intérieure.

B. — Oui. On peut se référer à Émile Sinclair, dans *Demian*, à Narcisse et Goldmund, dans le roman éponyme, ou à Joseph Valet, dans *le Jeu des perles de verre*, ce dernier ouvrage de Hesse que tu n'as probablement pas eu l'occasion de lire. L'œuvre symphonique *Siddhartha* suit immédiatement ton voyage en Extrême-Orient, de septembre 1976 à la fin de janvier 1977. *Kopernikus*, composé deux années plus tard, est la contrepartie occidentale de cette marche de Siddhartha vers une sorte de paradis perdu, qui est son identité. Jacques Brenner, le préfacier d'une édition spéciale de *Siddhartha* pour les adhérents du Service culturel de France, cite ainsi Hesse : « Le paradis nouveau dont nous rêvons, ou que nous voulons édifier, ne se trouvera pas sur

l'équateur ni au bord des mers chaudes d'Orient. Il est en nous et dans notre avenir d'hommes du nord. »

A. — D'autres artistes ont-ils autant marqué l'imaginaire de Claude ?

B. — Claude lisait beaucoup, et bien qu'il composât en général ses textes, certains textes d'écrivains ont fini par émailler plusieurs de ses œuvres. On a déjà parlé de Dante Alighieri. Je pense à d'autres, allemands, comme Friedrich Hölderlin ou Thomas Mann. Un des poèmes de Hölderlin, *le Chanteur aveugle*, exploité dans *Wo bist du Licht !*, n'est pas sans rapport avec notre Voyant aveugle.

S. — Je suis content que tu établisses le rapprochement. Un vieil aveugle, qui a déjà vu, se souvient de son passé. Les images qu'il a emmagasinées sont merveilleuses : verdure, ailes des nuages... Mais à travers des images auditives de tonnerre et de tremblement de terre, il recherche la lumière, la liberté, la mort peut-être.

A. — Tu mentionnais tout à l'heure l'écrivain Thomas Mann. Luchino Visconti n'a-t-il pas réalisé un film à partir d'un de ses romans, *la Mort à Venise* ?

S. — Ce roman et le film, car je me rapprochais de plus en plus du cinéma, ont marqué la manière dont je concevais mon homosexualité, une homosexualité qu'il ne m'était pas permis de vivre comme je la concevais — l'époque nous enfermait dans des conditions, des habitudes et des façons de nous percevoir dont il m'était difficile de me défaire — mais que j'associais, comme Mann, à travers son personnage du baron d'Aschenbach, à la beauté apollinienne d'un Tadzio, dont on reconnaîtra la figure dans *Lonely Child*, et d'un idéal de fusion totale des amants dans cette beauté. Le dernier mot du texte de *Lonely Child* n'est-il pas *Ka* ?

B. — L'âme sœur ! Dans cette œuvre, tu orthographies *Tadzio* « Tazio ». Était-ce une erreur ? Cela, remarque, n'a pas tellement d'importance. Plus important est la façon dont tu traites le temps, la durée physique tentant de rejoindre une sorte de durée métaphysique. Tu es toujours, Claude, à taquiner — le terme est certainement trop léger, « éprouver » serait plus approprié — la barrière du temps.

S. — Si tu parles du temps, tu dois mentionner Marguerite Duras, que j'ai rencontrée lors d'une de ses visites à Montréal. J'entretiendrai avec elle une correspondance et elle me recevra à dîner souvent chez elle lorsque je séjournais à Paris. Son film *India Song* (1975), que j'ai visionné cinq ou six fois, m'a beaucoup impressionné. Je possédais de nombreux ouvrages d'elle dans ma bibliothèque. *India Song* a laissé de profondes empreintes dans l'expression de ma solitude. Perce ce cri que lance Agni, « Zomarnoy! », dans le sixième tableau, *la Prière*, réminiscence de celui du vice-consul de Lahore ou peut-être bien de celui de la mendicante que j'entendais dans *India Song*, appels désespérés dans la touffeur nocturne de solitudes effrayantes... L'œuvre de Duras représente, comme celle de Copernic, l'abolition des frontières, la lancinante berceuse du hors-temps, une sorte de nostalgie de ce qui est sans retour possible, et puis une récurrence de situations, une lenteur dans le déroulement, une stagnance...

S. — *Kopernikus* se trouve à la jonction de *Siddhartha*, quête d'un héros qui emprunte aux préoccupations de Hesse, et de *Lonely Child* (1980), œuvre de la lenteur, également inspirée par Thomas Mann, ce dernier, soit dit en passant, grand admirateur de Hesse, également lu et apprécié par Stockhausen, je peux en témoigner.

A. — On m'a raconté un jour que ce que tu recherchais dans l'opéra, c'était un état d'être « opéra », qui n'utilisait pas nécessairement une action dramatique mais qui se servait du théâtre comme d'un étal majestueux de l'être, comme d'un état au sens presque olympien du mot, très intimiste aussi. Une sorte de Duras et d'Olympe conjugués, ajoutais-tu. Et puis tu m'expliquais...

B., n'écouter plus, dans un état presque d'apesanteur, ces mots qu'elle avait prononcés ressurgissent : « Il est venu de l'extérieur pour livrer un message. » À propos de quoi les avait-elle dits ? Elle revoit la scène. Ils l'ont amplement décrite, mais pas suffisamment, semble-t-il, puisqu'elle lui revient. Y a-t-il là un message ? Doit-elle attirer l'attention des autres sur son importance ? C'était quand la mère de *Kopernikus* racontait comment son fils observait les étoiles et les enseignements qu'il en tirait : « *Ko per ni kus kè kleine — Ya Mutter da bin ich Mutter...* ». Ça se passait pendant qu'Agni

chantait sa comptine : « Trois fois passera... Hé ! viendra un prince charmant... ». Comme un prêtre, un chanteur — oui, elle n'avait pas assez insisté là-dessus —, le baryton récitait sans fin... Que récitait-il déjà ? Elle s'en souvient maintenant. Des lois. Des lois de la physique. Les lois de tous ces visionnaires qui avaient fait du genre humain des voyants : des fidèles. La loi de l'apesanteur qui fait voyager ailleurs...

A., la rappelant à l'ordre. — Hé ! Ho ! Où es-tu ? Reviens avec nous !

B., subitement inspirée. — Et si nous jouions pour nous dégourdir un peu ? Si nous jouions à pasticher une scène de retraite fermée ? Vous seriez des novices qui entrent en réclusion pendant quelques jours. Moi j'endosserais le personnage du Voyant aveugle — qui ne serait évidemment pas aveugle puisqu'il pourrait lire. Dans notre reconstitution, je serais le conférencier invité, un orateur tout à la fois prédicateur et conseiller spirituel. À ton époque, Claude, ne m'aurait-on pas appelé « directeur de conscience » ? Grâce à ma parole et à mes conseils, mon rôle serait de guider mes novices dans leur entreprise de transformation intérieure.

A., enthousiaste. — Chouette ! ça nous changerait un peu. Moi je veux bien.

B. s'adressant à Claude — Ce serait comme lorsque tu étais au noviciat, Claude. Toi et Agni seriez des amis fréquentant la même classe. Agni serait en admiration devant toi — ce qui n'est pas tellement éloigné de la réalité. Tu ne saurais parler que de musique et ne t'exprimerais qu'à travers elle. Aussi n'interviendrais-tu pas pendant notre reconstitution. Tu serais une ombre à qui je m'adresserais à travers Agni.

*A. — Je conserverais ainsi le rôle d'interprète que j'exécute dans *Kopernikus*. (Subitement inquiète.) Mais les jeunes filles n'étaient certainement pas admises dans une retraite fermée de jeunes hommes à l'époque !*

B. — Oh ! merci de souligner le fait. Je n'avais pas réfléchi à la chose...

*S., sortant de son mutisme. — Tu pourrais te déguiser en jeune homme. Tu serais le *Fidelio* de Beethoven parmi les novices. (Les autres trouvent l'idée lumineuse.)*

B. — Seul le conférencier et conseiller spirituel serait au courant. Car je devrais donner mon accord à cette énorme entorse au règlement.

S. — Et quelle sorte de prédicateur seras-tu ?

B. — Je devrai vous conduire fermement à bon port : je ne tolérerai aucun égarement.

S. — Quel sera ton message, le thème de la retraite fermée ?

B. — Et bien ! malgré le contexte ludique, je crois que j'aimerais traiter sérieusement des principaux concepts sur lesquels se fonde notre compréhension de l'imagination créatrice. Je désirerais éveiller mes pupilles à cette réalité dans le but de les amener à mieux se connaître pour être admissibles au scolasticat et revêtir la soutane. Notre scolasticat sera très spécial. C'en sera un pour moines artistes. Mes exposés seront évidemment orientés sur la personnalité de Claude telle que perçue à travers Agni. Pour ce faire, je devrai m'aventurer dans plusieurs domaines dont les spécialités ne me sont pas nécessairement familières. N'étant ni psychanalyste ni spécialiste des imaginaires, à l'évidence, je ne devrai surtout pas me prendre au sérieux. Mes « exposés » seront des pastiches d'érudition s'adressant à une catégorie d'étudiants très avancés dans leur formation. Ils seraient certainement de niveau universitaire.

S. — Ces pages imiteront-elles ce que j'ai utilisé comme procédé dans mes *Citations* ?

B. — C'était mon intention. Ces pages, étrangères à notre conversation à trois, seront une parenthèse. Nous l'appellerons « interlude ». Ce sera notre premier interlude.

S. — Parce qu'il y en aura d'autres ?

B., *ne désirant pas s'avancer davantage sur le sujet.* — Il y aura une autre pause dans la deuxième partie. Cette idée d'un moment de retrait pour une session de perfectionnement te plaît-elle, Claude ?

S. — J'aime assez. Surtout cette session préparatoire à notre entrée dans un monastère d'artistes, je trouve cela excitant.

A. — Alors qu'attendons-nous pour commencer ?

INTERLUDE I

Les Exposés

L'Accueil

On m'a proposé de vous accueillir ce soir. C'est avec grand plaisir que j'ai accepté. J'espère que chacun a trouvé sa chambre confortable, car les cinq journées chargées que nous passerons ensemble nécessiteront que vous y demeuriez de grands moments pour méditer, prier et travailler. (*Dépasser rapidement le mot de bienvenue et les consignes d'usage.*)

Voici succinctement les matières dont nous traiterons durant la semaine. Hormis quelques échanges que je permettrai autour des thèmes choisis en classe, toutes les séances seront magistrales. Les trois premières conférences auront pour objectif de vous éveiller aux fondements de votre personnalité artistique. Elles porteront sur l'imaginaire, l'identité et le narcissisme. Les deux dernières causeries exploreront deux aspects des croyances spirituelles auxquelles les artistes plus que tout autre sont confrontés : le sacré, que nous aborderons sous l'angle peu connu du numineux, et les mystères.

Je ne vous mâchonnerai pas la matière. Vous devrez vous l'approprier, en faire votre nourriture spirituelle, l'objet de vos méditations, car l'horaire a été aménagé de façon à ce que vous puissiez vous livrer à d'intenses introspections. Je vous souhaite bonne chance dans la voie de votre transformation intérieure.

1

L'Imaginaire

(Commencer dans le vif du sujet. Aborder d'un ton ferme les différents sens du mot « imaginaire ». Leur servir une petite leçon d'honnêteté intellectuelle et de circonspection. Les inviter à endosser le doute sceptique.)

Il n'y a pas de terme plus polysémique que celui d'imaginaire. Comme il incombera à chacun de vous d'examiner son imaginaire propre durant son séjour ici, nous commencerons par définir le sens que nous allons accorder à ce concept. Des auteurs beaucoup plus savants que moi, des ethnologues et des anthropologues, des philosophes, des historiens des religions et des psychiatres l'ont fait bien avant moi. Ils ont fouillé l'être humain pour tenter de comprendre comment il se représentait le monde. À la compréhension de l'imaginaire individuel s'en est superposée une autre, celle des imaginaires culturels et sociaux, car un individu ne vit pas isolément dans un espace délimité à une époque donnée. Ses milieux d'existence sont multiples. Il s'insère dans une lignée généalogique et génétique, il appartient à un milieu familial, communautaire et social. Il peut même choisir ses groupes d'appartenance en accord avec ses allégeances. Il s'inscrit dans le cours de l'histoire et décide d'y voyager grâce à une faculté qui lui est propre, l'imagination. *(Après cette entrée en matière, vérifier si tous semblent éveillés et intéressés.)*

Je ne me contenterai pas de cerner la notion d'imaginaire dans le sens qu'on lui attribue communément. En ce qu'il est relativement hermétique quant à l'expression de ses représentations, l'imaginaire est irréel d'un point de vue matériel. Mais l'imaginaire n'est pas pour autant fictif, bien qu'il puisse engendrer de la fiction, fruit de l'imagination et de l'inventivité. Le fait de le désigner par ce qui est extravagant, inventé, utopique, illusoire, fantasmagorique ou je ne sais quel autre terme à connotation dépréciative d'un point de vue scientifique, n'infirme pas sa réalité ; cela affirme au contraire sa puissance évocatrice et la fonction bien ancrée qu'il exerce dans l'ensemble des activités humaines. *(Des réactions ?)*

Si on admet la réalité de l'imaginaire, on ne reconnaît pas pour autant le caractère avéré de cette réalité. Je m'aventure ici sur un terrain glissant et sans limites. Aussi vais-je le quitter très rapidement en m'empressant de dire que l'imaginaire n'est pas

moins vrai qu'il n'est faux, et qu'il n'est pas davantage réel qu'il n'est irréel. Bien que s'exprimant souvent aux détours de spéculations abstraites, l'imaginaire n'est à ce titre pas moins crédible et plausible qu'il n'est invraisemblable. S'il fallait ne pas approuver ce constat, la cohérence nous imposerait de tourner le dos aux théoriciens de tous ordres qui nous submergent de leurs conceptions du monde toutes plus rationnelles les unes que les autres. (*Ici, des sourcils devraient se froncer. En profiter pour boire un peu d'eau tout en les regardant d'un air amusé, car je devrais constater le doute qui s'installe en eux.*) J'aurais le goût d'ajouter, au risque d'en offusquer plusieurs, que les belles assertions des scientifiques demeurent trop souvent, hélas ! ce qu'elles sont : de hautes spéculations. Qu'est-ce qui assure que leur logique soit davantage acceptable que celle qui présida aux grandes explications mythologiques de l'univers ? Celles-ci ne nous révèlent-elles pas une sensibilité très fine de nos ancêtres aux choses du monde ? N'avons-nous pas à craindre que, comme elles, nos belles thèses scientifiques finissent par se déliter de découvertes en découvertes ? Qu'un seul fil coupé dans la contexture de nos certitudes finisse par détisser l'ensemble de nos ouvrages si savamment montés ? Nous ne spéculons qu'à partir de ce que nous voyons, mais nous ne voyons que ce que la portée de notre regard révèle. La présomption peut coûter très cher, car elle endort la vigilance ! Ne serait-il donc pas plus sage de concevoir que ce qui nous semble attesté scientifiquement aujourd'hui risque d'être remis en question demain ? N'est-ce pas fatalité de la condition humaine que de cheminer inlassablement de certitudes en chimères ? (*S'ils ne manifestent aucun ennui, si, au contraire, je constate qu'ils me suivent, continuer sur le même ton. Sinon, les amener, par des questions, à circonscrire les tenants et aboutissants de l'imaginaire.*)

Mais délaissions ces préjugés — car la science a aussi ses opinions toutes faites —, et considérons un autre sens associé au terme « imaginaire ». Je veux que vous preniez conscience de la réalité que cet autre sens sous-tend en chacun de vous. Siège de la fantaisie, du fantastique, du fabuleux et du merveilleux, domaine de la fiction, l'imaginaire appartiendrait en propre aux « rois fous », aux fabricants de chimères, à ceux qui ont les moyens de leurs folles utopies. L'un de ceux-là, Louis II de Bavière, le protecteur de Wagner, incarnerait ce mythe du roi fou. Il était une sorte de personnage lunaire et rêveur, beaucoup moins pragmatique que le roi solaire Louis XIV, qu'il admirait beaucoup, dit-on. Les rois, en général, et ces deux-là, en

particulier, possèdent de gigantesques ressources pour alimenter leurs lubies. Il serait trop long, quoique extrêmement intéressant, d'établir ici une liste des comparaisons entre la lune et le soleil, la nuit et le jour, l'ombre et la lumière, une liste, donc, des sens figurés et propres, des symboles qui les désignent et des métaphores que ces oxymores suggèrent. Or l'ombre et la lumière colorent en de multiples teintes les étapes de votre transformation intérieure. Je me sens tomber là à pieds joints dans mon propre imaginaire et dans le vôtre — qu'il est facile de s'y laisser entraîner ! Vous ai-je dit le moindre mot sur ce que j'entendais par « imaginaire » ? (*Certaines mimiques devraient à ce point manifester de la circonspection. C'est parfait. C'est ce que je recherche.*) Mais il me faut encore ajouter à cette figure des rois fous, celle d'une autre sorte de fabricants de chimères : les « fous du roi », c'est-à-dire les artistes. Il est aisé de constater qu'à leur manière, c'est-à-dire selon leur génie et selon les jeux tous plus extravagants qu'ils inventent pour l'exprimer, les artistes possèdent eux aussi les moyens de leurs délires : ceux de créer de la beauté. Ne pourrions-nous pas constater du même coup qu'en tout temps et en tout lieu, et à tous égards, l'histoire a continuellement tenté d'unir et de rapprocher ces deux espèces de fous dans leurs fabuleuses et extravagantes chevauchées ? (*Ne pas me presser. Laisser flotter au-dessus de leur tête ce que je viens de dire. En profiter pour faire une pause hygiénique, si nécessaire. Puis leur proposer « ma » description de l'imaginaire.*)

Plusieurs penseurs se sont penchés sur le sujet. Ils trouveraient sans doute simpliste la comparaison que je vous propose ici en guise de définition. Mais ma réalité de pédagogue dépasse mes velléités scientifiques. C'est la raison pour laquelle j'aimerais que vous vous représentiez l'imaginaire comme un réceptacle, comme une gigantesque usine extrêmement sophistiquée, dans laquelle est stocké tout ce qui y entre. Cette usine est votre cerveau qui conserve, ordonne et classe vos attributs innés et acquis. Ces composantes vont former votre caractère. Mais votre caractère n'est pas statique. Il se transforme au gré des expériences que vous vivez. Ce qui s'applique à l'individu s'applique pareillement à un groupe familial, communautaire et social. Un jeu très complexe d'interactions s'effectue entre l'individu et les groupes avec lesquels il sera mis en contact. Les individus influencent les agirs sociaux et ceux-ci contribuent à forger la personnalité de l'individu. Vous comprendrez que dans cette approche de l'imaginaire, tout ce qui constitue les faits, les expériences et les influences que vous vivez et subissez dans les

divers milieux que vous fréquentez, provenant des rencontres qui vous marquent et des conditions dans lesquelles elles s'effectuent, contribuent à former non seulement vos idées et votre pensée, mais votre personnalité et votre identité. Ce *stockroom* de l'usine de fabrication, métaphore que j'utilise pour vous faire comprendre ce qu'est l'imaginaire, vous l'aurez compris, c'est la mémoire. *(Cette dernière partie leur semblera certainement plus limpide parce que moins abstraite. Aussi, ne pas m'attarder. Continuer.)*

La mémoire n'est pas seule agissante. Elle travaille avec d'autres secteurs tout aussi essentiels. En fait, mon usine n'est pas qu'un cerveau qui gère sa production. Elle possède un appendice très important : le corps humain dans sa totalité. Loin de moi l'idée d'en faire le tour. Disons que si les sens ont joué un rôle très important dans la chaîne qui a permis l'arrivage des marchandises, les poumons et le cœur sont des mécaniques non moins essentielles. Leur secteur est le lieu de la transformation des matières premières en des produits reliés au domaine de fabrication de l'usine. Les poumons sont l'organe de respiration. La pompe qu'est le cœur l'anime : pousse ce qui y entre, aide aux échanges et à l'expulsion. Il en va de l'imaginaire comme d'un grand poumon qui respire, inspire, expire. Je pourrais ainsi expliquer le secteur de la transformation des produits en prenant appui sur un autre système du corps, le digestif, par exemple. Mais je m'arrêterai là. L'essentiel est que vous compreniez bien qu'en tant qu'usine, l'imaginaire est un système dont les principales fonctions sont de recevoir, d'entreposer, de transformer et de produire. En effet, à quoi servirait une usine si elle ne produisait pas ce par quoi elle doit justifier son existence ? Ainsi doit-on l'entendre pour l'imaginaire qui doit lui aussi produire pour exister, ne pouvant garder pour lui ce qu'il reçoit. *(Vérifier la clarté de mes dires et leur permettre de poser des questions. Puis poursuivre avec la méthode scientifique sans consacrer trop de temps aux échanges.)*

Comme les animaux et les plantes, l'être humain possède des aptitudes proprement relationnelles. C'est à l'imagination que l'imaginaire confie la tâche d'établir des rapprochements et des rapports entre les êtres et les choses. L'imagination est un puissant moteur cœur-poumons, un déclencheur de pulsions très diversifiées. Elle reformule ce qui émerge de l'imaginaire pour le restituer sous une forme exclusive et originale, de sorte qu'elle ne peut que porter la signature de son auteur. L'étude de l'imaginaire consiste donc à examiner ce que recèle le réceptacle

qu'est l'imaginaire, à détailler les tactiques dont dispose l'imagination pour atteindre une finalité, puis à analyser l'ensemble du processus de production ou de création.

On s'étonnera que je n'aborde pas ici les topiques qui ont fait la gloire d'un Freud travaillant sans relâche à comprendre comment fonctionne le psychisme humain. Il me sera sans doute impossible d'échapper à quelques considérations d'ordre psychanalytique lorsque j'exposerai par ailleurs quelques concepts essentiels à la compréhension de l'imaginaire. Vous m'excuserez donc de ne vous avoir fourni pour tout aliment intellectuel que des rapports de ressemblance avec une usine de fabrication. Quittons cette analogie pour nous concentrer ultérieurement sur la nature de l'objet qui en sort, ou plutôt sur ce que ce produit révèle de sa provenance. Et comme ce séjour de formation est un séjour d'introspection, j'attends de vous que vous réfléchissiez sur ce qui, dans vos réalisations, est de nature à vous ouvrir les portes de votre imaginaire — si tant est possible que nous soit révélé notre psychisme —, à vous permettre de repérer ce qu'il contient et à découvrir les motivations qui poussent votre imagination à agir. Bref, je veux vous faire prendre conscience de ce à quoi votre imaginaire s'identifie. Je veux que vous appreniez à vous connaître, que vous sachiez qui vous êtes. (*Écrire au tableau la liste des ouvrages de référence dont ils auront besoin pour leurs recherches à la bibliothèque. Il leur sera remis une bibliographie spécifique à chaque exposé. Ces ouvrages étant peu nombreux, un ou deux tout au plus, ils doivent cependant les lire. La bibliothèque en conserve un nombre suffisant pour que chacun s'acquitte de son devoir de lecture.*)

Lectures :

- Castossirer, E. (1949). *La Science de l'imaginaire*. Paris : Galimatias
- Schutlz, P. (1957). *Roi fous et fous du roi*. Genève : L'Entre-Deux.
- Wurtenburg, J.-M. (1965). *Le Moi imaginé*. Paris : Mémoire.

2

L'Identité

(Ne pas oublier d'enlever les annotations avant de distribuer ce texte aux étudiants.)

Tout aussi difficile à saisir que l'imaginaire est le concept d'identité. Un philosophe du 19^e siècle, Gottlob Frege, a fait remarquer que l'identité est indéfinissable puisque toute définition est par nature indéfinissable, donc tautologique. Aux prises avec la notion, je me rends compte qu'il est plus facile de faire émerger des termes comme « même » ou « entité » en contexte didactique qu'en usage directement assertif. *(Comprennent-ils bien ici la portée de ce que je viens de leur dire ?)* L'identité, en effet, suppose un jeu compliqué de mises en relation d'un même avec lui-même puis avec un autre, individu ou société. Il implique également un mouvement par lequel le même et l'autre sont entraînés dans un devenir qui les confortera ou les débilitera. *(Me suivent-ils ? Dois-je continuer ?)*

Au cœur de ce processus trône la liberté. Plus l'identité est forte et plus elle dessine autour d'elle une frontière qui l'impose à son entourage. Le risque est alors grand qu'elle s'isole au lieu de rayonner, qu'elle s'attache au lieu de s'émanciper. Au contraire, si elle est faible, elle devient susceptible de se fondre dans l'entourage et de passer inaperçue ou insignifiante. Elle est alors tributaire des autres au risque d'être aspirée par eux. Encore ici se déploie une notion qui ne peut qu'être effleurée au passage. Pour faire court, je dirai que seul est libre ce qui est neutre en ce qu'il déploie des efforts d'équilibre des forces contraires. *(Oh ! Oh ! Attention ici aux expressions des visages. Quand je me sens rassuré, continuer.)* Une faible identité n'est pas neutre, non plus qu'une identité fortement caractérisée. L'une ou l'autre est marquée, déterminée, liée, soumise à la solitude et à la néantisation. Vous sentez bien, j'espère, que je me rapproche subrepticement de ce qui fonde l'imaginaire de chacun. Si vous êtes ici, c'est que vous avez été choisis. Votre personnalité est donc fortement caractérisée. Certains d'entre vous, cependant, possèdent une personnalité dangereusement menacée de fractionnement. Il en résulte une perte du sentiment identitaire et une quête perpétuelle de sens. *(M'arrêter pour balayer la classe du regard, en évitant de trop m'attarder sur les inséparables Claude et Agni à qui s'adresse plus spécifiquement cette dernière remarque.)*

Évidemment, la philosophie peut nous orienter dans notre recherche, mais comment sortir des dédales alambiqués qu'elle a construits autour de la question depuis le début de l'histoire de la pensée, cherchant ceux, parmi les mythes, qui pourraient éclairer ce problème fondamental de la condition humaine ? Et qui dit condition humaine dit aussi psychisme complexe des représentations de l'espèce, dit aussi codification et ritualisation de ces représentations dans la vie quotidienne des individus et des collectivités. Cela nous entraîne sur des terrains épistémologiques plus contemporains, par ailleurs fort fascinants, ceux de la psychologie et de l'anthropologie. Ne protestez pas, je tente de vous expliquer.

En philosophie, le concept d'identité émerge du point de vue de l'être. Il s'agit d'une entité dont on explore l'essence et l'existence. L'essence a quelque chose à voir avec l'espace. Elle en définit les frontières. Elle est substrat auquel est attribuée une forme. Qui dit substance induit non seulement les propriétés et les attributs d'une entité mais également le nombre, comme facteur de pluralité et de diversité de cette même entité prise en elle-même et comme multiple d'elle-même. Ainsi dressons-nous l'Un en face de l'Autre, nécessaire binarité à notre compréhension du processus d'individuation. Nous ne nous percevons pas qu'en regard de nous-mêmes. Il nous faut encore nous percevoir en regard des autres et par et à travers leur regard. *(Petit arrêt pour permettre de brefs échanges. Peut-être davantage faire ressortir le fait que la philosophie se penche sur l'essence alors que la psychologie examine l'existence.)*

La psychologie a permis des avancements fructueux dans notre compréhension de l'identité. Les travaux de psychanalystes comme Mélanie Klein (1882-1960), Jacques Lacan (1901-1981) et Françoise Dolto (1908-1988) ont déclenché d'intéressantes discussions sur une étape cruciale du développement de la personnalité de l'enfant, laquelle se situe aux alentours de la deuxième année. Selon Lacan, ce serait au moment où l'enfant aperçoit pour la première fois l'image de son corps dans le miroir. Cette découverte est une expérience à la fois fascinante et « leurrante », à partir de laquelle l'enfant fonde son aptitude à se représenter. Mais pour développer le sentiment identitaire naissant, il est essentiel que se détache du miroir le corps de l'« autre », celui de la mère regardant l'image du corps de l'enfant. Cet effet spéculaire accentue la distanciation que l'enfant a commencé d'établir entre son moi et l'autre, cet autre (la mère) jusqu'ici perçue comme satisfaction d'un besoin, donc

comme quelque chose d'inhérent à lui-même. Dorénavant, ce besoin se changera en désir, en projection hors du corps propre, et c'est dans l'action sur et avec autrui, grâce à la séparation des corps dont il prend pleinement conscience et par la communication qu'il établit avec eux, que l'enfant construit sa capacité d'intériorisation et de représentation. Je ne crois pas m'égarer en pensant que l'identité ne peut se définir qu'en considérant les processus qu'elle suppose. *(Ne pas me laisser arrêter par ces étudiants qui remettent toujours en question la nécessité de faire le tour des questions, d'embrasser si large pour comprendre le concept. Filer jusqu'à la fin de l'exposé.)*

Une substance pour être identique à elle-même doit présenter une unification de ses éléments constitutifs. On parlera alors de cohérence interne, d'unité qualitative et fonctionnelle des déterminations. Par rapport à cette entité connue, une autre, en comparaison, s'en distinguera par ses propres qualités constitutives. L'une et l'autre pourront se ressembler ou se distinguer. Elles ne pourront être dites uniques que si chacune ne trouve nulle part ailleurs une autre elle-même. Mais leur face à face n'est pas aussi évident quand, dans la réalité, leurs frontières tendent à s'interpénétrer ! De leurs influences respectives, il y a autant de chances qu'un enrichissement puisse se produire ou, au contraire, qu'un appauvrissement ou une éventuelle perte d'identité survienne. Comme je l'ai déjà mentionné, c'est une question d'équilibre des forces en présence.

Le processus d'individuation doit évidemment passer par un travail d'unification et de dissociation qualitatives et quantitatives. La méthode consiste à identifier, à assembler, à distinguer, bref à comparer des propriétés, à établir des catégories et des classes, à dégager des constances et à donner forme à leur représentation. Ainsi envisagée, l'identité affleure comme une notion médiane entre unicité et multiplicité. *(Un exercice sur la méthode ici exposée pourrait être utile. Y penser pour une prochaine séance de formation sur ce sujet.)*

Si nous n'étions pas soumis au temps, l'identité ne se présenterait pas de façon aussi problématique. Notre identité n'est pas quelque chose qui nous est donnée de soi (provenant du passé) et en soi (jaillissant du présent), une fois pour toutes (sans possibilité de projection dans le futur). Elle doit se construire au fil de notre vie. Elle est une existence continuée, attestée par une cohérence qui inscrit une constance dans ses variantes. Elle est la photographie que vous prenez d'une chose à divers moments de

son évolution. Les clichés ainsi obtenus témoignent de changements qui n'altèrent aucunement l'intégrité de la chose en question. Souvent cette investigation est faite à l'occasion de crises identitaires dont vous vous relevez, idéalement — et j'insiste sur cet adverbe — conforté par ce que vous êtes devenu tout en demeurant ce que vous êtes. J'ai envie de délaissier l'allégorie usée d'Héraclite pour aborder le concept de variabilité associé au travail du temps dans l'élaboration de l'identité.

Étant donné le degré d'abstraction auquel le thème de l'identité nous a confronté aujourd'hui, je vous distribue le texte de mon exposé afin que vous puissiez le lire à tête reposée. Cependant, j'attends de vous que vous m'illustriez le concept de variabilité dans la persistance d'un objet sous l'effet du temps. Vous pouvez prendre cet exemple dans votre expérience ou dans l'une de vos observations des choses de la nature ou de la culture.

Lectures :

Sweetwood, R. (1966). *The Identities*. London : Editions of the Fireflies.

Aaron, M. (1948). *Entre moi et l'autre. Essai psychanalytique sur le temps*. Bruxelles : Où vais-je ?.

Fortin, J. et Nono, A. (1962). *Se dire à travers l'autre*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

3

Le Narcissisme

Aujourd'hui, nous irons plus loin dans l'exploration du concept d'identité en examinant un type identitaire : la personnalité narcissique. Cette névrose, plusieurs d'entre vous en sont atteints, sinon vous ne seriez pas ici à vous interroger sur vous-mêmes. Je vous invite donc à prendre des notes afin de préparer votre rencontre individuelle avec moi. Il faudra aborder cet entretien avec franchise, si vous désirez qu'il soit authentique et fructueux. Cet exposé orientera votre réflexion. (*Prendre un moment pour répondre aux questions concernant l'entretien : sur quoi il portera et comment il se déroulera.*)

Je me propose, dans cet exposé, de vous situer bien en face d'un écueil que vous devrez continuellement tenter d'éviter ou de contourner dans le cours de votre quête personnelle et de votre transformation intérieure. À la suite des psychanalystes entraînés

par Freud, je vous propose de scruter le sens d'un mythe, celui de Narcisse. Les mythes nous racontent les inclinations de la nature humaine dans des récits qui les ont cristallisées. Ainsi en est-il de l'aliénation de Narcisse à son image. Rapprocher ainsi la sagesse des Anciens de celle de scientifiques de la nature humaine est certes attirant mais aussi très risqué, car les enjeux de la psychanalyse et ceux de la mythanalyse ne doivent pas être confondus. Quant à nous, nous suivrons notre propre démarche, celle d'une introspection dans notre imaginaire. (*Vérifier si chacun comprend bien la portée de ce que j'entends par « notre propre démarche ».*)

Dans la culture gréco-latine, le mythe de Narcisse appartient aux mythes floraux. La place qu'occupent ces mythes dans la grande explication cosmogonique du monde rejoint la conception que s'en faisaient les Hébreux dans le livre de la Genèse. Dieu créa la terre, puis les plantes au troisième jour. Puis les animaux et enfin l'homme, au sixième jour. « Au septième jour, Dieu a fini son travail qu'il a fait. Au septième jour, arrêt de tout son travail qu'il a fait. » (Gn 1, 10-12, 24-31 ; 2, 2-3.) Deux récits concernent la fleur nommée « narcississe » dans la mythologie gréco-latine. Un premier nous est raconté à la fin du VIII^e siècle av. J.-C. dans *l'Hymne homérique à Cérès* (déesse que les Grecs associaient à Déméter), que je réserve pour un autre exposé sur les mystères. Le second récit nous vient d'Ovide, dans le troisième livre de ses *Métamorphoses*. C'est celui qui nous occupe ici. L'apparition des fleurs au troisième jour de la Genèse nous indique que c'est un mythe qui affleure hâtivement dans la construction identitaire. Les psychologues situent la naissance du narcissisme dès qu'une énergie naît dans l'ovule. Son déploiement extra-utérin accompagnerait par la suite les deux types d'énergie qui vont travailler à constituer le moi : la libido du moi et la libido d'objet, c'est-à-dire la conscience qu'acquerra progressivement l'enfant de tout ce qui n'est pas lui et qui est « autre ». Le narcissisme se présente comme un déséquilibre de ces forces qui, dans le développement normal d'une personne, tendent à s'harmoniser sous les auspices d'Éros. (*Les rassurer si je constate que certains ont l'air de ne pas comprendre. Leur patience sera récompensée.*)

Éros, toujours Éros ! En Narcisse étaient réunis tous les charmes. Il ne laissait indifférents ni les nymphes qui en tombaient amoureuses, ni les Béotiens (*m'arrêter sur ce terme qu'emploie Ovide si je constate que plusieurs ne semblent pas en connaître le sens*) qui recherchaient son amitié. Mais lui, très fier, les dédaignait tous, mettant en cause la pureté de leurs intentions.

Les raisons de ce dédain du Narcisse d'Ovide sont hautement examinées par les psychiatres, qui y voient les caractéristiques comportementales de certains de leurs malades, affectés par des agissements grandiloquents, un besoin incommensurable d'être admiré et un manque d'empathie évident pour autrui. Le narcissisme désignerait l'amour de soi ou l'importance excessive accordée à l'image de soi. (*Attirer l'attention sur ce qui suit afin qu'ils puissent prendre conscience de leur niveau de narcissisme.*)

Sous les auspices positives des pulsions vitales, le narcissisme prendrait forme au stade du miroir, selon Lacan, ce psychiatre et psychanalyste dont nous avons mentionné le nom dans le dernier exposé. L'enfant ne se sentirait plus comme un organe ou un ensemble d'organes tendus vers la satisfaction d'un besoin. Il deviendrait alors apte à établir un rapport avec la réalité que représente le regard de la mère posé sur l'image d'ensemble de son corps.

(Le récit du mythe de Narcisse suscite toujours beaucoup d'intérêt de la part des étudiants. Changer l'atmosphère. Mettre à profit des modifications de tons, de mimiques, de gestes, de mouvements : marcher, me diriger à la fenêtre, tourner le dos aux étudiants, laisser vaquer leur imagination...) Fatigué de la chasse et de la chaleur du jour, Narcisse, un jour, vient s'asseoir près d'une fontaine à l'eau très pure et fraîche pour étancher sa soif. Ce qu'il découvre dans le reflet de l'onde est une image dont il s'éprend. Il prête un corps à l'ombre qu'il aime et il s'admire. Je vous ai apporté une illustration de cette scène, un magnifique tableau qui date de la toute fin du 16^e siècle, *Narcisse*, que nous devons à l'Italien Michelangelo Caravaggio. Je vous invite à l'admirer plus longuement à la fin de mon exposé.

Françoise Dolto, autre scientifique, pédiatre et psychanalyste dont nous avons déjà parlé, ne fait pas remonter les fondements du narcissisme au stade du miroir. Selon elle, les organisateurs les plus anciens du corps s'établissent au moment où la mère s'amuse à bavarder avec son bébé. Elle ne lui adresse plus des paroles qui accompagnent la satisfaction d'un besoin. Elle circonscrit une autre scène où entrent en jeu les paroles d'un autre discours, cette fois en relation avec la stimulation du désir chez son enfant. (*Si le climat de la classe s'y prête, leur suggérer de demander à leur mère ce qu'elle a retenu des tous premiers jeux auxquels, bébé, ils se seraient adonnés : agripper un doigt et le sucer ; agrandir les yeux selon les intonations perçues... À quels désirs du bébé, selon eux, répondraient ces jeux élémentaires ? Et*

quels en seraient les rapports avec le développement narcissique du bébé? Reprendre le récit en rétablissant l'atmosphère d'écoute attentive.)

L'histoire d'Écho, cette nymphe qui tomba amoureuse de Narcisse, est une histoire malheureuse. Victime du sort que lui jeta la colère d'Héra, alors que, par des jeux de bavardages insensés Écho s'amusait à déjouer les crises de jalousie de la terrible déesse envers Zeus, son mari, Écho fut punie par là où elle avait péché : la parole. Les traductions de la malédiction d'Héra diffèrent. Mais j'aime bien celle-ci : « Désormais, cette langue malfaisante ne te sera plus d'aucune utilité. Tu auras toujours le dernier mot, mais jamais plus tu ne parleras la première. » C'est à partir de ce moment-là que la nymphe se mit à bégayer. Comment, alors, avouer son amour à Narcisse, alors qu'elle est condamnée à ne jamais parler la première ? Ovide raconte les vaines tentatives de la nymphe jadis jacassière pour entrer en dialogue avec Narcisse. Les résultats de la rencontre ne sont pas difficiles à deviner : éconduite dédaigneusement par Narcisse, Écho ne put jamais crier les mots qui auraient pu convaincre le jeune homme de la pureté de son amour, car ne parvinrent du fond de sa gorge que de bêtes répétitions des dernières paroles de Narcisse.

Et pendant qu'Écho maigrissait de plus en plus chaque jour à force d'errer dans la forêt à la recherche de son bien-aimé, Narcisse, lui, continuait de baisser son visage pour embrasser son image dans la mare. Mais cette image se brouillait dès que ses lèvres et ses bras voulaient s'en emparer. Désespéré de ne jamais pouvoir capter son amour en dehors des ondulations de l'eau, Narcisse lui aussi dépérissait. Toujours et toujours, il tentait de toucher la forme dans l'eau. Et toujours l'image tant chérie se déformait et s'embrouillait quand sa main cassait la surface. *(Selon ce que je sais de ma propension à dramatiser, laisser s'écouler un temps afin de permettre aux étudiants de revenir « sur terre ».)*

L'histoire poignante de Narcisse et d'Écho nous aide à comprendre les moments fondateurs du narcissisme tels que Lacan et Dolto nous les ont expliqués par les analogies du miroir et de la parole ! À partir de ces mises en place originelles du narcissisme, tout un système de liaisons, de frayage, dit Freud, se déploie, tant au niveau des neurones qu'au niveau des représentations, laissant entendre qu'analyser le narcissisme vise davantage le processus que l'objet (le moi ou l'autre, ou le moi et

l'autre) sur la dangereuse pente de l'anéantissement de l'Un par l'Autre ou plutôt de l'Autre par l'Un, et cela s'effectuant sous la pression du désir. Ainsi derrière l'unité chèrement acquise au cours des phases antérieures de la construction du moi, se profile la menace de l'effritement de la personnalité qui perd la maîtrise de son évolution, le risque que revienne le chaos primordial de l'existence. Des circonstances dans la vie de chacun d'entre vous, comme des relations incestueuses qui installent la confusion des désirs dans la prime adolescence, seraient des facteurs de nature à défaire ce que votre croissance aurait pu réussir à édifier... *(En marquant une pause pour embrasser la classe du regard, faire attention pour ne pas m'attarder sur mon couple d'inséparables.)*

Maintenir la cohésion du moi, voilà le défi auquel est confronté le narcissique. Les psychanalystes discutent encore de la place que détient l'un des principes moteurs de l'identité du moi, le principe de nirvâna, terme que l'on doit à la psychanalyste britannique Barbara Low (1877-1955) et qui, en psychanalyse, a été détourné du sens que lui attribuent les bouddhistes, soit un état d'extinction du désir humain produisant une quiétude et un bonheur parfaits, dépourvus de mouvement et de dynamisme. Pour comprendre le principe de nirvâna tel que l'entend la science psychanalytique, il faut revenir aux pulsions antagonistes qui régulent le fonctionnement psychique : les pulsions de vie, représentées par Éros, et les pulsions de mort (Thanatos), dont le principe du nirvâna est la manifestation.

(Je reprends le ton du récit.) Dans l'herbe épaisse et fleurie, Narcisse ne peut se laisser de contempler l'image qui l'abuse. Il se dit : « Pourquoi suivre cette image qui sans cesse te fuit ? Tu veux ce qui n'est point. Éloigne-toi, et tu verras s'évanouir le fantastique objet de ton amour. L'image qui s'offre à toi n'est que ton ombre réfléchi. Elle n'est pas réelle. » Alors une nuit éternelle obscurcit ses yeux épris de beauté. Mais sa passion le suit au séjour des ombres, et il cherche encore son image dans les ondes du Styx. Dans le tableau peint par Nicolas Poussin vers 1650, que je soumets à votre observation, Écho, bien qu'elle ait été éconduite par le malheureux, recueille en le répétant le dernier « adieu » que l'agonisant adresse à l'objet tant aimé. Entre elle, à l'arrière-plan, et Narcisse, au premier plan, se tient Éros — ou Cupidon — qui de sa flèche a puni celui qui se moquait jadis de l'amour en lui infligeant l'amour le plus cruel qui soit : « Que celui-là qui n'aime aucun autre s'éprenne de lui-même. » *(Très bref échange sur ce qu'ils pensent de cette maxime.)*

Il me reste encore à vous dire quelque chose concernant ces forces contraires qui agissent sur la structuration de la personnalité. La vie progresse sur le mode des excitations. Mais comme tout corps lancé dans le système atmosphérique va inévitablement ralentir, perdre de sa consistance, se désagréger ou se fracasser, le système psychique, sur le même mode présumé, affiche une tendance à l'affaissement de la tension vers le niveau zéro. Le maintien d'un certain niveau d'excitation et d'état de plaisir est de fait nécessaire pour contrecarrer la néantisation qu'entraînent les pulsions de mort. Il existe donc un narcissisme positif et un narcissisme négatif, chacun lié à l'état de congruence des diverses instances du moi. Comme cette congruence s'est charpentée par l'apprentissage progressif des réalités de l'autre, monde ou individu, cette cohérence acquise à la suite d'efforts consentis par le moi sera dangereusement menacée dès qu'il y aura désinvestissement de celui-ci en regard de la réalité de l'autre. Le dernier ressort de l'évolution libidinale est de retourner au repos des pierres, soit d'aspirer à la mort. Les narcissiques meurent d'avoir été des enfants non désirés, pensent au suicide comme délivrance d'un engagement à jouer au jeu de l'existence. Ils ne veulent plus de cette chaîne signifiante dans laquelle ils n'auront été admis qu'à regret. *(Peut-être serait-ce indiqué de prendre à part Agni et Claude pour vérifier de quelle façon ils ont compris ces dernières considérations.)*

(Retour aux accents du poète. À un moment, me rendre à la fenêtre, et continuer, dos tourné à la classe.) Les naïades pleurent sa mort. Elles coupent leurs cheveux et les consacrent sur les restes chéris. Revenant de la préparation du bûcher où doit être consumée la dépouille du bien-aimé, elles constatent sa disparition. À sa place, elles ne trouvent qu'une fleur d'or de feuilles d'albâtre couronnée. On dit que lorsque l'ombre de Narcisse traverse le fleuve qui encercle le monde de Thanatos, peuvent encore être entendus les gémissements d'Écho tentant d'entrevoir une dernière fois le reflet du bellâtre dans l'eau silencieuse ... *(Laisser courir l'image... Reprendre sur le ton des dernières consignes.)*

J'espère avoir suffisamment stimulé votre imagination pour que celle-ci ait envie d'entreprendre l'exercice d'introspection que nous ferons ensemble. Dès ce soir, j'indiquerai l'horaire des rencontres sur le tableau d'affichage. Et avant de partir, n'oubliez pas de vous remémorer ce que je viens de vous expliquer en examinant de façon plus précise et élaborée les éléments des

deux toiles, celles du Caravaggio et celle de Poussin, que je vous ai apportées. À demain.

Lectures :

Liboiron, I. (1963). Du besoin au désir : essai sur la représentation narcissique. *Revue de psychanalyse*, 2(3), 20-35.

Cornwall, L. (1948). *Amour et narcissisme*. Liège : Les Éditions Échos.

4

Le Sacré

(Me servir des notes prises à l'occasion de mes rencontres avec les novices. Les insérer entre les lignes du texte au hasard des réactions que mes propos sembleront susciter chez eux.)

Nous arrivons à la fin de notre session de formation. Il ne me reste à vous adresser la parole que deux fois avant que vous quittiez cette retraite fermée. Aujourd'hui, mon intention est de vous sensibiliser à la notion de sacré. Pourquoi, me direz-vous ? Parce qu'après vous avoir tous reçus en entrevue, je me suis rendu compte que la plupart d'entre vous, sinon presque tous, possédez des personnalités qui inclinent fortement vers le surnaturel. Je vous ferai remarquer que cette attirance, en plus de procéder de convictions religieuses, provient d'un phénomène que tout être humain ressent un jour ou l'autre : le « numineux », un terme que j'emprunte à un grand spécialiste des religions comparées, Rudolf Otto (1869-1937). Je constate, en regardant vos airs perplexes, que plusieurs se demandent où les conduira cet exposé à caractère mystérieux et troublant. *(Prendre mon temps pour bien expliquer un concept qui ne semble pas avoir de rapport direct avec leur personnalité.)*

Le sacré — je vous en donne un bref aperçu — recouvre une réalité qui procède du numineux, concept plus englobant et plus originel. Le sacré est plus ou moins synonyme de « religieux ». Certains spécialistes, selon la formule de l'archéologue Henri Hubert (1872-1927), voient dans le fait religieux « l'administration du sacré ». Dans toutes les religions, le sacré renvoie à des pratiques de communication entre les humains et les dieux au moyen d'offrandes effectuées au cours de cérémonies sacrificielles. Les sacrifices ont pour but d'influencer les forces invisibles, numineuses. Les humains se servent de ce

moyen pour incliner en leur faveur les dieux de leurs cultures : protéger leurs récoltes, faire tomber la pluie, empêcher que des malheurs se produisent, conjurer le mauvais sort, etc. (*Ne pas m'attarder ici sur le rite. Y revenir peut-être plus loin si l'occasion se présente.*)

Le numineux est l'impression diffuse qu'une force supra-sensible et omnipotente dépasse la conscience et l'arrache 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 puissance indépendante de sa volonté. Le numineux serait l'expérience religieuse qui échappe au bon sens. Expérience terrible, pouvant être dévastatrice, le numineux est la rencontre de celui qui la subit avec la toute puissance 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. Le numineux est ce à quoi nous pensons ne pouvoir échapper : le Destin. (*Ont-ils déjà éprouvé cette impression d'être dépassés par quelque chose de plus grand qu'eux, un sentiment qu'ils ne peuvent facilement identifier ? Oui ? Quels effets cela a-t-il produit sur eux ? Ces effets peuvent-ils influencer leurs comportements, orienter leur personnalité ? Croient-ils que le numineux puisse être à l'origine de leur croyance religieuse ?*)

Dans le numineux baigne votre imaginaire, fortement teinté de l'utopique représentation que vous vous faites des temps mythiques et du pays idéal. Celui-ci est un lieu que vous ne pouvez qu'imaginer, car il ne se situe sur aucune des cartes du monde et 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 univers en une symbiose qui hante encore l'imaginaire des peuples, c'est le temps mythique du bonheur. C'est un temps où les êtres humains n'ont

pas besoin d'offrir des sacrifices pour conserver la magnanimité divine. 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 foetal (*Terra Mater*), l'albumen dans lequel baigne le jaune contenant le germe de vie. (*Cette description d'un temps et d'un lieu idéal ne leur rappelle-t-il pas le Paradis de la Bible qu'Ève et Adam, les géniteurs de la race humaine, ont perdu pour avoir succombé aux tentations du serpent « plus fin que tous les animaux sauvages de Yahweh » ? Gn 3,1.1*)

Les mythologies, comme les religions qui leur succèdent, visent le même but : arracher le cosmos à son inintelligibilité première en élaborant des récits qui expliquent le fonctionnement du monde. Les mythologies sont les premiers essais raisonnés d'explication du monde. Mais certaines religions interviennent, dont les religions chrétiennes — je mets à part les sagesses orientales comme le bouddhisme et le taoïsme, qui ne conservent des divinités qu'une idée lointaine et approximative subsistant, la plupart du temps, dans l'imaginaire collectif —, pour expliquer ce qui, au cœur du mal qui partout essaima ses « mal-heurs », a fracassé l'univers idyllique du Paradis et instauré la notion de faute. Ainsi la faute apparaît-elle à la fois comme menace à notre condition humaine faillible et comme levier pour la transcender.

Permettez-moi, ici, d'ouvrir une parenthèse. J'ai constaté, au cours de nos rencontres, que certains d'entre vous maintiennent clandestines et secrètes, par exemple, des conduites sexuelles un peu « spéciales ». Mon devoir de directeur de conscience est de vous indiquer que ces secrets vous rongent et menacent dangereusement votre équilibre psychique. Ils sont un ver dans la pomme. Vous alourdissez votre conscience en la polarisant sur vos fautes au lieu de les confier à la confession. De votre propre chef, vous essayez de compenser par des entreprises de purification, chacun à votre manière. Ces actes de purification, déviés de leur véritable cible — comme peuvent l'être des pratiques de flagellation, par exemple —, sont non seulement dangereux, mais en soi néfastes et contre nature. Dieu n'exige pas que vous reviviez la Passion de son fils bien-aimé. Il exige

seulement que vous vous en souveniez et que vous rendiez hommage à sa très grande mansuétude. C'est la raison d'être du mémorial de la messe. *(Les amener à prendre conscience, dans leurs comportements, de ce qui est de l'ordre de l'utopie, et qui les amènerait à se mettre à la place du Christ pour réparer le péché originel, qui est incontestablement « le » péché d'orgueil. Ce péché-là a suscité la colère de Dieu dans le ciel, avant même la création d'Adam et d'Ève. Elle s'est abattue sur le plus orgueilleux des anges, Lucifer.)*

Essayez donc de répondre à cette question : quelle est, selon vous, la punition à laquelle tout être humain tente d'échapper ? *(Freiner de la main les réponses qui fuseraient tout de suite.)* Cette punition a privé la race humaine de l'immortalité. À cause de la faute de nos premiers parents, nous sommes devenus une race maudite, emprisonnée entre les deux extrémités de la vie : la naissance et la mort. En d'autres mots, nous sommes devenus des mortels. Je vous ai écouté attentivement. Toutes vos préoccupations existentielles tournent autour de ces deux pôles. Votre naissance ? Elle vous a été volée. Vous lui attribuez les malheurs de votre existence. Vous n'avez pas eu les parents qui vous auraient compris, aidé, le bon milieu pour vous épanouir, etc. Ces récriminations placent certains d'entre vous en situation de perpétuelle quête d'un retour à une enfance idyllique qu'il ne leur aurait pas été permis de vivre. *(N'est-ce pas, à l'échelle individuelle, l'incessante recherche du Paradis perdu qu'entreprend l'humanité en marche ? Ces liens, ils doivent pouvoir les faire.)* À l'autre extrémité, certains puristes — j'en ai découvert bon nombre parmi vous — appellent la mort de leurs vœux les plus chers. *Ultimo*, ils désirent enfin voir cette lumière que leurs fautes opacifient. J'ai entendu des propos comme : « rendre la mort libératrice de l'être enfin ouvert sur l'éternité. » Vous désirez vous immoler sur l'autel du sacrifice. Mais que signifie ce sacrifice que vous vous imposez ? Est-ce une conséquence des terreurs qui habitent votre conscience ? Le terrain d'une souffrance insupportable ? Le résultat de ruptures définitives qui font mal ? Est-ce élan prémonitoire d'une mort que vous pressentez imminente ? Tout votre être pris d'assaut se fige sur cette peur que vous ressentez devant le vide d'une existence que vous auriez voulu exprimer autrement, bien autrement... *(Pause. Laisser couler.)* Vous êtes jeunes. Vous avez certainement lu *Werther*. Comme lui, vos élans vous portent entiers vers des idéaux trop souvent, hélas ! inatteignables. Pour l'amour, la vérité, la justice et que sais-je encore ! vous êtes prêts à mourir.

Stop, là ! Mettez du rationnel dans tout cela. N'oubliez pas que vous êtes mortels et qu'on ne fracasse pas impunément la barrière du temps. *(Cette notion cruciale de « barrière du temps » serait à développer, mais elle m'entraînerait à traiter du « temps », une notion fort complexe qui outrepasserait mon mandat.)*

L'un d'entre vous m'a rappelé cette phrase d'Antonin Artaud qui l'a impressionné : « être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bûcher » 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. » Pourquoi vous investir d'une mission libératrice ? Vous n'êtes pas le Christ pour prendre sur vous les péchés de la terre entière et les vôtres en particulier ! *(Éviter, à ce stade, de m'enflammer. Je me dois rester calme !)* Vous dépassez la mesure dans votre utopique vision réparatrice. Ce feu, qui ronge votre intérieur, vous conduira à votre perte si vous n'y faites attention. Évitez les excès ! Évitez de vous investir d'une mission qui vous dépasse. Dites-vous que c'est l'œuvre du numineux en vous, d'un appel du destin qui vous dépasse, et ne faites que ce qui se présente raisonnablement à votre portée. Servez-vous de vos œuvres artistiques pour expulser le trop plein de pression qui autrement risquerait de faire éclater votre bouilloire intérieure. *(Prendre le temps qu'il faudra pour qu'ils intègrent ce que je viens de leur conseiller.)*

Je m'excuse de vous avoir ainsi rappelés à l'ordre. Ceux à qui s'adressent mes mises en garde se reconnaissent. Ces pensées me sont venues à la suite des propos que vous m'avez confiés et que je ne pouvais laisser sans réaction. Sachez que le sacré, qui est notre relation avec Dieu, nous innerve tous. Mais que vous ne devez y consacrer que ce qui est de l'ordre du naturel. Et j'insiste sur le mot « naturel ». Le surnaturel existe. Mais il ne doit pas nous amener à vivre « contre nature ». Je m'excuse encore une fois d'avoir été brutal. D'ici notre prochaine rencontre, je vous confie la tâche de réfléchir à la question. Une bonne méditation sur le sacré vous préparera à notre dernier exposé sur les mystères. Allez en paix.

Lectures :

- Bail, L. (1960). *Pistes de réflexion autour du sacré*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Myriade, J. (1952). *Images et symboles. Le catholicisme et le magico-religieux en Amérique*. Paris : Galimatias.
- Van Gotter, A. (c. 1954). *La Mort : les rites de passage*. Bruxelles : Où vais-je ?

5

Les Mystères

Vous voilà déjà à la fin de votre parcours. Nous pénétrons dans le « saint des saints », au cœur même du sacrifice, notion que nous allons plus spécifiquement explorer aujourd'hui, en parlant du mystère eucharistique. Nous y pénétrerons en adoptant une approche religieuse chrétienne, à ses débuts fortement imprégnée de mythologie gréco-latine. Je dois vous prévenir que certaines réalités ne vous seront accessibles qu'une fois accomplie et réussie la présente session de formation. Et vous comprendrez pourquoi lorsque je vous aurai instruit sur les mystères. Par contre, certaines autres matières vous seront familières, car elles concernent votre croyance catholique sans laquelle vous ne seriez pas ici. Vous me permettrez de vous les rappeler en les envisageant sous l'angle précis du sujet que j'ai choisi pour vous entretenir aujourd'hui. Cela clôturera en beauté, je l'espère, cette semaine à laquelle vous vous êtes inscrits, m'a-t-on dit, avec grand enthousiasme.

Dans la religion catholique, le mystère est le secret dessein de Dieu conçu de toute éternité et se réalisant dans le sacrifice de la messe ou mystère eucharistique. Le mot « mystère » a acquis bien des sens au cours de l'histoire. Je vous invite à retourner à la source, aux premières manifestations des mystères auxquelles participent en Grèce les mystères d'Éleusis.

Je vous ai déjà mentionné, à propos du narcissisme, que deux récits mythiques s'attachaient à la fleur appelée « narcississe ». Le premier, que j'avais alors mis de côté, extrait des *Hymnes homériques*, raconte l'histoire de Perséphone, fille de Zeus et de la déesse Déméter (Cérès, chez les Romains), déesse de la Terre, comme Zeus l'est du Ciel. Alors qu'elle admirait et cueillait un beau narcississe, cette fleur ravissante qui se présentait à elle

éclipsant toutes les autres fleurs de la prairie, Perséphone est happée dans les entrailles de la terre, dans les Enfers, par son oncle Hadès. Le frère de Zeus, avec l'assentiment de celui-ci, désirait en faire son épouse. Ignorant le dessein de Zeus, Déméter, inconsolable, se met à parcourir l'univers des dieux et des hommes pour retrouver sa fille. Un jour, épuisée, elle demande l'hospitalité aux habitants de la ville d'Éleusis qui l'accueillent généreusement. Pour les remercier, la déesse leur dévoile ses mystères et les maîtrises de l'agriculture. Elle leur enjoint d'établir un culte à sa divinité et à celle de sa fille. Les anciens mystères s'adressaient généralement à des couples de divinités, comme c'est le cas ici. Retrouvée par sa mère et soumise à l'injonction de son père, Perséphone ne pourra habiter la Terre qu'une moitié de l'année, durant la saison des moissons, l'autre moitié devant être consacrée à son époux au royaume des morts.

Parce que leur divulgation était défendue, les cérémonies des mystères ne nous sont généralement parvenues que très peu documentées. Abolis en 393 par l'empereur Théodose, les mystères d'Éleusis sont ceux qui nous informent le mieux sur la nature des mystères à l'origine. Ils font partie des anciens cultes à mystères, de nature ésotérique et initiatique, et dont la règle fondamentale était le silence : parler du mystère, c'était le profaner, autrement dit le détruire. Leur hermétisme recouvrait des rituels auxquels seuls avaient accès les initiés du culte. Le terme grec *mystèrion* désigne originellement l'ensemble des rites qui présidaient aux pratiques du sacrifice, de l'offrande que l'on adressait au dieu pour attirer sa bienveillance et sa protection. Construits principalement autour de la culture du blé, et toujours accomplis par des prêtres haut placés dans la hiérarchie religieuse, les mystères d'Éleusis visaient l'abondance des récoltes.

Des restes de l'esprit des mystères imprégnaient la mentalité des premiers chrétiens. L'occultisme des mystères s'accommodait bien de leur réclusion dans les catacombes, alors qu'ils étaient persécutés par les Romains. Saint Paul tient compte de cette réalité lorsqu'il enracine la liturgie de l'Église dans le mystère divin. Frappé par la grâce sur le chemin de Damas, il écrira : « Vous avez appris comment Dieu m'a dispensé la grâce qu'il m'a confiée pour vous, m'accordant par révélation la connaissance du Mystère. » (Ep 3, 2.3). Le mystère est le dessein rédempteur de Dieu le Père qui, dans sa grande sagesse, décide de « tout rassembler dans le Christ » en en faisant son émissaire suprême.

L'histoire du Salut englobe ainsi la venue du Christ sur la terre, sa mort et sa résurrection, sa croissance dans l'Église qui est son corps mystique, son retour glorieux sur terre à la fin des temps (la parousie). La mission du Christ continue d'être rappelée annuellement dans les pratiques de l'Église, grâce à l'animation de l'Esprit Saint. Le mystère révélé à Paul est ainsi celui de la Sainte Trinité qui invite l'humanité chrétienne à revivre les trois grands moments du Salut en un calendrier liturgique annuel qui comprend trois cycles : le cycle de Noël (naissance du Christ), le cycle de Pâques (mort et résurrection du Christ) et celui de la Pentecôte (règne de l'Esprit Saint dans l'Église et l'âme de chaque fidèle). Tant que l'humanité ne sera pas entrée pour toujours dans le cercle divin des relations trinitaires, la liturgie du Salut ramènera inlassablement le chrétien entre le Calvaire et la Jérusalem céleste, destin cosmique de l'espèce humaine. (*Laisser la chance à ceux qui le désirent de poser des questions d'éclaircissement.*)

L'acception *sacramentum* est la traduction latine du mot grec « *mustèrion* », ce que nous appelons « sacrement » en français. Elle s'applique à sept actes d'allégeance des chrétiens à l'Église du Christ. Les saints sacrements — le baptême, l'eucharistie, la confirmation, la réconciliation, le mariage, l'ordre et l'onction des malades — couvrent l'ensemble des étapes du parcours de la vie humaine. L'un de ces sacrements, l'eucharistie, ne peut être approché sans que le catéchumène (*m'assurer que toute la classe comprenne ce mot*) ait manifesté son désir d'entrer dans l'Église et démontré sa compréhension des devoirs que cela suppose. Par analogie, vous commencez sans doute à comprendre pourquoi certaines vérités ne pourront vous être divulguées, à moins que vous n'ayez, comme les catéchumènes, prononcé vos vœux d'entrer en communauté. Le premier geste que l'aspirant chrétien aura à accomplir pour entrer dans l'Église et ainsi avoir accès au mystère eucharistique, sera de se faire baptiser. Plus tard, il aura à confirmer sa volonté d'y rester par le renouvellement de son serment solennel. Il aura également à se réconcilier avec Dieu en se purifiant régulièrement de ses fautes par la confession. S'il est mortellement malade, on oindra son front d'une huile qui apaisera sa souffrance et ses peurs, qui le lavera définitivement de ses péchés, s'il en reste, et, par la grâce de l'Esprit Saint, lui permettra d'entrer dans « le cercle divin des relations trinitaires », dans le « saint des saints ». (*Quelques étudiants me poseront peut-être des questions sur les sacrements de mariage et les*

ordres. Ils projettent d'entrer dans les ordres d'une communauté catholique, ils savent donc qu'ils ne peuvent se marier.)

Abordons maintenant plus précisément le mystère eucharistique. Au cœur du déploiement liturgique est repris autant de fois et plusieurs fois par jour si nécessaire le cérémonial de la messe par lequel s'opère le sacrifice du corps et du sang du Christ. Cet holocauste est un acte de mémoire qui rappelle les anciens cultes voués aux couples de divinités, mystère ultime de l'engendrement pour représenter et renouveler le sacrifice de la croix. Le mystère eucharistique est un phénomène de transsubstantiation qui incarne la divinité dans l'humanité pécheresse par le geste d'amour : l'agapè. Il fonde son origine dans la cène du Seigneur, le dernier repas que ce dernier partage avec ses disciples au soir du jeudi saint en leur disant : « Ceci est mon corps, ceci est mon sang qui vont être donnés pour vous, faites ceci en mémoire de moi. » En ce geste d'amour, les premiers chrétiens pouvaient reconnaître celui, bienveillant, de leur *Terra Mater*, la déesse Déméter qui exauçait leurs vœux de fécondité et de subsistance assurée.

Car on pourrait également voir, dans le rituel de la messe, un acte de mémoire plus ancien à situer au centre du désir de l'homme de s'unir à la divinité et de la divinité consentante à le couvrir de ses bienfaits, grâce aux offrandes qu'elle accepte de recevoir. L'union de l'humanité à la divinité n'est-elle pas continuellement rappelée dans les anciens mystères, en particulier dans celui d'Éleusis, où Perséphone, la déesse née de l'union du Ciel, par Zeus, et de la Terre, par Déméter, partage son temps de présence entre la Terre et les Enfers ?

Maintenant que votre imaginaire s'ouvre plus largement à cette réalité des mystères, vous pourriez sans doute écrire des pages et des pages sur les rapprochements que je vous demanderais d'établir entre les mystères d'Éleusis, le mystère eucharistique et le mystère, sacré, qui se cache à l'intérieur de vous. Il est certain qu'au centre de tout cela trônent le bien et le mal, avec lesquels toute vie chrétienne doit composer pour accomplir sa destinée. Inlassablement ces pratiques sacrées rappellent que la mort n'est pas le dernier mot, ni de Dieu ni de l'homme. Elle n'est qu'un passage. Et chaque fois qu'un chrétien vit le rituel de la messe, il s'engage sur la passerelle que son Rédempteur a construite pour lui au-dessus du néant. Il l'emprunte chaque fois qu'il a besoin de maintenir ou de renouveler son espoir en la vie. Voilà en quoi consiste le mystère eucharistique. Voilà ce que chacun d'entre

vous cherche à revivre devant le tabernacle occulte et sacré de ses croyances intimes. Voilà pourquoi la tentation de *Werther* ne doit plus vous incliner aux plus sombres pensées.

L'imaginaire est identité enracinée dans les méandres du destin de l'homme. Oppressé et fractionné dans sa matérialité par la faute, l'homme est espoir de rachat par l'acte du sacrifice. Il ne cesse de rêver à l'image aperçue et cassée dans l'onde fluide, espoir de sa fusion ultime avec Dieu, c'est-à-dire avec lui-même. C'est une légende — son histoire — qu'il se raconte inlassablement. Elle crie son désir d'enfin remonter aux temps immémoriaux de l'Âge d'or et d'habiter une fois pour toujours le Paradis retrouvé. Voilà en résumé, le message que je désirais vous transmettre. On m'avait donné comme tâche de vous amener à une meilleure connaissance de vous-même et à une compréhension plus fine des pulsions intimes qui influent sur les décisions de votre vie. Sachez que mes enseignements sont fondés sur le témoignage d'une existence, la mienne, dont j'essaie de vous faire part. Car, comme vous, j'ai été ce *Werther* qui, aveugle, est devenu voyant. Ce sera maintenant à votre tour de diffuser la « bonne nouvelle ».

Lectures :

Aumont, F. (1929). *Le paganisme romain dans l'Église catholique romaine*. Genève : L'Entre-Deux.

Myriade, J. (1914). *Les Mystères d'Éleusis*. Paris : Galimatias.

DOSSIER DES NOVICES : FICHE D'AGNI

Le Thème et variations, sujet d'Agni

Objectif du devoir :

Illustrer le concept de variabilité dans la persistance d'un objet sous l'effet du temps

J'ai choisi d'illustrer le concept de variabilité dans la persistance d'un objet sous l'effet du temps en prenant comme exemple le thème et variations en musique. Cette forme musicale classique est une forme rattachée au plaisir ludique de la composition. Si

elle a pu amuser les contemporains de Beethoven, ce n'est cependant pas une forme que les compositeurs de ma génération se plaisent à cultiver dans le même esprit. La forme dans son évolution historique risque donc de présenter d'importants changements que j'examinerai sous l'angle de la réception — en considérant la façon d'interpréter une même œuvre à des époques différentes — et sous l'angle de la création — en évaluant si les mutations que font subir les créateurs au thème et variations affectent son intégrité. La question que l'on doit alors se poser est : à travers ces changements, le thème et variations reste-t-il un thème et variations ?

Des exécutions d'une même œuvre à des époques différentes — soit dit en passant, cela s'applique à toutes les formes musicales et non pas qu'au thème et variations — émerge le principe de variabilité. Si l'œuvre musicale demeure la même, elle se révèle néanmoins modulée par des facteurs d'ordre individuel et historique. En effet, ses interprètes afficheront des manières qui leur sont propres, mettant en cause leur compréhension de l'œuvre, leurs aptitudes, leur sensibilité et leurs habiletés techniques à l'exécuter. Ces qualités seront fortement marquées par les valeurs et la sensibilité du temps. Dans ce cas, l'œuvre demeure stable en ses composantes et variée selon les diverses captations que l'on en fait à des périodes différentes de son existence. L'existence d'une œuvre dure tant qu'elle est reprise, l'on dirait aujourd'hui « revisitée », par des mélomanes, des musiciens interprètes et des critiques musicaux, des commentateurs, ce que Heidegger appelait « les gardiens de l'art ». Jusqu'à présent, Beethoven continue d'être abondamment joué, étudié et commenté. L'admiration que l'on éprouve pour son art inspire toujours de nouvelles façons de l'aborder, plus adaptées à l'époque qui le propage. J'espère qu'un sort similaire s'attachera à l'œuvre musicale de mon ami Claude, dont j'aimerais devenir l'interprète attitrée en ce qui concerne mon registre vocal. Les œuvres de mes contemporains deviendront donc à leur tour l'objet de nouvelles approches interprétatives et susciteront d'autres explorations et trouvailles qui les feront apparaître différentes sans qu'elles soient dénaturées d'une exécution à une autre. L'avenir dira si les œuvres de Claude dureront au-delà de « ce que durent les roses »...

J'aborde maintenant les multiples mutations qui peuvent affecter la forme elle-même à travers son évolution. Les compositeurs veulent se dépasser sans cesse, trouver de nouvelles idées, se délivrer des chaînes de la tradition pour exploiter de nouvelles

trouvailles compositionnelles découlant de manières différentes d'entrevoir et de sentir la musique. Et nous confortons ces manières en interprétant leurs œuvres selon l'esprit de l'époque, comme je l'expliquais précédemment. Mais il me faut m'éloigner de ces considérations pour définir ce qu'est un thème et variations, examiner rapidement les modifications que lui a fait subir l'évolution historique, évaluer, enfin, si malgré tout la forme conserve toujours intactes ses caractéristiques intrinsèques.

Un thème est une phrase musicale bien accusée, destinée à réapparaître dans la suite d'un morceau à divers titres. En tant que phrase, le thème doit présenter un sens complet en ses parties et être suffisamment typé pour demeurer perceptible à l'audition. Plus souvent de tournure mélodique, il peut aussi s'affirmer selon les paramètres harmoniques, rythmiques ou mêmes timbriques. Ces paramètres peuvent ne pas affecter seulement les variations, mais constituer le caractère propre, l'identité du thème, qui est perçu « pareil comme » ce qu'il est.

Le principe qui anime la forme du thème et variations est celui d'une phrase infléchie mélodiquement dans ses diverses représentations. Ce principe est extrêmement ancien. On le retrouve dans l'Antiquité. On peut le détecter dans la musique occidentale au Moyen Âge (modulations de la cantilène liturgique, le *cantus firmus*), à la période baroque (improvisations et variations sur le *cantus firmus* des organistes), au siècle des Lumières (les variations ornementales), à l'époque romantique (les développements du thème), enfin au 20^e siècle (le principe sériel appliqué aux divers paramètres musicaux). Toujours, un thème très établi mélodiquement, parfois modifié en ses valeurs de durées, est maintenu intégralement jusqu'à la fin et épaissi des textures diverses dont l'enrobent les autres voix (procédés polyphoniques de la conduite contrapuntique). Les atours de la mélodie peuvent ne jamais affecter l'audition, lui conservant son caractère souverain. Parfois les arabesques iront jusqu'à en noyer la perceptibilité dans un flot sonore indigeste. À partir de Beethoven, le thème passe du statut de sujet de référence à celui de sujet à développement qui ira jusqu'à présenter des variations dont les éléments vont en modifier les proportions. À la veille des grands bouleversements du 20^e siècle, le changement de mentalité va introduire la notion de série apparemment sans thématique au sens traditionnel et classique du terme. C'est que la série est devenue une abstraction mathématique dont les algorithmes vont tenir lieu de préforme d'une thématique voilée, non perceptible à l'oreille.

Comme il me l'explique si bien, le défi de Claude consiste à rendre perceptible cette thématique algorithmique. Pour cela, il emprunte au *cantus firmus* du Moyen Âge l'idée d'un air directeur « fort » qu'il appelle tout simplement « mélodie ». Je crois qu'il n'est pas le seul à réutiliser l'expression latine pour l'appliquer à une mélodie, néanmoins dépouillée de toutes les références liturgiques qui caractérisaient l'emploi du procédé au Moyen Âge. Avant d'appliquer les propriétés algorithmiques de la mélodie aux autres paramètres musicaux (la durée, l'intensité, le timbre), Claude me confie devoir étudier plus à fond l'aspect variabilité de la mélodie elle-même. C'est ainsi qu'il s'efforce de la diviser en segments ou en membres, lesquels peuvent être variés dans l'esprit du thème et variations. La configuration des membres en intervalles lui permet un jeu complexe et presque à l'infini des éléments de son matériau sonore. D'où une grande souplesse dans le déploiement de ses idées et un éclairage centré sur le sens dont il veut les charger. Par exemple, il est actuellement en train de cogiter sur un opéra et espère trouver là un terrain propice à ses expérimentations. Tout cela est assez compliqué pour une personne comme moi. Je ne saurais en parler plus dans le détail. Ces recherches sont très importantes dans la mise au point stylistique de son langage musical. Il les a déjà éprouvées dans des œuvres précédentes. Et, me dit-il, ça marche ! Ces expériences sur une mélodie principale, selon moi, peuvent illustrer la façon moderne de concevoir des variations à partir d'un thème.

Commentaires du maître : Ce travail se situe dans la moyenne supérieure. J'aurais apprécié que tu dressés une bibliographie de tes lectures. L'exemple que tu as choisi pour illustrer le sujet est approprié, mais la démonstration que tu en fais n'est pas suffisamment convaincante. Tu as bien saisi la persistance d'un objet sous l'effet des variations que lui fait subir le temps, mais tu n'as pas assez insisté sur la substance stable et permanente de l'objet « thème et variations ». Pour cela, il aurait fallu non seulement que tu nommes les attributs musicaux du thème mais que tu montres mieux en quoi ceux-ci, tout en accusant des variations, demeurent suffisamment stables en leurs propriétés pour permettre la permanence du thème. Il aurait fallu que tu insistes sur les éléments perceptibles du thème dans chacune de ses variations. Par contre, j'ai trouvé pertinent, quoique à peine esquissé, le lien que tu établis entre le thème et variations et le traitement de la mélodie dans les recherches de ton ami Claude.

Plusieurs novices ont établi une comparaison entre l'exemple choisi et mon exposé sur l'identité. Bien que je ne l'aie pas explicitement demandé, j'ai apprécié cette comparaison qui me montrait jusqu'à quel point ils avaient saisi mon propos. Je te soumets quelques commentaires sur ton sujet et au sujet de l'identité qui te permettront de pousser plus loin ta réflexion.

Le thème de la forme « thème et variations » se présente comme la cristallisation, selon un modèle donné, d'attributs musicaux généraux que tu as d'ailleurs identifiés dans ton texte : la durée, la hauteur, l'intensité et le timbre. Je ne m'en tiendrai qu'à ceux-ci, laissant de côté d'autres composantes comme la dynamique, le phrasé, la résonance, la décomposition du son en ses harmoniques, et toute autre considération acoustique dont la prise en compte nous éloignerait de ton propos. Le thème sera dit varié lorsqu'un développement quelconque affectera l'une des composantes considérée isolément ou travaillée en conciliation ou en opposition avec d'autres de l'ensemble, selon diverses modalités de combinaisons (procédés stéréotypés affectant la modalité des échelles sonores ou les exigences métriques de l'énonciation musicale, par exemple). Mais quel que soit le type de variations réalisées, toujours doit être préservé le modèle d'origine de façon à ce que celui-ci continue de maintenir la congruence des parties. Chaque variation en elle-même ou en regard des autres doit maintenir perceptible cette congruence, quels que soient les aménagements qui la configurent.

Comme l'objectif de cette session de formation est de vous permettre de trouver en chacune de vos réalisations les racines de votre imaginaire propre, tu aurais pu établir un rapprochement entre le facteur de persistance de ton exemple et le même facteur de persistance qui fait que ton moi demeure suffisamment stable et permanent, malgré les aléas de l'existence auquel il doit s'adapter, afin que l'on puisse te reconnaître dans tes actes, que tes actes puissent porter en quelque sorte ta signature. Je te suggère donc de plonger plus profondément en toi, dans ton psychisme, pour tenter d'y reconnaître ce que tes œuvres recèlent. Sans cette connaissance profonde de ton imaginaire, ces attributs fondamentaux de ton être ne pourront être perçus ni par toi ni par autrui. Cet inconscient enfoui profondément au centre du moi et qui projette son ombre sur l'imaginaire, obscurcit les paramètres identitaires, de sorte que l'idée que le moi se fait de lui-même demeure opaque. Plus le niveau de conscience est élevé, plus l'œuvre qui en provient révèle une forte personnalité. L'œuvre pensée et écrite en pleine conscience est écriture en lettres noires sur le support blanc de la conscience. Elle est le fruit

d'un développement sans lequel elle demeure à l'état de négatif, gravure en lettres blanches sur le canevas noirci de l'inconscient.

Cette positivité-négativité n'est-elle pas à l'image même de l'existence qui nous présente le réel comme illusoire et l'illusoire comme réel, en pleine confusion de nos interprétations ? Ne revenons-nous pas sans cesse à la symbolique du miroir, reflet d'une réalité non avérée, d'une irréalité visible sans pour autant que soit révélée l'invisibilité, non seulement de ce qui se présente hors du cadre mais de ce qui, dans le cadre, ne nous apparaît tout simplement pas ? Dans la relation narcissique dont le miroir est le symbole, tout est question de regard, de ce qu'il voit et de ce qu'il ne voit pas. Le narcissisme est l'un des sujets que nous aborderons dans un prochain exposé. Je te souhaite bon courage et ne désespère pas. L'important n'est pas le processus mais le résultat. Et tu l'atteindras. C'est une question de constance dans la persistance.

Rencontre des novices :
Notes et commentaires du conseiller spirituel

Objectif :

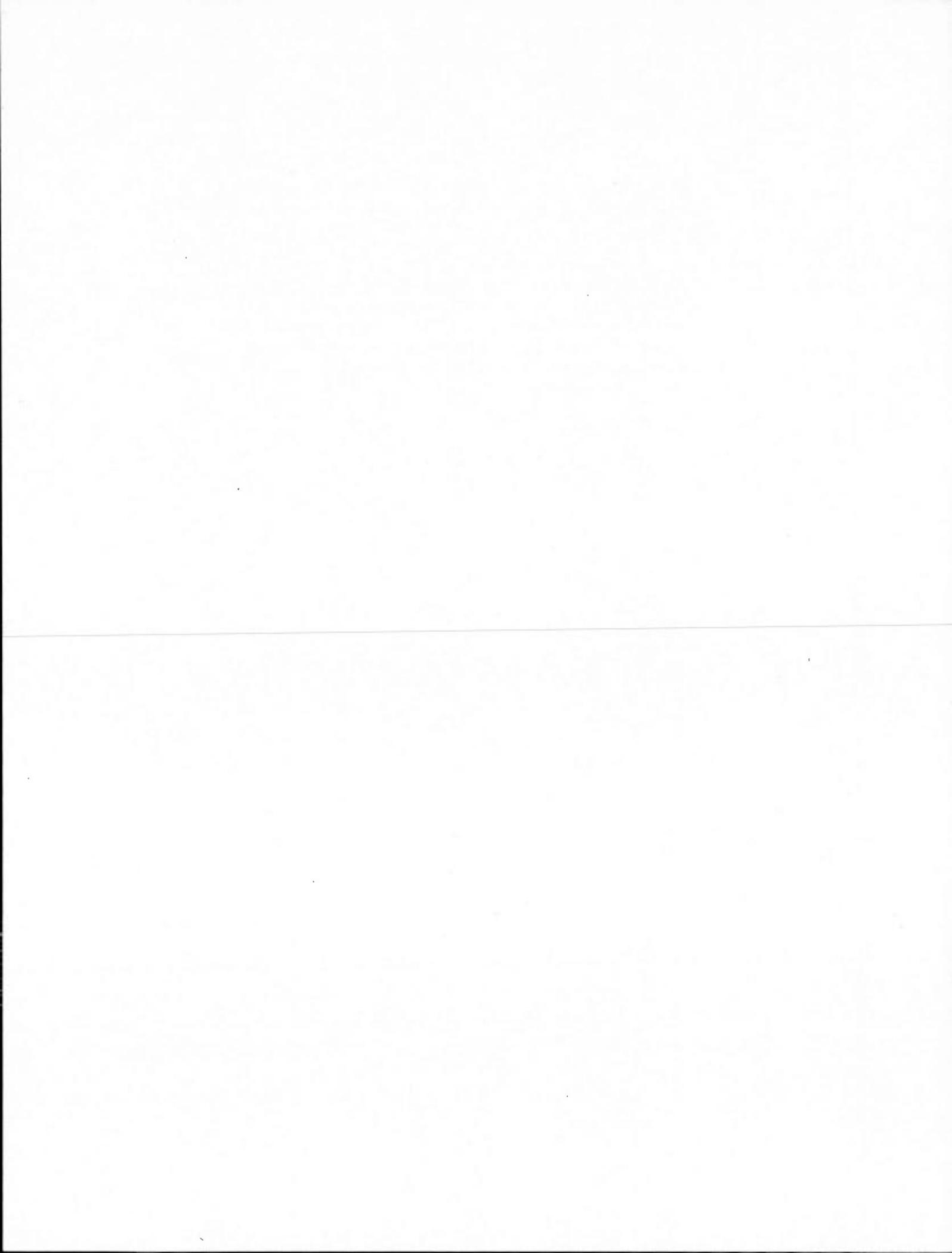
Détection chez les novices les tempéraments narcissiques

Quelques facteurs de la vie d'Agni m'ont convaincu de sa nature narcissique, à l'origine d'une forte tendance à la néantisation. J'avais ce préjugé en tête lorsque j'ai rencontré Agni : que son intérêt pour « son compositeur » devait cacher certains aspects non résolus de sa propre existence. Un être humain, pour vivre heureux, doit avoir vécu son enfance et sa jeunesse dans des conditions minimales d'épanouissement. Dès sa naissance, son rapport à la mère puis au père est déterminant. Je pressens chez Agni des blessures à ce titre dont elle doit prendre conscience si elle désire être admise au scolasticat.

Dans les notes biographiques que je leur ai demandé de m'écrire, Agni ne fait que suggérer certains moments de sa vie. Elle est incapable de les évoquer clairement. Elle a subi plusieurs rejets dans sa vie, c'est clair, mais lorsqu'elle essaie de rationaliser les causes de ces rejets, les mots lui manquent. Manque de maturité ? Secrets qu'elle ne veut ou ne peut dévoiler ? Elle le laisse entendre sans l'écrire franchement. Refus de suivre les règles de conduite élémentaires ? Pour réussir la dernière étape avant la vêtue, ne doit-elle pas suivre les enseignements des

maîtres et apprendre à suivre les règlements de l'Ordre ? Elle est consciente de tout cela, mais avoue candidement être une âme rebelle.

Sa vie est émaillée d'incapacités à rejoindre l'autre, néanmoins toujours portée par les appels répétés de son incommensurable besoin d'aimer et d'être aimée. Elle arrive mal à concilier l'amour charnel et l'amour chrétien. Cela la laisse cassée et profondément souffrante. C'est pourquoi elle est heureuse d'avoir entrepris cette retraite fermée. Elle espère ardemment être reçue au scolasticat. Le sera-t-elle ? J'en doute.



Chapitre 6

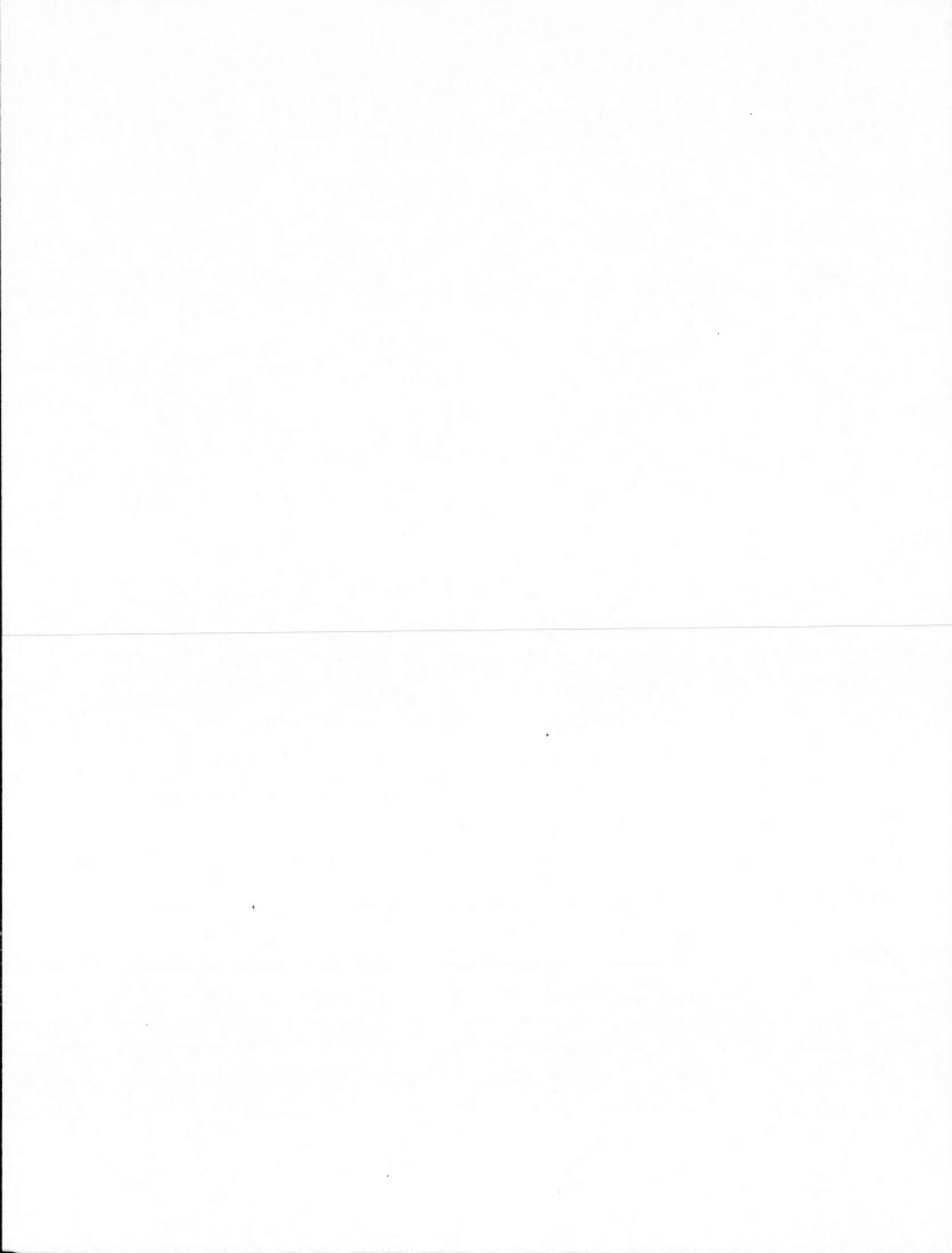
La Prière

C'était l'époque des possibles. Tu te laissais allonger les cheveux. Tu commençais à affronter le monde et tu tempétais contre cette nouvelle race de stars qui inondait la scène de la musique. Entre les pays de l'Est et les pays de l'Ouest, la conquête du cosmos était commencée. Avec le jeune président d'à-côté, le monde était en quête de quelque chose...

Toi, tu faisais de l'impossible ton projet. Tu convoquais la révolution. Tu remplissais inlassablement d'eau le grand trou que tu avais creusé dans le sable de la mer. Tu jouais à circonscrire l'éternité.

Oh, petit toréador ! Comment pouvais-je te faire comprendre qu'on ne joue pas à transgresser le temps ? À la fenêtre de ma solitude, je guettais l'éclaircie. Un son en moi creusait un espace où s'accumulaient des mots pour le dire. Et puis un jour, n'en pouvant plus, il força la sortie. Je l'ai crié dans le fracas immense et sans fin de mon désespoir.

Tu donnas à ce cri le mot qui n'existait nulle part ailleurs. Il portait le nom d'une fleur que je me suis vite empressée d'enfouir au fond de mes souvenirs.



S. — C'est étonnant ! Cette simulation de retraite fermée m'a vraiment intéressé ! Elle m'aide à comprendre les liens que vous tentez d'établir entre mon opéra et ma vie. Si j'avais suivi les conférences et les conseils, les mises en garde du Voyant aveugle, peut-être aurais-je pu concevoir différemment le sens de mon existence, mieux identifier ce qui clochait en moi, mieux m'accepter en ce que j'étais profondément. Donner le change par mes bravades, comme je l'ai toujours fait pour cacher mes véritables motivations, m'a leurré moi-même. J'aurais pu éviter le pire si j'avais pu cesser de me percevoir en victime du destin, d'une vie mal partie. Oh, je ne le laissais pas paraître ! Je donnais l'impression d'être parfaitement libéré ! Tout cela n'était que pour amuser la galerie. J'aurais pu au contraire considérer ma vie comme une matière première à façonner, comme je modelais ma musique. Me sentir dieu, en quelque sorte. Mais tous ces beaux principes exposés par le Voyant aveugle m'agacent un peu. Vous le comprendrez lorsqu'on se penchera sur la figure du Sage, le prochain personnage à entrer en scène.

B. — Tu nous devances, Claude. À ma connaissance, c'est la première fois que tu le fais. Agni prendrait-elle enfin le contrôle de sa vie ? Maintenant qu'elle a été finalement admise au scolasticat, est-elle suffisamment en possession de ses moyens pour affronter les nouvelles embûches qui se dresseront sur son chemin ?

S. — Agni est à un carrefour, exactement là où se trouvaient Siddhartha et son ami Govinda lorsque, dans le roman de Hesse, ils se présentèrent devant le bouddha

Gotama, un sage autour duquel de nombreux disciples et pèlerins se pressaient pour apprendre sa doctrine. Comme si un dieu le lui avait désigné, cet homme, l'Éclairé que l'on appelait le Sublime, fut reconnu tout de suite par Siddhartha d'entre la foule des moines, des néophytes et des curieux. Chaque partie de son corps disait la paix, disait la perfection, était « toute douceur dans cette inaltérable clarté, dans cette inviolable paix. » Le Sublime enseignait d'une voix tranquille et claire, douce mais ferme. Souffrir, c'était vivre. Le monde était plein de souffrances. Mais un moyen existait pour s'en délivrer « et celui-là le trouvait qui suivait la route de Bouddha. » Sa doctrine de la souffrance, il la prêchait par l'exemple et en répétait les quatre principaux articles et les huit bons sentiers à satiété jusqu'à ce que la lumière éclaire l'âme de ses disciples. Siddhartha put s'entretenir longuement avec l'Homme parfait et lui exposer calmement que ce qu'il avait mis au point, à son humble avis, c'était par ses propres recherches, par la méditation et la connaissance, par l'illumination qu'il y était parvenu. Que si l'Éveillé avait pu s'affranchir de la peur de la mort et construire une doctrine si parfaite, ce n'était pas par la doctrine qu'il y était arrivé mais par l'expérience. Or l'expérience ne se transmet pas. Et Siddhartha d'ajouter encore : « Je vais continuer mes pérégrinations, non pas pour chercher une autre doctrine, une doctrine meilleure, car je sais qu'il n'y en a point ; mais pour m'éloigner de toutes les doctrines et de tous les maîtres et, seul, atteindre mon but ou mourir. »

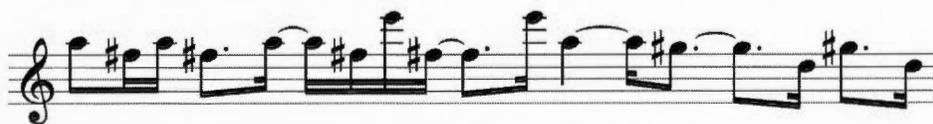
A. — Alors là, tu me confonds. Cela rend vain tous les enseignements du cinquième tableau. À quoi sert d'apprendre si l'apprentissage n'est d'aucune utilité ? Et puis, qu'arrive-t-il au camarade de route de Siddhartha, Govinda ? A-t-il lui aussi poursuivi sa route ?

S. — Govinda faisait partie de cette foule nombreuse de gens qui ont besoin de suivre une doctrine. Aussi est-il resté auprès de celui qu'il considérait comme le seul et unique bouddha, l'Éveillé que l'on appelait le Sublime. Car beaucoup cherchent à suivre la meilleure doctrine. Au carrefour de nos vies, nous devons choisir. Et c'est à ce carrefour que Govinda et Siddhartha vont pour un temps se séparer. À ta première question, je répondrai ceci. Il faut apprendre des choses utiles, des enseignements qui

nous ancrent dans la réalité visible et spirituelle de notre existence. Quant au but ultime de notre destinée humaine, chacun l'atteint par ses propres moyens même s'il fait partie du même cortège de pèlerins. Car poursuivant le même but, nous ne l'atteignons pas tous de la même manière : vaincre la mort sur son propre terrain, qui est celui de la peur. Beaucoup devront « vivre » leur mort sans avoir résolu l'énigme que pose leur peur de la mort. Pour ceux-là, le passage ne se fera pas correctement. Il sera déviation du but et n'atteindra donc pas la cible. Ça été mon cas. Et même si *Kopernikus* est une mise en scène de l'état de sérénité qui devait me conduire au but, la peur n'a jamais cessé de me vriller le ventre.

A. — Est-ce pour suggérer cette peur que dans l'intermède musical qui relie le cinquième au sixième tableau, la trompette amorce la chanson d'Agni un demi ton plus bas en trillant les hauteurs des trois premiers membres ?

S. — Cela pourrait s'interpréter comme de la peur. Je pensais plutôt décrire les premiers pas d'Agni dans sa nouvelle vie, non assurés encore mais prometteurs. Aimez-vous cet intermède ? Je le trouve tout à fait prémonitoire de l'écriture spectrale que j'étais à la veille de mettre en place. Et pourtant le matériau utilisé est si simple ! Prenant la suite des parties de l'aveugle qui voit et du roi fou, parties structurées à partir du quatrième membre de la chanson d'Agni, les cymbales antiques amorcent l'intermède en citant le cinquième membre.



Puis j'ai composé une séquence de larges arpèges dont l'instrumentation et le monnayage des durées créent des spirales de réverbérations harmoniques à partir des deux hauteurs *fa # - la*, à l'exception de la quarte *fa - si b*. Totalement étrangère au mode dominant, celle-ci n'apparaît que deux fois, comme un souvenir déformé des « hé-o » de la *Salutation*. Le procédé est simple mais il suffit à créer l'effet de flamboiement que je désirais obtenir.

Kopernikus, p.48.

A. — C'est en effet une belle page de l'opéra. Je l'apprécie particulièrement parce qu'elle me permet de prendre une distance en écoutant attentivement cette « stagnance des temporalités diffuses » qui tend à s'installer.

S. — C'est comme cela que je tentais de représenter cet état d'éveil qui attend Agni et les pèlerins de son groupe, une fois surmontées les embûches de leur existence.

B. — Voilà que tu reviens au bouddhisme dont Siddhartha Gautama est le fondateur. Est-ce le message que livre le Sage, un message qui sera commenté par les femmes et repris tout au long du tableau par la soprano ? J'ai bien analysé ce texte qui, pour la première fois depuis notre incursion dans le livret, me semble très limpide.

A. — C'est peut-être parce que nous commençons à mieux comprendre ce qui, au départ, se présentait à nous de façon très hermétique. Je ne sais si je puis me permettre cette remarque qui vous paraîtra incongrue : ce texte aurait très bien pu être écrit par un hippy. (*Rires généralisés.*)

B. — N'était-ce pas l'époque ? Je pensais qu'en 1978 ou 1979, le mouvement hippy était en train de disparaître. Il est vrai qu'au Québec, nous suivions les grands courants toujours, à mon avis, avec un certain décalage. Dans les années 1970 les jeunes, Européens et Américains, partaient pour l'Orient, souvent sous de fausses représentations, attirés par la drogue ou par des images très approximatives des philosophies orientales.

S. — J'ai eu, moi aussi, ma période tunique de lin, barbe et cheveux longs. Et puis il ne faut pas oublier que je revenais d'Allemagne où l'attrance pour les philosophies orientales, surtout le bouddhisme, étaient très à la mode depuis le tournant du siècle. Hermann Hesse, l'écrivain fétiche de Stockhausen, avait effectué en 1911 un long voyage à Ceylan et en Indonésie, qui imprégna fortement ses œuvres ultérieures. *Siddhartha*, écrit en 1922, se situe dans cette foulée, évidemment.

A. — Ce Sage du tableau *la Prière*, c'est Siddhartha ?

S. — C'est Siddhartha ou toute autre figure qui peut incarner la sagesse de la manière dont je la conçois ou que vous pourriez vous-mêmes la concevoir. Dans la continuation d'une communauté religieuse comme celle des Frères Maristes, dans l'élargissement du contexte d'une retraite fermée, elle peut être, cette figure, celle du maître des novices ou de ce Roi fou qui définissait l'assemblée des mutants dans le tableau précédent, c'est-à-dire ceux qui pouvaient endosser d'autres vêtements, par exemple la soutane des prêtres.

A. — L'uniforme de la sagesse ?

S. — Je ne dirais pas cela. C'est trop strict. C'est doctrinaire. Le Sage enseigne une tout autre voie, celle de l'évitement des systèmes organisés. Le Sage n'est pas à comparer

au Voyant aveugle. Ce dernier peut être comparé au bouddha que l'on appelait le Sublime, dans le roman de Hesse, alors que le Sage serait plutôt Siddhartha. Un jour, j'étais chez une amie qui vivait avec son copain. Ils n'étaient pas mariés, évidemment. Ils n'avaient pas besoin de cette convention pour se dire leur amour. Les hippies remettaient tout en question. Ils cultivaient la terre pour nourrir leur petite famille, fabriquaient de leurs mains ce dont ils avaient besoin pour leur subsistance, pas plus pas moins. Ils visaient juste le nécessaire. Écologiques et biologiques avant l'heure, dans le respect et l'amour simple de la nature, ils accordaient leurs désirs à leurs besoins. Ils me semblaient heureux. Ils vivaient en paix avec leurs semblables dans une petite communauté où le partage était la règle. Ils exécraient la violence et n'embêtaient personne. Cette amie me fit cette remarque qui résume bien l'état de béatitude que procure le fait de vivre le moment présent. « Tout à l'heure, j'étais à la maison avec Denis, pis le bébé pis le chien. J'écoutais du Bob Dylan. Tout était très rose. Les vibrations tout autour étaient très amicales. On fumait un petit peu de haschich, comme ça... On était très heureux. »

A. — « Ô temps, suspends ton vol ! » (*Rires.*)

S. — C'était cela justement. Elle me racontait l'instant. Et moi qui était tout le temps pressé, je me rendais compte du bonheur paisible que j'avais la chance de vivre en sa compagnie à ce moment-là. Cela me ramène à la quête de Siddhartha. Celui-ci souffrait cruellement de l'absence de son fils. Siddhartha avait appris beaucoup de choses au cours de ses voyages, mais le fils d'un brahmane n'apprit que très tard à juger les autres avec moins de présomption. Le savant ou le penseur auquel il s'identifiait n'était pas supérieur aux gens ordinaires du seul fait qu'il avait développé la conscience de l'unité de tout ce qui vit. Ce n'était ni les opinions ni les idées qui réglaient l'existence des gens simples, mais uniquement les besoins et les désirs ajustés aux besoins, non pas les désirs inatteignables.

B. — Siddhartha avait encore un ego trop fort.

S. — C'était en effet à cause de cet ego qu'il ressentait si absolument l'absence de son fils. Il est présomptueux de penser que sa souffrance est pire que celle des autres. Un jour qu'il scrutait les eaux du fleuve près de la cabane de Vesudeva, ce vieux passeur qui l'hébergeait et qu'il assistait dans ses tâches de passeur, il crut discerner dans l'onde un visage qui lui rappela quelque chose d'oublié. Son père, il l'avait quitté bien des années auparavant sans lui donner de nouvelles et sans s'inquiéter de la douleur qu'il lui causait. Il y avait quelque chose de comique, d'étrange et de stupide dans cette répétition des faits, dans cette course dans le même cercle infernal des souffrances qui recommençaient toujours.

A. — Cette figure dans l'onde claire ne rappelle-t-elle pas celle de Narcisse et sa souffrance toujours renouvelée devant l'image renvoyée ? Que ce soit celle du père, celle de Siddhartha ou celle de son fils, il y a forcément identification narcissique et focalisation malsaine sur soi. Mais comment faire autrement ? La souffrance ne fait-elle pas partie de la vie ? Ne provient-elle pas en grande partie de nos filiations ?

B. — À mon avis, il faut véritablement prendre conscience de l'aspect des choses. Le moi est fuyant, la plupart du temps insaisissable. Quelle souffrance de ne pouvoir se saisir ! La souffrance est une fidèle compagne.

S. — Il faut briser le cycle des réincarnations, le *samsâra*, le cycle du devenir incessant, des naissances et des renaissances. Ce cycle entretient au cœur des hommes l'idée de fatalité. Une voie de libération existe où la guérison est possible. Il faut en finir avec l'ignorance. C'est dans cet esprit que j'ai composé *les Visions*. Il faut ensuite s'exercer avec persévérance à supprimer la souffrance par la méditation, matière du prochain et dernier tableau du premier acte. Enfin, par une vie éthique exemplaire, il devient possible de s'extirper du cycle incessant des renaissances et d'espérer ainsi atteindre au nirvâna. Les préceptes de cette éthique conduiront la dramaturgie du second acte.

A. — Autrement dit, dans le premier acte, je m'instruis, et dans le second, j'agis.
(*Sourire de la basse.*)

S., *continuant sans entendre*. — Siddhartha comprit que sa plaie resterait ouverte tant que son cœur opposerait une résistance au destin. Qu'il devait assumer son *kharma* et non pas s'y soumettre. Il devait être l'artisan et le responsable de sa vie. Alors il sentit le besoin de se confier et ouvrit son cœur au vieux passeur qui l'écouta sans parler. Puis Vesudeva invita Siddhartha à écouter de nouveau les voix du fleuve, et plus attentivement qu'il ne l'avait fait jusque là.

B. — Laisse-moi continuer, car j'ai lu ce passage de Hesse. Siddhartha entendit « toutes les voix, toutes les aspirations, toutes les convoitises, toutes les souffrances, tous les plaisirs, tout le bien et tout le mal. Tout cela ensemble, c'était le monde. » Il comprit alors qu'il ne fallait plus ouvrir son âme à l'une d'elles de préférence aux autres en y faisant intervenir son moi, mais qu'il devait les écouter toutes également, dans leur ensemble, dans leur unité. Que ces milliers de voix ne se composaient que d'une seule parole : *Om*, la perfection. Dès cet instant, Siddhartha cessa de lutter contre son destin et il cessa de souffrir.

S. — Le seul enseignement est le message du Sage : l'enseignement n'est pas un dogme ni une croyance. Ce n'est pas un « faites ceci faites cela ». C'est un enseignement qu'il est important de recevoir, de vérifier et d'intégrer dans son expérience.

A. — Pour ma part, j'y trouve aussi autre chose. Ce récit de *Siddhartha* éclaire singulièrement le sens du texte de Claude dans *la Prière*. Un texte qui commence par « nous serons les innommés », qui se poursuit par « tous les noms seront nôtres » et, plus loin, par « les formules n'existeront plus », pour enfin se terminer par « et puis, et puis : unicité sera notre nom ». Et puis encore : « Nous ne pourrons plus qu'écouter notre cœur. L'unique loi sera l'amour. L'unique guide sera l'amour. »

B. — Et que dire du ton eschatologique de cette phrase dont nous avons déjà parlé : « Viendra la stagnance des temporalités diffuses » ? N'est-ce pas une phrase plus près de la béatitude hippie procurée par les drogues que de la sagesse bouddhiste ?

S. — J'étais de l'époque hippie au Québec, mais je ne me considérais pas comme hippy pour autant. Je ne prenais pas de drogues, ou à l'occasion. J'étais très sérieux

dans mes études et désirais apprendre le plus possible. J'étais loin d'être passif comme la plupart des hippies qui vivaient en marge de la société du travail. Par contre, je me sentais comme eux sur plusieurs plans. Comme eux je refusais l'aliénation qu'engendraient l'observance des conventions et l'organisation de système de la bourgeoisie. Je participais au projet d'établissement d'un monde nouveau ; en musique, c'était par la recherche d'une nouvelle sensibilité qui allait à l'encontre du structuralisme ambiant. J'adhérais complètement aux préceptes de l'amour et de grande paix fraternelle. Je me disais que si le « moi » n'existe pas, à quoi bon la barrière qui sépare des autres et se révèle source de conflits. Je désirais partager le peu que j'avais et on partageait avec moi les repas que je n'avais pas les moyens de me payer. Je prônais comme eux l'amour libre qui menait souvent à la dépravation sexuelle de mes nuits d'errance dans les hammams gais et les sous-bois de la montagne montréalaise. Finalement, je croyais en l'idéologie du Tout, si l'on peut parler d'idéologie dans le contexte hippy d'anti-idéologie. L'élargissement de l'individu à la communauté, puis à la grande fraternité ou sororité humaine nous faisait imaginer un horizon plus vaste dépassant même les dimensions cosmiques. Nous rêvions, enfin je rêvais, que la grande paix terrestre et cosmique allait étendre son manteau sur nos univers enfin débarrassés de la violence. Le décroissement des frontières s'appliquaient aux sexes. Nous devenions hermaphrodites et espérions l'abolition des discriminations qui empêchaient les homosexuels de se manifester au grand jour.

A. — Ouf ! Je comprends pourquoi on a parlé de la révolution hippie. En disant cela, je ne peux m'empêcher d'établir une comparaison entre la révolution dite « tranquille » du Québec et les fleurs que les hippies dessinaient au bout des fusils pour marquer leur résistance passive à la guerre du Vietnam. Bien que se projetant dans la non-violence, les « vrais » hippies n'étaient pas moins des « activistes ». Ce que tu viens de dire le suggère. Ne remettaient-ils pas en cause à peu près tout ce qui les avait précédé, en particulier les diktats des pouvoirs dominants ? Il ne faut pas oublier que certains d'entre eux militaient dans le Front de libération du Québec, le FLQ, qui plongea le Québec dans le chaos de la Crise d'octobre.

B. — Hormis cette crise, qui n'a eu d'autres antécédents que le mouvement des Patriotes de 1837, le Québec est un Québec en apparence tranquille. Est-ce dans ce sens qu'il faudrait interpréter les paroles de la partition ? Dans la « stagnance des temporalités diffuses » la vie reprend ses droits et pousse à l'action : « Les planètes obscures nous salueront. Nous investirons les castels de feu. Feu, lumière, et les temps s'obscurciront. La musique des cathédrales perdues résonnera à nos oreilles comme un cri de ralliement. »

A. — Si nous reprenions à partir de l'intermède musical, pourrions-nous dire que l'atmosphère change sur la scène ? Comment peut-on reprendre le fil conducteur de ce qui précède pour expliquer ce qui va se passer dans le sixième tableau ?

B. — Les voyageurs, au sens propre comme au sens figuré, ont dû choisir leur groupe et afficher leurs signes d'appartenance. Ils ont exploré la carte du ciel pour connaître l'itinéraire vers leur destination. Ils ont suivi des stages de formation pour être capables d'affronter les difficultés et les mauvaises surprises du voyage. Leur groupe s'est rétréci. Il ne reste parmi eux que ceux qui ont su démontrer leur savoir et leurs capacités, les autres ont dû se retirer. Chacun a appris à maîtriser sa destinée.

A. — Comment la musique rend-elle cette nouvelle aptitude ?

B. — *La Prière* est traversée par ta chanson. C'est de cette manière qu'on comprend que tu parviens à la plénitude de tes moyens. La chanson d'Agni est en effet entendue quatre fois en totalité. Ses énoncés sont texturisés par le façonnage des intervalles provenant des hauteurs des cinquième et sixième membres de la chanson. Il pourrait être intéressant de s'attarder davantage qu'on ne l'a fait jusqu'à présent sur les couleurs vocales et instrumentales qui font ressortir les différents plans dramatiques.

A. — J'aime bien les vues d'ensemble. Chronologiquement, *la Prière* comprend : le discours du Sage suivi du commentaire des femmes sous lequel commence un trait au violon qui se terminera en un solo très virtuose où l'on peut m'imaginer brandissant avec fierté mon diplôme ; et puis ma solitude. Dès la fin de l'intermède, et sous la continuation des trois derniers membres de ma chanson, le Sage amorce son discours.

À travers les considérations qu'il nous adresse, se glisse une consigne : il nous faut veiller et prier. Il nous faut nous préparer à la grande méditation.

B. — Trois événements texturent le discours du Sage chanté par la basse : la trompette continue ma chanson entamée dans l'intermède ; le trombone établit un contre-chant à l'aide des notes fondamentales provenant d'une dérivation des intervalles du cinquième membre tout en faisant ressortir la tierce mineure du début, *la* ↓ *fa* # ; les voix de femmes commentent le discours en répétant une séquence composée des cinq intervalles du cinquième membre de ma chanson et d'une remontée chromatique se terminant par la répétition du dernier intervalle : *fa* ↓ *si*.

The image contains two musical staves. The top staff is titled "5^e membre Chanson d'Agni" and shows a sequence of six notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. Above the notes are the numbers 3, 2, 5, 1, 6, indicating intervals. The bottom staff is titled "Les cinq intervalles du 5^e membre Chanson d'Agni" and shows the intervallic sequence: (3), (2), 2, (5), (1), (6). This is followed by a "remontée chromatique" (chromatic ascent) consisting of four intervals of 1 (semitone) and a final interval of 6 (octave). The notes for the ascent are: G4, G#4, A4, A#4, B4, B#4, C5.

S. — La reprise des commentaires des femmes correspond à l'entrée du violon. Celui-ci s'engage dans une montée progressive pour atteindre la note sommet *do* #. J'utilise pour la première fois dans l'opéra la figure traditionnelle du soliste virtuose. Quand je m'éclate en ce sens, je le fais sans retenue, comme on a pu le constater dans mon œuvre pour piano, *Shiraz*, une ville d'Iran que j'ai visitée. Le fracas de l'entrée du violon dissout, au sens propre et figuré, la musique qui précède et le violon se retrouve seul. Et c'est alors que, sur une pédale de l'accord *la-mi* à la basse et au trombone, commence le véritable solo. Celui-ci explore les quatre premiers membres de la chanson d'Agni transposés un demi ton plus bas. Les notes pôles se présentent très ornementées sous forme de gammes et d'arpèges.

Kopernikus, p. 56-57.

B. — *La Prière* comporte des niveaux qui se superposent les uns aux autres ; ils sont des dérivations des trois derniers membres de la chanson d'Agni. Par exemple, l'analyse des intervalles utilisés pour le discours du Sage nous permet de noter la quasi omniprésence des trois premiers intervalles 1, 6 et 2 de la chanson d'Agni.

1er membre 2^e m. 3^e m. 4^e m. 5^e m. 6^e m.

5 6 2 1 4 3 6 1 4 3 6 2 5 4 3 2 5 1 6 2

A. — Et puis tout cela, encore une fois, aboutit à « la solitude d'Agni ». Que de solitude j'éprouve ! Dès que je fais un pas, j'ai l'impression que ce pas m'éloigne toujours un peu plus de mon entourage.

S. — Ici c'est logique, car on ne peut vraiment prier qu'en soi-même.

A. — À l'église, tout le monde prononce les mêmes prières ensemble.

S. — Ce ne sont que des formules. Les fidèles les adressent à Dieu directement ou par l'intercession des saints. Il y en a pour toutes les situations stéréotypées de la vie. Mais

la prière dont il est question ici est personnelle. C'est une prière qui établit un canal singulier, une relation privilégiée entre l'âme et Dieu, qui confortera celle-ci dans ses agissements et la maintiendra dans la bonne voie, « sa » voie. Plus loin, la soprano ajoutera au discours du Sage : « Nous ne pourrons plus qu'écouter notre cœur. L'unique loi sera l'amour. L'unique guide sera l'amour. Les formules n'existeront plus, car la liberté viendra du cœur. » Cela est très important à retenir pour *la Méditation*.

B. — Si nous suivons la chronologie des événements, le discours du Sage se termine par « comme des cris de ralliement ». Il y a alors échange des paroles entre la basse et les femmes qui commentent le discours : « Nous investirons les castels de feu ». Cela crée une sorte de confusion sonore, « les planètes obscures », dont s'échappe sans peine la chanson d'Agni trillée à la trompette. Puis la trompette cède la place au violon, qui se faufile pour émerger, seul, triomphant de cette trame sonore.

S. — Mais il n'est pas seul. N'entends-tu pas le baryton martin qui, sous cette virtuosité éclatante, ouvre et referme ses mains en porte-voix pour appeler de leurs noms étranges quelques énigmatiques et exotiques dieux abstraits ?

A. — Qu'est-ce que les dieux abstraits ? Et pourquoi les décris-tu comme « énigmatiques et exotiques » ?

S. — Par « dieux abstraits », j'ai voulu désigner ce Dieu que nous invoquons sans que nous croyions vraiment en Dieu. Ne vous est-il jamais arrivé de vous dire mentalement : « Mon Dieu, faites que... ». Ce Dieu est une force numineuse, obscure, transcendante. Il est au-dessus de vous. Il est tout ce que vous n'êtes pas et, par le fait même, il peut tout ce que vous ne pouvez pas. C'est pourquoi vous l'invoquez.

A. — Quand tu dis qu'il est exotique, penses-tu à une divinité bouddhiste ?

S. — Par exotique, je veux surtout désigner ce qui est étranger à notre culture, ce qui en est éloigné et que nous ne comprenons pas à cause de cette distance. Je n'utilise donc pas le terme dans le sens de ce qui est oriental. La notion de divinité dans le bouddhisme est très controversée. Pour ma part, je ne considère pas le bouddha

Siddhartha Gautama comme un dieu. Il est celui qui est parvenu à un état d'éveil suprême, celui qui peut, par son exemple, montrer la voie. Cette lumière qui irradie de son être ne fait pas de la croyance bouddhiste une religion, mais une sagesse.

B. — Après l'appel aux dieux abstraits, un passage très poétique nous conduit à un état de solitude qui te fait très peur, Agni. Ce passage, sous lequel le baryton martin répète calmement dans le pavillon du trombone, « et les temps s'obscurciront ; la stagnance des temporalités s'installera », établit un silence propice à la prière. Seule parle la colorature, mais en gestes.

A. — En gestes !

S. — Ce sera la troisième fois que ta chanson sera prononcée. Une première fois, par la trompette, et une seconde fois, par le violon, toujours en décrivant des états d'âme différents : l'incertitude, la fierté. Dans la chanson de geste — à ne pas confondre avec les chansons de geste, épiques, du Moyen Âge —, la colorature interprète le rythme de ta chanson... en gestes. J'avoue avoir été influencé par *Inori* de Stockhausen, œuvre composée alors que j'étais dans sa classe, en 1973-1974. Stockhausen intégrait le geste à sa partition, ça m'avait impressionné. J'ai utilisé le procédé dans *Lettura di Dante*, au moment où s'ouvre le rideau qui cachait jusque-là la chanteuse à l'assistance.

A., *en reproduisant les rythmes de sa chanson : elle s'emporte et se met à virevolter comme si son âme se détachait d'elle, laissant son corps dans l'angoisse d'en être détaché. Elle lui crie, à son âme, « Zomarnoy ! ».*

B. — La solitude d'Agni se divise en deux sections. À la chanson de geste de la colorature, se greffent les appels de plus en plus angoissés d'Agni à son ami d'enfance Zomarnoy. Les appels d'Agni sont en dialogue avec les arabesques que tracent dans l'espace les sons sifflés et filés du baryton. Chaque émission de ces courbes est appuyée par des accords que tient, le temps d'une figure de note par mesure, le quatuor des chanteurs restants, composé de la soprano et de la mezzo, du baryton martin et de la basse. Dans la seconde partie, tu dois t'avancer à l'avant de la scène, Agni, pour répéter de plus en plus fort, en allemand : « Je croyais que c'était un rêve,

mais ce n'est pas un rêve, c'est la réalité. » Et pendant que tu projettes cette phrase, on entend la colorature qui récite calmement le message du Sage et ta chanson dans le langage inventé qui lui est propre. Transposée à la quinte inférieure, elle est harmonisée en quatuor voyageant d'une voix à l'autre de façon à faire ressortir les notes pôles du mode.



S. — La soprano ajoute au texte du Sage et insiste sur la place de l'amour dans les réflexions d'Agni, comme je vous l'ai déjà fait remarquer. Et, et... par-dessus ce tissu sonore, s'élève la voix de la colorature. Elle chante à nouveau la mélodie des pèlerins entendue dans *la Quête*. Elle rappelle la marche vers l'intemporel, le but ultime...

A., *revenant de son envol et replongeant dans la réalité douloureuse de son corps*. — Je perçois quelque chose de très très triste dans cette dernière section. D'abord, ce Zomarnoy, cet ami que je cherche désespérément. Cela commence innocemment comme un jeu de cache-cache, puis cela se termine dans une sorte de cauchemar par ces « quoi ? quoi ? » accentués presque dans l'horreur de la découverte... Je pense aussi que cette recherche a quelque chose à voir avec l'amour, qu'une association quelconque doit être établie entre l'amour et ce personnage. Et puis cette phrase, que je prononce en croyant que je rêve, n'est-ce pas le réveil brutal après un mauvais rêve ou quelque atroce révélation ?

B. — C'est ce que je ressens également. Évidemment, cela peut être interprété différemment, en affaiblissant l'accent sur l'effroi de ces « quoi » martelés.

S. — « Zomarnoy » est un mot pour habiller un cri.

B. — Des témoins m'ont dit qu'il provenait du film de Marguerite Duras, *India Song*. J'ai cherché dans les œuvres du cycle indien de la production durassienne, qui s'étend

du *Ravissement de Lol V. Stein* (1964) jusqu'à la dernière œuvre sur le sujet du vice-consul de Lahore, le film intitulé *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). En tout, il faut lire cinq livres et visionner trois films, ce que j'ai fait, pour me convaincre qu'aucun cri de ce nom ne parcourt le cycle indien de Marguerite Duras.

S. — Tu ne pouvais pas le trouver. Le mot est de moi.

B. — Mais alors ?

S. — C'est un mot inventé pour rappeler le nom d'un vieil ami d'enfance. J'en ai fait la mention dans les notes de mise en scène.

A. — Et quel était cet ami ?

S. — Je pensais à tous ces amis que j'avais aimés. J'avais l'impression de vivre au milieu d'êtres prédestinés qui disparaissaient et qui devenaient « moment infini » dans le silence éternel... À l'un en particulier, avec qui j'étais en parfaite symbiose d'esprit et de cœur, d'âme aussi. Il est mort prématurément à l'âge de 24 ans.

B. — Tu penses sans doute au comédien et dramaturge Yves Sauvageau. Il était l'un de ces êtres d'exception autour de toi qui se sont suicidés. Tu lui as dédié ta partition *Musik für das Ende* (« Musique pour la fin », 1971).

S. — On se disait qu'il fallait distendre nos deux corps jusqu'à ce qu'ils ne se sentent plus, jusqu'à ce qu'ils deviennent une seule vibration, un seul son, tout comme un tuyau d'orgue accordé pour la tonalité de l'orgue. Nous disions que nos deux corps, dans une sorte de cérémonie de la fin, devaient se fusionner jusqu'à leur complète dissolution dans la totalité des spiritualités cosmiques et universelles.

B. — Tu devais l'aimer d'une forme d'amour absolu, impossible. C'est ce genre de cri qui existe dans le cycle durassien et dont tu t'es sans doute souvenu. C'est le cri muet qui perce un grand trou au centre du cœur dépossédé de Lola Valérie Stein. C'est le cri de la mendicante, chassée de l'amour de sa mère alors qu'elle porte en elle le fruit de l'amour. C'est le cri du vice-consul empêché d'être introduit, ne serait-ce qu'une seule

fois, dans l'intimité amoureuse d'Anne-Marie Stretter. Il ne cessera de crier son « nom de Venise » dans la nuit torride de Calcutta : « Anna-Maria *Guardi*, se lamentait-il ! » C'est comme s'il lui avait crié : « Regardez-moi ! »

A. — Marguerite Duras a sans doute eu une grande influence sur ta musique.

S. — Je ne m'en suis pas caché. J'avais plusieurs de ses livres en ma possession. En 1981, lors de la rétrospective de sa production cinématographique au Festival du Nouveau Cinéma à Montréal, j'ai eu le grand bonheur d'être d'une soirée qu'on donna en son honneur dans une luxueuse résidence du Vieux-Montréal. Mon ami, le pianiste Louis-Philippe Pelletier, a joué à cette occasion ma pièce *Shiraz*, un débordement d'amour fou, assez semblable à celui que devait éprouver le vice-consul de Lahore à Calcutta. Je peux dire sans me tromper, et sans verser dans un orgueil démesuré, que Marguerite Duras avait énormément apprécié ma pièce. En contrepartie, son œuvre cinématographique a influencé ma façon de concevoir l'échafaudage des divers plans sonores, comme je le fais dans *Kopernikus*.

B. — Il est vrai qu'*India Song*, dont l'édition mentionnait « texte théâtre film » dans une mixité parfaite des genres, n'était pas pour laisser indifférente la fibre cinématographique du compositeur Vivier. Tous ces événements que nous révèle l'analyse de la partition, ces événements qui se superposent les uns aux autres défiant la chronologie, mêlant dans un même espace des récits de différentes natures, sollicitant moult procédés multimédias, ne proviennent-ils pas directement du cinéma ? Si les langages générés par le son, l'image et l'écrit s'enlacent et s'entrecroisent de façon allusive dans *India Song* pour rejoindre un sens qui s'abrite derrière nos perceptions, n'y a-t-il pas orchestration pareillement des différents plans langagiers dans *Kopernikus* ?

S. — On pourrait revenir au poème de Hölderlin « *Der blinde Sänger* », dans *Wo bist du Licht !* (1981). Nous avons omis de préciser que ce texte se superpose à trois autres types de textes : un premier type regroupant, comme des souvenirs lointains, un extrait du dernier discours de Martin Luther King et un enregistrement *in situ* de l'assassinat de

Robert Kennedy ; un deuxième type faisant succéder à un texte abstrait le texte d'Hölderlin préenregistré par une chanteuse ; enfin, un troisième type de texte décrivant des tortures lues par deux annonceurs de la radio qui adoptent un ton neutre pour faire ressortir la force émotive créée par le contraste. Cette superposition est un bel exemple d'échafaudage de plans sonores influencé par le cinéma.

A. — Mais *Wo bist du Licht !* n'est pas un opéra. Il me semble qu'un opéra est plus pertinent pour raconter et plus efficace pour susciter une charge émotive.

S. — Des superpositions son et image au cinéma, j'espérais tirer quelques lois qui pouvaient m'aider à comprendre les rapports entre divers types d'informations. Quand les contenus référentiels sont assez éloignés les uns des autres, il est possible de faire ressortir, comme Marguerite Duras l'a si magistralement montré, une émotion qui n'est pas dite mais simplement suggérée. C'est à l'émotion ressentie par l'auditeur ou par le spectateur d'établir le terrain commun aux différents plans sensoriels sollicités.

A. — C'est maintenant l'heure de la méditation. Comme les chevaliers de la Table Ronde avant de partir en croisade ou comme avant toute action importante, nous devons effectuer notre veillée d'armes, nous recueillir et prier. Pour une fois, je vais m'effacer et laisser toute la place à Claude. Après ce que nous venons de dire sur son opéra et sur lui-même, il lui revient de prendre la parole.

Chapitre 7

La Méditation

C'était un rêve malveillant. Un cauchemar dont je me suis réveillée en transes. Je le referai souvent et le revivrai sous différentes formes. Mais ce sera toujours le même.

Tu étais mis en accusation et tu suppliais qu'on t'explique les raisons de ta comparution invraisemblable. Il faisait très chaud. Je sentais à travers ma catalepsie la morsure dans ma peau de chaque « Crucifiez-le ! » qu'on t'adressait. « Ma mère, qu'ai-je fait ? », suppliais-tu, comme une réponse à l'anathème prononcé contre toi. Je voulais me lever. T'arracher à cette sorcière que tu appelais « mère » et qui ne faisait que répéter : « Mon fils, sois-tu châtié ! Mon fils, tu n'es plus digne de mon amour. Je te hais ! » Et cette foule de démons qui ne faisait que répéter : « Crucifiez-le ! Crucifiez-le ! ». Ah, comme était vain ce pardon que tu t'acharnais à mendier !

Puis je sentis venir une grande fraîcheur. Cette scène dantesque disparut et j'entendis un nom, Tazio. Je me dis que tu étais cet enfant des lumières qui rejoignait son Ka.

Mon cher amour,

Depuis que tu es parti, on ne s'est plus écrit. Ces temps-ci je réfléchis énormément à ce qu'a été ma vie. De là où je me trouve, mon état me fait atteindre des niveaux de conscience jamais pressentis. Comme tu le sais, j'avais jadis à combattre une personnalité particulièrement perturbée. Nos rapports étaient basés sur la recherche d'une juste approche des choses que tu savais m'enseigner. Je ne te livrais mon âme qu'à moitié, préférant recueillir l'afflux de sagesse qui sortait de ta bouche. Je t'interrogeais, et je n'avais plus qu'à me rafraîchir aux sources de ta pensée. Ne t'ai-je jamais parlé du brasier qui tourmentait mon âme ? Depuis que je t'ai rejoint, je ne me souviens pas de t'avoir raconté par quel moyen j'ai pu parvenir jusqu'à toi, jusqu'à l'apaisement que me procurait ta parole. Es-tu parti pour me punir, ô mon amour toujours si attentionné, si présent... ? Pour me punir de n'avoir su prendre le bon chemin ? De m'être trompé au carrefour de la rédemption ? De m'être mépris sur la couleur à peindre ma mélancolie ? D'avoir choisi le blanc éternité au lieu d'explorer toutes les teintes du bleu que la nature mettait à ma disposition ? De n'avoir su, enfin, crier le rouge de ma désespérance ?

Malgré l'intuition qui te caractérise, tout cela doit te paraître bien obscur. Le temps est venu de te parler de moi à cœur ouvert. J'ai lu Artaud. Pas comme tu le lisais, bien sûr. Je l'ai lu parce que tu savais me l'expliquer et que ta patience me le faisait comprendre. J'ai bien peur d'avoir mal appliqué ce que je pensais comprendre en ta

présence. Je ne savais plus ce qui, de ma vie ou de mon œuvre, devait témoigner de cette cruauté dont il parlait. Tu te souviens de la phrase qui m'impressionnait et que j'avais écrite en exergue à l'un de mes articles paru peu après ton départ : « Être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bûcher » ? Et que font-ils ? Tu me disais : « Ils témoignent. » Maintenant je comprends qu'ils criaient. Que ce cri était l'expression même de la cruauté. L'expression même d'une force primitive et bestiale qui me submergeait faute de pouvoir l'éructer. Tu vois : dans le cri, il y a le dire, mais le dire n'importe comment. Le cri est un jeté là. Il prend corps dans la cruauté et dans la crudité. Les mots *cri*, *cruel*, *cruauté*, *cru*, *crudité* ne s'apprécient que par de petites différences. Là je t'entends me rétorquer que *cru* n'a pas le sens de « cruauté » mais plutôt de « chair saignante ». Mais laissons pour une fois de côté nos querelles étymologiques. Permetts que je rapproche ces trois termes — *cri*, *cru*, *cruel* — en un mythe sanglant que mon esprit a toujours cultivé avec raffinement. Non soumise encore à l'action du feu, la chair saignante est offrande avant l'accomplissement du sacrifice. Pour moi, le feu était symbole de délivrance, car mon âme suppliciée en avait assez de saigner. Cela t'étonne ?

Pour me concentrer sur ce que j'ai à te dire, je te propose de refaire avec moi l'exercice de la méditation. Je méditais une fois par jour, une vingtaine de minutes. Pour me concentrer, je prenais l'habitude de fixer mon attention sur quelque chose de précis. Cette fois, ce sera sur le mot « cri », sur ce cri qu'Artaud dans *le Théâtre de Séraphin* appelait le « cri de la révolte qu'on piétine » parmi d'autres cris d'acteur. Et pour le lancer ce cri, il faut que je me vide. J'ai pourtant de la difficulté à faire le vide en moi. Ce cri entraîne une galaxie d'images que j'arrive pourtant à fixer dans un tableau. Mon cri prend forme, muet et invisible, à travers les lignes d'un texte que nous avons écrit ensemble sur ce tableau. Ce texte était destiné à des notes de programme pour une œuvre qui n'a finalement jamais été exécutée. Tu en reconnaîtras aisément la provenance et entendras peut-être ce que tu ne pouvais entendre alors : mon cri, blotti dans les replis de la scène que nous décrivions. Voici.

Au centre, il a touché le fond. Prostré dans sa douleur, abandonné de tous, même de ses apôtres, il lui semble avoir entendu venir l'ange messager : « Ta bouche, Séraphin, m'annonce-t-elle la compassion du Père éternel ? Écarte-t-il de moi les affres de la mort ? » Sa question est un espoir entrouvert. Elle se récite sur une modulation ascendante de do à mi majeur. Puis, dans un élan suspendu attendant la réponse...

Péremptoire, le verdict tombe, haut perché sur ce mi, tremplin de la question, pour s'infléchir aussitôt en mineur : « Ainsi parle Jéhovah ». Lugubres, les bois, noyés par les trombones fatidiques, ponctuent la déclamation funeste : « Tant que le mystère de la Réconciliation ne sera point accompli, la race des hommes sera réprouvée. » Lui qui s'était donné comme mission de paraître au tribunal divin à la place de l'homme, d'être l'intercesseur pour « cette race faite de poussière », il n'a plus le choix : il lui faut boire jusqu'à la lie le calice des souffrances qui se présente à lui...

Étrangement, au cœur de cette terre qu'est le drama s'installe comme un apaisement, comme un bourgeon à peine sorti de terre, comme un « faire venir dans l'ouvert en tant que ce qui se renferme en soi, la vérité qui advient à découvert ». L'atmosphère, dessinée par les bois et les cordes, cette fois s'allège, pour un temps soulagée de la lourde et opaque attente de l'inéluctable. S'élève une prière au violoncelle, mélodie reprise par les cordes, qui s'étale, apaisante, telle un baume entre les airs de Jésus et de Séraphin, chantés alternativement, puis ensemble, puis chacun pour soi et en soi. C'est un état de veille qui s'installe, méditation du héros avant la dernière bataille, du chevalier s'offrant sans reproche à sa peur qu'il a choisi de conjurer. Son énergie revenue, il chante sa dernière offrande au Destin.

« Mon Père, que ta justice pèse donc toute entière sur moi [...] mais aux fils d'Adam, dira-t-il en un sursaut d'amour emporté par une très belle cellule mélodique, épargne ton courroux. » Séraphin veille à ses côtés dans l'admiration que lui procure ce « cœur sublime ». La musique souligne le tremblement de l'ange qui, comme lui, sent « le frisson de la tombe » (répétition d'une cellule rythmique de triples croches à l'orchestre durant toute cette section figurant le tremblement).

Tout est dit. Le Dieu homme et l'ange gardien messager demeurent prostrés l'un à côté de l'autre, dans le clair-obscur du souffle d'origine, parcelle lumineuse de la félicité bientôt irradiante. Jaillit alors, dans ce « faire venir », le sens véritable de l'œuvre qui s'accomplit.

Ainsi tu auras reconnu la description que nous faisons de l'ouverture du *Christ au mont des Oliviers*, oratorio de Beethoven, passée au filtre d'un très beau chapitre, « les Origines de l'œuvre d'art », de l'ouvrage d'un philosophe que nous admirions, Martin Heidegger, *Holzwege (Chemins qui ne mènent nulle part)*.

Dès que j'entrais en méditation, que j'essayais de fixer mon attention sur ce tableau, un autre émergeait venant en transfigurer les éléments. Le second me semble le verso du premier, sa face négative, comme si, à l'insu de ma conscience, quelque chose en moi désirait que ce soit lui qui s'impose. Lui, le double, le spectre de l'autre. Contre lui, je devais batailler dur car il charriait en moi des forces des plus vives, des forces qui éclataient parce que je les réprimais. Alors que le *Christ au mont des Oliviers* faisait naître en moi des idées de rédemption, le second déployait en mon âme terrifiée des images de damnation, sachant que ma vie dépravée, hélas ! ne méritait que trop l'anathème. Tu comprends maintenant : le double du *Christ au mont des Oliviers* était le tableau de ma vie. Sa gestuelle se muait en ballet de distractions qui m'enchaînaient à la terre plutôt que de m'en délivrer. Si j'avais pu, comme le Christ dans la passion, traduire cette chorégraphie dans mon œuvre, en exploiter toutes les résonances plutôt que de me confiner au blanc éternité, un blanc livide, sans goût et sans odeur, peut-être aurais-je pu sauver ma vie qui toujours exigeait d'être peinte en rouge. Si j'avais pu traduire les passions qui animaient l'homme de chair que j'étais en exploitant leurs forces les plus vives plutôt que de peindre de pures abstractions, peut-être aurai-je pu pacifier mon âme et lui permettre de se syntoniser avec mon corps.

Tu as entendu parler sans doute de cet opéra, *Kopernikus*, que j'ai composé et qui a été représenté en 1980. Le premier acte se termine sur une scène de méditation. À cette époque, je désirais faire le point sur ma vie. Maintenant que je peux la dominer, comme il m'apparaît difficile de t'expliquer tout cela. Je désirais liquider mon passé, en chasser les réalités qu'il me présentait et qui se cristallisaient au fond de moi-même en un nœud compact de souffrances. Quel naïf je faisais ! Est-il possible que j'aie pu penser pouvoir exercer quelque contrôle que ce soit sur mes mauvais penchants ?

Kopernikus a été la représentation–*rappresentativo*, au sens théâtral du terme, de mon questionnement existentiel. *La Méditation* décrivait la manière dont j'avais décidé de représenter celui-ci dans mon œuvre. Par la méditation, mon âme souffrante pouvait faire abaisser la pression qui risquait de la faire éclater. J'avais décidé d'obtenir tout de suite le nirvâna. C'était là une tentative d'évitement de l'inévitable, car tu sais que j'avais le don de prescience. Je savais comment devait se terminer ma vie et je tentais d'échapper à mon destin. Je considérais mon opéra comme une sorte de souffle vibratoire formant passerelle au-dessus du vide, trou noir au fond duquel stagnait le silence, l'envers de mon cri. Tout cela macérait dans un désespoir que la lumière de mes petites lampes de chevet ne parvenait pas à calmer. J'ai toujours gardé ma peur du noir. Tu te souviens ?

C'était jouer avec le temps, un jeu dangereux. Le temps est le paramètre le plus important de la musique, sans lui la musique n'existe pas, la musique humaine, j'entends. J'écrivais de la musique et non des mots. À la recherche d'un langage qui soit propre au théâtre, Artaud aurait certainement souligné ma chance de pouvoir accéder par la musique directement au langage du double. Plonger dans la notion de temps, c'était explorer un *no man's land* qui m'entraînait directement au centre. M'en approcher risquait de m'engloutir. C'était pour moi envisager ma manière d'être au monde, c'était interroger mon vécu entre les bornes de l'existence que sont la naissance et la mort, dans l'impossible rapprochement du passé et du futur.

Permetts-moi encore cette digression sur le temps qui t'aidera à comprendre l'angoisse qui m'a toujours habité et à laquelle j'essayais de me soustraire par le rituel de mort qu'était l'opéra (je devrais dire « est », car l'opéra est encore représenté grâce aux « gardiens de l'art » qui le maintiennent toujours bien vivant). La qualité première de la musique c'est justement une absence : absence de liens entre l'instant d'avant et l'instant d'après, prise de conscience douloureuse de la non-existence de l'instant présent, celui-ci n'étant qu'une vision abstraite, qu'une conceptualisation du rapport entre un instant passé et un instant à venir. L'intervalle entre l'instant passé et l'instant futur, s'il existait, serait éternel et c'est cet éternel qui fait vibrer la musique.

L'impossibilité de vivre dûment cet intervalle qui projetterait l'humain dans une sorte de trou noir de la conscience a créé la musique ; la volonté désespérée de la femme et de l'homme qui vivent dans leur chair cette étonnante contradiction a créé ces pulsions d'éternité, ces tunnels vers le non-temps posé dans le temps historique, des écritures magiques balisant la toile complexe du temps de l'être humain, des hiéroglyphes occultant notre désespoir. C'était là ma conception non seulement du temps mais de la musique. Et c'était ces pulsions d'éternité que je voulais traduire en musique. Tu comprends ?

Cette énigme métaphysique du temps que les philosophes ont scrutée sous la loupe du présent — car tu conviendras que ni le passé ni le futur ne posent problème sinon dans la notion de présent qui les contient — a fait l'objet de deux propositions que je te synthétise de façon plus que sommaire. La première est avancée par Héraclite qui pense le temps comme un flux insaisissable. Souviens-toi du « on ne se baigne jamais dans la même eau ». La seconde proposition est celle des bouddhistes tibétains qui, par la méditation, tentent au contraire de vivre l'instant présent. J'espérais alléger mon destin en empruntant cette voie. J'ai tenté, oh oui ! de composer avec mes réalités, d'échapper à ma fatalité. J'ai cru en cette voie de guérison et de libération que mettait à ma portée la méditation dans ses effets anticipés d'ouverture et d'émancipation. Le bouddhisme enseigne que bien que nous soyons relativement conditionnés par notre passé, nous demeurons en même temps relativement libres. J'ai cru pouvoir vivre dans la pleine présence attentive de savoir faire le bon choix. Et c'est ce dans quoi j'entraîne Agni, le seul personnage de mon opéra. Tu devines sans peine qu'Agni me personnifie, qu'elle est mon double au théâtre. Elle médite sur le choix qu'elle fait de concentrer ses forces vives à s'éjecter dans l'au-delà, comme la capsule d'une fusée cosmique. À l'époque je pensais exorciser la peur du dernier passage en sublimant cette peur. Vois comment j'ai échoué.

Tous deux nous nous sommes donné la mort. Ma façon à moi a été de forcer le sort. Je payais ainsi pour n'avoir su me servir de mon œuvre pour crier, de mon œuvre vocale,

en tout cas, qui me collait à la peau. Je t'explique. J'ai toujours pensé que la fin détermine l'existence. C'est la mort qui détermine la naissance.

Tu sais que j'étais orphelin et qu'on m'a déposé à la crèche immédiatement après l'accouchement de ma mère. On peut présumer que le nourrisson que j'étais ne reçut que très peu ou pas du tout de stimulations précoces, stimulations que les psychologues estiment essentielles au développement ultérieur. Il est plausible de penser que cet arrachement à ma mère ait été la cause du profond traumatisme à l'origine de ma névrose qui s'accrut avec le temps. La névrose se caractérise par la traduction dans le langage du corps de conflits psychiques. Mon directeur de conscience m'aurait dit que les pratiques sado-masochistes auxquelles je m'adonnais et qui m'ont conduit à la mort n'étaient certainement pas la manifestation d'un langage corporel en harmonie avec une posture psychique saine. De la même manière, on peut présumer que mes comportements exhibitionnistes et les fanfaronnades dont j'aimais signer et signaler ma présence au sein d'un groupe n'étaient pas de nature à me faire apprécier. Désirant ardemment me faire aimer, j'agissais de telle manière qu'on me repousse. Ce comportement masquait soigneusement, par une humeur qui se voulait joyeuse et roger-bontemps, un for intérieur consumé par l'angoisse. Mais le rire intempestif, sonore et guttural que je faisais éclater en roulades triomphantes — les Balinais me surnommaient *Nyoman Kenyung*, c'est-à-dire le « Troisième Né riant » — ne pouvait toujours s'empêcher de grincer et de sonner faux. Sous l'apparence d'une personnalité qui s'assume, je masquais pourtant une double vie dans la portion secrète de mes temps libres. Ces sorties trompaient ma solitude. Elles terminaient de rudes journées de travail ou avaient pour but de célébrer l'exécution de l'une de mes œuvres en concert. On me demandait parfois d'écrire des textes sur l'art. Dans certains de ces textes, je présentais l'artiste, c'est-à-dire moi, comme un transmetteur, comme un messager, un prêtre. Le choix d'Agni comme personnage principal de *Kopernikus* n'était 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. C'est dans ce contexte que la phrase d'Artaud, « être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leur bûcher », donne à ma vie une signification particulière. J'écrivais que la première démarche de l'homme était de se sentir crucifié. Comme le Christ qui, par la crucifixion, a remédié à la faute originelle, je voyais la mission de l'artiste un peu comme cela. C'était à lui qu'incombait la responsabilité de se sacrifier pour attirer l'attention de l'humanité sur ce qui ne va pas.

Je ne m'impliquais socialement qu'en défendant la cause des compositeurs, de l'artiste. J'écrivais dans les journaux pour défendre nos œuvres, incomprises par les critiques. Ce n'est que tardivement que je me suis appliqué à exprimer dans mes œuvres (*Wo bist du Licht...*) les aberrations de l'homme en guerre, à dénoncer les injustices faites aux faibles — les enfants, les démunis, les femmes. Dans la foulée des revendications féministes, j'aurais pu m'impliquer dans la défense des homosexuels. M'insurger contre les préjugés et les mauvais traitements qu'on leur faisait subir. Mais il aurait fallu toucher là à quelque chose de très personnel. Je ne m'en cachais pas. Mes proches connaissaient mes penchants. J'ai cependant eu l'occasion de baiser avec des femmes, en Allemagne notamment. Mais les femmes — ma mère naturelle imaginée, la Vierge Marie, les grands-mamans et les vieilles femmes à qui je vouais un culte, toutes ces jeunes filles que je ne pouvais profaner, qui m'inspiraient une peur admirative —, je les enveloppais de cette sorte d'idéal qui me maintenait à flot. Totem de ma mère, elles devenaient une sorte d'emblème de pureté.

Cet imaginaire dont je t'entretiens, mon imaginaire, tu pressens qu'il était fortement motivé par une quête identitaire. Quand, en parlant de cette musique du silence qui existait au fond de moi-même, je laissais entendre que rares étaient ceux qui avaient accès à cette voûte secrète, je te confie que dans cette voûte-là habitait celui que je pensais être. Par cette atmosphère séraphique qui signait les œuvres de ma production vocale — je dirais jusqu'à et incluant *Lonely Child* —, ma musique et ce que j'en faisais expriment enfin ce que je voulais être. Moi, que l'existence avait dépossédé de tout ce que la vie offre habituellement aux autres — l'amour, le sentiment de filiation,

le sentiment d'adhésion naturelle à des groupes autres que ceux qui rassemblaient les faiseurs de musique d'ici et d'ailleurs —, moi qui n'appartenais qu'à des abstractions, chimères auxquelles je m'accrochais comme un enfant à son doudou — la grande fraternité humaine ou la cohorte invisible des êtres cosmiques —, moi qui ne me retrouvais que dans des ailleurs fuyants, qui me réfugiais dans des rêves que j'inventais, je fourrais tout cela dans ma musique et l'abandonnais aux autres comme un enfant au visage mouillé tend son bras à l'adulte et demande : « becquer bobo ! ». Les auditeurs à qui j'enfonçais dans les oreilles mes lubies sonores sans me demander s'ils pouvaient les comprendre, ne pouvaient dire qu'une chose, et ils le disaient : « Ça c'est du Vivier ! ». Je m'identifiais par ma musique.

Mais je prenais soin de crypter soigneusement le message. Et quand je m'en ouvrais, c'était souvent dans des termes énigmatiques. L'auditeur de ma musique n'a d'autre choix que de se délecter des sons. D'autres choix ? Certains veulent dépasser la sensualité qu'ils éprouvent. Ils veulent comprendre, découvrir le sens caché. Je ne désirais pas que ce sens puisse être découvert au-delà des sons. Cet univers était mon jardin secret. Les sons étaient comme une sorte de pare-feu. Ces gens-là se disent que, malgré tout ce que je pouvais raconter sur mes allégeances, devait couvrir en moi une ombre oppressante dont ma brève existence pouvait être le révélateur.

Auprès d'une amie, je me suis engagé à effectuer des entretiens sur les relations ténues qui relient ma vie à mon œuvre. En compagnie de mon personnage, Agni, nous explorons mon imaginaire, et je te jure qu'ils m'en apprennent autant sur moi que je leur en apprends sur moi-même. C'est dans cette atmosphère d'échanges fort enrichissants que j'ai entrepris de t'ouvrir ici mon cœur, bien conscient que si j'avais pu le faire dans le passé notre relation en aurait tiré les plus grands bénéfices. Dans ce contrepoint sympathique d'échanges à trois voix, il n'est pas question d'établir ma biographie. Nous ne nous laissons pas davantage absorber par une analyse sophistiquée de mon style musical. Nous avons peur qu'une telle analyse nous abuse, qu'elle nous détourne, en prétendant nous y mener, de notre recherche de sens. Croyant que l'alliance entre le texte et la musique pouvait *a fortiori* nous ouvrir toutes

grandes les portes de ma musique — à cause du texte naturellement plus explicite —, que de désenchantements n'éprouvons-nous pas à chaque étape de notre avancée dans l'imaginaire de l'opéra ! L'as-tu entendu ? Y as-tu compris quelque chose d'autre que ce que j'en écrivais fort énigmatiquement dans les notes de programme et de mise en scène ? Le texte sur lequel s'appuie la musique est entremêlé de langage imaginé dont on pourrait croire qu'il n'est là que pour brouiller le sens. Les plages de textes compréhensibles disent toutes la même chose avec des nuances sémantiques à peine perceptibles. Si *Kopernikus* est une longue méditation sur des états poétiques et culturels, il est aussi le clair-obscur d'une matière qui se love implacablement sur elle-même. L'opéra est narcissique : il emprunte le langage du double.

Kopernikus est un rituel de mort, certes, une quête identitaire, encore, mais il est aussi la recherche d'un pays, d'un ancrage au sens physique et matériel. Au tout début de l'opéra, dans la première des trois grandes parties, *la Salutation*, la voix de basse qui personnifie Merlin l'enchanteur, le premier des guides initiatiques d'Agni, invite celle-ci à chanter la chanson de son pays. Cette chanson traversera les 29 minutes que dure la deuxième partie du premier acte, *l'Agrégation*. Il s'agit de l'intégration et de la formation d'Agni dans la cohorte des initiés qui cheminent vers le grand passage. Or il est à noter que le mot « KébèK » signifie « passage étroit » en amérindien.

Je n'affichais pas mon nationalisme, parce que je choisissais mes batailles. Cette bataille-là, je la laissais à d'autres. Le Québec était pour moi une entité abstraite, tant géographique qu'historique. Me percevant avant tout comme citoyen du monde appartenant à l'univers cosmique et à la grande fraternité humaine, il m'apparaissait suffisant de situer mon existence à la fin d'une époque navrante contre laquelle j'engageais une réaction définitive. Il me suffit maintenant de rager contre les Québécois qui, fidèles à leur sens des accommodements, ont cru bon d'appeler Révolution tranquille cette parenthèse dans l'histoire de l'Amérique du Nord. Et pourtant, l'orphelin, l'adopté plus souvent qu'à son tour non désiré, ne possédait-il pas éminemment ce sens de l'accommodement quand il s'agissait de se faire accepter ? Mais quand la musique que nous écrivions était en cause, alors là, point de quartier :

je me levais et pourfendais de ma plume les médiocres que je ne cessais de combattre chaque fois que l'occasion se présentait. Défendre les miens, les compositeurs malmenés par la critique. Défendre la musique de mon temps, offerte en pâture aux réactionnaires, agents conservateurs d'un obscurantisme aux effluves passéistes. Nationaliste, oui je l'étais. Je l'étais au sens où je m'identifiais aux Canadiens français qui prônaient l'indépendance, les premiers à s'appeler fièrement Québécois pour se distinguer. Disons que je n'éprouvais pas la nécessité d'afficher ce qui allait de soi pour moi, comme le fait d'être homosexuel et orphelin.

Le Québec, je l'avais dans la peau. C'était à Montréal que je m'identifiais surtout, d'où émergeait à l'époque un besoin irrépressible de changement dans les manières de penser et de vivre, une fringale de remise en question et de création, à ce Montréal où naissait la Société de musique contemporaine du Québec que je fréquentais assidûment et qui, malgré mon jeune âge, me rendait sa ferveur en exécutant plusieurs de mes œuvres. J'appartenais à la cohorte de la nouvelle génération de compositeurs, élèves des Gilles Tremblay, Serge Garant et Bruce Mather, des compositeurs qu'aujourd'hui certains musicologues classent dans le groupe des postmodernes, ce qui, à mon avis ne veut rien dire, d'autant plus que je hais les étiquettes. Bien que devenu un compositeur accompli, je n'ai jamais été désigné autrement que comme un jeune compositeur. Mort à la veille de mes 35 ans, je n'ai cessé de voir dans le mot « crier » le mot « créer ». Je définissais le fait de créer comme le droit existentiel d'un individu de dire quelque chose qui l'habite. Je m'agitais comme un supplicié sur son bûcher, pour rester dans la logique des lignes que je déroule depuis le début de cette lettre.

J'exigeais le droit au génie. Je l'exigeais parce que notre mentalité complètement colonisée culturellement nous niait ce droit-là. Les grands maîtres sont morts ? Comme si la création véritable se passait dans les salons mortuaires ! J'exigeais pour les créateurs le droit au respect et non pas à cette attitude paternaliste qui prévalait dans nos relations avec ceux qui détenaient le pouvoir culturel.

Un peu avant ta mort, tu m'invitais à fonder un monastère d'artistes où ceux-ci auraient pu s'exprimer enfin ouvertement, où leur création aurait pu enfin trouver un sol favorable. Quelque temps après, tu mourais... Plusieurs sont morts avant et après, et c'est un peu pour eux que je parlais : Nelligan, Saint-Denys Garneau, Gauvreau, André Mathieu et les autres, qui nous étaient moins connus mais n'étaient pas moins importants. Il me semblait qu'au Québec, on mourait facilement. Et c'est dans ma sensibilité de Québécois et d'éternel adolescent qui cherchait son orientation qu'il me fallait trouver la solution. Sensibilité extrême qui, hélas, à cause d'un environnement pseudo-mâle et archipatriarcal, ne pouvait que souffrir. Tant étaient morts, me semblait-il, et moi je ne voulais pas mourir de cette étrange maladie. C'est la raison pour laquelle j'ai écrit un texte introspectif dans le cadre d'un livre dont j'avais le projet sur une oppression de la sensibilité et de la libre expression de l'amour... Je désirais qu'une seule loi régisse ma musique : l'amour. Et c'est aussi cette loi si simple qui devrait régir les relations humaines.

Voilà l'essentiel de ce que j'avais à te confier sur moi. Mais la psyché d'un individu est loin d'être unifiée, et la mienne l'était encore moins. Orphelin, élevé dans un milieu d'aspirations modestes, j'aurai à subir les conséquences de l'inceste. Mais je ne veux pas t'en parler ici. Une autre fois, peut-être. Homosexuel à une époque d'interdits moraux, j'aurai à vivre des rejets successifs. Maintenant que je peux observer tout cela d'en haut — est-ce comme cela qu'il faut désigner le lieu où nous sommes, comme l'aigu d'une mélodie qui « monte en haut » ? —, je me demande s'il était possible, après de telles expériences, qu'un être humain puisse retrouver son intégrité et sa dignité. J'ai tenté de redresser la situation en me servant de mes dons de musicien. Je suis devenu le héros des sublimations que je mettais en scène. Sous couvert des rêves que je faisais et que j'inventais, je m'attachais à construire l'existence que j'aurais voulu avoir. En quête de mon nom, j'errais et tentais d'en acquérir un par mes exploits. Le héros ne recherche pas l'équilibre et l'harmonie. Il est propulsé par l'exploit qui l'amène à se dépasser. Je transgressais allègrement tous les tabous et en éprouvais au fond de moi-même de la honte. Et quand le refoulé tentait de remonter à la surface, je

décidais de gommer la culpabilité qui en découlait. Cette lutte du héros pour vaincre la culpabilité angoissante qui l'étreint est à l'image de la lutte que se livrent sur la scène psychique le Surmoi et le Moi idéal, pour apaiser le Soi et conforter le Moi. Tu te souviens de notre passion pour la psychologie ? Mais l'unité de ma conscience restait précaire et mon interprétation est que, menacée à tout moment de se fractionner sous le choc des émotions que je n'arrivais pas à contrôler, mon imaginaire restait toujours à la merci d'un arrière-plan inconscient névrotique qui a fini par m'engloutir.

Je te dirais, enfin, que j'étais de ces âmes à l'esprit instable décrites par Thérèse d'Avila. Je m'abandonnais parfois sans frein dans les plaisirs de la chair. Malgré mon désir d'approcher cette source d'eau vive que j'apercevais au loin, toujours revenaient en force ces démons armés qui me barraient la route. Je guerroyais ferme, oui ! Et puis, je me suis laissé dériver. C'est comme cela que je me suis mis à halluciner sur cette eau vive et rafraîchissante qui pouvait seule apaiser la soif ardente qui me dévorait. Notre Seigneur, écrivait encore Thérèse d'Avila, n'avait-il pas dit à la Samaritaine : « Celui qui en boira n'aura plus jamais soif » ? Et moi j'aurais pu ajouter : « Celui qui en boira éteindra le brasier ardent qui lui brûle les entrailles. »

Le double du *Christ au mont des Oliviers* est tramé des lignes de force de cette image rafraîchissante. Écoute ma *Méditation* telle que je l'ai mise en musique. Écoute cette voix suave, cette voix de nulle part qui s'élève dans les hauteurs pour atteindre à la source. Écoute les sonorités cristallines des gouttes d'eau qui rebondissent joyeusement dans les saillies rocheuses. N'est-ce pas l'envers du tableau rendu par notre interprétation de l'oratorio de Beethoven ? Comprends-tu maintenant comment j'arrivais à sublimer mes pulsions ? À jeter-là, ou si tu préfères, à mettre au monde mes plus morbides prémonitions ? L'un des metteurs en scène de l'opéra a interprété ce tableau en imaginant une corde de pendaison nouée au cou de la colorature. Plus celle-ci s'élève dans son chant, plus la corde se tend. J'avais mentionné dans mes notes : « Il serait bien si elle montait sur un haut podium et revêtait un long vêtement lui couvrant tout, sauf le visage. Elle pourrait donner l'impression d'une statue. »

Je t'entends me demander : quels sont les liens que tu établis entre *le Christ au mont des Oliviers* et ta scène de *la Méditation* ? Je schématiserai ma réponse en me servant du symbolisme des nombres trois et cinq. Tu te souviens lorsque nous nous amusions au collège à gloser indéfiniment sur ces « folles du logis » ? L'organisation de *Kopernikus* est trinitaire. L'organisation de *la Méditation* est aussi trinitaire, j'attribue au nombre trois le sens premier du dictionnaire des symboles, celui de la totalité et de l'achèvement, la synthèse tri-unitaire du Ciel et de la Terre et de leur fils, l'Homme, à son tour transfiguré par le Christ, fils de Dieu le Père, et perpétuellement engendré par le souffle de l'Esprit Saint. Quant au nombre cinq, je le vois comme la somme des nombres pair et impair, milieu des neuf premiers nombres et contenant, au centre de la totalité, l'homme, point de rayonnement donnant corps à la création.

Dans *la Méditation*, je me suis inspiré des trois phases de la méditation tibétaine : la concentration (l'esprit se fixe), la méditation (l'esprit s'exerce à maintenir son attention) et la contemplation (l'esprit, détaché des sens, entre en pur état de ravissement). Ces trois phases me rappelaient les trois invitations du Christ aux apôtres qu'il avait retenus auprès de lui, Pierre, Jean et Jacques, afin qu'ils puissent le soutenir dans son agonie. Il désirait qu'ils puissent veiller et prier avec lui. Je personnifie le Christ par la colorature. En un rituel qui rappelle le début de l'opéra, cette voix marque le désir de s'absorber dans la volonté de Dieu en exécutant trois salutations. J'imaginai que chaque salutation pouvait correspondre aux appels du Christ à la prière. La première salutation est une récitation qui s'élève par palier vers l'aigu. Ses figures de note s'appuient sur des valeurs très longues. Puis elles sont monnayées en des valeurs de plus en plus petites et irrégulières, sortes de palpitations rythmiques qui entraînent la colorature dans une transe haletante, avant de se replier en elle-même pour ancrer sa conviction. C'est la deuxième salutation. À la troisième salutation, la chanteuse reprend son élan et termine sa contemplation en chantant la mélodie de la méditation. J'aurais aimé te transcrire les rythmes qui donnent vie à ces passages pour que tu en ressenties l'élévation extatique. Mais cela alourdirait inutilement ces lignes sans pour autant atteindre le but visé : que tu réécoutes ma méditation.

J'ai retenu cinq éléments du *Christ au mont des Oliviers* pour instrumenter la voix de colorature. Ces éléments sont le Christ en prière, l'ange messenger, les trois apôtres endormis, l'arrière-plan laissant deviner la trahison de Judas, enfin le destin, c'est-à-dire la volonté de Dieu. *La Méditation* est constituée de cinq personnifications de ces éléments : la colorature, accompagnée discrètement par le glockenspiel, représente le Christ en prière, comme je viens de l'écrire ; le duo soprano et mezzo soprano symbolise l'ange messenger ; le quatuor au grave constitué des voix de baryton et de basse, de la clarinette basse et du trombone, le groupe des trois apôtres endormis ; le baryton martin chantant et/ou s'accompagnant des cloches tubulaires, l'arrière-plan de la trahison de Judas ; les trois rins japonais, enfin, par le rôle de scansion du rituel que je leur attribue, personnifient la volonté de Dieu et le Destin.

Tous ces constituants mis ensemble reposent sur la mélodie de la

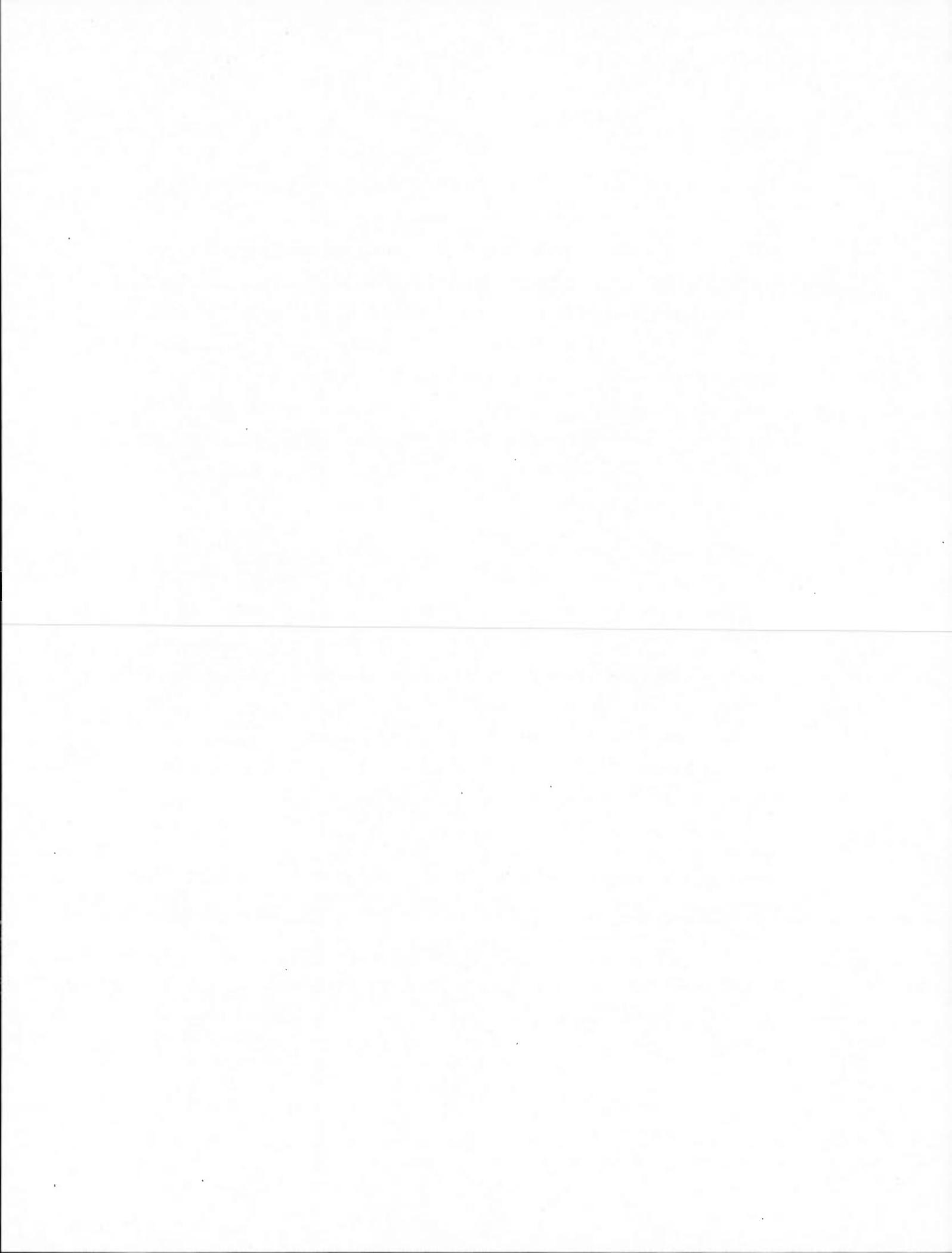


méditation à sept sons. Elle traverse les trois salutations et se fait entendre intégralement à la fin de la troisième salutation, ce qui termine le premier acte. Cette mélodie, imagine-la supportée par l'émoi qui donne corps et respiration à cette élévation spirituelle. Au faîte de celle-ci, fais-la se déployer dans toute sa beauté sacrée telle une hostie. Puis enrobe-la d'une poussière de sonorités cosmiques que j'obtiens par une harmonisation des fréquences des sept hauteurs de la mélodie. Et voilà que s'offre à toi le secret de ce souffle vibratoire que je dessine en un large arc-en-ciel au-dessus de cet espace vide entre moi et ma musique.

Lorsque tu auras l'occasion de réentendre mon opéra, je te sais assez sensible et intuitif pour reconstituer, à ta manière que j'admire tant, mon ouvrage que je te livre avec tout l'amour et l'humilité dont je peux faire preuve.

Pour toi, je décroche les étoiles qui brillent à jamais dans notre éternité : Ka,

Ton Claude.



DEUXIÈME PARTIE
LE CYCLE DE PÂQUES

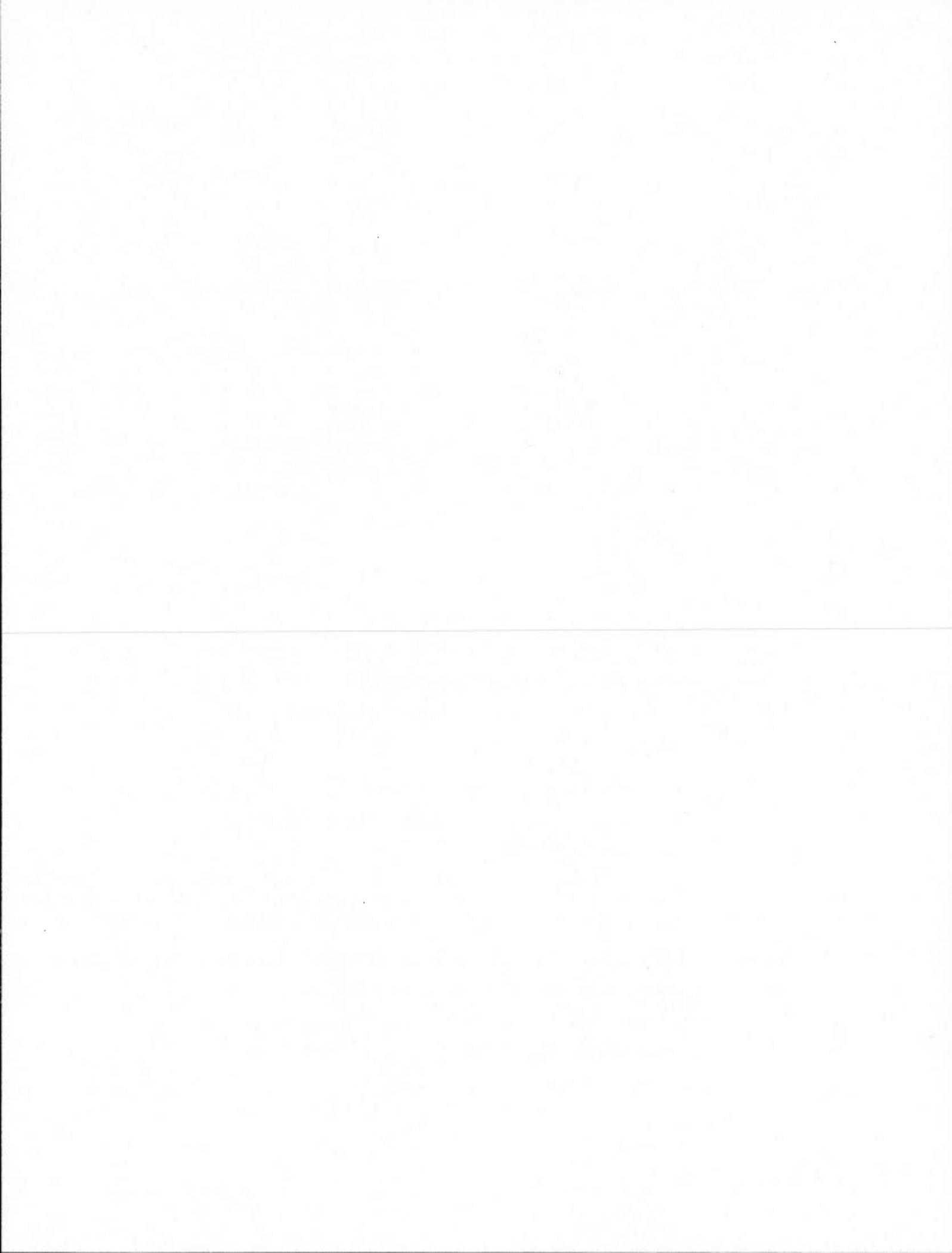
L'art n'est jamais chaste, on devrait l'interdire aux ignorants innocents, ne jamais mettre en contact avec lui ceux qui ne sont pas préparés. Oui, l'art est dangereux. Ou, s'il est chaste, ce n'est pas de l'art.

Philippe Sollers.

Maintenant qu'elle s'était fait couper de ses sources, elle devait adopter une autre stratégie, réorienter son projet et mieux interroger son propre imaginaire. Qu'avait-elle retenu de recherches minutieuses examinant sous leurs multiples facettes l'opéra et son auteur ?

Peut-être était-il temps pour elle de s'immiscer dans l'histoire autrement qu'en participant aux arguties autour d'une partition au royaume des ombres ?

Une autre histoire sans doute devait émerger de sa compréhension, une histoire que le compositeur lui-même, par ses écrits et des confidences à ses proches, avait en quelque sorte avalisée. Bien avant qu'elle s'en rende compte, cette histoire-là avait pris forme là où les fables naissent et les légendes se transmettent. Elle devait l'incarner dans l'écriture pour lui permettre d'échapper à l'oubli...



Chapitre 8

La Procession

La guerre ravageait l'Europe. Mais ici, la vie continuait. C'est durant ce temps que fut fondé le Conservatoire de musique. Lorsque tu y entras, une vingtaine d'années plus tard, tu venais de vivre une grande peine. Une autre fois, l'existence t'avait rejeté ; une autre fois tu pensas renaître, cette fois porté par l'extraordinaire enthousiasme qui gonflait ta poitrine : tu serais un compositeur et un transmetteur de musique !

De ta musique, tu ne parlais pas. Ta germination s'effectuait dans le silence de la Terra Mater. Perséphone et Déméter t'accueillaient dans leurs mystères afin que tu sacrifies à leur culte. Bientôt ta récolte serait riche et satisfaisante son engrangement.

Je te voyais plein de désirs. Ta jeune sève innervait une créativité forte et impatiente. Chaque jour je guettais ses jeunes pousses. J'engraissais mon cœur pour qu'elles s'y nourrissent. Je leur réservais une place de choix pour qu'elles se gorgent au soleil de ma tendresse.

A. — Le rideau s'ouvre. La scène est déserte.

B. — Je me représente un tarmac vu des fenêtres panoramiques de l'aérogare. Des voyageurs s'avancent sur la piste vers le quai d'embarquement et s'arrêtent en file indienne devant l'escalier donnant accès au compartiment touristique d'un transporteur cosmique.

A. — Arrive la trompette. Elle énonce la mélodie à seize sons de la procession, la mélodie de l'assemblée. Elle se déploie en quatre membres dont le dernier est marqué par le soutien en contretemps du trombone sur la fondamentale *mi b* qui, soit dit en passant, est la tonique du mode majeur de *la Flûte enchantée*.



Ce *mi b* révèle très certainement l'omniprésence de Mozart dans cette seconde partie de l'opéra. L'on verra en temps et lieu comment s'exercera cette relation entre la tonalité de *mi b* majeur de *la Flûte enchantée* et la mélodie de Mozart.

B. — J'aimerais qu'on s'attarde ici sur le mot « assemblée », qui n'est pas incompatible avec celui de « voyageur ». Bien que tu sois maintenant autorisée, Agni, à faire partie de cette assemblée d'initiés ou de cette cohorte de voyageurs, tu n'as pas le même

statut que tous ceux qui t'entourent. Ils sont de purs esprits qui te parviennent de l'au-delà pour t'aider à réussir l'ultime épreuve. Ils agissent avec toi et t'assistent en tout. Leur présence confère un caractère sacré et quelque peu ésotérique à cette cérémonie religieuse ou à ce grand voyage auquel tous seront conviés. Par exemple, nous pourrions nous imaginer assister à l'office du mercredi des Cendres qui ouvre le temps de pénitence du cycle de Pâques, cycle du grand voyage d'amour du Christ, incarné dans sa passion, dans sa mort, puis dans sa résurrection. Voilà le programme du deuxième acte de l'opéra que nous nous emploierons à expliciter.

A. — Après leur entrée en procession, les personnages reprennent la mélodie à caractère funèbre entamée par les cuivres. Ils forment un *tutti* choral à cinq voix (manquent le baryton et l'alto) et à cinq instruments (manquent la trompette et le violon). Ils sont guidés par les « itinérations » sifflées et aléatoires du baryton, l'intrusion du dormeur dans le rêve, le dormeur étant toi, Claude.

S. — Je n'y avais pas pensé, mais étant donné le caractère onirique de l'opéra, cela m'apparaît une lecture ingénieuse et tout à fait plausible.

A. — L'ambiance est au recueillement. Les voyageurs pensent à ce qui les attend. Le choral est parfois traversé par un motif insistant à la trompette harmonisé à la tierce majeure par le violon. Ce motif provient des trois premières notes de la mélodie dans le rapport des intervalles 3-1.

Mélodie

Schéma

S. — Ce sont des échos mélancoliques. Les voyageurs les perçoivent souvent lorsqu'ils quittent un lieu cher, laissant derrière eux leur passé. Ils ont l'impression de se délester de leur vieille peau, de muter en quelque sorte.

B. — Pendant que les voyageurs montent dans la fusée Kopernikus, Agni est restée à l'écart. Malgré les incitations du baryton, sorte d'agent de bord qui l'invite à se joindre aux autres, elle hésite encore. Les mains en porte voix, elle tente de reconstituer les paroles de sa chanson. Celle-ci, cependant, est déjà en voie d'appartenir à un autre monde. L'agent de bord lui adresse des signes de reproche : « T-T-T ! » et semble lui dire : « Ne te laisse pas distraire et intègre-toi aux autres ! » Agni obéit. Pour la première fois de sa vie, elle se rend compte qu'elle n'est plus seule. Elle se joint donc de bonne grâce aux voyageurs et participe aux souhaits de réussite qu'ils s'échangent : « Ouvrez-vous portes des univers chimériques. Que Merlin et Mozart nous reviennent bientôt. Que nos jeux reprennent leur béatitude boréale. Que le temps vive. » Le baryton, satisfait, remercie Agni de sa docilité et la rassure : « Ko-nè-ya [...] Soy yè ».

A. — Je ressens cette scène comme si mon esprit flottait dans les vapeurs sédatives d'un encens funèbre. Je dirais que les indications de Claude dans ses notes de mise en scène se réfèrent au lieu clos d'une quelconque cérémonie mystique plutôt qu'à un véhicule spatial sur son aire de décollage.

B. — Lieux clos, lieux ouverts... On a déjà traité de la question. Peut-être trouveras-tu « en cours de route » que cette référence au voyage n'est pas aussi inappropriée qu'elle y paraît. Nous ne faisons que reprendre une image que nous dessinions au début de nos échanges. Tu te souviens, Agni, lorsque nous parlions de cette grande fièvre qui s'emparait de l'imagination collective, dans les années 1960, pour les voyages fantastiques dans le cosmos ? Ou même lorsque nous pensions à cette légende du vaisseau fantôme errant sans fin sur les mers, sujet d'un opéra de Wagner ? Finalement, je me mets à penser qu'une cérémonie est un mémorial. Ses rites commémorent les étapes parcourues par les voyageurs au cours de leur pèlerinage.

S. — La première des trois parties du second acte est gouvernée par le déploiement de la mélodie à seize sons. Cette quatrième des six mélodies de mon opéra décrit le voyage définitif qui s'amorce dans *la Procession*, prend son envol et s'arrache de la terre dans *la Grande Transe*, culmine dans l'excitation du *Duo d'amour*, amorce le grand cycle libérateur dans *la Purification* et perce enfin le mur du son dans *l'Ultime Épreuve*, si j'emprunte à l'allégorie du voyage cosmique. Les deux dernières mélodies à seize sons ouvriront les portes de la destination finale.

A. — Outre cette allégorie du voyage, n'avons-nous pas déjà établi un parallèle entre le rituel initiatique de *Kopernikus* et celui du grand mystère eucharistique auquel sont conviés les chrétiens ? J'ai été baptisée dans le premier acte. Ma foi et mon identité y ont été affirmées et développées principalement à partir de ma chanson. J'appartiens maintenant à ces fidèles qui défilaient dans les premiers temps de l'Église devant l'autel pour y déposer leurs offrandes. *La Procession* me ramène à ce moment de la messe fixé entre l'Offertoire et la Préface.

B. — Tout cela est juste. Et nous pouvons continuer à exploiter cette comparaison en la poussant plus loin. Par exemple, en rapprochant le mystère eucharistique des mystères du dieu Dionysos. Les exégètes chrétiens se sont beaucoup intéressés aux mystères dionysiaques, car plusieurs de leurs fidèles y décelaient de grandes similitudes avec leur propre mystère eucharistique. Le Christ, à la dernière Cène, n'avait-il pas dit à ses apôtres en rompant le pain : « Prenez et mangez : ceci est mon corps. » ; puis, prenant le calice : « Prenez et buvez : ceci est mon sang » ? Les écrivains chrétiens, délivrés de l'interdiction de parler des choses sacrées et secrètes à laquelle étaient soumis les païens qui sacrifiaient aux mystères des dieux, nous ont communiqué nombre de détails précieux sur le dieu et sur ses cultes. Mais selon des scientifiques comme Rudolph Otto ou Mircea Éliade, ils l'ont fait dans un esprit de malveillance, dans le but évident de discréditer le caractère religieux du culte en amplifiant ses aspects orgiastiques les reliant aux effets déréglés de la nature (fêtes enivrantes de la végétation et de l'agriculture, de la moisson, des vendanges, etc.).

A. — Et pourquoi nous entraînes-tu sur cette piste des mystères dionysiaques ?

B. — Parce qu'ils enrichiront notre compréhension des cinq moments de la première partie du second acte de l'opéra que nous a décrits Claude précédemment. Ce sera donc sous le signe de Dionysos que nous ferons se développer cette première partie. Je me plais à placer la deuxième et la dernière partie sous le signe du plus flamboyant prophète d'Apollon, l'Orphée à la lyre, mythe et symbole de la créativité musicale. Nous opposerons donc l'aspect numineux et sacrificiel de la première partie au merveilleux de l'œuvre dans *les Étoiles*. Quant à *la Dématérialisation...* Et cela complètera le cycle de Pâques.

A. — Le numineux, tu le rattaches évidemment au genre d'existence que menait Claude en dehors du sérieux compulsif qu'il mettait à son travail de composition. Le numineux, c'est sans doute cette pulsion très forte de mort qu'il ressentait et qu'il a ritualisée dans *Kopernikus*.

S., *après un petit moment, en tentant de reprendre ses esprits* — Il faut en effet mourir pour renaître. Je désirais tellement retrouver l'innocence d'une enfance qui m'avait été arrachée. Je ne sais pourquoi j'y attachais tant d'importance...

B. — Rattachée aux apparitions et occultations du « dieu deux fois né », la figure de Dionysos nous intéresse particulièrement dans ce contexte. Sa première naissance est évoquée dans le cycle épique thébain (VI^e siècle av. J.-C.) sous le nom de Zagreus, « grand chasseur », d'où la symbolique l'apparentant à la végétation. Dernier dieu de l'Olympe et premier à naître d'un dieu (Zeus) et d'une mortelle (Sémélé), il fut victime dès sa naissance des Titans envoyés par la jalousie d'Héra. Dionysos se présente alors sous l'aspect d'un dieu souffrant comme l'était le Christ, le dieu fait homme également poursuivi par la jalousie du roi Hérode dès sa naissance (Mt 2, 13). Le dépeçage de ses membres par les Titans qui les jettent dans un chaudron pour les faire bouillir, rôtir et pour ensuite les consommer est l'épisode le plus dramatique du mythe. Le thème s'appuie sur les rituels de la passion et de la résurrection, celle-ci s'interprétant comme une deuxième naissance, à cause des multiples épiphanies de Dionysos-Zagreus à des

moments nullement prévisibles par ses fidèles. Ces épiphanies s'avoisinent aux apparitions du Christ après sa résurrection et confèrent aux croyances qu'elles supportent le caractère eschatologique du jugement dernier. Cette métaphore de la cuisson des membres du dieu dans le chaudron représente en outre l'un des aspects les plus fondamentaux des rites initiatiques conférant l'immortalité ou le rajeunissement. Les quatre éléments fondamentaux se conjuguent dans le grand cycle de la vie. L'eau s'évapore sous l'action du feu et se disperse dans l'air, libérant la chair cuite puis rôtie, qui disparaît à son tour par assimilation. L'eau et la chair, le fluide et la matière, le sang et le corps du Christ... ou de Dionysos ?

Chapitre 9

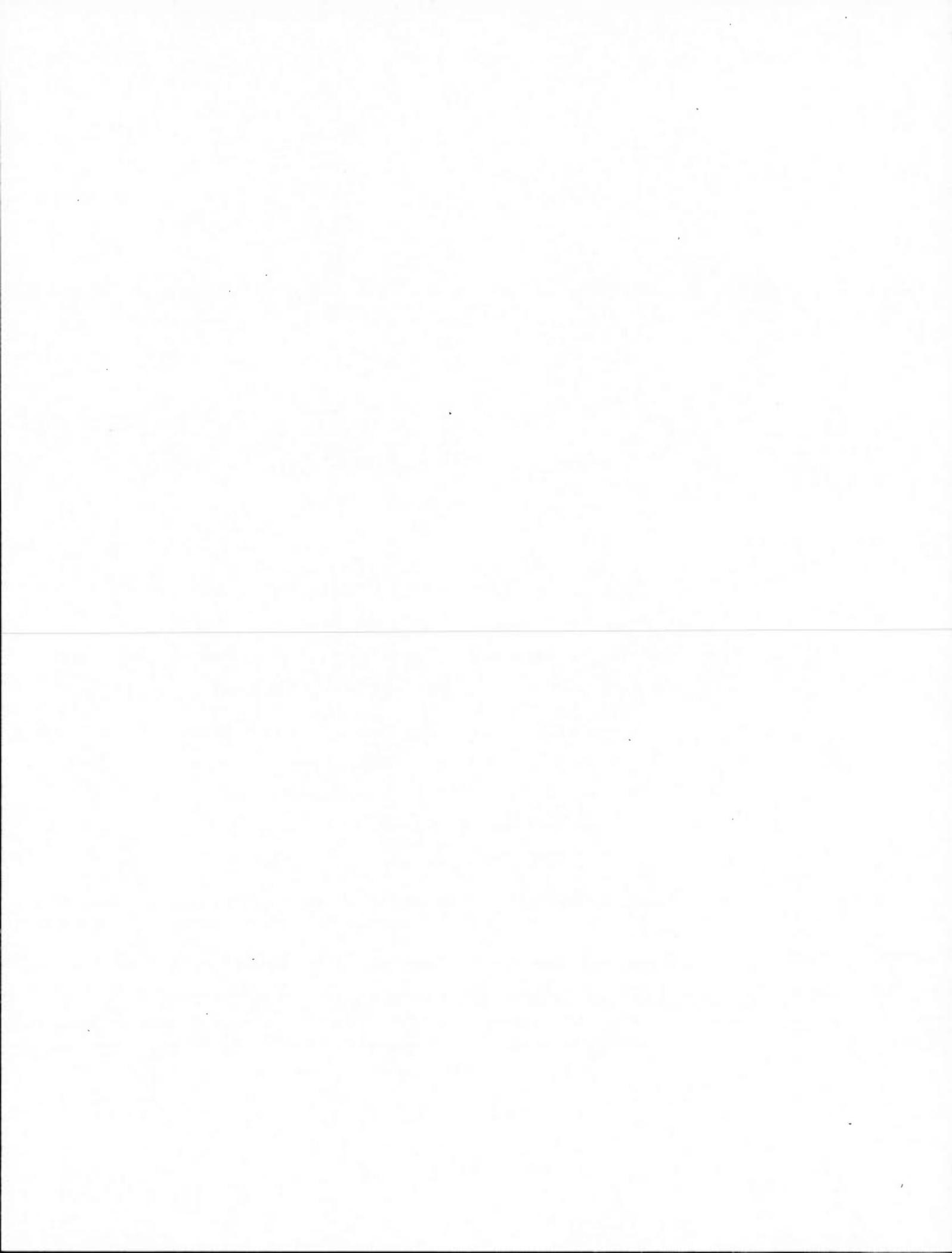
La Grande Transe

Les musiciens de la génération qui te précédaient fomentaient comme toi de grands projets. Ils avaient fondé une ambitieuse société de concert qui devait ouvrir le milieu restreint de la création musicale montréalaise au vaste monde de la musique universelle et internationale.

Avec tes copains compositeurs, tu désirais porter encore plus loin le flambeau de vos appétits. Tu travaillais ferme à façonner ta musique, à l'extraire du système qu'imposait l'orthodoxie ambiante. Tu voulais qu'elle acquière ce nom que tu allais lancer à la face du monde.

Dans la ferveur, tu t'excitais. Trop d'engrais force une plante. La tienne, hélas, poussait trop rapidement dans une vigueur qu'elle soutirait proportionnellement à ta vie. Oh mon petit héros des causes ardues ! Pourquoi ne te méfiais-tu pas ? À trop dépasser la hauteur du champ, ne risquais-tu pas de t'attirer l'œil mauvais de la grande faucheuse ?

Ce gracieux glaïeul, déjà, disait l'été qui s'achevait. Je le choisis d'un jaune brillant et le piquai en plein centre de ma gerbe encore maigre. Peut-être pouvait-elle encore grossir à la mesure de tes effusions ?



A. — Les autres participants m'encerclent. Je suis prise d'effroi car je pense que quelque chose de définitif va m'emporter. Pourquoi m'entourent-ils comme cela ?

B. — Un duo de clarinettes, rappelant le motif insistant du premier membre de la mélodie de l'assemblée, est repris en écho par un quatuor vocal. Toi, tu te sens glisser, happée dans un tourbillon : « Hé hé hé hé - Hé hé hé hé ». Puis les chanteurs t'appellent en prononçant ton nom sept fois à des intervalles de plus en plus rapprochés. Ils se mettent à tourner autour de toi dans une sorte de frénésie primitive pour chasser les esprits ou pour t'initier à quelque chose d'extatique, de l'ordre du magico-religieux : « C'était à une époque reculée, si lointaine qu'il n'y avait pas de temps ». Puis la matière musicale se densifie. Une grande strette exploite différentes expansions de l'intervalle 3-1 du premier membre de la mélodie de l'assemblée, au violon d'abord, dans sa forme inversée et transposée sur un demi-ton plus à l'aigu (3-1 → 4-2 → 5-3 → 6-4 → 7-5), puis au trombone, dans sa forme originelle (3-1 → 4-4 → 7-5). Le tournoiement se déchaîne de plus en plus et ne cesse de s'épaissir jusqu'à la fin.

S. — J'y ai superposé cinq niveaux d'organisation, ce qui fait de *la Grande Transe* une partie relativement complexe.

violin

trombone

B. — Je trouve étrange que tu aies assujetti certains contrepoints à une armure de clé, d'ailleurs fort peu conventionnelle d'après l'ordre des altérations. Cela laisse supposer un environnement modal contre un autre, atonal. L'exemple qui suit illustre l'environnement modal des trois clarinettes contre celui, atonal, du violon dans son expansion intervallaire 4-2.

violin

Kopernikus, p. 79.

S. — J'ai probablement dû mettre une armure pour des commodités d'écriture. Cela ne change aucunement l'analyse qui peut être faite de cette partie. D'ailleurs cette armure disparaît à la fin, dès qu'Agni et tous les participants entrent dans une transe

profonde. La trompette supporte leur décollage. Elle fait entendre intégralement la mélodie de l'assemblée. Agni joint sa voix aux soprano, mezzo, baryton et basse. Tous délirent et martèlent de façon percussive et désordonnée les syllabes « tcha-ra-kat-cha-ra-kat-chu-ra... », pendant que deux personnages s'avancent l'un vers l'autre sur la scène : la colorature (Reine de la nuit) et le baryton (Mozart).

Handwritten musical score for a scene from *The Magic Flute*. The score is in 4/4 time and features five staves: Soprano/Mezzo/Alto, Bass, Horns, Trumpet, and Violon. The lyrics are "Tcha-ra-kat-cha-ra-kat-chu-ra...". The score includes dynamic markings like "ff" and "violente", and performance instructions such as "Plus forte possible" and "Lou un octave plus haut". There are also handwritten annotations like "(11)" and "C".

Kopernikus, p. 86.

A. — L'arrivée de ces deux personnages n'est-elle pas étrange ? N'as-tu pas confié la scène suivante, le *Duo d'amour*, au couple mythique Tristan et Isolde ? Alors que font ici la Reine de la nuit et Mozart ?

B. — Dans *la Flûte enchantée*, la Reine de la nuit est une reine hystérique: Elle incarne donc ici une acmé dans l'arrachement orgasmique de la transe. La première hauteur du premier membre de la mélodie de l'assemblée, dans l'exemple qui précède, prend ici tout son sens en s'imposant comme le fameux *si b* que nous lui avons déjà assigné dans notre interprétation.

S. — Elle impose également la présence de la Maya, dont il sera question dans *la Purification*, celle qui brouille les sens, car elle incarne le chaos. Quant à Mozart, il est le grand maître organisateur de cette musique sublime. Son apparition dans la deuxième partie du second acte de l'opéra prépare l'entrée du maître suprême, organisateur, cette fois, de l'infini cosmos, Kopernikus. Ainsi, à la fin de l'opéra, la musique se dilue dans l'immensité céleste qu'elle a toujours préfigurée. La présence de la Reine de la nuit et de Mozart anticipe également la scène suivante du *Duo d'amour*.

B. — À tous égards, les exigences de la partition et les faits qui sont relatés sur la scène ne sont qu'images et reflets d'une réalité invisible qui seule construit en arrière-plan l'action véritable. Et c'est cette réalité sous-jacente et le moteur qui l'harmonise que nous tentons de faire émerger par nos échanges.

A. — À ce stade du voyage de *Kopernikus*, les visiteurs, dont je fais partie, attachent leur ceinture et subissent le décollage assez vigoureux de leur fusée pour traverser l'atmosphère terrestre. Selon tes indications de mise en scène, nous entrons en transe profonde. Je nous imagine naviguant dans l'espace sidéral.

S. — Cette transe profonde est en effet extase. Dans cet état de grande réceptivité, les visiteurs ont des hallucinations. Ils peuvent recevoir des oracles. Et c'est ici que j'imaginai l'intervention de Mozart et de la Reine de la nuit. Ils apparaissent dans des visions qui indiquent aux voyageurs l'itinéraire à suivre. La figuration de Mozart et de sa Reine dans notre récit est d'esprit proprement chamanique.

A. — Je sais ce qu'est un chaman. C'est un sorcier qui joue un rôle très important dans les sociétés traditionnelles en tant que guérisseur, démonologue et psychopompe. Mais quel sens pouvons-nous accorder à sa présence dans cette partie de *Kopernikus* ?

B. — Le chaman n'est pas qu'un initiateur et un spécialiste de l'extase. Dans les sociétés archaïques, il était également un auxiliaire de la chasse, un protecteur de la communauté et des troupeaux. Le chaman se situe donc au cœur de la vie de la communauté. Tu possédais, Claude, les ouvrages de Mircea Eliade sur le chamanisme,

de même que plusieurs ouvrages sur la mythologie, sur les signes et sur le symbolisme (des travaux de Roland Barthes, de Maurice Merleau-Ponty, de Gaston Bachelard, etc.). Tu as dû les lire et t'en inspirer. On peut supposer que tu as su t'élever au-dessus des différentes cultures pour atteindre à une sorte de syncrétisme gnostique. Tu as opéré une fusion et une réconciliation des différentes doctrines. Citons l'expérience religieuse de Zarathustra (le *Ainsi parlait Zarathustra* de Nietzsche meublait également les étagères de ta bibliothèque) ; la danse tournante de la confrérie des derviches à laquelle tu empruntes le mouvement giratoire de *la Grande Transe* ; enfin, la frénésie des Bacchantes, ces folles qui accompagnaient Dionysos dans ses apparitions, représentation synthétique des pouvoirs antinomiques du culte dionysiaque.

S. — Les chamans parvenaient à l'extase de diverses manières. Zarathustra utilisait le chanvre pour « décoller » — le cannabis des hippies de ma génération. D'autres pratiques rituelles étaient portées par un espoir eschatologique. Par exemple, la danse des derviches visait à projeter l'âme hors du corps, hors de l'histoire. Telles des atomes, les âmes tourbillonnaient dans le cosmos à l'image des planètes autour du soleil. Tant qu'elles demeuraient engluées dans la matière, elles ne pouvaient atteindre cette réalité solaire et suprême. Je me suis fortement intéressé au modèle de certains chamans qui parvenaient à l'extase en chantant longuement. Et puis, et puis... J'ai tant d'autres images qui me viennent à l'esprit. La mort, centrale dans *Kopernikus*, demeure dans toutes les croyances un très puissant viatique. J'ai vu des vieillards mourir. Ils appelaient leur mort par des allitérations très proches des gestes chamaniques. Quelques-uns se balançaient sans fin, recroquevillés sur eux-mêmes ou sur leur fauteuil à bascule. Certains tambourinaient infatigablement sur le bras de leur chaise, sur leurs genoux ou sur quelque autre surface. D'autres mâchonnaient interminablement leur chique jamais avalée... Déjà prostrés devant elle, ils n'attendaient que la Parque Atropos, la troisième du trio, pour qu'elle vienne enfin couper le fil de leur existence.

A. — La mort ! La souffrance ! Voilà ce que les Parques distribuaient de mieux !

S. — Mon sort, comme celui de la Belle au bois dormant, avait déjà été marqué par cette méchante fée. Les sorcières ne sont jamais loin du destin qui est le nôtre. Ce sont des Bacchantes modernes.

B. — C'est pourquoi ton opéra est un rituel de mort. Mais il faut aussi le comprendre comme un rituel de vie. Comme un hymne à la luxuriance de la vie. Ce qui nous ramène à Dionysos, le dieu de la végétation, au même titre que Déméter, la *Terra Mater*. Certaines nuits, les Bacchantes, grandes suivantes et prêtresses de Bacchus, l'homonyme romain de Dionysos, sortent et gravissent les collines à la pleine lune ou s'engouffrent dans les clairières des forêts pour sacrifier au dieu. D'un point de vue judéo-chrétien, on pourrait interpréter leurs danses comme un grand sabbat démoniaque où règnent leurs brutales sauvageries. Mais on pourrait aussi les interpréter comme un surcroît de vitalité qui cherche à s'épanouir dans l'harmonie extatique de la ferveur créative. On a fini d'ailleurs par voir en Dionysos le dieu de l'inspiration au même titre qu'Apollon.

A. — L'extase serait donc apaisement de la souffrance humaine. Ou peut-être aussi moyen mis à la disposition de l'homme pour se sortir de sa condition par la création.

S. — C'est en tout cas ce que je recherchais dans ma musique. Par elle, je pouvais apaiser l'intense souffrance d'une existence que je dissimulais par mes bravades et par mes incivilités. Tu parles de Dionysos ? Il représentait à mes yeux le dieu des excès et de l'enivrement qui fait oublier. Avant cette heure que je pressentais dernière, je m'étais enivré de façon telle que je puisse supporter le grand décollage. Quant aux Bacchantes, ces démentes qui, la nuit des grandes orgies, parcouraient les champs pour dévorer les animaux pris dans les rets de leur folie, je crois bien les avoir rencontrées quand j'allais au Village ou que je me livrais moi-même aux Phallophories de mes errances nocturnes sous la maigre clarté des bras de la croix au faite de la montagne. Oui, à ma façon, comme ces vieillards qui se sentent condamnés, je me suis intégré aux grandes transes des sorcières qui me livraient pieds et poings liés à mes pauvres et illusoire désirs d'évasion.

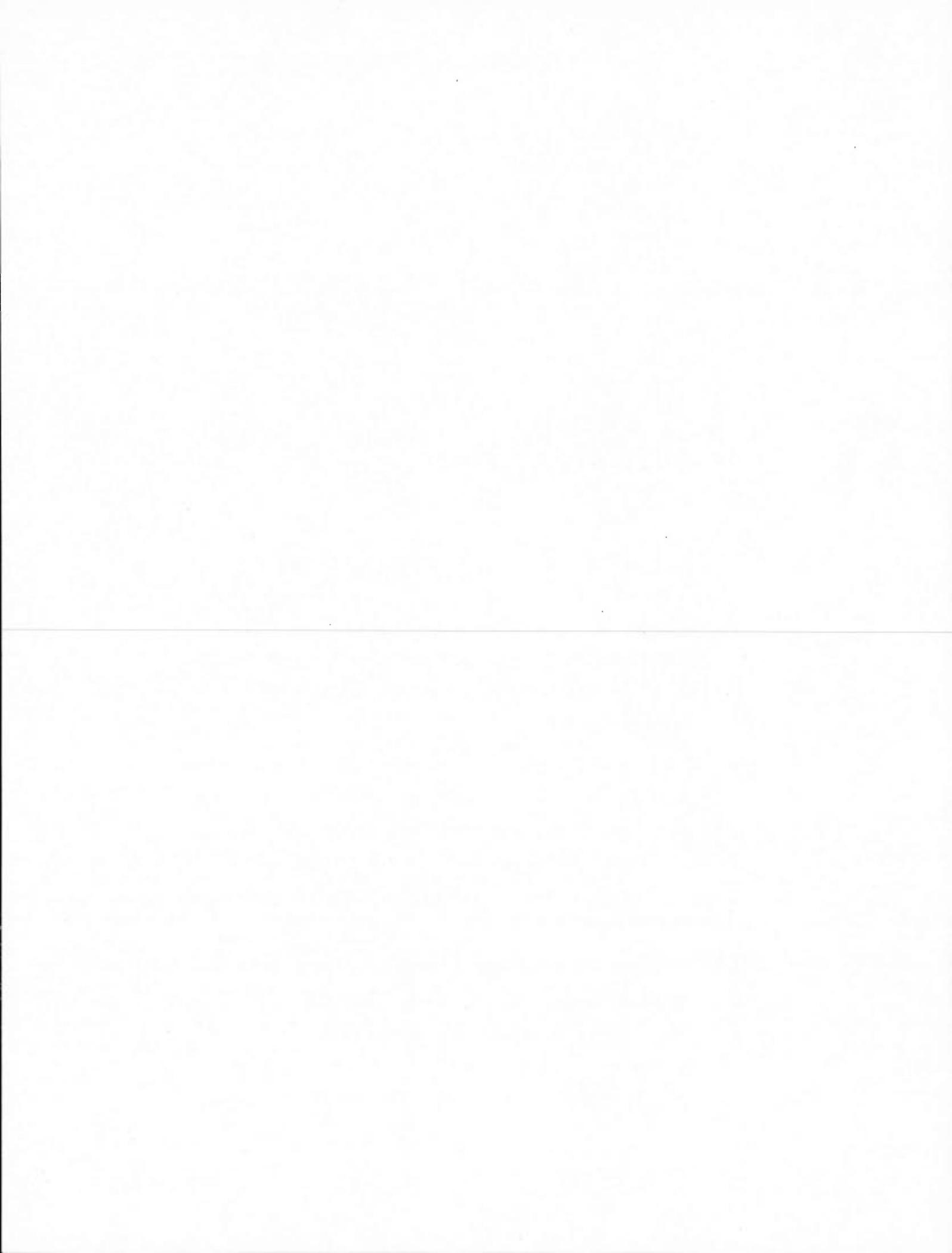
Chapitre 10

Le Duo d'amour

Le temps pressait. Tu brûlais la chandelle par les deux bouts. Le jour, ton existence était prise toute entière par la fièvre de composer. Tu allais la nuit, oh mon petit Pinocchio ! à la taverne avec les copains. Souvent, derrière des tentures suspectes, tu espérais quelque chimère qui t'aiderait à passer au lendemain.

On te disait malchanceux en amour. Confinées aux rêves d'amour, tes pulsions si vives te portaient vers des sommets aux ascensions abruptes et dangereuses. Certains quartiers de Paris que tu fréquentais étaient plus risqués qu'à Montréal. Que faisais-tu donc à rôder dans les lieux clandestins des exclus ? Tes amis te mettaient en garde. Ils s'inquiétaient pour toi. Et moi, donc !

Je regarde le bouquet que je continue d'assembler à ton intention. Je ne sais quelle couleur conviendrait à ton irrépressible besoin d'amour. Le rouge m'effraie, car il est couleur du sang. Le pourpre m'afflige, car il est couleur de la mort. Le mensonge à sa vie est l'atteinte la plus grave à son intégrité. De quelle couleur peindre le mensonge ?



A., *d'une voix théâtrale* — L'Orateur : « Où vas-tu, téméraire étranger ? Que cherches-tu dans ce sanctuaire ? » — Tamino : « Ce qui appartient à l'amour et à la vertu. »

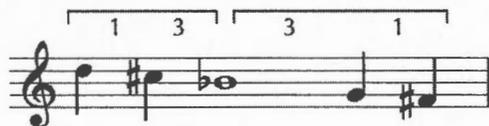
S. — Oh ! Oh ! Ne sommes-nous pas dans *la Flûte enchantée*, cette fois ? La seule œuvre avec laquelle mon opéra peut établir quelque parenté. Tout ce côté initiatique, féerique, magique...

B. — Ces propos sont tenus dans le Finale du premier acte de *la Flûte*, au moment où Tamino s'apprête à entrer dans le temple de la sagesse. Celui-ci se dresse entre le temple de la raison à sa droite et celui de la nature à sa gauche. Mais peu importe. Dans ce temple, réside Sarastro, le prétendu scélérat qui a enlevé la fille de la Reine de la nuit mais qui, dans les faits, se révèle le sage du récit. Il est le grand prêtre du culte d'Isis et d'Osiris, à la fois divinités de la mort et responsables du renouvellement de l'âme qui accepte d'être purifiée.

A. — Tamino y apprend qu'il a été berné par la Reine de la nuit et explique qu'il est venu pour sauver celle de qui il est tombé amoureux à la seule vue de son portrait. Alors il demande à l'Orateur où se trouve « celle qui fut volée. Peut-être, ajoute-t-il, a-t-elle été sacrifiée ? » Un dialogue fort instructif pour notre propos s'engage alors entre l'Orateur et Tamino : « — Te le dévoiler, cher fils, ne m'est pas encore permis. — Éclaire cette énigme, ne me trompe pas ! — Le serment et le devoir me lient la langue ! — Quand donc prendra fin ce mystère ? — Dès qu'une main amie t'aura

conduit dans ce sanctuaire pour y former des liens éternels. — Nuit éternelle, quand te dissiperas-tu ? Quand mes yeux verront-ils la lumière ? » Pour nous, qui parlons d'initiations et de mystères depuis le début, ces phrases sont éclairantes. Nous entrons dans le saint des saints dont les secrets ne peuvent être dévoilés tant que Tamino n'aura pas subi les épreuves qui feront de lui un initié et un éclairé ?

B. — On s'est déjà attardé à la Reine de la nuit. Or la Reine a menti. Je pense que *le Duo d'amour* nous fait entrer dans un autre temple, le temple de la nuit, le temple des illusions. Les noms de Mozart et de la Reine de la nuit n'apparaissent pas dans la partition originale de *Kopernikus*. Tu attires notre attention sur leur rencontre dans les notes de mise en scène concernant la fin de *la Grande Transe*. Ton opéra, Claude, est une œuvre fort énigmatique. Rien n'y est dévoilé sinon suggéré. Pour le comprendre, il faut entrer dans le sanctuaire du temple consacré à l'illusion et au mensonge. Si nous connaissions tes intentions, entendons par là si nous étions initiés, l'analyse musicale pourrait nous être d'une grande utilité, car c'est par la musique que tu cherches à incarner tes idées. Par exemple, toute cette scène du *Duo d'amour* est construite, comme précédemment, autour des intervalles 3-1 du premier membre de la mélodie de l'assemblée. Parce que tu nous mets sur la piste de Mozart et de la Reine dans tes notes, j'ai exploré le plus grand et le plus extraordinaire des deux airs de la Reine de la nuit dans *la Flûte*, celui du second acte, où la Reine laisse éclater sa fureur, entourée d'éclairs et de tonnerre. Cet air est en *ré mineur*. Si nous extrayons de la gamme les trois dernières notes, celles qui déterminent le mode, le *si b*, l'altération qui conserve son intégrité au mode, le *do #*, note altérée sensibilisant le mode, et le *ré*, la tonique de la gamme, nous obtenons, dans la forme descendante, *ré* → *do #* → *si b*, trois notes séparées par les intervalles 3-1. Si nous faisons suivre cette séquence des trois hauteurs de la mélodie de l'assemblée, *si b* → *sol* → *fa #*, nous nous trouvons en face d'un mode descendant à six sons comportant en son centre le mythique *si b* qui distribue les notes de chaque côté, en miroir : 1-3 (*si b*) 3-1.



A., *excitée et admirative* — Bravo ! Est-ce exact, Claude ?

S. — Là, je crois bien que nous ne sommes plus dans l'illusion. J'étais content d'établir ce lien occulte quoique concret entre *la Flûte* et *Kopernikus*. Ces petits jeux de rapprochements amusent beaucoup les compositeurs. Ici, on pourrait accorder au procédé de miroir un autre sens : celui du reflet des amants, l'un dans l'autre !

B., *poursuivant son idée, sans s'attarder à cette confidence du compositeur*. — Donc Tamino apprend, de la bouche de l'orateur, qu'il a été dupé par la Reine de la nuit. Remarquez qu'il a de la chance de ne pas avoir été autrement trompé ! Par le portrait de Pamina, par exemple. Saisi par la seule grâce des traits du portrait, l'impulsif Tamino court délivrer sa belle sans plus de formalités. À sa suite, nous pénétrons dans le domaine des mirages, qui est celui des femmes !! L'orateur semonce Tamino : « Les femmes agissent peu et parlent beaucoup. Es-tu donc dupe de leurs mensonges ? » Et plus loin, Sarastro en personne dira à son tour à Pamina : « Un homme doit guider ton cœur, car sans un homme, une femme tend à outrepasser ses limites. »

A., *outragée* — La femme ne tend pas à outrepasser ses limites ! C'est l'homme qui la limite dans ses élans de cœur et d'esprit !

B., *condescendante* — Bien sûr, Agni. Autres temps, autres mœurs ! Ce qui nous importe ici, c'est de constater que le portrait, comme le philtre d'amour dans *Tristan et Isolde* de Wagner, évoque la suspension du discernement et procure le même effet aphrodisiaque.

A. — Dans *Kopernikus*, il n'y a ni portrait ni philtre. Et pourtant c'est au philtre du *Tristan* de Wagner que nous pensons quand, au début du *Duo d'amour*, se rencontrent Mozart et la Reine de la nuit, dont les personnages s'incarnent respectivement dans les voix de baryton et de colorature. La scène de *Kopernikus* commence exactement de la même manière que la scène du « boire herbé » dans *Tristan*, au milieu de la cinquième scène du premier acte. Après avoir bu ce qu'ils croient être un philtre de mort — auquel a été préalablement substitué un philtre d'amour, grâce à l'initiative de

la fidèle confidente d'Isolde, Brangæne —, Tristan et Isolde, « immobiles, se regardant avec une passion croissante, leur physionomie pass[ant] en un moment de l'expression du mépris de la mort à celle du plus ardent amour », tombent dans les bras l'un de l'autre en s'interpelant : « Isolde, *d'une voix tremblante* : Tristan ! — Tristan, *avec effusion* : Isolde ! ».

S. — Il s'agit du moment le plus intense et le plus extraordinaire de Tristan. On dirait que là, et là seulement, commence cet opéra sublime. D'ailleurs, une grande respiration s'empare de l'orchestre. Surgit alors le principal leitmotiv, ce thème du désir et de l'appel irrésistible. On a l'impression d'une reprise abrégée du prélude de l'opéra. Puis ça s'enfle, ça nous entraîne dans une passion amoureuse qui n'est pas la passion d'amour que se portent l'un pour l'autre ceux qui deviendront des prototypes de l'amour, au même titre que Roméo et Juliette ou que ce couple qui m'avait tellement impressionné lors de lectures sur l'Égypte ancienne, Akhénaton et Smenkhkérê. (*Levant sa main pour empêcher les questions* :) Je ne veux pas m'attarder sur ce présumé duo d'homosexuels ! Tristan et Isolde, c'est la passion d'amour de l'amour même. Car seul l'amour peut abuser à ce point, porter à ce degré d'intensité qui nous éjecte hors de nous-mêmes. Et c'est pourquoi il fallait que je fasse précéder *le Duo d'amour de la Grande Transe*.

B. — Dans le *Duo d'amour*, sous les mamours que s'échangent le baryton Tristan et la soprano Isolde, un trio constitué des voix de soprano, de mezzo et d'alto se fait entendre. Il reprend le motif d'écho du début de la partie de *la Grande Transe* en faisant alterner deux figures harmoniques par mouvement contraire.

Motif d'écho
Grande Transe

pp

sop.
mezzo

bar.
basse

Alternance des deux
figures harmoniques
par mouvement contraire
Duo d'amour

sop.
mezzo
alto

The image shows a musical score for a scene. On the left, a 'Motif d'écho' is written for soprano/mezzo and baritone/bass. The soprano part is marked *pp* and features a series of chords. Below it, a bass line consists of a sequence of notes. Two fingerings are provided for the soprano/mezzo/alto voice: the first is 1-4-1 and the second is 1-3-1-3-1. On the right, an 'Alternance des deux figures harmoniques' is shown for soprano/mezzo/alto, featuring two different harmonic figures with fingerings 1-3-1 and 1-3-1. Arrows indicate the direction of movement for the notes in the fingerings.

S. — On dirait bien, n'est-ce pas, que le procédé de cette scène est le miroir. « Miroir » ou « écho » sont des notions qui renvoient à celle de reflet, à quelque chose d'illusoire qui est constaté dans l'instant ou à quelque chose qui a été, l'écho. Cela nous ramène au duo d'amour, le reflet l'un dans l'autre, et à la racine étymologique du mot « amour ».

B, toujours aussi sourde au propos du compositeur et fière de ses découvertes. — Pendant ce temps, d'une voix rassurante, la basse indique à Agni la voie à suivre pour continuer sa route. Le texte fait ressortir la thématique du morceau autour des mots *cœur-amour, illusions* et *étoiles* : « Mon amie, n'aie point peur. Ce ne sont que des illusions. Écoute la douceur de ton cœur. Écoute palpiter les étoiles. Écoute [il lui murmure, en s'attardant sur la consonne *m*, le mot amour] l'amour éternel. Comme un enfant, blottis-toi au sein de l'amour. » L'architecture du morceau est supportée par une longue et lente descente et remontée de 15 notes (30 noires) en miroir (figure de l'illusion), exécutées par la première clarinette et le hautbois. Cette gamme explicite la figure 3-1 en un mode à six sons constitué des hauteurs *si b* → *sol* → *fa #* (3-1) suivies des hauteurs *mi b* → *ré* → *si* (1-3), les deux triades étant séparées par trois demi-tons. La gamme s'étire de *si b* à *fa #* sur un ambitus de plus de deux octaves. Le *fa #* final, répété et étiré d'une longueur de point d'orgue, sert de pivot et de point de retournement pour reprendre le déploiement ascendant de la gamme.

Kopernikus, p. 87-89.

S. — *Le Duo d'amour* aboutit sur le *si b* pendant que la basse énonce le « blottis-toi au sein de l'amour » et que, dans un dernier souffle, les amants se réclament encore d'une voix mourante : Tristan : « *Isojkè...* » — Isolde : « *Trijtankè...* ».

Handwritten musical score for "Kopernikus" on page 89. The score is in 3/4 time and features five staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Breton: "Kiou j'è Sew" and "Tristanoke". The second staff is for Clarinet (Cl.) with lyrics "Kiou j'è Sew" and "Tristanoke". The third staff is for Bassoon (Bas.) with lyrics "Kiou j'è Sew" and "Tristanoke". The fourth staff is for Bass (Basse) with lyrics "Blottis .toi au" and "seindella mour". The bottom two staves are for piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Kopernikus, p. 89.

B. — De la légende celtique, Wagner a extrait la fatalité d'un amour modulé aux effets trompeurs du fameux philtre. Tout se construit autour de cette décoction magique et du premier regard que s'échangent les futurs amants à partir duquel naît le désir. La légende s'enrichit d'épisodes au fil des transmissions orales et écrites. L'amour porte Tristan et Isolde à inventer les situations mensongères les plus invraisemblables pour que soit sauvegardé leur secret d'alcôve. Au cœur du mystère pourrait la faute aux multiples ramifications qui empoisonnent la santé psychique. Comme le phénix, pour renaître de ses cendres, il faut passer par le feu purificateur. À cette seule condition sera rendue possible la vie heureuse que cette résurrection est sensée entraîner.

Chapitre 11

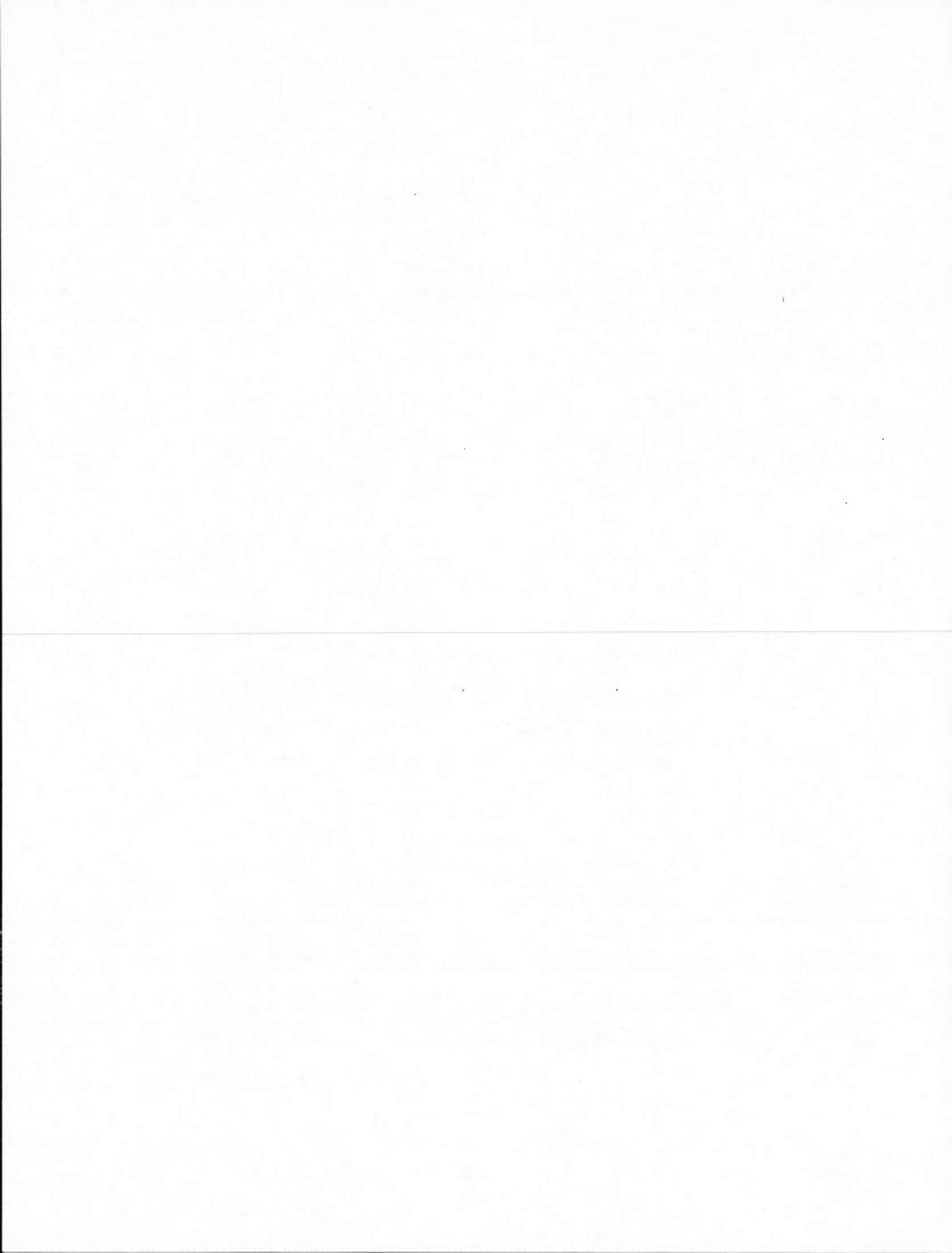
La Purification

Tu disais qu'il fallait vraiment y vivre pour comprendre un peu. Peut-être est-ce de là que t'est venue cette façon parfois statique d'écrire la musique. Elle prenait des airs de répétition mantrique. Comme là-bas, à Bali, elle entrait en communication avec les dieux.

Tu disais, sur un ton humoristique, qu'il fallait faire attention aux dieux qui partageaient l'existence des humains. Que tu pouvais écraser les tout petits et te perdre dans l'ombre des très grands.

Tu assistais à toutes sortes de cérémonies. Tu fus déçu au Japon par la crémation des poupées. Trop de touristes, une fête pour les enfants, sans plus. Mais dans cette île peuplée d'êtres surnaturels, chaque village, chaque maison possédait ses divinités propres. Alors tu t'es régalé. Les Balinais croyaient en la force purificatrice de l'eau et du feu. Est née peut-être alors l'idée de te libérer de ton enveloppe charnelle...

Une fois terminée la longue procession qui t'avait tellement impressionné, j'ai pu ramasser quelques fleurs multicolores, naturelles et de papier, qui jonchaient le sol pour t'en faire une couronne joyeuse. Me relevant, tu n'étais déjà plus là...



S. — L'orage libère les eaux du ciel par la force de la foudre. Le feu du ciel lance sa flèche et crève les nuages. Par l'action du feu, l'eau entame son grand cycle libérateur des forces de la nature.

A. — Après l'amour, les corps relâchent leur extrême tension et ont besoin de se rafraîchir.

B. — Au tout début de mon intérêt pour *Kopernikus*, je me suis interrogée sur l'acception de ton nom, Agni. On en a déjà un peu parlé en reconnaissant Agni comme le dieu védique du feu. Il est assis sur un bélier, faisant la navette entre les dieux et les hommes pour délivrer leurs messages. Agni protège les foyers domestiques lorsque les humains sacrifient à son culte. Je suis tombée en pâmoison devant ses deux, parfois ses trois têtes. J'ai lu qu'un de ses deux visages évoquait la paix et l'autre, la colère. Par les pouvoirs du feu, le dieu peut donc dispenser la vie comme la mort. Sous certaines de ses représentations, les trois têtes figurent les trois domaines de la terre, de l'espace et du ciel, soit l'ensemble des mondes que partagent les hommes et les dieux. Agni est le dieu de la conscience universelle et de la science, car le feu est clé de tout savoir. Me laissant aller à rêvasser, je pensais que ces deux ou trois têtes pouvaient également signifier l'ambiguïté, à cause des langues de feu qui les couronnent. Les flammes s'élèvent vers le ciel en épousant les formes les plus changeantes. Elles se tortillent comme des serpents dans un grand concert de crépitements d'étincelles.

A. — Comme l'eau dont la fluidité permet toutes les métamorphoses qui troublent nos sens. Moi aussi je me suis documentée sur mon personnage. Agni n'est pas qu'un messenger qui voyage entre les hommes et les dieux. Il ne fait pas que protéger les foyers en y entretenant la lumière et la chaleur. Comme tu viens de le souligner, le dieu est une puissance numineuse qui peut devenir terriblement dangereuse : il peut détruire tout ce qui est physique. Il peut faire s'évaporer l'eau et assécher l'air. En contrepartie, il est une incroyable source d'énergie.

B. — Cette ambiguïté m'a amenée à voir la personnification du feu dans la tête de droite, et la déification du *soma*, la fameuse boisson sacrificielle décrite dans les textes sacrés du *Rigvéda*, dans celle de gauche. À partir de là — car ces extrapolations n'ont rien de scientifique ; il ne faut y voir qu'un jeu de représentations —, je me suis beaucoup amusée à décliner les significations toutes personnelles que j'attribuais au dieu à double tête. Selon moi, ces figures représentent les deux forces de la vie dont l'union assure la naissance et la permanence de l'univers. Le Soma, déification des eaux et de la nuit, est une providence lunaire. Il représente le froid et l'humide. Il préside les sacrifices aux côtés d'Agni. Liquide, il forme avec le dieu du feu, qui crée le chaud et le sec, les deux parts de l'offrande. Les fidèles de la religion védique célébraient le culte du Soma en buvant un breuvage sacré (vin, hydromel, ambroisie, soma). Ils célébraient le culte d'Agni en lui sacrifiant des bovins (agneau, bélier, taureau). L'offrande, comme dans beaucoup de cultures, s'effectuait sous les espèces d'un aliment et d'une boisson. Les propriétés du soma éveillent les sens obstrués et ouvrent les pores de l'imaginaire. C'est un liquide aphrodisiaque à fort effet hallucinogène. Il libère la créativité, ensemece la terre. Avec Agni, il donne ainsi naissance aux végétaux. Mais il peut aussi s'administrer comme un médicament létal entraînant une sédation profonde qui apaise les dernières souffrances.

A. — Le dieu est hermaphrodite. Il a en lui du féminin et du masculin et il incarne les forces primaires de la nature. Mais, dites-moi : quelle différence pouvons-nous faire entre la religion védique et le bouddhisme ?

B. — Le bouddhisme est une religion plus tardive qui s'instaure après l'arrivée de Bouddha Gautama. Le brahmane, père de Siddhartha, sacrifiait aux dieux védiques, dont l'un des plus prestigieux était Agni. Puis la tradition des sacrifices sous leur forme archaïque s'atténua au fil de lois qui interdirent les sacrifices d'animaux.

S. — À l'« île des dieux », Bali, la seule île de l'Indonésie qui n'a pas été colonisée par l'Islam, où j'ai vécu les trois plus merveilleux mois de mon existence, je me suis laissé imprégner de rituels et de mythes anciens. Au centre des croyances trône la mort, une mort mêlée aux habitudes de la vie quotidienne. La musique, comme tout ce qui est art là-bas, sollicite les émotions. Elle prend part aux rites domestiques et aux cérémonies des temples. Elle préside à de véritables fêtes joyeuses et colorées. Cette musique m'a appris l'abécédaire de la musique. Lorsqu'on est un compositeur occidental et qu'on arrive dans ces contrées d'Asie, on apprend ce qu'est profondément la musique. La musique n'est pas calculée et écrite, comme on la conçoit en Occident. Elle est pensée comme une chose entendue et vécue. Elle s'apprend à force d'exercices de répétition sous la direction de maîtres. Les musiciens ont ensuite le devoir de reproduire ses accents dans les cycles de la vie quotidienne et religieuse. C'est peut-être ce que j'ai retenu de plus important : la musique manifeste la vie dans toutes ses représentations, incluant la mort.

B., *revenant à la figure d'Agni* — Oui, la mort. Car Agni est un puissant purificateur. Il réduit en cendres les offrandes sur les bûchers funèbres. Seule l'eau peut maîtriser le feu et en contrôler les ardeurs. Dans le *Duo d'amour*, les feux fusionnels de l'amour manifestent leur puissance maximale. Le tableau suivant, *la Purification*, apaise cet embrasement et prépare le corps à mourir s'il veut renaître de ses cendres. Le feu et l'eau conjugués amorcent le cycle sans fin des renaissances. Dans une autre culture, le dieu de la végétation et des liquides, Dionysos, disparaissait l'hiver. Mais ses adorateurs savaient qu'il se manifesterait à nouveau au printemps. Bien que Bouddha Gautama ait mis fin à la croyance des cycles de la réincarnation sur terre, il n'a pas mis fin à celle de la renaissance ou, si vous voulez, du prolongement de l'existence dans l'au-delà. La mythologie de l'eau est aussi riche en évocations que celle du feu.

A. — L'eau possède les mêmes propriétés d'engendrement et de destruction que le feu. De la même manière que l'on associe le feu au masculin et au solaire, l'on peut rattacher l'eau au féminin et au lunaire. Mozart et la Reine de la nuit ont présidé aux moments du *Duo d'amour*. Ils demeurent en scène. Derrière le personnage du Seigneur des eaux, dont le tableau *la Purification* souligne l'arrivée, se profile la déesse Femme, la Maya, celle à qui mes dévotions doivent être adressées. Le Seigneur des eaux est le grand prêtre des offices à la Maya et son rôle consiste à me purifier de mes péchés, à me soulager des souffrances qu'ils ont pu me causer et à m'assister dans mes derniers instants. Ses propos sont rassurants, car je suis agonisante et j'ai peur d'être laissée seule dans les ténèbres qui m'envahissent peu à peu.

S., *rêveur*. — Une mélodie naît, devient couleurs, s'épaissit, acquiert du mouvement, de l'intensité, puis s'apaise, revient peu à peu au fil ténu de ses origines, et comme purifiée, solitaire, retourne aux eaux matricielles et silencieuses...

B., *revenant à Agni*. — Tu es fiévreuse et tu délires. Grave et majestueux, le Seigneur des eaux fait son entrée sur un *si*, première des quatre hauteurs du deuxième membre de la mélodie de l'assemblée : *si* ↑ *fa* ↓ *ré* *b* ↓ *do*. La mélodie du Seigneur des eaux est précédée d'un large choral de quinze accords qui s'organisent autour des trois dernières hauteurs. La succession des quinze accords crée un climat sonore dont les distorsions rappellent les plaintes de la mourante qui hallucine doucement.

S. — Je souhaitais que les chanteurs projettent leurs sons dans des tubes de carton de longueurs différentes, et que les quatre bois insèrent pareillement leur pavillon dans les tubes selon le parrainage suivant : colorature - clarinette I, soprano-hautbois, mezzo - clarinette II, baryton - clarinette III. Ces tubes permettent de moduler et d'accentuer les couleurs sonores libérées par le procédé.

B. — L'atmosphère ainsi recherchée est celle de l'autre vie qu'entrevoit l'agonisant. Le sacrement des malades, l'extrême-onction, est tout de suite pratiqué selon un rite commun au baptême, substituant à l'onction d'huile bénite l'aspersion d'eau bénite. Le rituel commun au sacrement des catéchumènes et à celui des agonisants accomplit

une boucle en spirale. Le retour à la vie montre, bien sûr, que la mort n'est pas la fin de tout, mais le début d'une autre vie : le baptême, dans la foi de la religion adoptée, et l'extrême-onction donnant droit au passage vers l'éternité. Mais les deux sacrements ont en commun une souillure dont il faut se purifier avant d'entrer dans la nouvelle vie. Et c'est le sens à donner à ce tableau. Le Seigneur des eaux arrive en aspergeant Agni avec de l'eau bénite. D'une voix autoritaire, il prononce les *mantras* qui, par leurs vertus magiques, vont délivrer son âme. Ces mantras sont des noms d'étoile qui préfigurent le royaume de la Maya, la médiatrice, l'avocate suprême qui plaidera auprès de l'Éternel l'entrée d'Agni au Paradis.

A. — C'est, à mon avis, le début de l'exorcisme. Car il s'agit bien d'un exorcisme, n'est-ce pas ? Il faut que le Seigneur des eaux me purge de mes péchés ?

B. — Durant la cérémonie du baptême, l'officiant revient à plusieurs reprises auprès du catéchumène pour faire sortir le démon en lui : « Sors de cet enfant, esprit immonde, et cède la place à l'Esprit Saint Paraclet [...] celui-là même te l'ordonne, damné maudit, qui a marché sur les eaux de la mer et a tendu sa main à Pierre près d'être submergé. » De la même façon, l'officiant intime au démon de sortir du mourant afin que, purifiée, son âme soit prête à entrer au Paradis : « Au nom du Père [...], que tout pouvoir du démon sur vous cesse par l'imposition de nos mains, et par l'invocation de la glorieuse et sainte Vierge Marie, mère de Dieu [...] »

S. — Le combat contre le démon, je l'ai engagé dans sa plus extrême violence alors que je pressentais arrivée la dernière heure de mon existence. Dans ce combat, j'ai perdu la vie parce que je me suis fait mon propre exorciseur et que, pour sortir d'un possédé, le démon exige souvent qu'une vie lui soit échangée. En général, il s'agit de la vie de celui qui exorcise contre la salvation de celle de l'énergumène. À ce jeu dangereux, j'ai néanmoins gagné au change : ma vie de mortel contre ma vie éternelle. Et comme vous le constatez, je suis heureux. Il m'a cependant fallu une forte dose d'énergie pour me pardonner dans le geste fatal, une volonté qui arrache. La mienne a été la désespérance.

B. — J'ai écrit l'histoire de cette désespérance. J'ai écrit les causes qui en ont tendu le fil de trame. Je dépose mon histoire au milieu de la partition. Elle est en forme de berceuse. Elle est la berceuse qui endort pour toujours l'enfant dans les bras de la mère du dieu de tous les hommes. Après, nous dessinerons les traits de l'immaculée Maya, cette mère des illusions qui apaisent les peurs.

La Berceuse à Claude Vivier

Maintenant qu'on le lui demandait, il me confia que son histoire se réduisait à peu de choses. Quelques balises ici et là auxquelles seuls des touristes enclins au voyeurisme pourraient se raccrocher. Tout au plus de petits phares jetant la plupart du temps une lumière blafarde sur le dedans de son existence. Il ne s'était jamais décidé à les désigner précisément sur la carte de ses souvenirs, préférant les oublier. Et s'il fallait les relier entre eux selon un itinéraire qui vaudrait une destination pour les curieux du voyage, il n'était pas du tout certain que cet itinéraire les amènerait à mieux comprendre sa musique, les seuls jalons d'un chemin, selon lui, qu'il valait la peine d'explorer.

Son histoire est une histoire des contraires, d'ordre et de chaos, d'ombre et de lumière, d'innocence et de vice, de bravoure et de peur, de vie et de mort, un jeu tout à la fois de joie et de douleur, de cruauté et de volupté. Ce qu'il fallait explorer, selon lui, c'était la voie qui menait à la Mère.

Au moment où je l'ai rencontré — c'était quelque temps avant sa mort —, il venait de vivre une expérience très traumatisante dont il me défendit de parler, sans toutefois interdire que je m'en inspire. Elle éclaire singulièrement son cheminement dans sa musique. Chez lui tout n'était que question d'éclairage, d'ombre et de lumière. C'était au centre de sa vie. Il ne dormait jamais sans que la pièce soit éclairée. Tous ses amis le savaient. À sa mort, des quantités incroyables d'ampoules électriques furent trouvées dans son placard. Il avait peur du noir. Cela devait remonter à la crèche, où sa mère l'avait laissé après y avoir accouché. Dans le noir, la Grande Faucheuse

apparaissait. Il fallait la guetter, la tenir à distance, ne jamais baisser la garde. Mais il savait qu'elle était toujours en faction derrière la porte. Un jour, il l'ouvrirait cette porte, et il l'affronterait. Ce serait un combat à la mort pour que cesse la peur et qu'enfin survienne l'apaisement. Pour écrire l'histoire de sa vie, il faut examiner la façon dont il s'y est pris pour ouvrir la porte.

La peur du noir avait sans doute commencé à la crèche lorsque ses yeux grands ouverts, distinguant à peine la lumière et sans doute éblouis par son éclat et par sa chaleur, avaient été subitement privés de cette première bouée réconfortante. Pour une raison qu'on ne connaîtra jamais, ce *black out* renouvelé à toutes les nuits dans le dortoir de l'orphelinat avait été associé aux sensations d'une commotion aiguë, dont les effets ne cesseront jamais de terroriser l'enfant, puis l'adulte. Peu à peu, ces nuits se peuplèrent de personnages terrifiants comme le loup-garou, l'ogre mangeur d'enfants, le Bonhomme sept-heures et le mendiant aveugle. La fée Carabosse les représentait tous. Puis les sinistres figures quittèrent les contes de fées pour se métamorphoser et investir l'univers cauchemardesque des grandes détresses humaines. Derrière chacune d'elles, se dressait le même squelette entraînant les hommes vers la tombe. Mais ce n'était pas le claquement sinistre des os qu'avait immortalisé Camille Saint-Saëns dans sa *Danse macabre* qui le terrorisait. Cette représentation-là de la mort ne lui faisait pas peur. Dans sa sauvage et inéluctable fatalité, la mort lui montrait autre chose qu'il ne voulait pas voir. Ou plutôt quelque chose qui avait à voir avec sa voie, avec la vie elle-même, avec sa vie à lui. Il en éprouvait une peur atroce, car il sentait qu'au fond c'était de lui dont il avait peur.

Du noir était née une écoute attentive des sons. Il développa graduellement une familiarité complice avec toutes leurs nuances : agréable ou douce, criarde ou éraillée, aiguë ou granuleuse, faible ou puissante, flûtée ou nasillarde... Chaque son avait sa sonorité qui avait son nom. Chaque nom portait une émotion. Dans son imaginaire d'enfant, il désignait de cette manière chacune des voix qui tour à tour le lavait, l'habillait, le faisait manger, le couchait... Cela eut pour effet de le rendre silencieux, à l'affût des sonorités et des émotions qu'elles entraînaient. Lorsque les puéricultrices lui parlaient, il entendait davantage les modulations de leurs voix que le sens de leurs paroles. C'est que jamais il n'avait pu entendre la voix lui chuchoter les mots d'amour que seule sa maman aurait pu lui

murmurer. Ce ne fut que beaucoup plus tard, après avoir été emmené à l'occasion de Noël, puis ramené quelques jours plus tard, puis emporté à nouveau, puis retourné encore, puis adopté définitivement par cette modeste famille du Mile-End, qu'au cours de sa quatrième année il se mit à parler. Et que disait-il ? Oh ! des choses comme ci comme ça. Il enchaînait les mots mais il ne s'exprimait pas. Des choses qui laissaient croire qu'il était heureux. On dit qu'il est venu à la parole en chantant. Il gardait pour lui ses émotions. Il avait peur qu'on l'abandonne à nouveau quelque part sans qu'il puisse retrouver son chemin. Alors il se rendait en chantant à l'épicerie faire les commissions que lui demandait sa mère. Pour être remarqué au cas où, au retour, il aurait eu à demander son chemin. Il chantait tout le temps. On le disait joyeux...

Avare d'épanchements sur sa vie, il soulevait parfois, au détour d'une confidence ou d'un texte, un pan de sa triste réalité. Sa pauvre vie d'enfant avait été d'un commerce très dur, musclé. Trop de violence et de mesquinerie. À l'âge de six ans, il apprit qu'il n'avait ni père ni mère, qu'il était adopté. Il eut l'impression d'accueillir cette nouvelle avec soulagement. Cela lui procurait la possibilité de rêver ses origines et de les façonner à sa convenance. Elles devaient remonter à une sorte d'âge d'or, peuplé de princesses charmantes dans de fabuleuses contrées. Il pouvait ainsi compenser la terne réalité de son existence. Longtemps, son inspiration musicale plongea dans ce réservoir fantastique où prenaient vie les Merlin, Pinocchio, Bruder Jakob, Mister Pickwick, la Fée des étoiles ou la Fée aux cheveux couleur bleu-nuit, etc. Longtemps ces personnages ensemencèrent sa poésie. Quand enfin, ils se retirèrent pour laisser l'homme émerger de sa gangue, ils ne laissèrent à la place qu'un pauvre enfant solitaire, désemparé et confus de chercher encore sa mère ...

Et puis, il hésita. Ce devait être vers l'âge de huit ans... Un dimanche ? Oui, un dimanche, certainement. C'était pendant la messe du dimanche. Ne l'obligeait-on pas à y assister ? Toutes les familles de l'époque assistaient au grand complet à la messe dominicale. Était-il malade ? Non. Il paraît que c'était son oncle. Il voulait que l'enfant l'aide à... Personne ne s'en souvenait. On oublie ce qui entoure ces choses qui seraient autrement à marquer d'une pierre blanche. L'oncle et le neveu s'étaient donc retrouvés seuls à la maison pendant la messe. Cela avait commencé par un étalage de photos sur la table. Que font ces hommes nus ? Ils font l'amour. Est-ce que ça fait mal ?

Non. Tu peux apprendre. Veux-tu apprendre ? L'initiation commença : un jeu de chat et de souris, les yeux dans les yeux d'abord, une pointe d'ironie rusée dans ceux de l'adulte, une candeur inquiète dans ceux de l'enfant. Et c'est ainsi que tout fier de sa nouvelle expérience, l'enfant pensait être l'objet d'un amour particulier et secret. Lui, l'enfant de nulle part, l'enfant qui n'appartenait à personne, pouvait fièrement se dire qu'à huit ans il faisait l'amour.

Ne se sentait-il pas mal à l'aise ? Il n'aimait pas le sexe de l'ogre poilu et ventru, mais l'exercice pourtant répugnant lui procurait une jouissance inconnue en retour. Il avait affaire à un pédophile d'expérience qui lui apprit l'excitation sans joie. P'tit vicieux : t'es déjà bandé ! Le Loup-Garou feignait la gentillesse, une sorte de douceur insidieuse. Il fallait deviner un charme factice. Tout n'était pas si simple. Quelqu'un enfin le préférait et l'aimait. Dans le jeu du chat et de la souris, les sentiments naissants se confondaient dans l'aura du secret : la préférence, l'amour, la sécurité, l'excitation et la jouissance. Pendant les attouchements, l'esprit de l'enfant vagabondait, s'évadait vers les vallées verdoyantes des livres de contes et d'aventures qu'il lisait. Dans l'ailleurs de sa tête, il comptait anxieusement les secondes du temps qui passait, et se trompait dans les chiffres. Combien de temps durait la messe ? Trois mille ? Quatre mille deux cents secondes ? Tout dépendait de qui disait la messe. Le curé l'expédiait. L'abbé aimait bien l'étirer... N'allaient-ils pas revenir et les surprendre ?

À la longue, il devenait de plus en plus fanfaron. Il parlait fort, chantait fort, provoquait. Par exemple, il prenait la main de quelqu'un et ne la lâchait plus. Les gens ne savaient plus comment s'en défaire. À peu près à l'époque de l'inceste, quand on l'amenait à la messe, souvent il se mettait à bailler bruyamment. Honteux de cette inconduite, les parents avaient fini par le laisser libre d'y assister. Impossible de l'amener. N'avait-il pas peur de la raclée en rentrant ? Peut-être l'oncle intervenait-il pour qu'on « lui crisse patience » à cet enfant ! Comme tout cela était pervers !

Oui, il était mal à l'aise. Il se confessa. Le prêtre lui donna comme pénitence d'en parler à sa mère. Il avait peur de sa marâtre, mais le fit tout de même. S'il devait être lavé de sa faute, il lui fallait faire pénitence. Peut-être était-ce la seule façon de se débarrasser de l'ogre mangeur d'enfants. Ce fut un grand branle-bas dans la famille. Que se passa-t-il ? On ne le

sait pas au juste. Vous savez, dans ces familles-là, le linge sale, c'est en famille qu'on le lavait. Et puis, on se taisait pour éviter les coups. On me raconta qu'un soir, après son assassinat, le père se balançait sur le balcon de sa maison en maugréant et blasphémant. Il acceptait très mal que les journaux aient étalé à pleines pages l'homosexualité de son fils. L'honneur de la famille, c'était sacré. Le monde évoluait, mais pour cet homme rigide, il fallait garder ces choses-là secrètes. On comprend donc pourquoi on n'ébruita pas le viol de l'enfant par le beau-frère, qu'on continua par ailleurs à fréquenter, une fois éteint l'incendie. Ce qui poussa néanmoins la famille à déménager sous un prétexte quelconque en banlieue de Montréal. On inscrivit l'enfant en classe de troisième année dans une école élémentaire du quartier.

Il grandissait en développant une attirance marquée pour la mise en musique de ses voix. Sa mère lui procura un piano. Tout aurait dû être parfait. Mais le vice avait été inoculé dans la chair de l'enfant. Celui-ci amorça des rapports avec des camarades qui n'étaient pas au goût de tous. Un jour, il revint de l'école les mains brûlées. Doux Jésus ! Que s'était-il passé ? La direction de l'école fit venir les parents. On leur dit que leur enfant avait « les mains trop longues ». Il ne termina pas sa sixième année. Au mois de mai, il n'était plus à l'école, de même que l'année suivante. Dans la province de Québec, n'était-ce pas obligatoire de fréquenter l'école jusqu'à l'âge de quatorze ans ? Bien sûr. Où pouvait-il bien se trouver ? On le plaça peut-être à l'école de réforme, là où l'on envoyait les jeunes délinquants ? À mon avis, ce n'était pas un enfant délinquant. Il pouvait certainement être amendé. Vu son âge, on aurait pu le placer dans une école d'industrie où l'on espérait lui faire apprendre un métier utile qui l'intégrerait dans la société. Cela ne devait pas convenir à ses aspirations, lui qui aimait tant la musique !

Il me rapporta qu'à la fin de ses études élémentaires on lui avait proposé de s'inscrire au cours classique. C'était une chance qu'offrait le clergé catholique aux adolescents de famille pauvre qui voulaient s'engager dans la vie religieuse. Il saisit l'occasion. Ce fut sa première décision pour voler de ses propres ailes et s'éloigner. N'était-ce pas ingratitude envers cette famille qui, malgré son incurie et ses manquements, l'avait quand même tiré de l'orphelinat et élevé comme son propre enfant ? Davantage même, selon des témoignages. Il ne renia jamais sa famille. Il leur rendait visite régulièrement et

entretenait avec eux des rapports filiaux. Le matin même de sa mort, il téléphonait encore à sa mère de Paris. Il avait peur. Il voulait dire la détresse qui lui taraudait le cœur. Il cherchait auprès d'elle quelque réconfort. Pas « jasante » de nature, la mère lui dit que ça allait lui coûter cher, que les « longues distances c'était pas donné »... N'importe, peut-être en avait-il eu besoin pour se rassurer, de cette voix de son pays, comme le Christ au jardin des Oliviers qui interpela son Père avant de s'abandonner à sa Passion. Entre l'attitude de la mère, impavide, et celle de Dieu, inflexible, où était la différence ?

Chez les Frères Maristes, il passa du juvénat junior au juvénat sénior, puis au noviciat. Il était en paix. Il fut heureux dans ces trois institutions. Il se faisait des amis, des vrais qui ne lui brûlaient pas les mains et qui ne le jetaient pas dans une poubelle de quelque ruelle isolée. Des camarades de cœur qui lui élevaient l'âme. Il prit l'habit religieux ? Non. On le fit venir quelques semaines avant la vêtue pour lui faire comprendre que sa voie n'était pas chez les Frères. Quelle raison lui donnait-on ? Il ne voulut pas me le dire. Je crois qu'il a glissé sur ma question. On ne le saura jamais puisque ce genre de rapport disparaissait avec le départ du supérieur alors en autorité. Cet autre rejet fut difficile à affronter.

Chez les Frères, il avait pris des cours de piano. Il écrivait dans le bulletin du collège sur la musique. Ses goûts le portaient déjà vers la musique contemporaine. Imaginez ! Un jeune collégien s'intéressait à Schönberg, à la théorie dodécaphonique qu'il expliquait à ses camarades ! Il dut quitter la mort dans l'âme. Il devait être d'autant plus triste et désemparé que c'était là qu'il avait vécu ses premières grandes émotions musicales, lors d'une messe de minuit... Je lui ai demandé pourquoi. Oh ! la magnificence du décor, la magie de la pénombre permettant le relief des plans éclairés, le tremblement des bougies, l'odeur de l'encens, la majesté du rite, mais surtout, surtout, la beauté des musiques ! Ici, il marqua un temps avant de continuer. Et surtout, surtout, reprenait-il, à cause de la chorale des jeunes enfants du juvénat. Avec le recul, il magnifiait leur chant en un art inouï de tenir la note sans trembler, d'atteindre à la justesse absolue de leurs voix, de faire prédominer les aigus sur les graves, les sopranos sur le reste du chœur... Oui, ce n'est un secret pour personne, c'est à ce moment-là qu'il commença à chercher ce qu'il appelait sa mélodie. Peut-être était-ce la voix de celle qui l'avait enfanté ? Oui, peut-être... En tout cas, il était certainement à la recherche d'un monde rêvé, merveilleux,

incarné par cette mélodie. D'un monde qu'il n'aurait pas vécu, mais seulement entrevu. Ça, il me le précisa : le passé d'un lui-même désiré qu'il cherchait à transmuter en un futur à atteindre... Une sorte de retour à l'innocence non spoliée de l'enfance.

Ce temps de collègue fut certainement une parenthèse privilégiée dans son existence. Oui. Une période d'incubation merveilleuse. Là, il s'amarra à la musique. En une nuit. La nuit de Noël. Comme il a dû souffrir de quitter tout cela ! Où le retrouve-t-on après ? Il y eut le conservatoire où sa curiosité se montra insatiable pour l'exploration et pour l'analyse des grandes œuvres. Il ne cessait de les dévorer, de les interroger, de les ausculter. Les grands compositeurs de l'histoire lui montraient la voie. C'est là qu'il apprit la musique. Que fit-il après ? Il alla apprendre à composer auprès d'un grand gourou allemand. Ce grand gourou le révéla à lui-même, l'aïda à libérer ce moi qu'il tenait prisonnier au fond de lui-même. N'était-ce pas plutôt une question de langage ? Non. Le système était là. Il le comprenait, en avait fait l'expérience et ne le renia pas. Il s'agissait seulement de l'assouplir, de le modeler aux inflexions de cette voix d'enfant solitaire qui commençait à germer en lui. Cette voix qu'il voulait syntoniser sur la fréquence de la voix maternelle...

C'est aussi durant son temps de collègue qu'il se découvrit homosexuel. Ah, vraiment ? La promiscuité des jeunes adolescents favorisait des rapports illicites entre eux. Certains comme lui, en manque d'affection, se retrouvaient dans des viviers de pratiques homosexuelles précoces. Parfois, c'était à mettre au compte des expériences de la vie. En général, ça leur passait. Et parfois, ça restait. Mais lui, l'était-il vraiment ? Il ne s'en cachait pas. Il arborait au contraire son homosexualité comme la comète traîne dans sa queue toutes les libertés que réclamait sa génération de hippies, tous les interdits dont elle bafouait les bien-fondés. Donc, il la vivait bien ! Si, pour un temps, il avait pu la considérer comme un problème à cause de son catholicisme, il s'en affranchit rapidement. Ses séjours d'étude l'aidèrent en cela : cours assidus à Paris, à Utrecht et à Cologne ; stages de perfectionnement dans des festivals comme celui de Darmstadt ; tournée d'exploration en Orient, à Bali, qui le marqua particulièrement. Des pérégrinations, enfin, l'emmenèrent là où la musique le conduisait. Chaque ville était l'objet de nouvelles découvertes, le prétexte à de nouvelles rencontres. Dans les dédales du monde, il cherchait à rapailler

des morceaux de sa vie, c'était évident. Pauvre enfant ! On disait qu'il fréquentait certains lieux douteux extrêmement dangereux. Oui. Ils mirent souvent sa vie en danger. Mais l'homosexualité n'était pas en cause. Il portait en lui un signe distinctif qui n'était pas celui de l'homosexualité, mais celui, marqué au fer rouge, du viol. Cette constatation l'avait traversé peu de temps avant sa mort alors que, loin des siens à Montréal, au moment d'être à nouveau sauvagement agressé, il avait pris conscience de l'horreur dont il avait été l'objet, enfant. Il avait alors senti sa chair se déchirer et la douleur s'élançer à l'assaut de son âme.

Je dirais que l'homosexualité faisait partie de sa recherche identitaire et de la place qu'il entendait occuper dans la société. Sa conception de l'homosexualité contribua certainement à construire sa personnalité. Peu importait qu'elle ait été innée ou acquise à la suite du viol, elle devait épouser étroitement sa vision de l'évolution du monde. Très vite, il s'était bâti un destin et un plan pour l'accomplir : la musique d'abord, parce qu'elle lui permettrait d'apporter sa part de sens dans la société, la vie ensuite, dans son acception humaine et universelle. Ne doutez pas du fait qu'une grande partie de ses réflexions sur l'homosexualité ait été à l'origine de l'élévation de son grand projet de vie. Parce qu'il se retrouvait coupé de ses origines. Et parce qu'il devait se fabriquer une personnalité à la grandeur de ses aspirations ! Il fuyait les signes distinctifs qui ne désignaient qu'en séparant et en divisant. La division des sexes, au premier chef, instaurait des rapports inéquitables, inégaux et injustifiés. Cette division favorisait la sujétion du plus faible au plus fort, du plus petit au plus grand, de la femme à l'homme. Dans ce contexte, son homosexualité le rendait éminemment compatissant envers les rejetés et les mal nantis de la société. Pointait-on du doigt un hétérosexuel comme on le faisait pour un homosexuel ?

Était-il efféminé ? N'était-il pas l'amoureuse du couple ? Pourquoi ? À cause de sa sensibilité toute féminine. Clichés et balivernes que tout cela ! Sa sensibilité « toute féminine » n'annulait aucunement sa virilité foncière. C'était au contraire ce dont il aurait voulu se départir, ce qui le rattachait aux difficultés charnelles de sa personnalité. À la violence qu'il abhorrait. Je me suis laissé dire qu'il intervenait parfois pour sauver des femmes en danger dans la rue. En Allemagne, il avait eu des relations sexuelles avec des femmes qu'il trouvait très agréables et plus en douceur. Parfois, certains soirs d'errance, il

lui arrivait de batailler ferme dans des ruelles louches. C'était un chat de gouttière. Le rapport d'autopsie révéla qu'il s'était débattu ferme entre les mains de son assassin. L'époque ne ménageait pas les homosexuels. Les préjugés étaient coriaces à leur endroit. On les étiquetait comme des criminels, des malades ou des déviants sexuels. C'était dur d'être l'objet des regards obliques qu'on portait sur eux. Il leur était très difficile de faire des rencontres normales hors des ghettos qu'étaient les bars et les bains que fréquentaient les gais. Dans ces endroits, les critères de rencontre étaient inexistantes. Prévalaient l'apparence physique et la recherche de « bonnes baisés ». Je ne crois pas qu'il s'habillait de façon excentrique ou sexy, ou à l'occasion, dans des moments d'impudence pour amuser la galerie, dans sa manière bruyante et effrontée de faire le fou... Peut-être... Mais en général, il ne cherchait pas à projeter une image différente de ce qu'il était. À la suite de multiples expériences amoureuses avortées, il avait fini par ne plus rechercher l'homme de sa vie, mais l'homme de sa nuit, à courir les occasions puis, en désespoir de cause, par s'adonner à des relations sexuelles atypiques allant jusqu'à des pratiques sadomasochistes. Au fond, son homosexualité comptait peu dans ces excès. Il aurait pu être hétérosexuel et adopter des comportements similaires. Mais le sexisme auquel on soumettait les homosexuels les favorisait, ça, c'est certain.

Alors, quelle en était la cause ? Les conséquences distordues du viol, sans doute, et... Et ? La privation de sa mère naturelle. Ah, bon ! L'a-t-il connue ? Non. Quand a-t-il appris son existence ? En même temps qu'il sut qu'il était adopté. D'une manière qui le marqua profondément. Sa mère avait certainement « fauté ». C'était la raison pour laquelle elle l'avait abandonné. Jamais, lui dit-on alors, il ne pourrait savoir qui elle était. Et cela valait mieux pour lui. Dans son cœur d'enfant a dû naître alors le sentiment oppressant d'une tare originelle qui le vouait secrètement à l'expiation et au sacrifice. Et puis, cela devint tabou. On n'en reparla plus. Jamais...

Comment faisait-il pour être heureux et pour donner l'impression qu'il assumait ses antécédents ? Il se mit à rêver. Dans ses rêves, sa mère lui apparaissait sous les traits d'une bonne fée ou d'une merveilleuse princesse. Elle était affectueuse, tendre et de bon conseil. Un jour qu'il écoutait Mozart, elle lui apparut en Reine de la nuit. Mais n'était-elle pas méchante, cette reine ? Elle jouait un double jeu. Ah, oui ! Je vois où cela nous mène : l'éternelle Maya, déesse, tout à la fois

reine de l'illusion et mère de l'univers, matière impérissable et préexistante à tout. La *Terra Mater*, la Maya en ses multiples dénominations culturelles : Marie, Miriam, Marianne. La femme aux multiples visages, magicienne et enchantresse. En elle faute et pureté originelles s'entremêlaient... Sa mère qui avait fauté, il devait lui ressembler. Par elle, il arriverait à comprendre sa nature et à concilier peut-être ses penchants si contraires !

Son imaginaire se mit à l'entrevoir d'abord sous les traits idéalisés de la Vierge Marie, la dévotion des Frères Maristes. Toute sa vie, il fut épris d'une abstraction qu'il avait ainsi très tôt mythifiée. De cette époque naquit en lui l'idée qu'il fallait retrouver son enfance, la réécrire autrement pour connaître sa vraie nature. Ce fut elle, rayonnante, la bouche pleinement épanouie, la chevelure sombre aux reflets brillants qui lui chuchota les premiers mots de son grand projet : « Tu as oublié ton enfance ! » Cela devint comme une sorte d'énigme qu'il devait résoudre, comme une vocation qui ne souffrait aucune défaillance. C'est auprès du grand gourou de la musique qu'il sut de quelle façon s'y prendre. Un rêve coïncida à l'époque avec l'enseignement du maître. C'était une sorte de grand rituel de mort. De l'effondrement d'une tombe se dégageait un grand aigle blanc qui l'empoignait de ses griffes pour le faire voyager au-dessus de la terre. C'est à partir de cette pièce séraphique pour voix de femmes qu'il fit commencer le catalogue de son grand œuvre. Ce fut dans cette pièce qu'il commença à dégager les traits suaves et azurés de la figure maternelle. Qu'il commença à modeler les courbes de la mélodie qui devait provenir du plus profond de son âme d'avant la flétrissure. Après, inlassablement, à coup de visions et de rêves, il apprit à dessiner sa beauté, « la » beauté portée par les voix de femmes qu'il faisait voyager dans l'éther de l'inaccessible, couler comme l'eau pure d'une source jaillissante, épouser la voix des anges dont l'épaisseur ne cessait de s'alléger, chaque œuvre repoussant la barrière du temps plus loin, plus loin... *mayakovsky, mamouska...* Ce fut la meilleure partie de son existence. Ce grand projet de dessiner sa mère sous les traits de la plus pure et de la plus belle mélodie jamais entendue l'empêcha de sombrer. Pour un temps, cela avait procuré sens et valeur à sa vie.

Quelle étrange histoire ! Il s'y perdit. À force de côtoyer les anges, il se fit une obsession de leurs chants. Sur la terre, il y avait la faute à expier, vous vous souvenez ? Depuis longtemps il avait acquis la conviction que la douleur et la suprême

volupté s'exprimaient de la même manière. Que la douleur était finalement le passage obligé vers la volupté, qu'elle devenait libératrice, comme l'envol du papillon. Sur le beau et gracieux visage de sa mère, il avait vu une nuit cette douleur se muer en pur bonheur et en sourire. Le temps était venu...

À la veille de sa mort, il disait que sa musique n'avait plus besoin de lui. Qu'elle pouvait vivre sans lui. Oh, mon Dieu ! Que disait-il là ? N'était-il pas en pleine perdition ? Ce qui est certain, c'est qu'il se mit à avoir peur, très peur, non pas de la mort mais de mourir ! Il écrivait cela à une amie, il appelait sa mère au secours... Il se fit agresser un soir, ce fameux soir dont il ne voulait pas que je parle. Je peux dire qu'il se sentait suivi, ça, ses amis de Paris le savaient. Ils l'exhortaient à la prudence. Il devait cesser de fréquenter ces bars « cuir » hantés par des truqueurs de tout acabit. Mais la mort exerçait sur lui une fascination dont il ne pouvait se défaire. Elle se dressait devant lui tel un cobra les yeux plantés dans les siens. Hypnotisé, il se sentait perdu. Il devait boire jusqu'à la lie le calice du sacrifice. Son heure était venue. Il allait sur ses trente-cinq ans. Le début de la trentaine, comme Mozart, comme le Christ...

Des projets, il en avait encore et encore. Il était venu à Paris pour écrire un opéra. Il disposait de deux années pour le faire. C'était une commande pour l'année internationale de la musique sous l'égide de l'Unesco. Il tenait énormément à cet opéra, car il le considérait essentiel à son développement musical et personnel. Ce qui fait dire aux détracteurs de mon histoire qu'il ne voulait pas mourir. Personne ne désire mourir. Mais nous devons vivre un jour notre mort. Et lui, il la sentait rôder tout autour.

De quel opéra s'agissait-il ? D'une autobiographie de Tchaïkovski. Vous voulez certainement dire « un opéra biographique sur Tchaïkovski » ! J'ai bien dit ce que j'ai dit. Tchaïkovski : c'était lui-même. Tant de choses le reliaient à lui ! Pourquoi Tchaïkovski ? Le compositeur russe représentait le tragique à ses yeux, forcé de boire la ciguë amère du destin. Comme lui, il se sentait miné par une sorte de pathétique dérisoire. Comme lui, il se savait condamné, incapable de maîtriser ses pulsions destructrices. Comme lui, sa musique voguait sur une sorte de vision mélancolique du passé qui maquillait en recherche stylistique son drame personnel. Sa sensibilité, comme la sienne, le confinait à la pathologie du héros, victime du sort. Et puis, tous deux aimaient Mozart,

bénéficiaient d'une énigmatique bienfaitrice, voyageaient beaucoup, vivaient, différemment, certes — ce n'était pas la même époque —, leur homosexualité... L'argument qu'il avait mis au point sur le sujet Tchaïkovski avant d'aborder l'écriture de l'opéra, révélait déjà, et plus encore que ses œuvres antérieures, les démons qui faisaient de sa vie un enfer. De la même manière qu'il avait écrit *Kopernikus* dans le but de liquider les mythes de son enfance, il désirait clore une autre étape de sa vie, grâce à cet opéra sur Tchaïkovski. Où cela l'aurait-il mené ? J'ai ma petite idée là-dessus, mais cela nous entraînerait trop loin.

Il orchestra sa mort. Orchestré ? Si vous préférez : il la mit en scène. La partition qu'il était en train d'écrire portait le titre prémonitoire de *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele ? (Crois-tu en l'immortalité de l'âme ?)*. Lorsqu'on le découvrit entre deux matelas, le corps zébré de coups de couteau dont deux furent mortels, un ami musicologue portant le prénom de Harry en rassembla, dispersés dans l'appartement, les feuillets tachés de sang. Vous imaginez le choc que ce musicologue ressentit lorsqu'il vit son nom se détacher des paroles du texte interrompu pour toujours par la main du destin ? Comment interpréter cela ? L'ami ne se retrouvait-il pas investi d'une mission, désigné par le défunt compositeur pour mettre l'œuvre à l'abri des aléas de l'enquête et des pilleurs de tombe ? Et que disait ce texte ? Vous ne le croirez pas. C'est proprement terrifiant. Au-dessus du magnifique *tutti* choral dont l'épaisseur pianissimo des accords soutenus devait nous faire toucher à la détresse pure, un synthétiseur déployait sur un ton neutre son récitatif funèbre :

« [...] je ne pouvais décrocher mon regard du jeune homme. Il semblait qu'il avait été placé en face de moi de toute éternité. C'est alors qu'il m'adressa la parole. Il dit : " *Quite boring this métro, hun !* " Je ne sus quoi lui répondre et dis, presque gêné d'avoir eu mon regard débusqué : " *Yes, quite* ". Alors, tout naturellement, le jeune homme vint s'asseoir près de moi et dit " *My name is Harry.* " Je lui répondis que mon nom était Claude. Alors, sans autre forme de présentation, il sortit de son veston noir foncé acheté probablement à Paris, un poignard et me l'enfonça en plein cœur. Il faisait nuit et j'avais peur, il faisait nuit et j'avais peur... »

Et c'est de cette manière que cela se terminait ? Le « il faisait nuit et j'avais peur... » était répété par la soprano sans arrêt, comme un enfant qui se bercerait, recroquevillé sur son nounours. À la troisième reprise, au-dessus du chœur qui

s'éteint dans un quadruple *pianissimo*, la phrase murmurée s'interrompt sur une croche, comme si la vie s'était tue... Mais aussi, comme un fil que l'on tranche. C'est drôle, j'aurais tendance à penser que l'œuvre est terminée. Les musicologues ne s'entendent pas là-dessus. Certains allèguent que la pièce ne possède pas de barre de mesure finale, pas de signature, et que rien du tout n'indique une conclusion. Selon eux, ça s'est interrompu alors que c'était destiné à continuer. L'endroit où cela s'arrête, ouf ! c'est à vous glacer le sang dans les veines !

Il s'était rendu à Paris pour se ressourcer, pour rafraîchir son inspiration. Lui qui composait comme un boulimique, il n'avait rien fait durant les trois mois à Montréal qui avaient précédé son départ pour Paris. Il s'en inquiétait. Au moment de sa mort, il venait de terminer l'œuvre magnifique pour soprano et ensemble instrumental qu'il avait intitulée *Trois Airs pour un opéra imaginaire*. On devait la jouer le mois suivant à Paris. Il me confia que ces airs étaient ceux, imaginés, que lui chantait sa mère pour l'endormir... Une berceuse mortuaire, en quelque sorte... D'où une détresse dans certains moments de violence à peine réprimée. C'était pour assister à la première de ces *Trois Airs* qu'il ne pouvait revenir à Montréal, malgré les exhortations pressantes de ses amis montréalais qui le savaient menacé. Et c'est de cette façon qu'il s'y prit pour ouvrir la porte à celle dont il avait senti la présence familière toute sa vie...

Quelle belle et tragique histoire ! Mais on ne peut savoir si elle est vraie. Je n'ai aucune prétention d'écrire son histoire vraie. Je vous livre ma version à partir de ce que j'ai compris de sa musique et de sa vie. Elle vaut ce qu'elle vaut. Elle vaut l'idée que je me suis faite grâce à la documentation que j'ai explorée, aux témoignages que j'ai rassemblés, aux musiques que j'ai entendues et qui me faisaient voyager dans son imaginaire à partir du mien. Je vous livre son histoire en toute modestie. Vous en faites ce que vous voulez. Et puis, au bout du compte, n'a-t-il pas le droit d'emporter avec lui dans la tombe les motivations intimes qui le firent écrire des chefs-d'œuvre ? Si j'ai un vœu à formuler en ce qui concerne mon histoire, c'est qu'on puisse la reconnaître à un peu de tendresse que j'aurais ajoutée au poids de sa détresse.

A., en décidant de rompre le long silence que tous observent. — Je suis presque sans voix et ne sais que dire après ce récit — hum ! — vu de l'intérieur ? Une sorte d'histoire « psychologique » ? Est-il exact de décrire ainsi l'histoire de ta vie, Claude ? Il me semble que je ne pourrai plus interpréter mon rôle de la même façon après cette biographie intérieure qui nous a été faite.

S. — En lisant, je revoyais cette pauvre existence que j'ai déjà oubliée. C'est pourquoi je ne me sens pas d'une grande utilité quand vous vous appuyez sur ma présence pour solliciter ma mémoire. Je me sens tellement loin de tout cela maintenant. Vos efforts pour explorer mon imaginaire sont captivants, sans doute, mais, de là où je me trouve, ce que vous dites ne m'importe plus. J'ai coupé le cordon qui me rattachait à la *Terra Mater*.

B. — J'ai eu de la difficulté à cerner le rôle que cette *Terra Mater* a pu jouer dans ta vie. À concevoir par quels mécanismes elle pouvait avoir exercé une influence sur ta mort. J'avoue toutefois qu'une autre question me pose un problème. Elle se situe au centre de l'entrelacs inextricable qui nouait les fils de ta vie. Celui-ci n'a pu être défait qu'en le tranchant, comme le nœud gordien de la légende d'Alexandre.

S. — Quelle est cette question ?

B. — Pourquoi *Kopernikus*, que tu dis autobiographique, pourquoi cet opéra qui est en somme la représentation de ton imaginaire recouvre-t-il le drame personnel que nous venons de lire sous les apparences mensongères d'une douceur sonore aussi déconcertante ? Les percussions (un tamtam, un gong balinaï, trois rins japonais, des cymbales antiques et des cloches tubulaires) qui composent le troisième groupe d'instruments de l'opéra ne sont jamais utilisées à leur pleine force. Tu t'empêches de les faire retentir. Je pourrais ici relever les façons dont tu les utilises plus précisément. J'aurais pu faire une étude là-dessus, sur la douceur de ta musique vocale, mais cela m'aurait entraînée trop loin. Cette constatation au sujet des percussions n'est qu'un exemple de cette volonté d'écrire dans une langue éthérée. La question demeure : pourquoi avoir composé une texture sonore teintée d'un tel angélisme, alors que

couvait en toi le feu d'une souffrance aussi intense ? Comment arrivais-tu si bien à maîtriser ce que tu désirais exprimer dans ta musique alors que tu réussissais si peu ou si mal à le faire dans ta vie ordinaire ? Et surtout, pourquoi avoir donné le change en expliquant que ton opéra était autobiographique ? Il est clair que tu désirais crier à la face du monde que le vrai Claude était celui que tu peignais sous les traits subtils d'un enfant solitaire. Je comprends, mais je trouve cela étonnant. C'est comme si tu t'employais à empêcher l'expression de toute violence en maintenant ton écriture à un niveau de décibels très bas.

S. — J'attribue aux percussions le rôle de marqueurs de temps. C'est le cas dès le début de l'opéra, lorsque le gong balinaise ponctue *piano* chaque salutation des chanteurs et des musiciens. Les percussions m'aident à souligner les principaux moments du rituel de mort. Les cloches tubulaires, par exemple, rappellent la mort de Mozart et se font entendre, encore là de façon très discrète, au moment où Agni devra effectuer le passage. Les percussions ne sont là que pour souligner, suggérer et signifier. Et il ne faut pas oublier qu'elles s'exécutent dans le contexte recueilli d'une cérémonie religieuse et d'une transformation intérieure. Mon opéra est une méditation sur les divers moments de cette transformation intérieure.

B. — Oui, bien sûr, cette explication est celle à laquelle on pense tout de suite. Dans le cas de *Kopernikus*, cela se justifie absolument. Mais *Kopernikus* n'est pas la seule œuvre où cette douceur d'éternité canalise l'écoulement musical. Presque toutes tes œuvres vocales en sont empreintes. Sauf peut-être les toutes dernières. Dans *Trois Airs pour un opéra imaginaire*, là, il te devient plus difficile de contenir ta souffrance.

A. — Pour ma part, j'expliquerais ce climat sonore par les rêves que Claude dit mettre en musique. Ces rêves donnent corps à des réminiscences plus ou moins vagues et lointaines. J'ai souvent l'impression que des souvenirs remontent au temps de la vie embryonnaire. Tout *Kopernikus* se déploie dans un climat onirique et vaporeux.

S. — Un climat onirique, mais qui se donne pour réel. Tu te souviens, Agni, du moment où tu constates en allemand : « Je croyais que c'était un rêve, mais c'est la

réalité (*Ich dachte, es war ein Traum, es ist aber kein Traum, es ist die Wirklichkeit*) » ?

B. — Les mélodies de l'opéra sont chantées par des guides qui ont pour mission de rassurer Agni afin de lui faciliter le grand saut. C'est ce que tu aurais désiré pour toi-même. Qu'on t'aide à passer dans l'autre-monde, qu'on te procure ce médicament létal que tu demandais avec tant d'insistance. Comment est-il possible de comprendre ce qui se passe réellement dans l'opéra, lorsque les discours textuel et musical infirment, par le ton et l'ambiance générale qu'ils instaurent, ton grand drame intérieur ? Lorsque l'on écrit un opéra autobiographique, l'on parle de soi. Tu parles de toi dans *Kopernikus*, mais tu parles d'un toi irréel et idéalisé, la face contraire de ton existence réelle.

S., *revenant à la scène de la Purification*. — Il est juste de voir un exorcisme dans le geste d'aspersion du Seigneur des grandes eaux, comme il est également juste de détecter, dans cette première partie du second acte de l'opéra, l'empreinte furieuse de Dionysos et de ses Bacchantes. En tant que compositeur, on ne peut me reprocher de peindre l'autre face toute en douceur de cette violence, gommée à dessein et inhérente à la mort même.

B. — La mort — l'envers de la vie —, comme le noir, t'a toujours terrifié. Et c'est pourquoi j'ai intitulé mon approche biographique *la Berceuse à Claude Vivier*. Il fallait bercer cet enfant s'imaginant s'endormir dans les bras maternels.

S., *poursuivant sur sa lancée*. — Si l'on veut considérer mes œuvres vocales comme des suppliques, elles n'invoquent pas que Marie la douce. J'accepte que l'on puisse extrapoler et me voir en train de prier Dionysos d'envoyer ses Bacchantes pour qu'elles tirent de la terre — de leurs mamelles, au figuré — le liquide bienfaisant dont allait se rassasier mon extrême tension. J'ai cherché toute ma vie à distinguer les traits de ma mère sur bien des visages de femmes. La Maya les figurait toutes. Voici un extrait de la pièce d'Euripide, *les Bacchantes*, qui a retenu mon attention : « Sur la terre coule le lait, coule le vin, coule le nectar des abeilles. [...] Se saisissant de son thyrses, une bacchante heurte un rocher d'où jaillit une limpide coulée d'eau. Une

autre frappe la terre de sa fêrue, et le dieu pour elle fait surgir une source de vin. Enfin celles qui sont saisies du désir du blanc breuvage grattaient le sol de leurs ongles et en recueillaient du lait en abondance. Mais des thyrses de lierre s'écoulaient de doux ruisseaux de miel. » N'est-ce pas merveilleux ? Parmi les traits de la femme, ceux de la *Terra Mater* étaient ceux qui m'attiraient le plus, bien sûr.

B. — Tenons pour acquis que la *Terra Mater* est la forme terrestre de la Maya. Elle est l'origine, ce qui préexiste à tout. Elle a des mamelles gonflées de lait. Mais la Maya, on l'a déjà souligné, est la déesse Illusion. Les formes qu'elle crée dans sa maternité sont des apparences trompeuses. L'une de ses représentations archaïques est notre mère Ève. La Reine de la nuit est l'une de ses nombreuses figurations artistiques. Aux grands embranchements de la vie, cette reine orgueilleuse peut se changer en sorcière, la vilaine Carabosse. Puis, quand vient la nuit disparaît le jour. Dans les monastères, chaque soir avant le coucher, les moines chantent la dernière prière qui « accomplit » la journée, les complies. Une autre représentation de la Maya s'installe dans la liturgie catholique qui accorde à la Vierge Marie une place particulière. Le *Salve Regina* est le cantique principal de cet office. Sa magnifique mélodie ressort parmi les autres chants de la journée. Le *Salve Regina* est chanté à l'unisson et en latin dans l'obscurité de la chapelle ; seul un cierge éclaire la statue de Marie tenant l'Enfant Jésus dans ses bras. Après les complies, les moines gardent le silence jusqu'au lendemain... Cela peut figurer l'éternel repos de la mort.

A., *réchant*. — « Salut, ô Reine, Mère de miséricorde, notre vie, notre consolation, notre espoir, salut ! Enfants d'Ève exilés, nous crions vers vous ; vers vous nous soupçons, gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes. Avocate, tournez vers nous vos yeux compatissants. Et, après cet exil, faites-nous voir Jésus, le fruit béni de vos entrailles. Ô clément, ô miséricordieuse, ô douce Vierge Marie ! Amen. » La Vierge est donc sollicitée dans le processus de purification. Elle est l'« avocate » vers qui s'élèvent nos suppliques, grâce au prêtre qui les lui adresse.

B. — La mélodie du baryton martin, le Seigneur des eaux, est dérivée du deuxième membre de la mélodie de l'assemblée en ce qu'elle est une longue déclamation formée exclusivement des intervalles 6-4-1, le *si b* étant le point de contact d'un motif repris en miroir. La mélodie est une invitation : « Ô Agni ! Viens vers l'eau purificatrice. Ce fleuve magique contient tous les univers... »



A, *songeuse*. — Triste, elle s'allonge et exhale des relents de passé : « L'ombre des fleurs philosophiques plane encore dans les recoins des mondes perdus. De grands oiseaux mystiques déploient leurs ailes comme la mort au chevet d'un enfant. »

S. — En écrivant « ce fleuve magique », je pensais évidemment au fleuve que faisait traverser Vasudeva. Le vieux passeur, on le sait, sera remplacé dans ses fonctions après sa mort par Siddhartha lui-même. (*Se tournant vers la Basse*) Continue.

B., *s'adressant à Agni*. — À cette mélodie se superposent deux autres niveaux d'organisation. Celui des femmes qui se dirigent vers toi, Agni, en se servant du langage imaginaire pour maintenir l'atmosphère enfiévrée de l'épreuve à accomplir. Elles veulent te faire traverser le fleuve des morts, l'Achéron, l'équivalent grec du fleuve de Vasudeva. Vous voyez : tous les récits cosmogoniques finissent par se confondre. Durant tout le temps que dure le solo du Seigneur des eaux, les femmes chantent synchroniquement avec ce dernier, tout en t'accompagnant dans ta traversée du fleuve. Les hommes demeurent en retrait. L'autre niveau organise le jeu des trois clarinettes et du violon en leur faisant articuler des « gammes en accords » descendantes selon des valeurs rythmiques de plus en plus courtes.

A., *récitant son texte*. — « Hé ! ». C'est ainsi que j'interpelle les femmes qui me laissent seule au milieu du fleuve. Je demeure figée, surprise et apeurée de me retrouver subitement isolée.

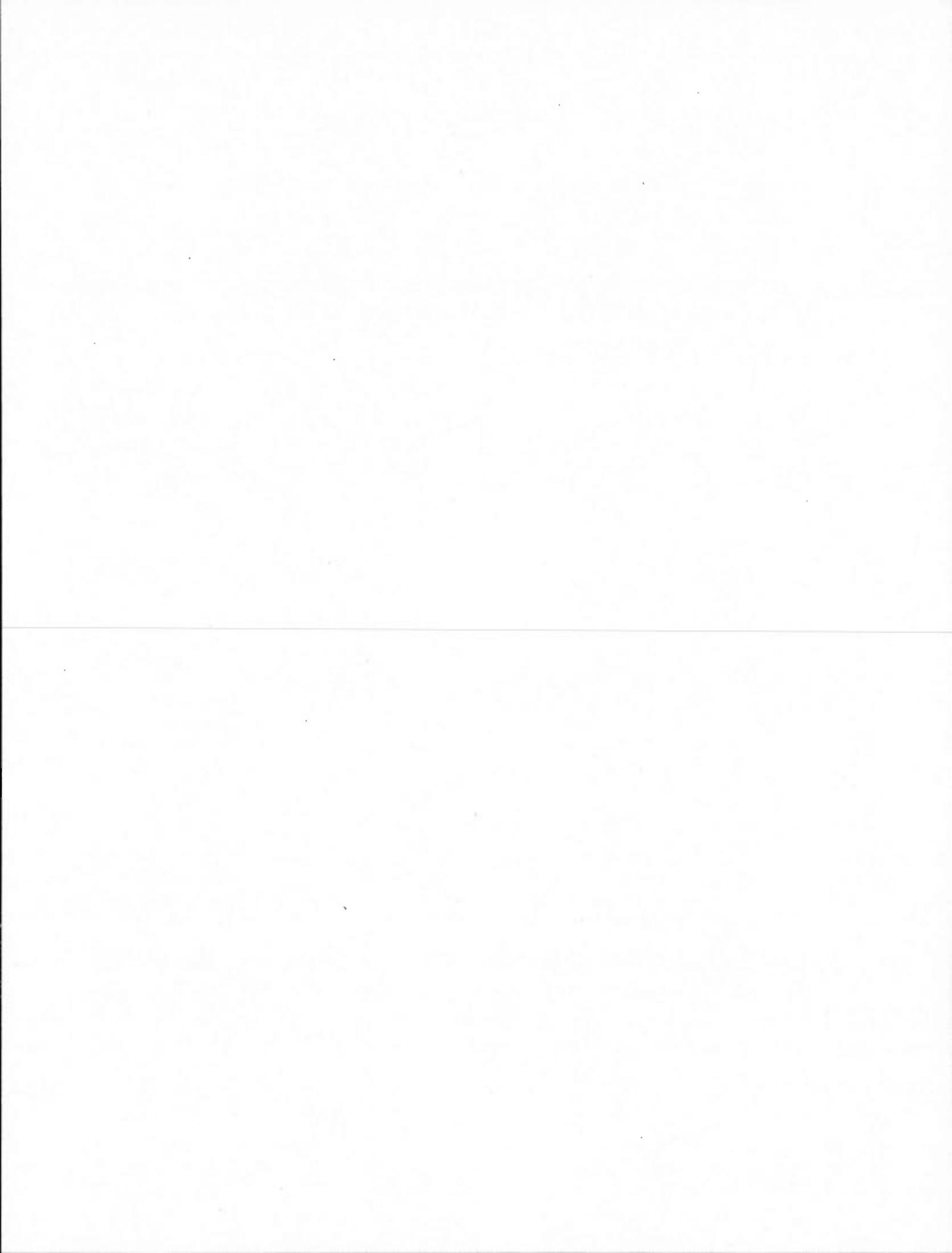
S. — Et voilà que j'ai collé là un fragment de texte qui, en apparence, n'a pas sa place.

B. — Je l'interprète comme une sorte de trope qui prolonge le sentiment de tristesse que laisse entrevoir la dernière phrase de la mélodie du Seigneur des eaux. À un endroit d'un récit de voyage au pays des taoïstes qui trônait sur les rayons de ta bibliothèque, Claude, *le Monastère de la Montagne de jade*, je me souviens de cette scène où des moines, regroupés autour du lit d'un agonisant, laissent leur tristesse s'exprimer devant l'inéluctable en train de se produire. Il m'a semblé y trouver l'origine de la scène suivante, que tu décris ainsi : « Des moines s'adonnent à des rituels abstraits dans le secret de leurs cloîtres d'opale. Des chants mauves s'échappent de leur regard fauve. On dirait la tristesse. » Sous les mots « des moines », on a juste le temps de se laisser transporter, oh ! l'instant d'un bref trait sonore — à cause du timbre du trombone, probablement —, dans « les Catacombes » des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Le choral homorythmique des moines est formé des trois voix d'homme auxquelles s'ajoute celle du trombone. Il est conçu comme une suite de fragments à peine séparés par de discrets et courts silences. La matière mélodique de cette section est entièrement dérivée du deuxième membre de la mélodie de l'assemblée, comme celle qui suit, d'ailleurs.

A. — Abandonnée par mes compagnons de voyage au milieu de la traversée du fleuve, je prends conscience de la présence de Mozart. J'en suis ravie. Je l'appelle pour qu'il me vienne en aide et je lui pose toutes sortes de questions sur la vie après la mort.

S. — Et pendant que tu l'interroges, le Seigneur des eaux — le baryton martin — continue son œuvre de purification. Il récite des formules qui t'accompagnent vers la mort en appuyant sur certaines syllabes de façon monocorde. Il les débite comme des litanies sur la note *fa*, pendant que le trombone étire une pédale en oscillant sur les notes *do - ré b*. Ce matériau propre au deuxième membre de la mélodie de l'assemblée est épaissi par le choral des cinq autres voix qui s'harmonisent autour des notes pivots *si ↑ fa ↓ ré b ↓ do*. Encourageant Agni à continuer sa traversée, les voix de ces voyageurs prient : « Seigneur des grandes eaux, donne-nous de voir l'éternité. »

B. — J'ai envie que nous poursuivions l'aventure d'Agni dans *Kopernikus* en ouvrant une parenthèse qui s'insère bien à cette étape-ci. C'est une histoire de la fin. Elle raconte comment Lao-Tseu est allé à la rencontre de la déesse Mère de l'Ouest Hsiwangmu. Celle-ci est évidemment l'une des multiples formes que revêt la Maya. Nous approchons du point de l'opéra où tout bascule. L'histoire de la déesse est une histoire de figuration du *Passage*.



Chapitre 12

Le Passage

J'avais assisté à presque toutes les répétitions, dissimulée derrière un pan de rideau auquel personne ne prêtait attention. En classe, les étudiants discutaient sur le genre de l'opéra. Était-ce bien un opéra ? Du théâtre musical ? Un oratorio de chambre ? Une fantaisie lyrique ou, comme tu le leur avais déjà mentionné, une féerie mystique ?

Toi, tu passais. Tu écoutais. Tu donnais ton avis, mais toutes ces discussions qui n'en finissaient plus t'indifféraient. Seul le résultat t'importait. La mise en scène allait de soi. Tu en avais discuté avec la responsable de l'Atelier lyrique, dont tu approuvais la conception.

Et le grand jour arriva. Durant les deux soirées où l'opéra tint l'affiche, les gens se pressaient avec enthousiasme devant les portes du Monument national. L'air du mois de mai sentait bon le printemps et le succès. Lorsqu'il entendit ton œuvre, un maître de composition pleura ...

Tu avais écrit : « La basse se dirige vers les cloches tubulaires et en joue comme si c'était un grand mariage. » Mes fleurs étaient blanches...

B. — Lorsqu'il passa la frontière sur son buffle vert, Lao-Tseu se dirigeait vers la demeure de Hsiwangmu. Personne ne le revit plus jamais. La demeure de Hsiwangmu, mortelle qui atteint la divinité il y a des milliers d'années, dit-on, se situe derrière les contreforts des plus hautes montagnes de Chine. Soustraite aux regards des humains par un manteau de nuages qui en recouvre les sommets, sa demeure est un temple sacré que seules les personnes ayant découvert la vérité peuvent atteindre. Car si son temple est une enceinte existant bien sur terre, ce qu'il recèle est invisible aux yeux des profanes. Seuls peuvent y entrer les initiés qui ont développé une perception aiguë du spirituel. En ce monde d'apparences, la déesse Mère de l'Ouest se promène déguisée sous des formes matérielles et ne se révèle qu'à ceux qui la cherchent avec ferveur et sincérité. Ceux-là reçoivent en échange la foi et l'amour, conditions essentielles pour parvenir à son « château de porphyre », dont la matière dure le temps de l'éternité.

S. — « Flotte éternellement, ô reine des aubes bleues. Donne-moi s'il te plaît l'éternité, ô Reine ! ». C'est dans *Lonely Child*.

A. — Et le « château de porphyre », c'est celui de la fée Carabosse que je mentionne parmi les choses merveilleuses qui existent très certainement au-delà du fleuve que je dois traverser.

S. — Tu as compris, Agni, qu'il était temps pour toi de quitter le monde extérieur, d'oublier tout et de partir à la recherche de ce temple étonnant, comme Lao-Tseu.

A. — Mais comment savoir si nous répondons à toutes les conditions pour traverser ?

B. — Il faut que tu te fasses confiance. Ton temps de purgatoire est terminé. Tu as franchi tous les niveaux initiatiques. Le moment est venu de te pardonner, Agni. Tu te croyais perdue et tu étais sauvée. Tu croyais avoir commis la faute et tu possédais la grâce. Lorsque Govinda, qui avait entrepris un long voyage initiatique avec Siddhartha à la recherche de la vérité, retrouva son ami à la fin de leur vie — c'était alors que ce dernier était devenu passeur à son tour —, il questionna longuement celui qui irradiait d'une lumière indicible. Il se disait que celui-ci devait être un saint. Govinda posa à Siddhartha des questions sur la doctrine qu'un tel saint avait à transmettre aux autres. Siddhartha eut des réponses étranges. Essentiellement il confia à son ami que s'il avait bien eu quelques idées et des connaissances de temps en temps dans la vie, ces idées n'étaient que des savoirs communicables. Que les pensées sages dont il avait pu sentir les effets dans son propre cœur ne pouvaient être dites. Et une première vérité se fit jour dans sa pensée qu'il n'exprima pas, car les mots et les discours divisent et limitent ce qui est : « la Sagesse qu'un sage cherche à communiquer a toujours un air de folie ».

A., *circonspecte*. — Il me semble avoir déjà entendu ou lu quelque chose du genre...

B. — Et puis, il confia à Govinda une de ses pensées folles, que Govinda eut de la difficulté à assimiler : « Le contraire de toute vérité est aussi vrai que la vérité elle-même. » Il expliqua que toute pensée est unilatérale, que tout ce qui est moitié ou partie manque de totalité, qu'affirmer une chose, c'est aussi admettre son contraire, et que toute démonstration ou explication étant vouée à l'incapacité de dire en même temps une chose et son contraire, comporte sa part de fausseté. Les paroles servent mal le sens mystérieux des choses. Et puis, Siddhartha ajouta encore ceci : « Le temps n'est pas une réalité. Et si le temps n'est pas une réalité, ô Govinda, l'espace qui semble exister entre le monde et l'éternité, entre la souffrance et la félicité, entre le bien et le

mal n'est qu'une illusion. » De leur entretien ressortit encore qu'il n'y a rien qui soit l'au-delà. L'au-delà n'est surtout pas quelque chose que l'on doit atteindre. L'au-delà est déjà en chacun et n'attend que son heure pour se révéler.

S. — Agni, tu es une petite goutte d'eau. Il est temps pour toi de t'écouler vers le grand fleuve de la totalité pour l'enrichir de ta différence. Car tout l'univers est en toi et toi, tu fais partie de tout l'univers. Pour déchirer le voile des apparences, il n'est pas besoin de mourir ici bas. N'oublie pas que le temple de Hsiwangmhu est bien terrestre, et cependant invisible à ceux qui ne le cherchent pas. Tu es maintenant prête pour la grande aventure, comme Govinda. Mais les lecteurs de Hesse ne sauront pas, à la fin de *Siddhartha*, si Govinda poursuivit sa route ou s'il passa le fleuve...

A., *suppliante*. — Écoute-moi, Claude ! Comme Thomas, l'un des douze apôtres du Christ, et comme Govinda qui cherche désespérément la Parole de Siddhartha pour poursuivre sa route, mon personnage doute encore puisqu'il désire que Mozart, alias Siddhartha, dissipe ses doutes. C'est pourquoi je lui demande si les arbres, les fleurs, les chants et toutes ces images merveilleuses qui ont meublé mes rêves d'enfant, si tout ce qu'on m'a appris, que « la musique de Jérusalem n'a qu'un seul accord, lequel est varié infiniment par les sages méditants », si tout cela est bien ce que je trouverai au-delà du fleuve ? Si mes efforts pour trouver la vérité seront récompensés ?

S. — N'as-tu pas compris, d'après ce que je viens d'expliquer, que la petite goutte d'eau que tu es contient tous les univers ? L'au-delà n'est qu'un autre plan de conscience. Je ne l'ai pas compris durant ma courte vie. *Kopernikus* est l'écriture de cette non-compréhension. L'espace est encore présent et doit être parcouru. Le temps continue de battre la mesure. En raison de cette incapacité de penser le tout dans l'un, j'ai fracassé la barrière du temps. C'est pourquoi nous nous retrouvons dans la marge, dans ce purgatoire qui te réserve une ultime épreuve.

B. — Sur la pédale du trombone qui oscille entre le *do* et le *ré b*, pendant que le Seigneur des eaux supplie Maya-Hsiwangmu de recevoir Agni dans sa demeure, dans le climat de fins dernières qu'entretient le chœur depuis le début de la scène, un

événement nouveau se produit : l'entrée de la chanson d'Agni. Celle-ci s'épanouit membre par membre, transposée à la quarte supérieure et instrumentée en écho rapproché avec la trompette et le hautbois. Au fur et à mesure qu'elle pose ses questions à Mozart, Agni sent monter une toute nouvelle confiance en ses capacités. Elle peut enfin entonner d'une voix sûre la chanson de son pays.

A. — Je comprends que mon pays est ce présent qui comprend tous les faits de mon existence passée et tous les désirs et les rêves que cette existence passée projette dans mon futur. C'est de cela qu'est pétri mon présent éternellement moi, à chaque instant éternellement provenant de l'instant passé et disposant de l'instant à venir. C'est de cela que fut pétri ton imaginaire, Claude. (*Surprise par une constatation qui émerge en elle.*) On dirait presque la fin de tout ce qui peut être dit. Mais nous n'avons certes pas terminé notre exploration de cette chose mortelle, l'opéra *Kopernikus*, que tu as conçue dans le monde, Claude.

B. — J'ai envie d'ouvrir une parenthèse. Parmi les œuvres qui ont exploité la thématique d'Orphée au 18^e siècle, la quatrième des quatre cantates de chambre de l'opus 2 de l'italien Pergolèse, *Orfeo*, publiée après la mort du compositeur (1710-1736), exprime bien cette déchirante décision à prendre entre un salut hypothétique et la vie, privée de l'objet qui lui donne sens. Orphée vient de perdre son Eurydice qu'il avait réussi à délivrer des Enfers. Mais il l'a perdue pour n'avoir su respecter la condition de Zeus. Il se lamente en ces termes dans un très bel *aria* : « Ou bien je vais retourner rejoindre Eurydice, ou bien je vais demeurer ici pour toujours telle une ombre errante pleurant durant les sombres printemps de l'Acheron. » — N'est-ce pas ce qui t'attend, Agni, si tu n'as pas la vaillance d'accomplir ton destin ? — « La mort ne m'effraie pas. Avec ma bien-aimée près de moi, je suis capable de supporter les durs coups du destin et tous les malheurs. »

S., *s'arrachant presque à ses rêveries.* — Merci. Ce romantisme-là est tellement beau ! Reprends, je t'en prie, le fil de notre lecture de la partition.

B. — Agni a terminé de poser ses questions. Mozart va répondre après deux invitations, « Viens ! Viens ! Agni ! », entrecoupées par une petite mélodie que le hautbois énonce très distinctement, le troisième membre de la mélodie de l'assemblée.

Troisième membre
Mélodie de l'Assemblée

mf (chuchoter) *mf* (chuchoter) *mf* (chuchoter)

bar. *mf* (chuchoter) *mf* (chuchoter) *mf* (chuchoter)

viens ! viens ! a-gni !

htb. *mf*

B., *poursuivant*. — Puis Mozart se lance dans une superbe description de l'au-delà, riche de toutes les merveilles de notre imagination. Agni est stupéfaite. À l'aide de son tube qui amplifie sa voix comme si elle provenait d'outre-tombe, le Seigneur des eaux lui répète les splendeurs qui l'attendent. Les autres chanteurs sont très impressionnés. Devant le tableau que dépeint un Mozart radieux, tous sont pris d'admiration. L'enthousiasme, ce puissant viatique atteint tout le monde. Mais la description de Mozart n'est pas qu'appuyée par le troisième membre de la mélodie de l'assemblée. Elle est étayée par l'ensemble des éléments qui composent le bassin d'intervalles des trois premiers membres. Le régime utilisé pour l'articulation de ces intervalles est détaillé dans un contrepoint mélodique entre le baryton, qui personnifie Mozart, et la trompette, instrument que tu associes, Claude, à la mort.

A. — Je prends conscience de la difficulté que l'on éprouve à décrire ce qui compose une partition. Tous les plans se superposant pour former l'harmonie, jamais nous n'arrivons à exprimer par les mots la musique qui se dégage de la partition. Il était illusoire de penser que l'on pourrait rendre compte verbalement de *Kopernikus* ou de toute autre œuvre musicale, car la musique est composée de voix et nous ne pouvons décrire toutes les voix *en même temps*. L'essentiel ne peut donc être ici décrit. Seule l'audition rend justice à la musique.

B. — C'est certainement une très grande vérité que tu dis là, Agni, et tes réflexions montrent que tu as compris quelle est la Voie à suivre pour éprouver du bonheur. Et

même si notre entreprise de révéler la musique est un leurre, rien ne nous empêche de poursuivre notre projet. N'est-ce pas ce projet qui nous a amenés à prendre conscience de ce que tu viens si bien d'explicitier ?

S. — Vois-tu, Agni, nous, mortels, n'avons pas le choix. Il nous faut passer par des signes pour exprimer nos émotions et nos idées. Si j'ai fait ici intervenir Mozart, c'est parce qu'une anecdote le concernant m'a fortement impressionné. Elle a tout à voir avec sa mort, au moment où il écrivait une messe de requiem que lui avait commandée un mystérieux inconnu. Les circonstances singulières entourant cette messe funèbre frappèrent vivement l'esprit de Mozart, passablement affaibli par un labeur acharné. Il eut le pressentiment de sa mort prochaine et eut l'impression d'écrire son propre requiem. Mozart mourut en l'écrivant. C'est son disciple Süßmayer qui le termina, ayant vécu les derniers moments de la vie de Mozart dans une parfaite communion d'idées avec son maître.

B. — Je ne peux m'empêcher d'établir un parallèle entre ce *Requiem* inachevé de Mozart et ton œuvre inachevée, *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* ? On croirait que tu as orchestré ta mort. (*Il évacue d'un geste impérieux toute réponse susceptible d'explicitier cette observation. Il continue.*) Pendant que l'admiration de tous est à son comble et que Mozart termine sa description, la basse se dirige vers les cloches tubulaires. Elle en joue tout en chantant à l'unisson avec elles « comme si c'était un grand mariage »...

A., « *comme si* » elle se réveillait d'un long cauchemar. — ... la mélodie à neuf sons de Mozart, la cinquième des six mélodies constituant le matériau mélodique de l'opéra. Enfin, je me décide. Je termine ma traversée et j'atteins l'autre rive. Voilà ! Commence



alors une véritable et grande strette à deux sujets (celui de l'assemblée et celui d'Agni) qui exprime l'excitation générale.

S. — La soprano effectue la première entrée en chantant la mélodie de l'assemblée. La deuxième entrée est exécutée par la mezzo qui entonne la chanson d'Agni. La première clarinette poursuit la strette en réalisant la mélodie de l'assemblée à la quarte augmentée. Enfin, la quatrième entrée introduit la deuxième clarinette qui transpose à la tierce majeure supérieure la chanson d'Agni.

The image shows a musical score for four parts: Soprano (sop.), Mezzo (mezzo), Clarinet 1 (clar. 1), and Clarinet 2 (clar. 2). The Soprano part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with lyrics: "vien - ne la joie — gran-dis - san - te de l'u - ni - vers a - gni". The Mezzo part is also in treble clef with the same key signature and time signature, with lyrics: "c'est le temps mon a - gni a - gni". The Clarinet 1 part is in treble clef with the same key signature and time signature, playing a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. The Clarinet 2 part is in treble clef with the same key signature and time signature, also playing a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

S., *concentré sur son analyse.* — Un choral composé de trois duos de voix (cloches tubulaires / alto, trombone/basse et baryton martin / clarinette basse) soutient cette architecture en puisant dans le bassin d'intervalles du troisième membre de la mélodie de l'assemblée. Cela crée une sorte de grande montée qui s'épanouit dans l'allégresse générale. Et c'est la dernière partie du tableau : la « joie de la réussite ». Et tout cela est rythmé comme une valse. (*S'adressant à Agni :*) Récite les paroles que chante la colorature, Agni.

A. — « La joie qui règne sur les planètes d'or éclaire mon cœur. Comme les enfants du soleil, je perçois la vibration infinie du cosmos et le sourire de Dieu. » (*Rires des deux autres. Agni étonnée :*) C'est ce qui est écrit.

B. — Pendant que la soprano chante ainsi sur les assises d'une harmonisation à sept voix, se déroule l'enregistrement d'un extrait d'outre-tombe qui reviendra à la toute fin de l'opéra, le « Souvenir I ».

A. — Alors, ça y est ? Je suis morte ? Il me semble que tout s'est effectué si simplement ! Je ne sens plus mes repères... Quel est ce grand éclat de rire qui m'accompagne sur l'autre rive ?

S. — Agni, tu n'as plus qu'à te laisser porter par « la vibration infinie du cosmos » et qu'à te laisser bercer éternellement dans la chaleur réconfortante et lumineuse de l'amour de Dieu.

INTERLUDE II

Les Hymnes à la création

L'Œuvre en sa vérité

*Hommage à un maître de l'herméneutique
Martin Heidegger*

Comme à l'entracte d'un concert, alors que la salle se vide, j'aime bien me retrouver paisiblement en tête à tête avec les œuvres que je viens d'entendre. Dans cet espace qui n'appartient à aucun lieu, dans un temps qui ne correspond à aucune époque de l'histoire, on m'a laissé seule devant la table au centre de laquelle irradie la partition d'opéra. D'une lumière blanche légèrement bleutée, elle efface tout autour d'elle. Son rayonnement m'interpelle. Reposant en elle-même, elle s'ouvre à moi, impudique.

Un souci me tenaille. Parvenue presque à la fin de notre contrepoint à trois voix, j'ai l'impression que quelque chose d'important n'a pas été dit. Nos conversations sont amènes, trop courtoises peut-être. Nos propos s'enchaînent facilement. Les allégories invoquées prennent place tout naturellement dans nos démonstrations. Peut-être y manque-t-il le sel de l'esprit critique ? Mais était-ce bien dans cette direction que nous voulions nous engager ? Le compositeur entre dans notre jeu comme si tout l'agréait. Jamais il n'essaie d'orienter nos réflexions et nos commentaires, de les contredire ou de s'en

moquer. Sa seule présence est notre chemin. Il agit sur nous en tant que modèle et non en tant que mentor. Sa musique nous communique son savoir. Elle désigne la voie à suivre. Son œuvre est méditation. Malgré cela, je n'en démords pas, quelque chose devrait être dit qui n'a pas été dit. Quel liant manque à ces pierres que nous alignons et superposons patiemment selon le plan que nous nous sommes imposé ? Sur quels fondements est assise cette construction qui bientôt sera achevée ?

Cette partition qui dévoile quelques pans de son mystère, n'a-t-elle pas été abordée sous tous ses angles ? Ce respect qu'elle nous inspire nous a-t-il empêchés de trop élargir l'ouverture qu'elle nous présentait ? Est-ce la raison de sa réserve ? Avons-nous été trop insistants ? Trop indiscrets ? Pouvions-nous l'examiner sans risquer de la profaner ? L'œuvre se retire dans sa demeure comme l'escargot dans sa coquille, à l'abri de toute intrusion. La forcer la détruit. Au sein de cette protection, l'œuvre repose en elle-même. Et le compositeur, qui n'a été que de passage dans son histoire, demeure comme nous ébahi devant cet Autre qu'il a créé. Car l'être de cet Autre que nous avons tenté de faire advenir dans sa vérité, dépasse largement le savoir-faire dont l'artiste a pétri son œuvre. C'est la raison pour laquelle nous ne nous sommes pas attardés plus qu'il ne le fallait aux techniques de composition qui ne signifient rien en elles-mêmes, même si nous ne pouvons cacher la haute estime que nous vouons à ce savoir-faire dont le compositeur est si fier. Ce savoir-faire en lui-même, si important soit-il, ne pouvait nous mettre en contact avec la vérité de l'œuvre.

Car c'est la vérité que nous avons tenté de faire éclore dans le dévoilement de l'œuvre, que nous avons tenté de rendre visible. Nous pensions en effet que la vérité était le sens caché de l'œuvre, sa réalité en tant qu'œuvre. Traditionnellement, les philosophes faisaient résider le sens de l'art dans le Beau en tant que transcendantal. C'était la tâche de l'esthétique que de démontrer le Beau dans l'art. C'est de là sans doute que provient la dénomination « Beaux-Arts ». Je crois que la beauté de *Kopernikus* réside dans sa vérité et que la vérité instaure sa beauté. C'est une question de justesse d'approche et de justice à rendre à l'œuvre d'art, approche d'ailleurs non morale, ce qui serait de l'ordre de l'éthique. Mais ma pensée s'égare sans doute. Beauté et Vérité comportent en leur sein les déterminations spatiales et temporelles de la provenance de l'œuvre d'art, car l'œuvre est « histoire ». Sa finalité dépasse la

vie de l'artiste et les procédés qu'il emploie pour créer. Le terme « création » désigne à la fois le produit d'une production de l'artiste — *une* création —, et l'activité spécifique de cet artiste — *la* création. Dans sa dimension artistique, qui est la synthèse de ses déterminants spatiaux et temporels, je veux dire, à la suite de Heidegger, que l'œuvre est « poème ».

Oui, voilà ce qui m'apparaît en toute clarté !

Dans toute entreprise de compréhension d'une œuvre, la seule attitude qu'il est sage d'imposer à ma réflexion est l'humilité. Mon souci, finalement, devrait se mesurer à l'aune de mon émerveillement devant ce qui se montre autrement que d'habitude. Dans le retranchement qu'il m'impose, le poème émerge de la grisaille qui l'entoure. Je ne peux alors que m'extasier, parcourant à rebours le geste de création jusqu'à son créateur.

L'Antichambre du Panthéon

*Hommage à la québécoité
À l'un de ses plus dignes poètes
À l'écrivain montréalais Michel Tremblay*

Cela n'avait pas retenu mon attention. Ce n'est que lorsque Claude y a fait allusion que cela m'est revenu en mémoire. Claude avait été en pourparlers avec une compagnie torontoise d'opéra pour composer une œuvre musicale scénique sur un livret de Michel Tremblay. Le projet n'avait pas abouti avec l'écrivain des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, mais avec la metteuse en scène Marthe Forget et Lorraine Vaillancourt, la chef de l'ensemble de musique contemporaine, à la suite de la représentation de *la Flûte enchantée* qu'elles avaient dirigée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Leur exécution de *la Flûte enchantée* avait vivement impressionné Claude qui était allé voir le doyen pour lui confier son désir de travailler avec les étudiants de la Faculté de musique, dont la qualité des voix l'avait surpris.

Le rappel de la création de *Kopernikus* les 8 et 9 mai 1980 au Monument national m'avait atteinte comme un choc ! Il n'y avait sans doute aucun rapport entre la création de *Kopernikus*

au Monument national et le roman de Michel Tremblay publié en 2006, *le Trou dans le mur*. Qu'allais-je chercher là ! L'ouvrage raconte comment François Laplante fils entre par une porte dérobée sous la marquise du Monument national, une porte qui n'est vraisemblablement visible qu'à ses yeux et qui ne se révèle que lorsque celui-ci éprouve une sorte de désir pressant de la voir apparaître.

Pourtant certaines ressemblances curieuses entre l'opéra de Claude et le roman de Tremblay, de même que quelques différences expliquant sans doute les raisons pour lesquelles le projet d'opéra avec l'écrivain montréalais n'avait pu être réalisé, valaient la peine d'être examinées de plus près. À ma demande d'éclaircissement, Claude m'avait lancé comme cela, de façon assez laconique : « Cela ne me tentait pas tellement. ». Devais-je appeler Michel Tremblay pour connaître son point de vue et le fin mot de l'histoire ? J'avais dans ma poche l'*Annuaire des membres de l'Union des écrivaines et des écrivains du Québec*, dont j'étais membre. Devais-je lui demander si des discussions avaient été amorcées entre lui et Claude sur l'argument de l'opéra avant que le projet ne soit abandonné ? Pourrait-il me dire quelles avaient été les raisons de l'abandon ? Peut-être des dissensions s'étaient-elles élevées entre les auteurs à propos d'approches irréconciliables et de questions d'ordre esthétique ? Entre les auteurs et la compagnie torontoise sur des questions de contrat, de rémunération ou de budget ? Le numéro de téléphone était là, à portée de main, et pourtant je ne me décidais pas à appeler. À force de peser le pour et le contre, je me suis dit qu'il serait sans doute plus amusant d'imaginer ce qui avait pu se passer en scrutant les deux œuvres. Au-delà de leurs auteurs, les œuvres allaient me parler.

Je résume le propos du roman de Tremblay. Attiré par une porte qu'il n'avait jamais vue auparavant entre l'immeuble du Monument national et la bâtisse du Montreal Pool Room, où les prostituées et les travestis de la *Main* montréalaise allaient déguster hot dogs et frites, François est entraîné par sa curiosité dans les sinistres soubassements de l'une des plus belles et des plus célèbres salles de spectacle de Montréal. Après avoir respiré une odeur de charnier vers laquelle un corridor semble vraisemblablement le conduire, François découvre une autre porte pratiquée dans le mur de la cave du Monument national. Celle-ci le mène à un escalier de bois pourri au pied duquel des bruits de conversations et de tintements de verres lui parviennent. Entravé par ce qui lui paraît être un tableau de

Toulouse-Lautrec accroché au mur, tant semble figé tout ce qu'il contient, y compris les personnages, François décide de bouger vers le tableau plutôt que de recouvrer sa liberté en rebroussant chemin vers le boulevard Saint-Laurent, vers la vie d'en haut. Le tableau aussitôt s'anime, et François pénètre dans ce que l'auteur appellera dorénavant la taverne du Monument national.

Déjà quelques éléments de ressemblance s'imposent avec *Kopernikus*. Les lecteurs du *Trou dans le mur* découvriront que l'action se passe dans la marge, c'est-à-dire dans cet espace qui sépare la vie terrestre de la vie éternelle. N'est-ce pas dans ce lieu sans égard pour le temps et l'espace que se déroule la non-action de l'opéra ? *Kopernikus* est un rituel de mort, un rituel de passage de la mort non encore effective à la mort définitive donnant accès à la vie immortelle. Les personnages de *Kopernikus*, comme ceux du *Trou dans le mur* (avec lesquels François sera entraîné malgré lui à jouer au psychothérapeute), sont évidemment des figures fantomatiques. De son côté, Agni doit éprouver son désir de passer à la vie éternelle en réussissant les épreuves de son rituel d'agrégation. Cinq âmes en peine, issues de la faune la plus bizarre du *Redlight* que François devra « écouter » dans la taverne spectrale du Monument national, attendent l'heure de leur libération en se soumettant à la séance psychanalytique qui leur donnera accès au Musée du Monument national, le musée d'en haut d'où personne ne revient. Leur récit doit être sincère et montrer leur culpabilité afin que leur soit accordé le pardon salvateur du « confesseur » François. Dans les deux œuvres, la faute et son pardon sont les clés du Paradis. Dans le musée, toutes les figures sont fixées pour l'éternité, moulées dans la forme que leur a imprimée leur passage dans le couloir de la mort. Vivier, lui, les a fait se dématérialiser...

Le point de vue de l'éditeur, en quatrième de couverture du *Trou dans le mur*, a certainement été à l'origine de ma relecture de l'ouvrage de Tremblay et des rapprochements que je tente d'établir avec l'opéra. Cette phrase en particulier n'était pas pour me laisser indifférente : « À la manière d'Alice dans le terrier du Lapin, François Laplante fils est entraîné malgré lui dans une étrange aventure... » N'est-ce pas par une allusion à *Alice au pays des merveilles* que commence également *Kopernikus*, immédiatement après la lecture d'une lettre que Lewis Carroll adresse à Alice, l'avatar originel d'Agni ? N'est-ce pas après ce prélude à l'opéra qu'Agni lance ce « Mister

Dodgson ? » d'une voix hésitante mais claire, désignant par là le signataire de la lettre ? N'est-ce pas à ce moment précis que les projecteurs font jaillir la scène du royaume des ombres ?

Les deux ouvrages commencent en lançant des appels. Les appels à Agni sont ceux de l'au-delà, invitations à situer sa vie dans le clair d'une « aube plus heureuse ». Les appels à François se changent rapidement en convocations : il doit venir entendre les confessions des fantômes de la *Main*. Tous ces appels, invitations à l'aventure, s'appuient sur la curiosité des protagonistes.

La taverne du Monument national et la crypte secrète de l'initiation d'Agni sont les souterrains rappelant le terrier du Lapin blanc, puits sans fond où chutent, dans leur imaginaire, François et Agni. Une mission spécifique sera attribuée à chacun. On connaît celle d'Agni. Celle de François sera d'y entendre de drôles de confessions. Ces récits sont l'occasion pour Tremblay de faire le tour de certains grands phénomènes artistiques de la scène montréalaise des années d'avant-guerre jusqu'au milieu des années soixante, en commençant par l'époque glorieuse des Variétés-lyriques. François reçoit les confidences de la Gloria, la « si peu glorieuse », jusqu'à celles de Tooth-Pick, la légende du bourreau sadique « sans foi ni loi », en passant par les doléances de Willy Ouelette, « le roi de la ruine-babines », de Valentin Dumas, le Français chiant « qui avait perdu sa langue (deux fois) », et de Jean-le-Décollé, le frère enseignant défroqué devenu « l'homme-femme qui avait perdu sa tête (deux fois) ». Grâce aux révélations de ces fantômes, François se remémore les engouements du public pour l'orchestre latino-américain de Xavier Cugat, le meilleur orchestre du monde, selon Gloria, l'errance des robineux de la *Main*, les représentations au théâtre du Rideau-Vert, la compagnie rivale du Théâtre du Nouveau Monde, avec sa flopée d'acteurs français, le défilé des prostituées et des travestis haut en panache du boulevard Saint-Laurent, enfin les films de la grande époque du cinéma en noir et blanc, dont le *Huit et demi* de Fellini (1963) marque la fin, et qui rappelaient à l'auteur ses premières pâmoisons aux cinémas « Saint-Denis, Capitol, Loew's, Palace » ou à la merveilleuse salle de l'Élysée...

Les deux ouvrages ont en commun un système de représentations judéo-chrétien où trône en son centre la faute, et dont le rachat, inévitable dans l'optique eschatologique, est

le passage obligé vers un paradis restauré, marqué par l'inévitable Jugement dernier où Dieu accorde le grand pardon à ceux qui ont suivi les prescriptions de son Fils. Le pouvoir du cléricalisme catholique ajustera ses ambitions pernicieuses et intrusives au régime nationaliste et racoleur de Duplessis. L'identité de la fragile société québécoise des années 1950 sur laquelle elles s'exercent en conservera longtemps des cicatrices marquées au fer rouge. Cette identité québécoise, dont l'œuvre de Tremblay se réclame jusqu'à sa plus subtile respiration, Vivier s'en détache, tout en conservant pour lui-même la croyance en Dieu. Voilà la différence majeure qui confronte deux créateurs profondément québécois, l'un l'affirmant cette identité et l'autre l'occultant.

Tremblay se fait le chantre de son milieu. Chien de terrier à l'odorat extrêmement aiguïlé, il en hume les odeurs les plus rebutantes sachant par ailleurs en tirer les beautés les plus touchantes : « Lorsque je suis entré chez moi aux petites heures du matin, raconte François à la toute fin du *Trou dans le mur*, je sentais les oignons, les frites, le chou, la saucisse à hot dog, la graisse de frites et peut-être un petit peu, moi aussi, le pipi séché. *Seul*. Avec un nœud dans la gorge. Et un trou dans le cœur. » Ces deux dernières phrases me firent, à moi aussi, monter un « motton » dans la gorge, et ressentir dans le cœur un grand vide qui me laissa songeuse...

Vivier, autre maître des grands bouleversements de l'âme, vogue au contraire vers d'autres cieux d'où tout prosaïsme est exclu. Peut-être fuyait-il, honteux, ces quartiers miséreux du Mile-End ou de Pont-Viau où il avait été élevé. En avait-il souffert? Il demeurerait discret là-dessus, vouant sans doute, selon les témoignages, un respect reconnaissant à sa famille adoptive. Peut-être aussi se laissait-il influencer par un entourage dont il aurait probablement voulu provenir : la communauté culturelle installée sur la trajectoire Montréal-Ottawa. Des gens qui avaient tendance à considérer les Québécois comme des « ignares heureux de l'être » (Valentin Dumas à François). Toujours est-il que les œuvres de Vivier décollent au lieu de s'ancrer. La violence, autre trait profondément humain et qu'il élimine parce qu'il est davantage masculin que féminin, est inexistante au même titre que toutes données de temps et d'espace. Ça, on le sait : les conversations à trois voix mettent au jour le climat dans lequel baigne *Kopernikus*, climat par ailleurs déjà présent dans *Chants*, la première œuvre après les leçons de Stockhausen, qui lui aurait

appris à découvrir sa personnalité, cette force motrice des artistes qui stimule leur création. Or cette force motrice est tout le contraire de celle qui irrigue l'œuvre de Tremblay. Sans origine connue, Claude cherche à se syntoniser sur les ondes séraphiques. Il travaille l'émotion dans des tessitures éthérées. Il choisit des voix de femmes pour y parvenir, espérant discerner parmi elles la mélodie de sa mère.

Et que dire de leur usage respectif de la langue ! Chez Tremblay, la langue est le vecteur de la réalité québécoise. Aussi décrit-il cette réalité *a contrario* : « peuple inculte à l'accent à couper au couteau, mélange de vieux français hérité de Louis XIV et d'anglais de bas niveau ». Cette critique il la tourne en dérision en la mettant dans la bouche de son personnage Valentin Dumas, vieil acteur français, prototype des Français immigrés à qui Tremblay reproche de s'être « sentis investis de la mission d'apprendre aux Québécois à vivre ». Etc. etc. François doit subir la description « réaliste » de la langue et des mœurs des Québécois, méprisés par la classe des bien nantis de la tangente Montréal-Ottawa, à laquelle s'agglutinent tous les immigrants français d'après-guerre « qui se respectent » et à qui les institutions d'enseignement des Anglais ouvrent grandes leurs portes. Charge rancunière plutôt que véritable contrition, pense François, enclin à laisser le Français croupir au Purgatoire. La confession de Valentin Dumas était écrite parce qu'il avait perdu sa langue, coupée par Tooth-Pick qui n'en pouvait plus de se faire tenir la dragée haute : « Ben, tu vas en avoir tout un, accent, à partir d'aujourd'hui ! Tu vas être condamné à jouer les niaiseux avec un défaut de langue ! »

La langue, c'est ce par quoi les Québécois se font tout de suite reconnaître. En société, la langue de Vivier frôle l'affectation. Il roule les « r » et laisse glisser prétentieusement les syllabes de certains de ses mots, dont le sens finit par se perdre dans l'inarticulation de ses *decrescendi*. Mais dans son œuvre, il invente une langue magnifique. Il l'utilise chaque fois qu'il veut se distancier de cette réalité triviale et mieux servir son approche du fantastique. Maître de musique, il a sur l'écrivain l'avantage de pouvoir dépasser la déclamation des coryphées pour atteindre aux sonorités cosmiques. Le langage, chez Vivier, est transmetteur d'une supraréalité.

Tremblay joue de finesse, tel un funambule, avec « les mirages du réalisme et les couleurs du fantastique ». Cela tient à l'argument du roman, une incursion dans l'univers virtuel de la

marge, qui est également celui de *Kopernikus*. Cela tient aussi à l'état psychique précaire de François qui doute, tout au long du roman, de ses capacités d'appréhender la réalité. Au fil des confessions qu'il entend — qu'il imagine ? —, François a peur de replonger dans cette zone d'ombre qui l'a conduit en institution dans *la Cité de l'œuf*. Il a peur que ce monde fantastique auquel il a accès dans la taverne ne soit qu'irréalité, ne soit qu'un leurre propre à l'arracher à sa quotidienneté monotone. Les âmes de la taverne, François veut y croire. Au sortir du trou, après chaque confession, il remarque que les couleurs du temps s'affadissent peu à peu jusqu'à se résoudre en noir et blanc. Doit-il s'en effrayer ? N'y a-t-il pas là un message : « Si tu ne reviens pas, tu deviendras peu à peu aveugle » ? Agni aussi fait face à un ultimatum : « Si tu ne t'inities pas, tu risques de ne plus entendre les voix célestes. » Mais la dramaturgie de *Kopernikus* est beaucoup plus simple. Elle ne joue sur aucun autre plan que l'irréel. C'est aux interprètes que nous sommes, Agni et moi-même, que cette féerie mystique pose problème en nous imposant de jouer dans les replis capricieux de nos imaginaires. Les « mirages du réalisme et les couleurs du fantastique », c'est à nous de leur imprimer les jeux infinis de la vie et de l'œuvre de Vivier. Car, dit-il lui-même, « Agni, c'est moi. »

Après la surprise que lui réserve l'auteur, François sort une dernière fois du trou de la taverne. Sa *vision*, cette fois, redevient parfaite. Je ne peux m'empêcher d'établir ici un parallèle avec les cinq visions oniriques d'Agni, réminiscences d'un passé auquel Vivier désirait mettre un terme dans son opéra. Voilà que, de façon similaire, est signifié à François la fin de sa mission. Et quelle fin ! La même qu'a réservé Vivier à Agni, une fois accompli le passage : une apothéose de feux stellaires et cosmiques ! Autour des mille scintillements d'un arbre de Noël, se presse la faune de personnages de toutes sortes d'époques. Ils chantent des airs des Variétés-lyriques, buvant du champagne au lieu de la robine en faisant tinter des coupes de merveilleux cristal, un éblouissement de joies et de rires. C'est dans cette atmosphère festive qu'émerge le voyeur François du trou de la taverne. Poussé par la curiosité, il s'est laissé convaincre de prendre la place de Tooth-Pick, le bourreau de la *Main* peu disposé à intégrer le panthéon du Musée où l'attendent ses victimes. François n'a rien promis. Et parce qu'il n'a pas consenti à effectuer le grand passage, il ne peut errer qu'invisible parmi les élus, tel un imposteur, spectre

parmi ceux qui ont laissé derrière eux leur vieille peau de fantôme. Et la vie reprendra son cours pour François, une fois qu'il aura prononcé le jugement fatidique. Tooth-Pick n'a pas gagné cette fois. Il se met à grimper « avec une lenteur calculée l'échelle menant au paradis de la *Main*, la tête basse, épaules arrondies, comme s'il montait à l'échafaud. »

« Au claquement sec » que produit la porte du Musée du Monument national se refermant derrière François, correspond celui de « la porte qui se referme violemment » alors que plus rien n'est entendu sur la scène où viennent de se dématérialiser les personnages de *Kopernikus*. Longtemps après que ces événements eurent lieu, François, écrasé de médicaments, et Agni, prisonnière de ses visions, se demanderont s'ils ont rêvé la réalité ou vécu au fil des caprices de leur imagination. Pour ma part, je me sentais emberlificotée dans les mailles de divagations troubles dont j'aurai sans doute peine à me libérer. Comment arriver à rendre à Claude cet hommage extasié que je voulais inscrire au panthéon des grands artistes ? Comment arriverais-je à installer, bien en évidence sur le socle des grandes statues, celui qui avait tellement souffert ? Ne pourrais-je jamais me départir de ce souci que me cause mon impuissance à expliquer ce que l'œuvre a pu dire si magnifiquement ? La beauté ne s'inscrit-elle pas du côté de l'œuvre plutôt que du côté des dires sur l'œuvre ? Malgré cela, moi, l'auteure, je veux que mon hommage soit magnifique. Je le veux dans le respect de ce qu'ont été Vivier et son œuvre, en évitant de sombrer dans la profanation et dans l'imposture. Je le veux en ces fêtes lumineuses de la Noël où Vivier a pu être terrassé comme saint Paul sur le chemin de Damas.

Conversations de fantômes

*Hommage au travail créateur
Au psychanalyste Didier Anzieu*

Mais je me reprends aussitôt. Pour que je puisse donner forme à mon souci, peut-être me faut-il laisser de côté l'idéal de faire grand. Rendre un hommage bien senti à la hauteur de mes capacités est certainement préférable à m'en abstenir. Ma modeste contribution ne peut cependant dédouaner qui que ce

soit qui entreprendrait de me lire de faire l'économie de l'écoute attentive des œuvres, condition nécessaire à leur entendement.

I

Il a toujours été discret dans ses confidences, anxieux d'être surpris dans son intimité. Son œuvre, comment elle lui est venue, ce qu'il en a fait au cours de pénibles combats avec lui-même, comment le dire ? C'est histoire de fantômes. Continuellement, il sentait leur présence. Étaient-ils nombreux ? Impossible de les dénombrer. Plus d'un en tout cas, peut-être deux, peut-être davantage. Ou peut-être ces deux-là pouvaient-ils devenir autres, se multiplier. Ce qui est certain, c'est qu'ils étaient rarement d'accord entre eux, que chacun essayait de l'emporter auprès de lui, de lui arracher les bouts de terrain qu'il labourait avec peine. Il en ressortait dans un état d'épuisement proche de l'agonie.

Tout le monde lui demandait comment il composait. Ses procédés de composition, toute cette quincaillerie technique et stylistique, il ne pouvait en parler. Par contre, comment ceci ou cela lui était venu, quel projet il avait eu en tête pour réaliser telle ou telle œuvre, à quels systèmes il avait pu emprunter une organisation, un plan d'ensemble, ça, oui, il pouvait en parler. Mais sur la manière dont il s'y prenait pour écrire, sur le tricotage des fils qu'il utilisait, sur leur nodosité qui finissait par donner à son travail l'aspect qu'il voulait atteindre, ça, non, il ne pouvait le faire. Et s'il ne pouvait le faire, quel intérêt cela pouvait-il présenter pour ceux à qui il adressait ses œuvres ? C'était ce genre de réflexions qu'il me confiait, de réponses qu'il adressait aux questions que je lui posais et dont je devais me contenter.

Créer, créer, créer... Il levait les yeux au ciel, le regard un instant suspendu. Je sentais derrière cette suspension, quelque chose de dur et d'originel qui l'avait déjà laissé, comment dire, éperdu... Il en sortait dans les états les plus divers : exalté, bouleversé, troublé, retourné... Oui, à bien y penser, *retourné* est un terme tout à fait juste. Il se sentait retourné en lui-même, comme une chemise, aspiré vers ses tréfonds, là où sans doute se terraient ses fantômes pour mieux le terrasser. Ces êtres qui ne se manifestaient que pour mieux se dérober, avaient-ils une personnalité ? Pouvait-il les distinguer ? Pour l'instant, il ne

voulait pas en dire davantage sur leurs assauts et sur l'expérience qu'il en faisait. Ces moments de déperdition empreints de terreur infinie où il se faisait « capteur de rêves », il les appelait ses instants de « saisissement ». Il savait les reconnaître par cette sensation de froid qui l'empoignait tout entier, qui le figeait là en lui-même. Oui, c'était bien comme cela qu'il se sentait : « saisi de froid ». Il disait avoir froid, si froid... Il éprouvait alors une sensation étrange de dédoublement où il se voyait se détacher de lui-même pour mieux observer ce phénomène qu'il voulait laisser grandir en lui. Il désirait demeurer attentif à la manière dont s'épanouissait le bouton de sa fleur en quelque sorte.

Son obsession de la musique — c'était de cela dont je voulais qu'il me parle plus précisément — devait provenir d'un temps dont il ne pouvait se souvenir. Cela se produisait le plus souvent la nuit quand on l'obligeait à dormir dans le noir. Il voyait alors se détacher de l'ombre de petites flammes comme des yeux maléfiques qui dansaient autour de son lit et le narguaient. Il ne pouvait dire si c'était méchamment. Mais il avait peur. Et s'il fermait les yeux, elles le titillaient autrement. Elles étaient de petites morsures, de brèves étincelles de feu qui venaient mourir sur sa peau. Il les entendait qui ricanaient. Ses oreilles devaient elles aussi subir leurs assauts : « to ké mo, si gna nè, ya ko nè, no, ni na (*petits rires ironiques et nasonnants*), ko dè ko, dè ko dè, ko, dè... ». Et s'il se bouchait les oreilles, s'il se fermait les yeux et se blottissait sous les couvertures, c'était pire. Sa tête enregistrait tout et il assistait à un déferlement de sensations, d'émotions et d'images très primaires qui l'atteignaient directement et qu'il pouvait difficilement exprimer. Il n'était pas très versé sur les paroles qui expliquent.

Jusqu'à ce que sa grande sœur quitte la maison pour se marier, il se réfugiait auprès d'elle. Elle lui disait que c'étaient de mauvais rêves et que les morsures devaient provenir de quelques punaises égarées dans son lit. Elle le chatouillait pour le rassurer jusqu'à ce qu'il se mette à rire, comme l'enfant qu'il était au sortir de mauvais rêves. Et les voix ? C'était lui qui les inventait. Il avait de très grandes oreilles, disait-elle en lui ébouriffant les cheveux. Il retournait dans son lit après avoir obtenu la permission de laisser une petite lampe allumée.

Avec le temps, il s'était habitué à ces moments de mentalisation surabondante qui ne diminuaient pas : au contraire ! Il pouvait même les enclencher ou y mettre fin à sa guise. Puis il apprit à

distinguer les bons des mauvais fantômes. Les premiers veillaient sur lui en se relayant selon la nature des circonstances. Il les voyait dans sa sœur qui trouvait toujours à lui faire du bien. Quand il était sage, elle l'amenait sur le balcon à l'arrière de l'appartement pour admirer la croix du Mont-Royal. Brillante, celle-ci se détachait sur le ciel des chaudes nuits d'été. Il pensait qu'elle était le pendentif qu'un collier d'étoiles aurait suspendu. Il y avait de cela très longtemps, la croix avait été plantée sur la montagne par le gouverneur de Montréal. Celui-ci désirait remercier Dieu d'avoir protégé sa ville d'une grande inondation. Peu à peu, la nuit le transportait sur une autre scène que celle, maléfique, où dansaient les petites flammes malicieuses que ses mauvais fantômes s'amusaient à allumer autour de lui.

Il grandissait. La montagne devenait réelle et prenait un air mythique. Ses formes lui étaient révélées par les tours de tramway-observatoire qu'il faisait en compagnie de son ange gardien. Le jour, le fameux « char décapotable » luisait, doré et magique, comme le carrosse de Cendrillon. À la station de la rue du Parc, il aimait bien le suivre des yeux lorsque, illuminé de centaines d'ampoules électriques, il traçait dans le ciel nocturne des sillons qui le faisaient ressembler à un magnifique ver luisant.

Devant mon étonnement à voir la lumière prendre tant d'importance dans l'imaginaire d'un musicien, il s'étonnait à son tour que je ne puisse entendre les sonorités qu'émettaient les radiations lumineuses. De toute façon, me confiait-il, il n'en avait pas lui-même pris conscience tout de suite. Ce n'est qu'à cette fameuse occasion de la messe de minuit dont il parlait tout le temps, que les forces conjuguées de la lumière et des sons lui montrèrent clairement sa vocation : servir ses frères les humains en les aidant par la musique à prendre leur place dans la grande symphonie cosmique.

Cette messe de minuit avait dû donner corps à toutes les petites lucioles de son enfance. Dans leurs folles arabesques, elles s'étaient accrochées aux aiguilles du mythique sapin de Noël et l'avaient illuminé de leurs mille feux. Je lui ai rétorqué que c'était une image que conservaient en leur cœur ébloui tous les enfants de la terre et que ceux-ci ne créaient pas pour autant. Il m'a alors regardé longuement dans les yeux pour me dire qu'il avait dépassé l'enfance au moment où cet instant l'avait sidéré, en quelque sorte projeté hors de lui-même. Que son expérience

avait été plus qu'une illumination, mais un instant d'apothéose tel que lumières et musiques de chants et d'orgue y demeuraient à jamais associées. L'événement restait porteur d'un déferlement d'images sonores auxquelles il lui fallait ensuite donner une forme. Que, selon lui, cette sublimation portait en elle une incroyable résonance qui allait pour un temps nourrir son imagination et le faire accoucher de l'œuvre. Et, me disait-il, en me regardant à nouveau avec insistance, était-ce le cas chez tous les enfants de la terre, un jour éblouis par la magie de Noël ? Si c'était le cas, il n'y aurait plus jamais de guerres dans l'univers. Il n'y aurait que magie et fusion d'amour.

Je le priais de revenir en arrière. Je désirais qu'il m'en dise davantage sur ce déclenchement magique, ce moment de saisissement. Parmi les sensations et les modes de représentation qu'il accumulait en lui, certains l'agitaient d'autant plus qu'il ne pouvait s'en souvenir. (C'est souvent comme cela, me disais-je, on agit la plupart du temps sans connaître les pulsions qui nous poussent en avant.) Il s'exerçait alors à les recouvrer. Ceux de sa prime enfance pouvaient certainement expliquer l'origine de sa musique et de sa façon de composer. Mais le tapage qu'entraînaient de tels efforts mentaux ressuscitait ses fantômes qui embrouillaient de vapeurs fuligineuses les lambeaux de mémoire qui émergeaient de son intérieur. Faisant fi de leurs grimaces et de leurs grincements comme lorsqu'il se bouchait les yeux et les oreilles quand étant petit, il essayait de remonter à ses premières expériences d'écriture. C'était de là sans doute qu'il fallait partir. Parce que l'acte de composition n'est pas un acte d'improvisation. Il fallait fixer ce qu'il entendait.

Voici comment il m'expliquait ses efforts de restitution. Il n'arrivait pas à se souvenir de cet instant. Peut-être seulement de certains détails qu'il négociait avec ses fantômes. Ceux-ci lui laissaient alors entrevoir des bribes, certains détails qui tenaient à l'endroit où il pouvait se trouver, ou aux objets qui pouvaient s'y rapporter. C'était souvent ses rêves qui lui rétrocédaient ces images. Lors de ces exercices, ses émotions étaient tenues sous haute surveillance par son double. Lui avait-il déjà parlé de son double ? Celui-ci veillait à son intégrité, car dans les réminiscences qui surgissaient, m'expliquait-il en se référant à Freud qu'il lisait, ses défenses avaient tendance à voler en éclats. C'était donc au prix d'intenses efforts que peu à peu il

avait réussi à reconstituer la scène de ses premiers moments d'écriture.

Il devait avoir autour de six ou sept ans. Il s'en souvenait puisque la famille demeurait encore rue Le Jeune. Un autre détail venait corroborer cet âge : il connaissait son alphabet et était capable d'écrire en lettres attachées. Aussi s'amusait-il à composer des syllabes imaginaires avec des lettres qui sonnaient bien et qui formaient de jolis dessins : *to ké mo si ya ko nè no ni na...* Installé sous la fenêtre du salon, il s'était dit que ce serait amusant de mettre en musique les syllabes qu'il inventait. Mais la manière d'écrire la musique était un problème difficile à résoudre. L'enfant alla chercher les ciseaux et le pot de colle dans le tiroir de la cuisine. Il dénicha ensuite quelques bouts de pages qui lui laissaient de la place pour écrire. Puis d'une main appliquée, il se mit à inscrire les syllabes sur une seule ligne, car son système était rudimentaire. Il découpa et fixa les dessins de sa musique au-dessus de cette ligne. Les traits consistaient en de larges accents aigus pour indiquer que la voix « montait » vers le « haut » et en des accents graves lorsqu'elle « descendait » vers le « bas ». Il n'avait alors aucunement conscience qu'il associait dans sa tête d'enfant quelque chose qui n'était pas clair à première vue : le fait que les sons *aigus* soient fixés graphiquement en « haut » de l'accent aigu, et que les sons *graves* le soient de pareille manière en « bas » de l'accent grave. Au fond il ne s'agissait là que d'une convention. Absorbé dans son travail, il ne sentit pas venir sa marâtre qui, courroucée, lui arracha des mains les instruments défendus et le confina dans un coin de la cuisine à réciter des *Notre Père* tant qu'elle ne lui ordonnerait pas de cesser. Ce n'est que plus tard, beaucoup plus tard, alors qu'il dévorait les ouvrages d'histoire de la musique, qu'il découvrit comment, au IX^e siècle, furent mises au point les premières manifestations du système occidental d'écriture de la musique. Instinctivement, son esprit avait su partir du même procédé. Et c'est ainsi qu'il n'éprouva jamais de difficulté à traduire sur papier les musiques qu'il entendait.

De cette scène, il avait gardé comme une morsure au cœur. De voir ainsi son « travail » saccagé sans égards lui avait procuré une émotion qu'il s'était empressé de refouler. Évidemment ses mauvais démons s'étaient emparés de la chose et prenaient soin de nourrir un mal être dont la cause avait fini par s'effacer dans son souvenir. Heureusement, son double veillait et savait garder la tête froide. Il lui apprit à se servir de ses refoulements pour

maîtriser la gamme des émotions qu'ils déclenchaient et pour les plier à ses désirs.

Ce rêve qu'il racontait à l'origine de sa pièce *Chants*, ce fantôme qui surgissait d'une tombe de la cathédrale, qui se changeait en aigle blanc et qui l'empoignait de ses griffes immenses pour le faire voyager au-dessus de la terre, n'était-ce pas là une image porteuse d'espoir ? N'était-elle pas assurance qu'il pourrait sortir vainqueur de la métamorphose existentielle à laquelle le soumettaient les moments de dépersonnalisation régressive qu'il devait vivre, l'angoisse vrillée au cœur ? Ne symbolisait-elle pas les débuts de sa belle histoire d'amour avec la musique ? La force impatiente d'éclorre, trop longtemps comprimée dans la gangue glacée de l'hiver ?

II

Il s'était souvent questionné sur la hantise qu'il transportait en lui de « faire comme à Noël ». Il conservait le souvenir très net du moment où l'illumination lui était venue et il avait, certes, épilogué abondamment sur le sujet. Mais plus profondément, il se demandait à quoi pouvait bien se rapporter ce choc qu'il avait ressenti ? Quelle place Noël pouvait-il occuper dans son œuvre ? De quelle manière l'événement avait-il touché sa sensibilité ? Certainement dans ce besoin de beauté qu'il avait. Oui, il y avait de cela. Il l'avait maintes fois exprimé. De ce besoin qu'il avait de se sortir des choses ordinaires qui, dans le quotidien familial de son enfance, le heurtaient : des gestes et des mots vulgaires... ? Et lorsqu'il était chez les Frères Maristes, son quotidien n'était-il pas aussi banal ? Oh, non ! Il était au service de Dieu et de ses semblables. Le fait de vivre dans une communauté religieuse et d'approcher Dieu le plongeait, lui, d'un milieu plus que modeste, dans un univers porteur d'un imaginaire absolument extraordinaire ! Cela lui permettait d'entrer dans une vision du monde réparatrice par rapport au sentiment de la faute que son mauvais fantôme prenait soin d'entretenir soigneusement en lui, telle une petite chaleur refusant de mourir sous la braise. Avoir vécu un Noël dans cet univers mirifique lui avait procuré le souvenir d'un état qu'il voulait retrouver dans chaque œuvre de sa composition, d'une satisfaction comme celle du Créateur s'émerveillant devant la Création...

Au noviciat, justement, il avait écrit un conte de Noël. Le sujet traitait de la nostalgique solitude d'un vieillard, une nuit de Noël, où il n'avait pour confident que son passé : « Car seul comme ça à Noël, on pleure toujours plus ! ». Arrivait un enfant, un bambin aux cheveux blonds, l'enfant Jésus, bien sûr. Ses premiers textes étaient émaillés de lieux communs, il en convenait. L'important n'était pas là, lui avais-je répondu, c'est ce qu'il en faisait qui était original. Oui, tous les clichés de Noël s'y retrouvaient : « l'air froid et sonore [faisant glisser] en un *andante* majestueux les flocons neigeux [venant] choir sur la plaine blanche », l'enfant à la beauté hellénique que plus tard il remettra en scène dans *Lonely Child*, l'œuvre de sa solitude. Ce texte, selon lui, était important parce qu'il contenait ses premières confidences. Lui, qui empruntait la mythique figure du clown — dans un texte de la même époque, un poème que lui avait inspiré une œuvre électroacoustique perdue, composée lors de son séjour d'études en Europe —, ce « pauvre clown qui riait jusqu'aux larmes parce qu'il pleurait » transportait une sorte de sensibilité mélancolique qui ne l'avait jamais plus quitté et qu'il associait à d'intimes affinités avec les délaissés de l'existence, les « robineux » de Montréal, avec tous ceux, vieillards et enfants démunis, en qui il reconnaissait la beauté et la pureté. À la fin, le vieillard « au cœur pur » se voyait gratifier par le bel enfant blond de la paix de Noël, qui le laissait « assis, sans vie, souriant ineffablement ». Ce conte était également très important, car les obsessions et les humeurs qui s'y trouvaient larvées allaient ensemer une grande majorité des œuvres à venir, qui raconteront l'inéluctable et mélancolique présence de la mort. L'image qu'il se faisait de cette dernière n'était pas celle de la Grande Faucheuse, mais de quelque chose qui efface tout dans son grand œuvre de purification. Il m'expliquait : c'est quand la lumière devient si forte qu'elle éblouit et fait s'estomper le contour des choses...

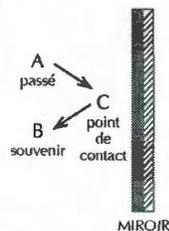
Pouvait-il m'en dire davantage sur ce qu'il entendait par « cette sorte de sensibilité mélancolique qui ne l'avait jamais plus quitté » et sur la place que tenait la mélancolie dans sa musique ? Ce concept, il avait tenté de le cerner dans un de ses écrits, *Pour Gödel*, réflexion qui lui était venue à la suite d'une lecture d'un ouvrage de Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*. Cela lui avait indiqué un modèle de transfert symbolique que l'auteur avait illustré à partir du théorème de Gödel et de son utilisation pour prouver l'existence de Dieu en soutien à la thèse de Leipzig. À la suite de quoi il n'était pas certain d'avoir

bien expliqué sa propre théorie sur le temps, celle que sous-tendait la mélancolie dans son texte. Il n'était pas davantage certain de pouvoir l'éclaircir maintenant, ayant à l'époque défini la mélancolie comme étant « tout ce qui n'est plus mais qui subsiste sous la forme d'un souvenir. » Je trouvais en effet que nous entrions là dans une sphère très obscure.

Au fond, ce qui manquait à sa définition de la mélancolie, c'était les autres termes de l'équation, la *tristesse* et le *désir*, qui constituaient les assises de son théorème sur le temps. Et qui, insistait-il, constituaient également les assises de sa propre démarche créatrice, comme il consentirait à me l'expliquer plus tard avec plaisir si je le désirais, dans la mesure où il y voyait clair et la comprenait lui-même. Bien sûr que je le désirais, puisque cet interlude n'avait pour seule fin que de rendre un hommage « éclairé » à son imaginaire.

Le temps est à géométrie variable, commença-t-il. Il exerce son action sur plusieurs plans. De tout temps, les hommes ont tenté de pénétrer le secret de cet inaltérable équilibre qui fait tenir ensemble tous les plans de la mécanique céleste. Le temps dresse une barrière que notre existence humaine ne peut franchir si elle désire demeurer dans l'existence. Il imaginait la barrière du temps comme un miroir et notre existence humaine comme une génératrice de droites unidirectionnelles dans un plan à géométrie plane, l'existence. Ainsi la droite $A \rightarrow X$, en se dirigeant vers le miroir, l'atteint en son point de contact X

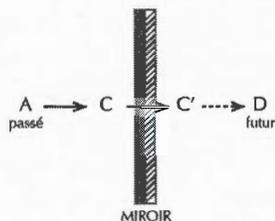
SCHÉMA
DE LA MÉLANCOLIE



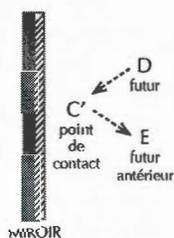
auquel il donnait C comme valeur. C ne peut traverser le miroir et reviendra vers un point qui ne peut plus être son point de départ A , mais plutôt son reflet B . Le reflet n'étant jamais la réalité, la droite $A \rightarrow C$ et la droite $C \rightarrow B$ ne peuvent jamais

arriver à se juxtaposer. Ce sont des droites obliques formant un angle plus ou moins ouvert au point de contact, selon la force des réminiscences. Dans son théorème, le point A est ce qui n'est plus. C 'est le passé. Le point B est le souvenir de ce qui n'est plus. Leur point de jonction ou de contact C est ce qu'il appelait la mélancolie.

La plupart des gens confondent mélancolie et tristesse. Mais la mélancolie n'est pas la tristesse. Il l'expliquait par le fait que, contrairement à la mélancolie qui fait retour sur le passé, la

SCHÉMA
DE LA TRISTESSE

tristesse « est une image du passé qui subsiste et qui *voudrait s'éterniser* dans le miroir du futur. » Sur la linéarité temporelle de nos existences, la droite de la tristesse, le passé se prolongeant dans le futur, s'illustre par A qui, dépassant le point de contact C , aurait comme autre extrémité une valeur X à laquelle il attribuait la valeur D .

SCHÉMA
DU DÉSIR

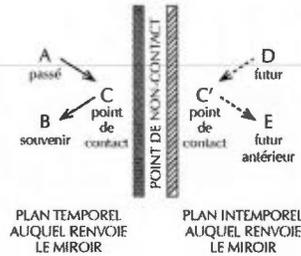
Or, poursuivait-il, le miroir du futur ne peut que renvoyer à une sorte de futur antérieur pouvant s'illustrer par la droite $C' \leftarrow D$ se reflétant par son point de contact C' dans une autre droite $C' \rightarrow X$, à laquelle il attribuait la valeur E : $C' \rightarrow E$ ($X = E$). Le futur qui ne peut s'accomplir que si une condition est respectée fait naître le désir des possibles.

Il devenait clair que les points de contact C et C' étaient des points de non-contact puisqu'ils renvoyaient chacun à des plans opposés. Il devenait également évident que le miroir de la barrière du temps avait deux faces qui renvoyaient à des plans incompatibles et que sa traversée devenait impossible sans l'effaçage de la mort. C'est pourquoi la mélancolie C et la tristesse C' ne pouvaient être qu'un point de non-contact. Ouf !, me disais-je, étais-je bien sûre de comprendre ? Ce que j'en retenais était néanmoins clair : le temps à géométrie plane n'était jamais le temps à géométrie variable. Comprimé dans les limites de l'espace géographique comme dans une camisole de force, le temps cosmique ne pouvait que faire éclater ses sangles afin de reprendre sa souveraine expansion spatiale. Et c'est là qu'entrait en jeu, selon lui, la surdité de l'homme à la grande musique cosmique, évidemment causée par la faute originelle — car au début était le son —, et la mission qu'il s'était donné était de guérir l'humanité de cette surdité en rétablissant le contact par la construction d'une grande passerelle au-dessus du silence, rivée dans l'instant d'avant et dans l'instant d'après. Ce faisant, il prenait conscience d'une douloureuse réalité, celle de la non-existence de l'instant présent et de la fluidité de la réalité sans rétention possible.

Je commençais à comprendre où il voulait en venir avec ce point de contact (ou de non-contact) entre la sensibilité de sa nature, la conception qu'il se faisait de la musique et la manière dont il envisageait son travail créateur. Ses propos éclairaient étrangement les discussions que nous avons eues dans notre forum à trois. Mais alors, ce désir qu'il associait à la tristesse, n'était-il pas illusoire ? Et voilà qu'il réunissait ses schémas de géométrie plane en mettant l'accent, cette fois, sur le décolllement des parois parallèles du miroir. Il en faisait deux droites verticales qui ne pouvaient jamais entrer en contact ni se confondre. Entre les deux, il y avait un vide, un silence, un point de non-contact qu'avaient créé les points de contact C et C' : un point de désespoir.

Qu'on illustre la chose par l'impossibilité d'éterniser le passé dans le miroir du futur, à cause du point de non-contact qui casse la projection comme un boomerang contre le miroir du temps, ou parce que passé et futur sont dans des trajectoires parallèles sans jamais pouvoir se rencontrer ni se confondre, l'effet est le même et aboutit au désespoir. C'est ainsi que le

SCHÉMA
DU DÉSESPOIR



désir légitime de l'homme de se développer, de se prolonger et d'échanger se change en non-désir. Pour que renaisse l'espoir, il fallait changer le non-désir en désir en rétablissant le continuum sonore par la

musique. (Comme ça m'apparaissait tiré par les cheveux, me disais-je ! Néanmoins respectueuse de ses conceptions, je persistais dans mes demandes d'éclaircissement.) Mais cette musique n'était-elle pas toujours à refaire, œuvre après œuvre, l'effort de faire se dégradant dans la fatigue de faire pour retomber dans ce désespoir dont il parlait ? N'y avait-il pas là quelque chose d'absurde à vouloir transgresser la barrière du temps ? N'était-ce pas la thèse de Camus dans *le Mythe de Sisyphe* ? Pour le punir, Zeus avait condamné Sisyphe à pousser éternellement un rocher au sommet d'une montagne sans jamais y parvenir : à peine atteignait-il le sommet, que le rocher était entraîné par la force de la gravité vers le bas, et tout était à recommencer... Mais l'homme, écrivait Camus, pouvait dépasser l'absurdité de sa condition par sa lucidité et par sa révolte tenace contre sa condition.

Oui, disait-il, plongé qu'il était dans ses pensées. Il y avait une grandeur à vivre et à faire vivre l'absurdité. Et même si, devant l'absurdité de ses désirs, il avait fini par céder aux brimades de son mauvais fantôme, ce n'était pas faute d'avoir essayé. Force était de constater que sa musique avait été un effort toujours renouvelé dans chacune de ses œuvres d'amplifier jusqu'à l'absurde le non-existant qu'il cherchait à palper et à réaliser. L'impossibilité de vivre le présent dans cet intervalle impropre entre le passé et le futur avait effiloché ses désirs d'éternité. Ce trou au fond de lui avait abrité un ver rongeur que nourrissaient ses fantômes...

L'atmosphère était devenue pesante... Je sentais qu'il fallait changer de ton et je ramenai notre conversation sur sa « hantise de faire comme à Noël », ce qui, de mon point de vue, pourrait me révéler le fin mot de son travail créateur.

Partagé entre son double inquisiteur, observateur lucide de ses agissements, et l'affect à très forte couleur mélancolique et narcissique qui le submergeait au moment de la gestation de ses idées, il se demandait si sa réponse à ma demande d'éclaircissement ne pouvait déboucher sur autre chose qu'en un savant et superficiel bricolage de ce qui transformait ses pulsions psychiques, positives ou négatives, en des pulsions créatrices. N'était-il pas mon égal lorsqu'il interrogeait les formes que pouvaient prendre les représentations qui, émergeant à la surface de son imaginaire, provenaient d'aussi loin que d'insidieuses expériences refoulées de sa courte existence ? Tout cela constituait un nœud dur et rigide qui stagnait — qui pourrissait plutôt, avait-il tendance à dire — au fond de son inconscient.

Le parcours des fantômes à l'origine de ses œuvres et leur mécanique interne, je devais en convenir, étaient très difficile à comprendre. Il m'invitait néanmoins à me laisser guider par l'étoile avec la même foi dont avaient fait preuve les mages dans le récit de saint Matthieu l'évangéliste. Mais le voyage auquel il me conviait était plutôt celui de la sortie d'Orphée des enfers, selon un parcours que Dante Alighieri avait imaginé dans son voyage qui l'avait mené de l'enfer au paradis en passant par le purgatoire. Lui, s'en inspirant, l'avait plutôt raconté en sens contraire : décrit, dans *Lettura di Dante*, sa vision du paradis en un long et intemporel récitatif monocorde d'une chanteuse, une sorte d'ange, sur les mots « Ho visto Dio ! » ; imaginé, dans *Journal*, sa merveilleuse transposition

dans le royaume de l'enfance à travers les personnages fabuleux des contes qu'il avait lus ; raconté, enfin, sa traversée initiatique dans le purgatoire de *Kopernikus*, en suivant allégoriquement l'étoile de Noël. Je ne comprenais pas : n'avait-il pas omis de parler de l'enfer ? Où se trouvait l'enfer sans ses œuvres ? C'était là toute la question, une question qui logeait dans ce monstrueux miellat qui ne cessait de grossir au fond de lui-même. Qu'y avait-il là-dedans ? Il n'avait jamais voulu en témoigner. C'était probablement pour cela, il en convenait, parce qu'il refusait d'explorer la visqueuse concrétion qu'il... Il chassa cette pensée qu'il allait me confier. De l'observatoire privilégié où il se trouvait, entre les griffes de cet immense aigle blanc qui le faisait voyager au-dessus de la terre, lorgnant vers cet intérieur de lui-même dont il pouvait mieux discerner les contours, il consentit pourtant à m'en schématiser les grandes lignes.

Compté en temps terrestre, cela dura des heures. Il ressortait de ses propos — et encore je me demande si je traduis bien sa pensée — que tout ce qu'il avait vécu et refoulé dans son inconscient pour y être confiné comme pulsion jugée dangereuse ou réacheminé consciemment dans sa mémoire pour être réutilisé éventuellement par l'action de saisissement dont il avait déjà parlé, ce tout, qu'il comparait à une sorte de pression magmatique, cherchait à se frayer un chemin pour émerger sur une autre scène, une scène intermédiaire entre l'inconscient et le conscient, que dans sa seconde topique Freud avait appelé « préconscient ». C'était là que ses fantômes entraient en scène pour effectuer une chorégraphie qu'ils lui imposaient pour moitié, lui laissant l'impression qu'il imaginait l'autre moitié. Ces figures, qui ondulaient au souffle de ses affects — mélancolie, tristesse, désir, désespoir... —, étaient soumises à un jeu de représentations complexe où les danseurs se tenant en échec glissaient, ondoyaient et se frottaient les uns contre les autres « comme de grands savons », expression croyait-il empruntée à Jean Giraudoux dans *Sodome et Gomorrhe*. Drapés d'images qu'ils lui présentaient, les habiles prestidigitateurs lui donnaient le change. Ces représentations étaient des symboles prêts à être utilisés dans l'œuvre à venir. Fasciné par le jeu de cette transformation symbolique, il n'en mesurait pas tout de suite l'importance et demeurait figé en lui-même. C'était alors qu'intervenait son double, fixant dans sa mémoire les contenus ainsi dérivés, les soumettant à une

attention sévère et soutenue. Il tentait, par exemple, de les dépouiller de l'enrobage affectif qui risquait de les affadir.

Je pensais à cette phrase du *Cimetière marin* de Paul Valéry : « Midi là-haut en soi se pense et convient à soi-même ». Elle me laissait à penser que le monde extérieur de Claude se reflétait dans les tréfonds de son imaginaire. Qu'il y avait entre ces deux extrêmes quelque chose de pas clair, qui faisait illusion et qui biaisait l'interprétation que je pouvais faire de sa musique. Peut-être était-ce ce nœud dont il parlait ? Cette musique du silence qui existait au fond de lui-même, dans ce coin réservé où il enfouissait ce qu'il ne voulait pas envisager ? « Envisager » était le mot. Voulait-il désigner le refoulé qu'il enterrait sous des couches d'oubli de peur qu'il soit soumis à l'action des grandes transformations symboliques ? Voulait-il par là tenir en laisse ce dont il ne pouvait ni ne voulait parler ? Un chien féroce qui, sans cette réclusion, l'aurait dévoré tout entier ? Il prit un temps qui me parut interminable avant de donner sa réponse. Non, pensait-il, c'était en fait un ver rongeur qui vivait de sa vie même, de ses passions douteuses. Il se sentait honteux de la faute originelle dont il ressentait la morsure jusqu'à l'effacement de son être. Il avait peur de livrer sa création à un exorcisme dévastateur dont les conséquences l'auraient voué à une mort certaine. C'était sans doute l'action la plus pernicieuse qu'exerçaient sur lui ses fantômes. Mais son double l'empêchait de sombrer : il lui faisait voir le travail de ses pulsions dévastatrices, du fait que ses affects étaient renversés en leurs contraires, par exemple le dégoût en plaisir, la dépression profonde en des comportements optimistes de commande. À l'Enfer de Dante il avait donc préféré le Paradis. Cette image allait inscrire l'ensemble de sa production vocale à l'enseigne de la mélancolie. Et c'était ainsi, comme le lui suggérait sans cesse son double, qu'*a contrario* il pensait mater l'action de ses mauvais fantômes, dans un combat qu'il livrait grâce au bras armé de ses bons fantômes. Ceux-ci l'aidaient à sublimer l'action corrosive de la faute qu'il sentait toujours grandir en lui.

Son existence entière avait été vécue en porte-à-faux. Les exercices de sublimation auquel il soumettait son travail ne pouvaient que l'épuiser et le conduire tôt ou tard au désespoir. Pour un temps, il avait pensé se ménager un espace imaginaire où il pouvait atteindre le sommet de la montagne, défiant le sort qui tirait sa vie vers le bas. Avait-il oublié l'histoire infortunée du mythe qui toujours roulait sa pierre vers le sommet sans cependant pouvoir empêcher qu'elle ne redescende ?

III

Tout ce qu'il avait tenté de m'expliquer jusque-là n'était qu'une interprétation de la manière dont l'avaient possédé ses fantômes. De la manière dont il avait eu l'impression de les combattre. Ce n'était probablement qu'affabulation d'un imaginaire qui rêvait l'impossible. Sans son double, ce qui aurait pu n'être qu'effusion désordonnée de sa nature se solidifiait autour d'un bourgeon générateur de sa vie créatrice, une sorte de programme, une matrice de l'œuvre à délivrer.

Mais, ce noyau, l'avait-il identifié ? C'était le plus beau des cristaux. Il aimait beaucoup cette analogie avec le cristal, car à travers le cristal la lumière pouvait irradier. À travers sa musique sa sensibilité pouvait s'exprimer. Cette cristallisation intérieure était le Noël de ses mille et une nuit fantastiques. Autour de cette étoile merveilleuse, symbole manifeste d'une imagerie mentale féconde, allaient se déployer les thèmes du voyage et de certaines de ses grandes figures. Le guide des voyageurs, l'étoile de Noël, s'était arrêté un jour au-dessus de la crèche qui abritait le Messie qui venait de naître. Cela avait changé la face du monde, comme il espérait que sa musique change, elle aussi à sa manière, la face du monde. La crèche était la destination tant des adorateurs venus des pâturages environnants, les bergers, que des rois du lointain Orient. Leur itinéraire tout autant que leur destination étaient sacrés. Ce petit enfant incarnait la pureté divine qui allait les laver de leurs fautes. Leur voyage était un pèlerinage de purification qui les avait soumis à de multiples épreuves dont celles de la foi et de la confiance. Ils s'étaient rendus à destination parce que jamais ils n'avaient douté de trouver Dieu. Dieu récompensait leurs efforts en les enveloppant dans son amour éternel. C'est l'histoire que racontait son œuvre eschatologique sur les sentiers de l'Agapè.

Je pensais à *Chants*. Après s'être laissé emporter entre les serres du grand planeur blanc, il avait abouti sur la scène du Paradis de la *Divine Comédie*, première étape dans l'affirmation de son désir d'éternité. Dans *Lettura di Dante*, la chanteuse, m'expliquait-il, demeurait cachée derrière un rideau et ne pouvait être vue parce qu'elle représentait effectivement son éternité. Au centre, le rideau s'ouvrait et la découvrait. Je me souvenais de notre discussion là-dessus avec Agni. C'était un grand périple, en effet, qui menait de l'enfance au ciel, esquisse d'un trajet plus élaboré dans *Kopernikus*. Entre *Lettura* et l'opéra, il y avait eu *Journal*. Cette œuvre chorale avait tracé les

grandes lignes des étapes qui menaient de l'« enfance », à travers l'« amour » et la « mort », à l'« après la mort ». « Après la mort » racontait le voyage au purgatoire, transportant Agni de la mort biologique à la mort de l'esprit. Dans la Dématérialisation, le symbolisme des portes qui s'ouvrent évoquait celui du rideau qui découvre.

Tant que ce désir si fort d'éternité, qui représentait pour lui la beauté suprême hors de tout prosaïsme, l'avait poussé à rétablir dans chacune de ses œuvres le continuum du temps, sa fièvre créatrice avait été maintenue intacte. Après, il s'était laissé griser par les commandes d'œuvres qui affluaient et qui lui permettaient de vivre de son travail de création, chichement, certes, mais de vivre tout de même de ses compositions, ce dont aucun compositeur québécois de son époque n'aurait pu se vanter. En trois ans, entre *Kopernikus* et l'œuvre inachevée *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*, pas moins d'une quinzaine d'œuvres avaient été composées. Avec le recul, il jugeait que ce travail effréné l'avait conduit à une forme d'épuisement professionnel qui semblait avoir tari sa verve créatrice. Il était parti à Paris dans l'espoir de se régénérer. Mais il sentait — c'était un sentiment qu'avaient de toute façon entretenu en lui ses mauvais fantômes — qu'il s'en allait vers la mort. Peu à peu la désespérance s'était emparé de lui. Son temps s'achevait. Il disait cela comme un prisonnier aurait dit « avoir fait son temps en dedans ». Et pourtant, lui répliquai-je, ses plus belles œuvres, des œuvres d'une grande maturité s'étaient épanouies durant cette période d'étiollement.

Quand je le sentais glisser ainsi dans la mélancolie, je changeais l'orientation de nos propos : je revenais à mes préoccupations. Aussi, lui demandais-je, n'y avait-il pas eu, entre *Chants*, *Lettura di Dante* et *Journal-Kopernikus*, d'autres œuvres, de grandes œuvres symphoniques, à l'enseigne du voyage ? Je pensais au voyage spirituel de *Siddhartha* (1976) et au voyage cosmique d'*Orion* (1979). Je pensais aussi aux œuvres du cycle de l'amour, les *Liebesgedichte* (1975), *Love Songs* (1977), *Nanti Malam* (1977), cette dernière, avec *O ! Kosmos* (1973), menant directement à l'univers fantastique de *Journal-Kopernikus*... Et après ? Après, il y avait eu *Lonely Child*, un temps d'arrêt en quelque sorte, une méditation sur cette mélodie qui, solitaire, le liait secrètement à sa mère. C'était très intime... Le meilleur de sa production atteignait le sommet de la courbe de son existence. Ce n'avait jamais plus été pareil, après. Alors qu'il s'épuisait à donner le meilleur de

lui-même dans son œuvre, il sentait ses forces viscérales le quitter...

Peu de temps avant sa mort, il avait proposé au chef d'orchestre Philippe Dourguin de réunir, en une sorte d'opéra-fleuve, les œuvres qu'il jugeait les plus pertinentes pour incarner le voyage imaginaire et intemporel qui devait s'accomplir sous l'égide du visionnaire incompris Marco Polo. N'était-il pas, ce Marco Polo, une sorte de réplique de Copernic ? N'incarnait-il pas tous ces découvreurs cosmiques dont il faisait mention dans *Kopernikus* ? N'était-il pas la représentation de ces infatigables forceurs de frontières qu'il admirait tant ? Je m'étais laissé dire qu'il conservait dans ses cartons d'autres figures de découvreurs à l'état de projets, celles de Christophe Colomb et de Jacques Cartier. Ne se présentait-il pas toujours lui-même au gouvernail de ses œuvres, naviguant sur les mers cosmiques ou océaniques — une œuvre, *Maritime*, laissée à l'état de projet — à la recherche de ce qui, de toute façon, se dérobaît aux percées les plus insistantes : *Chants* (1973), *Lettura di Dante* (1974), *Lonely Child* (1980), *Trois Airs pour un opéra imaginaire* (1982)... ? N'était-ce pas toujours lui qui se questionnait derrière ses titres en point d'interrogation, même lorsque ce point se présentait en point d'exclamation ou n'apparaissait tout simplement pas : *Wo bist du Licht!* (1981), *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* (1983)... [?]

À Philippe, il avait ainsi présenté son opéra fleuve : « L'Amérique est né d'un rêve. Nous sommes le rêve de Marco Polo. » Que voulait-il dire par là ? À son avis, Marco Polo rêvait d'un monde nouveau, construit sur de nouvelles assises. L'ailleurs qu'avait connu le découvreur, il aurait voulu en faire profiter ses contemporains. Marchand, les merveilles qu'il rapportait d'un Orient fabuleux n'étaient pas que vaines et dérisoires marchandises, mais mystérieux trésors de savoir et d'intériorité. Ce qu'il racontait dépassait l'entendement de l'Européen médiéval. On ne le crut donc pas. Grand chambardeur de mœurs, chercheur incompris, Marco Polo n'avait pas eu vent de ce monde nouveau, découvert presque deux siècles après lui, l'Amérique, qui incarnait son rêve d'ouverture à des réalités et possibilités jamais entrevues auparavant. Le « nous sommes le rêve de Marco Polo » était sa voix à lui, Claude, sa voix de Québécois signant le désir de ce prédécesseur à qui il s'identifiait. À ce que j'en comprenais, Marco Polo devait être un opéra sur des découvertes de pays enchanteurs et sur les grands rêveurs qui les parcouraient. En

ces moments d'intime connivence spirituelle, il m'adressait des sourires entendus... Oui, grande était notre connivence. M'étaient également précieuses ses confidences.

Je désirais qu'il m'en dise plus sur *Marco Polo*. Eh bien ! voilà. Il l'appelait « opéra-fleuve » parce qu'il y mettait bout à bout des œuvres selon une intention que les éventuels metteurs en scène auraient pu interpréter très librement, plus librement encore que *Kopernikus*, qui s'appuyait malgré tout sur un scénario relativement précis. Une seule condition était à respecter implicitement. Cela allait de soi : ils devaient connaître sa musique. Ces œuvres, qu'il considérait parmi les plus significatives après *Kopernikus*, constituaient une sorte de grande saga dont le protagoniste n'était toujours que lui-même, et dont *Marco Polo* était le mélancolique avatar. Il considérait en effet que les grands voyages restent toujours la contemplation des univers intérieurs. Dans chacune de ses œuvres, c'est lui qu'il mettait en scène. Cette idée d'un opéra sur *Marco Polo* lui trottait dans la tête depuis un bon moment déjà. Il s'en était ouvert à Sylvaine Martin, qui écrivait un article, en juillet 1981, à propos du titre de « compositeur de l'année » que venait de lui octroyer le Conseil canadien de la musique. Son intention était de terminer l'opéra pour 1982.

Je m'interrogeais sur ce qui lui avait fait abandonner l'idée de cet opéra au profit de celui sur la mort de Tchaïkovski. Cela lui était venu au hasard de rencontres sociales. Il avait demandé et obtenu une bourse du Conseil des arts du Canada pour travailler à Paris. Lorsque Philippe Dourguin lui avait proposé d'écrire un opéra sur l'Amérique, alors qu'il pensait à Tchaïkovski, ployant encore une fois sous le poids des commandes, des conférences à donner et de la nécessité de devoir superviser et suivre l'exécution de ses œuvres, il avait trouvé intéressant de regrouper sous la figure de *Marco Polo* des pièces de sa production qui dessinaient sa grande recherche d'amour, fresque du voyage de son existence. S'il avait vécu, me confiait-il, qui sait si le thème du voyage ne se serait pas fixé sur des méditations à teneur nettement plus politique. Des œuvres commençaient à indiquer cette nouvelle orientation. D'ailleurs, la vie même de son héros, *Marco Polo*, avait été tramée d'intrigues politiques à Venise, pressé qu'il était, à son retour d'Orient, de communiquer les expériences qu'il avait vécues à la cour du grand Mongol Kubilaï Khan, empereur de Chine. L'« opéra en fresque » *Tchaïkovski* devait être composé d'après un montage de textes philosophiques et politiques.

Le concept même d'opéra le hantait. C'est à Paris qu'il avait composé ses *Trois Airs pour un opéra imaginaire*. L'œuvre, littéralement « spectrale », était terminée au moment de la proposition *Marco Polo* à son ami Philippe, en février 1983, mais il ne pouvait l'intégrer à l'opéra-fleuve, l'œuvre n'ayant pas encore été créée par l'Ensemble Itinéraire. Elle devait l'être quinze jours après sa mort, au mois de mars.

C'est à même le mythique itinéraire de la route de la soie qu'il avait dessiné les contours de *Marco Polo*. Faite de tout un réseau de dérivations et d'embranchements de chemins qu'avaient défrichés et foulés les guerriers conquérants, qu'avaient parcourus les marchands de l'Antiquité jusqu'au tournant du 20^e siècle, la route de la soie avait été l'itinéraire privilégié des grands sages et des prophètes. C'était vaguement celle qu'avait empruntée en Inde, du sud de l'Himalaya jusqu'au Golfe Persique en suivant le Gange, le grand Siddhartha Gautama. C'était autour des ramifications de cette route qui se perdait dans les plus hautes montagnes du monde qu'errait l'ombre mystérieuse du sage Lao-Tseu à la recherche de la déesse mère Hsiwangmu. Cette route menait ultimement au Japon, que Marco Polo avait désigné dans son *Livre des merveilles* comme « l'île du Levant Çippingu », et que lui orthographiait comme d'autres : « Zipangu ».

En 1976-1977, après son bref mais combien enrichissant séjour d'études en Asie — Iran, Thaïlande, Japon, Java, Bali... —, il s'amusait à penser qu'il avait à peu près parcouru les contrées, en imagination très certainement, qu'avait contournées Marco Polo lorsque ce dernier, entrevoyant le Japon, avait continué son odyssée sans s'y arrêter, par les mers jusqu'aux Philippines, se faufilant entre les îles de Malaisie, pour compléter, par le sud de l'Inde, le grand cercle qui l'avait ramené à son point de départ au Moyen Orient, à Ormuz, une ville située à quelque 475 km au sud de Shiraz. Au retour d'Asie, Claude avait fait rapport dans des œuvres de ses recherches sur le rythme et le timbre, d'observations sur les possibilités théâtrales de sa musique. Ces œuvres — *Love Song*, *Nanti Malan*, *Pulau Dewata*, *Shiraz* — avaient été écrites d'un même élan en 1977 pour fixer ses souvenirs. Seule *Shiraz*, ville d'Iran, avait été récupérée de ce corpus et intégrée à celui de *Marco Polo* aux côtés d'autres œuvres portant les noms de villes-étapes ouzbèkes sur la route de la soie, *Bouchara* et *Samarkand* (1981). Les avait-il visitées, ces villes ? Shiraz, certainement. Il avait suivi deux aveugles au marché de la ville pendant des heures.

Quant aux deux autres, elles n'avaient peut-être été que de brefs arrêts avant la Thaïlande ou quelques chimères entrevues au cours de ses lectures. Il s'en souvenait à peine. Ou peut-être, me disais-je en moi-même, préférerait-il ne rien en dire...

Le corpus des œuvres de *Marco Polo* en faisait un opéra de plus de deux heures. Les pièces vocales alternaient avec des pièces instrumentales. La première partie commençait par *Lonely Child*. Cette longue mélodie était sensée suggérer l'enfance solitaire de Marco Polo. Puis le périple proprement dit commençait avec *Shiraz*. L'œuvre pour piano, d'une grande violence, enkystait un moment d'accalmie entre deux mouvements représentant les riches et sévères paysages iraniens. Et voilà que s'allongeait une chanson d'amour pour soprano, *Bouchara*. Dans le contexte de l'opéra, la pièce représentait un souvenir de voyage, la voix d'une petite chinoise qui s'élevait au-dessus de l'épaisseur des ensembles instrumentaux en installant une sorte de hors temps incantatoire. Son message demeurait hermétique, soigneusement codé en langage imaginaire. Cela me rappelait vaguement la voix de la petite vagabonde devenue vieille et folle dans *India Song*, le film de Marguerite Duras qui l'avait tellement impressionné... Puis venait *Wo bist du Licht!* pour mezzo-soprano, percussion, cordes et bande. Méditation sur la douleur humaine, l'œuvre était en fait un cri, un sursaut de révolte : « Sera-ce toujours la guerre ? » *Où es-tu lumière!* fermait le rideau de la première partie.

Quand il écrivit, pour cinq voix mixtes et petit ensemble, *Prologue pour un Marco Polo*, c'était dans l'intention d'en faire effectivement un prologue à son futur opéra. En tête de la seconde partie, l'œuvre s'interprétait comme s'il s'agissait d'un testament et dégageait la triste impression qu'une terre jadis aperçue demeurait hors d'atteinte. C'était un pays aux contours enveloppés de vapeurs marines. Un rêve de Zipangu que des appels répétés aux cornes de brume ne réussissaient pas à faire apparaître. *Samarkand* qui suivait, pour quintette à vent et piano, faisait partie de ces humeurs qui le remuaient à l'époque. Elle s'apparentait à une autre pièce écrite en même temps, et dont le titre, *Et je reverrai cette ville étrange*, lui laissait un incommensurable vague à l'âme. La dernière œuvre de l'opéra, il l'avait intitulée *Nous sommes un rêve de Zipangu*. Elle n'était pas écrite... Mais, me permettait-je de lui rappeler, n'avait-il pas composé *Zipangu*, pour treize instruments à cordes, une œuvre antérieure au *Prologue pour un Marco Polo* ? Pourquoi

ne l'avait-il pas réquisitionnée à la place de celle qui n'existait pas encore ? Pour une question de minutage ? Ce qu'il voulait, c'était une œuvre de plus grande envergure, pour trois solistes, chœur et orchestre. Cette dernière œuvre devait être son hommage à un homme qui avait su affronter les ténèbres de la mort. Et puis, à la fin, selon ce que lui imposait sa sensibilité, tout se serait apaisé autour du chercheur incompris, à jamais l'obligé de sa solitude. Un autre *Lonely Child*...

Plus de vingt ans après sa mort, je me souvenais d'avoir entendu un enregistrement que j'avais jugé exceptionnel, né d'une collaboration entre un metteur en scène français, Pierre Audi, et un chef d'orchestre hollandais, Reinbert de Leeuw. Le vidéodisque intitulé *Rêves d'un Marco Polo* reprenait manifestement son idée. La dénomination générique d'opéra-fleuve avait été conservée. L'ordre des pièces, par contre, était sensiblement modifié. Je me demandais si cette représentation conservait tout de même l'esprit de ce qu'il avait imaginé lorsqu'il écrivait : « Nous sommes un rêve de Marco Polo ». La première partie comprenait l'opéra *Kopernikus* et durait un peu plus d'une heure. La seconde partie, plus longue du tiers, avait nécessité un certain bricolage de l'ordre des œuvres du plan d'origine, allant jusqu'à ajouter et à soustraire des œuvres qui n'existaient pas : un fragment de *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*, *Prologue pour un Marco Polo*, *Shiraz*, *Lonely Child*, *Zipangu*, *Wo bist du Licht !* et le reste de ce qu'il avait pu écrire de son *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*. Les auteurs de ces changements avaient eu conscience de signer une œuvre différente selon une version qu'ils avaient intitulée *Marco Polo*. Leur but, écrivaient-ils, avait été « d'élucider le concept de l'opéra en tant que rituel. » Qu'en pensait-il ? Avaient-ils respecté l'esprit de son opéra-fleuve ? Je savais qu'il demeurait toujours très prudent et discret lorsqu'il s'agissait d'apprécier le travail de ses interprètes, aussi n'insistai-je pas. Comme je m'y attendais, il préféra poursuivre sur la manière dont il arrivait à cristalliser, dans l'acte de création, les affects et les représentations de choses qui lui venaient.

La composition musicale, poursuivait-il, était la recherche de l'équilibre entre le spirituel et le matériel. Les procédés musicaux qu'il développait devaient atteindre une immatérialité du matériel et une matérialité de l'immatériel. Ils devaient s'organiser en un code susceptible d'articuler les sons en musique. Le code devait lui permettre de se développer un style. Le raffinement de ce monnayage était parfois le travail de

toute une vie. L'erreur, selon lui, consistait à s'attacher au concept musical en oubliant le phénomène sonore qui l'incarnait, ou, au contraire, à s'attacher au phénomène physique sans se préoccuper de ses racines spirituelles. J'acquiesçais en confirmant que c'était effectivement l'erreur que commettaient bien des analystes qui prétendaient arriver au sens de l'œuvre en ne considérant que le système d'assemblage des sons qui lui donnaient corps. Donner un corps à une œuvre, c'était l'incarner dans le matériau sonore en parlant sa langue, un code parfois très hermétique.

Un code, reprenait-il, consiste en un assemblage de signes dont les conventions et les usages ne sont connus que par ceux à qui ils s'adressent. Chaque catégorie de personnes a son code qui en distingue les membres et les identifie par de quelconques symboles ou signes de reconnaissance. Le parcours d'un code est intéressant. Au début, le code comporte un caractère d'obligation absolue de la part de son inventeur. Par convention, ce dernier lui associe une liste de principes et de règles qu'il communique aux seuls initiés afin de leur permettre d'échanger entre eux. Dès qu'un code est éventé, il faut en changer ou le transformer. Maintenant que j'avais ouvert la boîte de Pandore, je devais connaître la façon dont il donnait une forme aux concepts qui gravitaient autour de sa thématique et la manière dont il s'y était pris pour développer son propre code. Sans pourtant me le révéler, ajoutai-je, en lui adressant un clin d'œil racoleur.

IV

Il était parti, me laissant seul pour détailler le corps de son œuvre. Ou était-ce parce que je ne me souvenais plus de conversations que j'avais eues avec lui sur la suite de son processus créateur ? Pour justifier cela, il me semblait lui avoir entendu dire que j'avais suffisamment de matériel pour me débrouiller. Cette partie de son travail étant publique, il ne voyait pas l'utilité d'en parler avec moi. Des notes existaient çà et là qui pourraient peut-être m'éclairer... Il me quittait à un moment crucial. Mais peut-être désirait-il profiter de l'interlude pour fumer une cigarette ? Abandonnait-on ses vieilles habitudes terrestres au royaume des ombres ?

Le sérialisme avait été le grand organisateur de son système de pensée. Je n'avais pas besoin de revenir sur la façon dont il

travaillait ses séries, qu'il appelait des mélodies. Sur la façon dont il les assouplissait, les ployait aux exigences de sa sensibilité, les soumettait à l'émergence inattendue de ses affects. Il se donnait le droit d'intégrer dans son travail les expériences que la vie quotidienne lui présentait, au risque de chambouler la merveilleuse harmonie de son plan d'écriture. C'est ainsi qu'il disait ne pas souscrire au monisme de ses maîtres si ce monisme l'empêchait de tenir compte de ses états d'âme. Je pouvais affirmer sans craindre de me tromper que son approche était à la fois raisonnée et intuitive.

Il appartenait à cette génération dite « postmoderne » qui se sentait riche d'une palette sonore où se côtoyaient tous les systèmes d'écriture échafaudés par l'histoire. Sa génération disposait d'échelles modales instaurées par les diverses cultures du monde. Elle prenait conscience des tonalités infinitésimales intermédiaires entre une organisation sonore dite « naturelle », plutôt tonale, et une organisation sonore dite « virtuelle », plutôt atonale. L'évidence que l'atonalité était l'envers de la tonalité le frappait. Il se disait qu'il ne pouvait, à partir de là, négliger d'envisager les contraires, d'envisager, par exemple, que le silence était l'envers du son, que la non-polarité était la contrepartie de la polarité, comme le noir l'était au blanc, etc. La prise de conscience des possibilités extrêmement riches des polarités était néanmoins susceptible d'entraîner des conséquences qui pouvaient être terribles. Cette « nouvelle sensibilité » et cet affranchissement doctrinaire, il les revendiquait jusqu'à s'y engloutir. Je me disais qu'il était allé si loin dans l'exploration des profondeurs, dans la recherche d'ajustement de ses pulsions intimes aux fréquences des phénomènes sonores et de leur mise en musique, qu'il ne pouvait qu'aboutir à l'inaudible, c'est-à-dire au silence.

Partant d'une taxinomie théorique des paramètres musicaux, il travaillait ceux-ci de manière à ce que leurs spécificités puissent s'apparenter aux atomes des corps naturels. Il pensait que les corps naturels, dans leur « substantielle moelle », finissaient par s'amalgamer aux corps surnaturels dans une sorte d'« organicité » toute... Enfin, que le matériel pouvait atteindre au spirituel. Il imaginait qu'avec le temps et avec une constante pratique de la composition, la perception physique de la musique pouvait devenir tout aussi spirituelle que l'idée même de la musique. Que les limites acoustiques finissaient par se fondre dans l'éther cosmique. Il cherchait la formule transcendante, comme Merlin, dans l'enthousiasme valeureux

des premières expérimentations, puis comme Marco Polo, dans ce qui ne pouvait manquer de se faire subrepticement sentir tôt ou tard : l'usure que procure l'illusoire recherche de l'inatteignable.

Son travail de composition s'apparentait au mouvement d'une horloge ou d'un métronome dont la périodicité était bornée en ses extrémités par les deux grandes tendances esthétiques de l'histoire de la musique occidentale. La première tendance, plutôt rationaliste et logique, témoignait, parfois jusqu'à l'outrance, d'une conception du son en tant qu'entité acoustique qui pouvait se calculer mathématiquement — ce qu'avait théorisé le Rameau du siècle des Lumières — ou comme matériau sonore qui pouvait se plier aux diktats structuralistes du 20^e siècle — un phénomène intellectuel dont l'ampleur n'avait peut-être pas été mesurée à sa juste valeur par Arnold Schœnberg, son initiateur. À l'autre extrémité de l'oscillation, se situait la deuxième tendance, plutôt affective. Elle modulait le discours sonore aux couleurs de la sensibilité et des émotions. Le musicien romantique du 19^e siècle avait cherché à se défaire du carcan de la logique en diversifiant ses approches. Il puisait à plusieurs sources. Il trouvait en lui-même les ressorts de sa créativité. Il regardait ailleurs ce qui s'était passé, dans les profondeurs du Moyen Âge de la science ou dans la tradition de sa culture populaire. Il lorgnait au-delà des frontières de son univers géographique. Les voyages et les évasions dans l'imaginaire devenaient ses réalités. Un errant, un éternel chercheur, voilà ce qu'il advenait de lui, toujours malmené par cette nécessité intérieure de se comparer pour mieux se comprendre et découvrir ce qu'il était. Le mal être, les rationalistes l'avaient évacué, préoccupés qu'ils étaient de suivre les directions rassurantes des principes qu'ils érigeaient en lois.

La révolte des romantiques s'apparentait à celle qu'éprouvaient les adeptes de cette nouvelle simplicité à laquelle il adhérait, sans toutefois qu'il cherchât à en recréer les particularités d'époque, celles, par exemple, qui le faisaient vibrer tout particulièrement lorsqu'elles se rapportaient à la sensibilité d'un Chopin et d'un Novalis, car le 19^e siècle était chose du passé. Il fallait, selon lui, tirer des leçons du passé et le dépasser. L'évolution historique devait son mouvement à une spirale évoluant vers des réalités de plus en plus spirituelles et cosmiques. Ce qu'il recherchait, ce n'était donc pas une approche terdancielle mais une approche mitoyenne entre ce

qu'il désignait comme le « moi » sujet et le « ça » objet (l'œuvre). Le moi sujet pouvait se diviser en moi observateur et critique, et en moi intuitif et sensible, et les inclure en bonne entente dans l'œuvre musicale, le ça. L'acte de composition imposait à son double de jouer un rôle essentiel d'objectivation. En se référant à Pythagore, il avait énoncé une théorie ingénieuse, quoique rapportée dans un écrit fort obscur, intitulée *Quelques considérations sur la composition musicale*. Manifestement, il s'agissait là de notes qui devaient ultérieurement servir de condensé de sa pensée musicale en vue d'une publication.

Il y expliquait que le temps faisait vibrer le drame et que le drame nourrissait le nombre. C'était assez énigmatique, mais je sentais qu'il pouvait y avoir là matière à une représentation panoramique de sa musique, à une juste appréhension de ses tenants et aboutissants. Cela me semblait constituer une sorte de résumé des dialogues intérieurs que j'avais imaginés et des paroles qu'il avait prononcées lors de nos tête-à-tête. Bonne synthèse également des discussions qui animaient nos échanges à trois avec Agni. Il fallait peut-être relier le tout aux notes sur l'identité qu'Agni avait rapportées de sa retraite fermée.

La difficulté d'interprétation de son texte — qui n'était en fin de compte qu'une esquisse — provenait du fait qu'il ne distinguait pas le son (matériau à l'état brut, dirais-je) de la musique, assemblage des sons entre eux selon des procédés qui visaient l'achèvement de son idée de départ. La musique était de la matière qui devait être formée et être organisée poétiquement. À l'époque où il s'était mis à composer, l'univers musical n'était plus celui de Rameau. La note, qui se déplaçait à des hauteurs différentes sur la portée, n'était plus l'unité la plus petite. À son époque à lui, celle de la théorie des quanta, des machines à enregistrer, des synthétiseurs et des ordinateurs, le son était appréhendé comme une unité quantique, c'est-à-dire comme la plus petite unité insécable du sonore. Mais ce son possédait des attributs, des qualités intrinsèques qui lui conféraient une couleur propre, contrairement à la note qui obtenait cette qualité que lorsqu'elle était énoncée par un instrument qui la particularisait selon son environnement acoustique. La notion de son avait été chamboulée lorsqu'étaient apparus les ordinateurs, ces machines de la pensée artificielle qui pouvaient numériser la musique, c'est-à-dire traduire le sonore par de nouveaux symboles : les symboles mathématiques.

Rameau en avait eu la prémonition lorsque, quelque part dans son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), il avait écrit : « La musique est une science qui doit avoir des règles certaines. Ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne put nous être connu sans le secours des mathématiques. » De son travail, naquit la plus grande théorisation de la musique tonale. Cette théorie ne fut abolie qu'au début du 20^e siècle, dans la foulée des grands renouvellements de la pensée dans tous les domaines. C'est ainsi que naquit en musique une autre façon d'organiser les notes. Cet autre système ne put s'imposer que par un brouillage des repères de la musique tonale. Le dodécaphonisme, et son extension, le sérialisme, né sous l'impulsion d'Arnold Schœnberg au début de la décennie 1920, imposa des règles qui ne cessèrent de se développer jusqu'à l'intégralité de leur application grâce à des praticiens et à des penseurs, les Webern, Stockhausen, Boulez, Babbitt, Nono...

Comme je l'ai déjà expliqué, il était arrivé à un moment de l'histoire où le système sériel était sérieusement remis en question. Parallèlement, des recherches après la Seconde Grande guerre sur le matériau sonore — sur les bruits environnementaux, notamment, et sur les sons synthétisés électroniquement — allaient influencer sur la perception même du sonore. D'autres systèmes naissaient à la jonction des avancées d'ordonnancement et d'agencement du sérialisme et des explorations dans le champ des synthèses numériques, dont celui des spectres sonores auxquels il était sensible lorsque la révélation lui en fut faite, à l'époque de la composition de *Lonely Child*, où il rencontra Gérard Grisey et Tristan Murail à Paris.

« Révélation » est un mot qui prenait tout son sens pour décrire sa découverte des spectres sonores. Il pouvait enfin établir un lien entre les sons qu'il entendait dans sa tête depuis sa plus tendre enfance alors que, muet, il ne faisait que les écouter en lui-même et tenter d'en saisir les qualités les plus fines. Ces sons étaient des voix qu'il essaiera par la suite de mettre en musique. Mais comment donner corps à la voix des anges ? Le langage imaginaire en était une première et timide tentative. Il disait qu'il lui venait de ses rêves et qu'il en notait les passages alambiqués de façon automatique pour ne pas interrompre leur cours. Mais ces tentatives n'étaient rien à côté de celles qui pouvaient agir sur le son lui-même ! Maintenant qu'il prenait conscience des qualités intrinsèques du son, qu'il pouvait en

visualiser les fréquences et agir sur elles comme s'il s'agissait d'un matériau, il sut quel usage il pouvait en faire. Il fallait effectuer des coupes très fines sur les courbes ondulatoires des fréquences et en transcrire les valeurs résultantes le plus exactement possible sur la partition. Les points provenant des coupes très fines en question devenaient, selon le procédé de transcription, des notes sur le papier. C'est ce que je comprenais de l'élaboration de son système, lequel devait impérativement être relié à sa sensibilité. Le phénomène sonore dans son entendement était donc acoustique et psychoacoustique. C'est ce que laissaient entendre les *Quelques considérations sur la composition musicale*.

Il était parti de deux affirmations conséquentes que je m'expliquais mal et dont j'ai précédemment fait mention. Je les cite à nouveau telles qu'elles ont été corrigées après consultation de ses archives : « D'après Pythagore, la musique est nombre et drame. Le *temps* fait vivre le drame et le drame nourrit le *nombre*. » La musique est issue d'un travail de composition. Elle est le résultat d'une recherche d'équilibre entre deux instances fondamentales de l'existence : le temps et l'espace. Le temps est une entité dont prennent conscience les humains à travers les affects qui modulent leurs pulsions (les affects « affectent » ce qui surgit de l'intérieur). Il m'avait bien expliqué le phénomène lorsqu'il avait évoqué de quelle façon une idée arrivait à se fixer dans son préconscient après le combat intérieur que lui avaient fait subir ses fantômes. Le temps était donc une pure abstraction, si on le considérait dans l'absolu, mais devenait éminemment subjectif lorsqu'il parvenait à prendre forme dans la conscience. Ce temps-là, une fois projeté dans la réalité de l'existence, ne pouvait être perçu que sous forme de quantités de durées, en périodes ou en épisodes. C'est pourquoi, sans doute, il empruntait à Pythagore cette idée que le temps est nombre. Mais le temps fait aussi vivre le drame, enchaînait-il. Qu'est-ce que cela voulait dire ?

L'espace, dans l'acte de composition, est une notion plus difficile à cerner, car on s'en doute bien : de la même manière que le temps n'est pas que nombre, le drame n'est pas qu'espace. L'espace ne concerne pas le support qu'est la partition, espace dans lequel s'inscrit la musique. Comme le temps, l'espace se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'être humain. À l'intérieur, toute une cartographie imaginaire est dessinée au fur et à mesure des expériences vécues et retenues. À l'extérieur, l'être humain en tant que créature prend

place dans une « spatialité » géographique et cosmique. Je sentais intuitivement que l'espace et le temps pouvaient se concevoir comme des entités qui se contiennent tout en contenant. N'était-ce pas ce qui affectait le son : la possibilité de se contenir en ses attributs sonores tout en étant compris lui-même avec ses attributs dans la sonorité de la musique ? Mon raisonnement me menait aux notions de quantitatif et de qualitatif, pouvant convenir à la fois au temps et à l'espace. Je pensais me rapprocher de ce qu'il m'expliquait lorsqu'il disait que les procédés musicaux devaient atteindre à une immatériabilité du matériel et à une matérialité de l'immatériel — ce qu'il désignait plus couramment par le terme de « spirituel ». Mais je m'éloignais de la notion de drame qui devait « nourrir le nombre » tout en provenant des affects. À bien y penser, en étais-je si éloigné ?

L'étymologie du mot « drame » provient de la traduction du latin *drama*, qui se rapporte à une action théâtrale et, plus spécifiquement, à une action scénique que les Grecs nommaient « tragédie ». Dans son acception moderne, le drame comprend la pièce (l'œuvre). La dramaturgie confère un contenu et une forme à l'action théâtrale (l'art de la composition théâtrale) de la même manière que la scénographie fait appel à tout un attirail scénique qui concourt au déploiement de cette action. En quoi cette définition nous ramène-t-elle aux notions de temps et d'espace ? Voici comment je vois la chose dans son expression la plus primaire : des éléments de l'espace intérieur du créateur se cristallisent autour d'entités affectives qui, émergeant hors de l'inconscient, sont soumis à une symbolisation dont le transfert nécessairement codifié (comme le sont les chiffres, les signes musicaux ou toute autre figure prenant place dans une communication) cherche à s'incarner — ou si l'on veut, à se transformer et à se déployer — sur la scène. La scène est vue ici comme un espace cubique dont les dimensions contiennent toutes les unités infinitésimales qui peuvent l'habiter horizontalement, verticalement et transversalement. Cet espace est un temple découpé sur la scène du monde, et c'est dans cet espace qu'apparaît la divinité. Voilà le miracle ou la magie par quoi advient, dans sa matérialité, l'immatérialité. Cette épiphanie n'est possible que par la volonté de l'artiste, et ne devient effective que par la perception qu'en a le spectateur. Dans cette enceinte, peut être capté et mesuré le courant qui passe. Dans cet espace prend corps l'action dramatique qui se

découpe en moments dramatiques. Dans cet espace, tous les points peuvent être précisés, quantifiés en durées et qualifiés en émotions diverses. Ce courant, oserais-je dire, de façon trop prosaïque pour lui, n'attend que l'artiste pour être domestiqué.

C'est ainsi que je comprenais les principes de son esthétique musicale. Nul ne pouvait appréhender sa musique à partir seulement de l'analyse des entités musicales et de leur agencement dans le temps et dans l'espace acoustique et psychoacoustique, sans posséder la clé de cette esthétique. Ce que j'en retenais, c'est que le fond et la forme devaient s'appliquer autant aux processus internes de la création qu'à leurs déploiements externes dans le langage dramatique ou musical. Pythagore avait utilisé le mot *drama*. Aristote parlait de *poétique*. C'est dans ces concepts qu'était enkistée la vérité. Et pour l'atteindre, il lui fallait, et il fallait aux exégètes de sa musique, tenir compte de l'adéquation qu'il ne cessait d'établir entre le moi et le ça. L'inspiration n'était pas un miracle. Elle était une grâce qui procurait une énergie sublime : celle de transcender les épreuves et les obstacles avec obstination, celle d'accepter de souffrir les angoisses les plus dangereuses avec la foi des aveugles, celle de laisser suinter, par tous les pores de sa peau, les émotions les plus douloureuses et les plus enivrantes en ne pensant qu'au but à atteindre, celle de consentir à utiliser son talent et son labeur jusqu'au bout de ses forces, celle, enfin, d'accoucher dans la solitude de cet acte auquel il devenait impossible de se soustraire. Voilà ce qu'était pour lui la création.

V

Faire coïncider des systèmes en étudiant les mécanismes de leur rapprochement, voilà ce qui l'intéressait. Parmi les notes que j'avais découvertes aux archives, il en était quelques-unes sur le cinéma et sur la musique. Il tentait de trouver une façon de dégager de la bande sonore et de l'image cinématographique quelques lois susceptibles de comprendre les rapports qui pouvaient exister entre deux champs perceptuels assez distants, le visuel et le sonore, pour en faire une œuvre proprement cinéματο-graphique. À partir de la décomposition pointilliste de l'image et du son, il envisageait un véritable travail sectoriel de composition où ces deux instances se contrepointaient dans une mise en situation d'union organique entre leurs différents systèmes de signes et d'écritures. Cette façon de concevoir le

rapprochement m'apparaissait comme une sorte d'analogie des liens qu'il établissait entre sa musique et son existence en ce que leurs rapports avaient de plus intime. C'était certes dans cette jonction entre l'acte de composition et les aléas de l'existence que se situait le sens à donner à son œuvre. Mais il était préoccupé par d'autres rapprochements, des points de jonction entre l'immatériel et le matériel, entre le virtuel et le naturel, entre l'essentiel et l'existentiel. Par la musique, rapprocher son existence de ce qui constituait les fondements de sa spiritualité, voilà en quoi consistait sa mission dans le monde.

Mais comment ces principes arrivaient-ils à prendre forme dans son œuvre ? Nos discussions à trois, à propos de *Kopernikus*, avaient certes défriché un chemin, indiqué une orientation, élaboré une approche, décliné certains procédés. Ces tentatives m'apparaissaient pourtant trop discrètes, n'ayant abordé son langage que par le déploiement de ses mélodies dans le traitement de l'opéra, une des pièces seulement de son grand œuvre. Il y avait une multitude d'autres paramètres que la hauteur des sons qui n'avaient pas été abordés : l'élasticité des mélodies en leurs mouvements de dilatation et de contraction ; la division du temps sous ses aspects de découpages, de couleurs et de proportions ; les différents niveaux affectifs et dramatiques des dynamiques, sans négliger les grands moments de repos où toutes les variables arrivaient à se neutraliser ; l'harmonie en ses assemblages de lignes contrepuntées, en ses superpositions de masses homophoniques et hétérophoniques ; les timbres, issus des spectres sonores et de leur instrumentation, qui étaient révélés en des gammes de nuances et de textures infinies ; enfin le discours musical lui-même en ses articulations, en ses amalgames complexes de timbres, durées et dynamiques ; et puis la dramaturgie musicale en la ponctuation de ses phrases, les attaques et les courbes de ses respirations... C'eût été un travail gigantesque que de reconstituer l'architecture de son ouvrage à partir des fondements et des structures que ceux-ci supportaient, à partir des revêtements qui masquaient la charpente et les multiples réseaux de fils et de tuyaux qui irriguaient plafonds et murs, et dont la fonction était de procurer confort et sécurité à ses habitants. Comme cet habitacle, comme le corps humain, l'œuvre tirait sa vie de plusieurs systèmes. Il aurait fallu les étudier tous pour lui rendre un hommage juste et intégral.

J'avais cependant l'impression du travail accompli. D'avoir livré un message, d'avoir dessiné un plan que d'autres, plus portés sur les détails que moi, pouvaient examiner et exécuter. Mon message s'adressait plus spécifiquement aux musicologues que l'étude savante des styles de composition intéressait jusqu'à ses plus petites ramifications. Je leur demandais de valider mon travail d'herméneute sur le travail de création de Claude en examinant les traces et les indices qu'il avait laissés dans ses partitions. Je leur demandais d'explorer les perceptions de son public, car lui s'en préoccupait peu. Il travaillait sur son propre message, et plus il avançait en âge, plus celui-ci quittait le chœur des phalanges célestes pour s'incarner dans des arias aux élans altruistes et politiques. Surtout à la fin de ses jours à Paris, il se berçait de l'illusion, peut-être justifiée, que sa musique allait trouver d'elle-même, sans qu'il ait à intervenir, un public, sinon le public des grandes masses, du moins celui flatteur et élitiste d'un petit nombre de connaisseurs, des *happy few*. Pressé par les commandes, il continuait dans l'œuvre suivante le monologue intérieur qu'il avait développé dans la précédente. Mais ce discours était comme un serpent qui se mord la queue. Il lui aurait fallu une nécessaire distanciation entre les œuvres pour vivre l'inévitable moment de dépression après les efforts intenses que coûte l'œuvre achevée. Cette démobilisation qui fait baisser la pression est source de régénération. Il avait besoin de composer pour vivre. Et les commandes affluaient. Le fait de s'atteler tout de suite à une autre œuvre était une façon d'éviter le deuil qui s'installe après la perte de la précédente, d'empêcher l'angoisse du vide et de l'extinction de s'installer, angoisse analogue à la dépression postpuerpérale des accouchées. La naissance d'une œuvre est toujours à reprendre. La faire naître n'est pas suffisant, il faut aussi la mettre au monde. Et si lui ne s'en préoccupait pas et n'avait de toute façon pu le faire, il incombait aux musicologues, à ces gardiens de l'art, d'accomplir cette tâche dont il s'était détourné. Ils avaient leur mot à dire sur la destinée de l'œuvre. Commence alors une autre trajectoire les concernant, celle de parcourir à rebours les étapes du travail créateur que mon hommage leur livrait.

Claude et Agni revenaient incidemment de leur pause, fantômes erratiques cherchant à se fixer dans le halo resplendissant du merveilleux royaume d'Orphée.

Chapitre 13

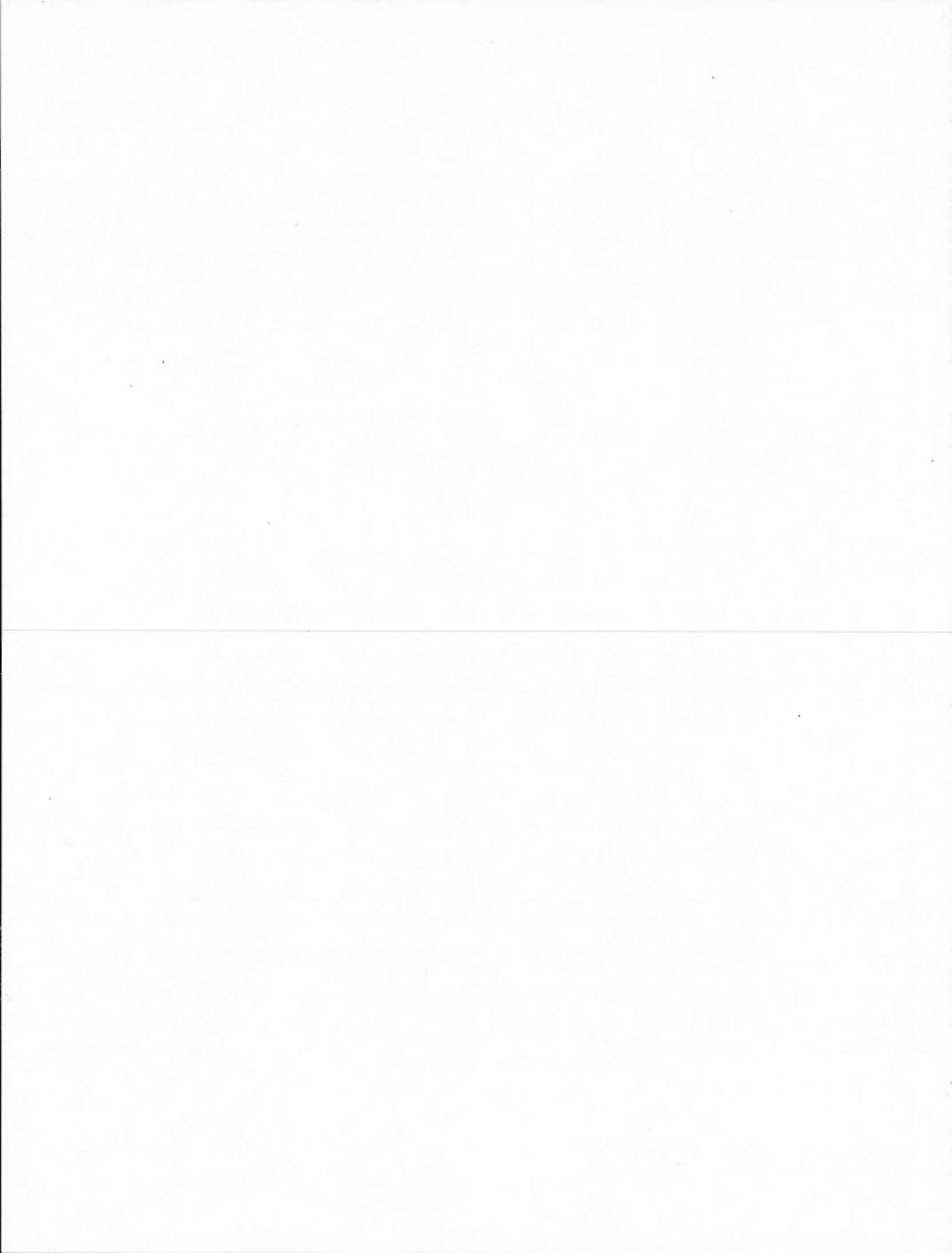
Les Étoiles

Je m'y connaissais mal en observation du ciel. L'été, lorsque la nuit était très claire, je prenais mes lunettes d'approche pour découvrir ta retraite.

On m'expliquait que ta constellation pouvait prendre plusieurs formes selon les conditions atmosphériques et l'angle de la course orbitale de la Terre. Je cherchais une lyre là où on me disait reconnaître un vautour ou un papillon, ou même — l'image me révoltait — un club de golf !

Je finissais inmanquablement par me détourner du ciel là-haut pour retrouver en mes fibres profondes la nappe étoilée qui m'était familière. Je convoquais alors une à une ces étoiles que je faisais gouter là où je reformais ta constellation. Chaque point lumineux du tableau avait sa sonorité. C'était en moi-même pur chant d'amour, louange à la nuit, reine de l'univers, prière admirative au firmament sacré de nos ciels réunis.

Ensemble, nous courrions à travers champs et bosquets pour cueillir en riant les perles de notre joie. Tu me lançais asters et marguerites que j'attrapais à la volée, à peine avais-je le temps d'en enrichir mon bouquet...



B., *reprenant mon rôle d'animatrice.* — Nous avons placé la seconde partie de nos entretiens à l'enseigne du cycle de Pâques. Nous devons y revenir. Nous avons également annoncé que nous interpréterions les deux derniers tableaux de l'opéra, *les Étoiles* et *la Dématérialisation*, en nous inspirant du mythe d'Orphée, le mythe lumineux qui efface celui de Dionysos, un puissant vecteur d'action. Le parcours d'Agni arrive à terme. Il doit aboutir dans l'éblouissante nuit cosmique.

A., *en résumant.* — Je viens de réussir l'ultime épreuve. Je viens de découvrir le moyen de sortir de cette impasse où j'étais tenue prisonnière, le purgatoire. Je suis enfin passée de l'autre côté. À mon grand étonnement, ce fut facile. Dans *les Étoiles*, je me retrouve à nouveau parmi l'assemblée qui m'entoure ; qui m'a appuyée durant mon épreuve et qui m'a félicitée pour ma réussite. Devant la grande fresque étoilée du cosmos, nous nous retrouvons tous sans voix, en état d'apesanteur, bercés entre le temps et le non-temps. Une autre antichambre, quoi !

B. — Le temps, c'est la terre encore visible de ton point d'observation. Tu n'y es plus, mais son fantôme subsiste encore pour un bref instant dans ta mémoire. Les voix et les instruments à tessiture grave, fascinés, énoncent une série de « regardez » sur diverses manipulations de tierces majeures et mineures aboutissant au *mi b - sol*, premières notes du quatrième membre de la mélodie de l'assemblée, que viennent rehausser les voix de femmes. Tous, subjugués, adoucissent le ton déjà au recueillement. Tu contemples les étoiles. Une sorte de bien-être mystique s'empare de tous. La colorature

S. — La mélodie des pèlerins par la colorature se juxtapose à ce traitement de la mélodie de l'assemblée. Tous prient les étoiles afin qu'elles t'ouvrent, Agni, les portes du paradis. Je m'amuse à divers jeux d'intervalles de tierces majeures, supérieures au violon et inférieures à ta voix d'alto. J'essaie de raffiner ces harmonies. Tous, en symbiose avec les personnages qu'ils interprètent, décrivent une grande courbe sur laquelle scintillent des points dont les éclats de lumière dansent et se bousculent en de brèves et fluctuantes arabesques. Après ta prière aux étoiles, il me semble que celles-ci descendent vers l'assemblée — ou est-ce l'assemblée qui se dirige vers elles ? Des observateurs cherchent à identifier certaines étoiles qu'ils pointent du doigt. Ils cherchent la Voie. Ce sont de vrais noms d'étoiles provenant de catalogues d'étoiles.

B. — « Énif » est la première de ces étoiles que la mezzo, le baryton martin, le hautbois et la trompette désignent sur la tierce majeure *mi b – sol*. Celle-ci déclenche une panoplie de couleurs sonores produite par la transposition momentanée et successive de trois tierces majeures différentes. Celles-ci sont articulées rythmiquement par différents procédés de déphasage inspirés de certaines techniques du minimalisme américain. Les papillotements créés par les éclats lumineux des étoiles viennent mourir dans le grand océan cosmique. Je trouve fascinante la façon dont tu nous présentes la chose. Pendant que se poursuit l'exploration, tu écris que « le violon nomme les astronomes célèbres. » Étrange, non, que ce soit le violon qui nomme ? Tous ces hommes de science semblent revenir « pour guider l'assemblée... »

A. — C'est moi évidemment qui, à chaque attaque du violon, raconte de courts extraits de leur vie en indiquant le moment de leur mort. Comme dans *les Citations* du premier acte, le procédé d'apposition est ici repris dans *les Astronomes*.

B. — Ces grands savants ont formulé les principales règles qui régissent l'univers. La scène s'est transformée en ce que tu appelles un « grand plan contemplatif ». C'est un moment que j'ai voulu imiter, transposant ton opéra dans nos entretiens. Mon plan contemplatif, dans l'Interlude II, s'intitule *les Hymnes à la création*. On s'en doute, il s'agit là de mon hommage au compositeur que tu es, Claude.

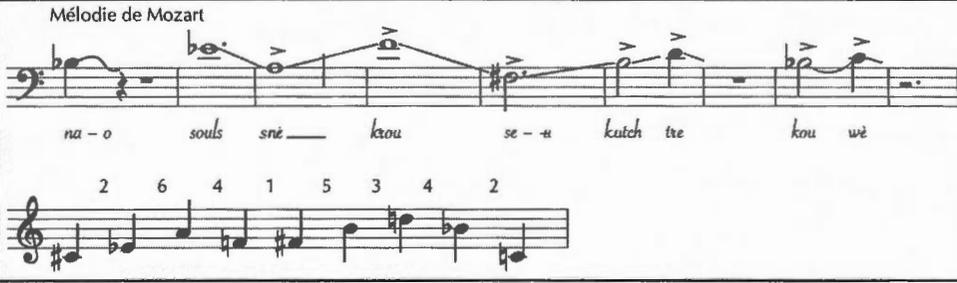
S., gêné, continuant néanmoins l'analyse de la partition. — Portée par ce souffle que tous maintiennent sur la tierce *mi b - sol*, qui n'est pas sans nous ancrer dans la tonalité de *mi bémol majeur* de *la Flûte enchantée*, la voix de baryton...

A. — ... se dresse d'entre nous tous prostrés, méditant sur le passé et sur le futur enfin pacifiés dans l'infini présent. C'est Mozart. Il prononce la formule magique qui ouvre la porte, quelque chose qui pourrait s'apparenter à : « Sésame, ouvre-toi ! ». (*Rires.*)

B. — Il faut dire que ce sont là formules magiques auxquelles se prête le langage imaginaire : « Abracadabran, je veux que tu t'ouvres, ô Porte ! » Etc. À partir du grand plan contemplatif jusqu'à la fin de l'opéra, le langage inventé est subtilement réapparu à la suite des noms d'étoiles choisis pour leurs assonances ésotériques. Il devient extase prolongée sur les beautés du ciel et sur l'éternité toute proche : les voyageurs en orbite sentent partout l'immensité les aspirer.

S. — Le baryton Mozart chante sa mélodie à neuf sons et l'enchaîne immédiatement à celle de Kopernikus à douze sons.

Mélodie de Mozart



na - o souls sné — krou se - ti katch tre kou wè

2 6 4 1 5 3 4 2

Mélodie de Kopernikus



a ro si trou yeu so -- i kiè cho dou sel si kio

1 5 6 4 2 3 4 5 1 2 6

A., avec des gestes de ballerine accompagnant ses dires. — Comme un patineur qui se laisse mollement glisser sur la glace, le baryton fait glisser sa voix d'une hauteur à une autre en empruntant la plus grande distance intervallaire. Et la porte s'ouvre avec fracas. Une lumière éblouissante et froide s'échappe de l'ouverture.

B. — Tous sont sidérés. Certains épellent le nom de Kopernikus très doucement. D'autres le prononcent d'une voix chevrotante. Kopernikus n'est pas représenté. On ne le voit ni ne l'entend. La lumière qui rayonne de sa présence nous rappelle la dernière ascension du Christ après sa résurrection. Par son magnétisme, il attire l'assemblée qui s'est reconstituée en procession. Cette dernière partie marque la dématérialisation des voyageurs. La marche s'interrompt à deux reprises. Le volume sonore du motif de Kopernikus décroît graduellement jusqu'à dissolution complète. Au premier arrêt, est entendu le Souvenir I, enregistrement des deux premières mesures de la section décrivant la joie ressentie à la suite de la réussite d'Agni. Le Souvenir II, au second arrêt, est une réminiscence de ce qui a été entendu au début de l'opéra lors de la dernière salutation adressée à Agni par l'assemblée, au premier acte : « Que les anges des visions béatifiques guident ton vaisseau sur la mer des sept éternités. Tu apprendras la lumière et la douceur des oiseaux subtils. »

S. — Et c'est la fin. La procession reprend sa marche jusqu'à ce qu'elle se dématérialise. Ce que l'on entend a déjà été entendu. C'est la « prémonition » qui a pris place à la fin du discours du voyant aveugle sur les mots « l'amour viendra nous révéler ». La basse, les mains alors en porte-voix, appelait Agni en faisant écho aux « hé-o » de l'au-delà déjà entendus dans *la Salutation*. Dans les cérémonies de la vigile pascale, le chant de *l'Exsultet* est suivi de la lecture de sept prophéties provenant de l'Ancien Testament. Comme on le voit, de multiples références à la liturgie catholique romaine continuent d'animer la symbolique de *Kopernikus*. (*Se tournant vers la Basse :*) Tu as été inspirée de les faire ressortir.

A. — L'opéra nous montre jusqu'à quel point nous peinons à quitter la terre.

B. — Claude a toujours pressenti sa mort toute proche. Il en avait peur. Il essayait d'en différer la venue. Et c'est pourquoi cette chape oppressive de la mort qui recouvre *Kopernikus* te fait osciller, Claude, entre le désir de vie éternelle, qui est libération — libération de ton obsession de la mort ? —, et le désir de vie terrestre avec laquelle il est peut-être encore possible de s'arranger. Chaque pas que tu fais sur le fil tendu de ta vie fait naître des vibrations qui menacent ton équilibre. Petit funambule désespéré, tu sens le gouffre toujours prêt à t'aspirer. Tu espères que l'itinéraire sera le plus court possible. Le samedi saint du cycle de Pâques reflète ultimement cette tension encore existante entre la mort et son effacement par la lumière. Et de même qu'une autre symbolique nous avait plongés dans le cycle dionysiaque en illustrant le passage de la vie à la mort (le démembrement de Dionysios-Zagreus), puis sa résurrection par la reprise de la végétation au printemps, nous pouvons imaginer la sortie des enfers vers le ciel à la suite d'un autre mythe, celui d'Orphée, très proche également de la descente du Christ aux enfers puis de son ascension au ciel. C'est là toute une thèse que nous étayons, observant nos destinées osciller entre la nécessité d'en passer par le sacrifice, pour absoudre nos fautes, à celle d'apaiser les souffrances par l'exercice réparateur de la créativité.

A. — À ce qu'il me semble, voilà une autre illustration de ce que nous constatons depuis le début : toutes les mythologies et les religions puisent aux mêmes sources d'explication du monde. Enfermés dans leur enveloppe charnelle, les humains ont de la difficulté à s'extraire d'une logique qui toujours les ramène aux mêmes constats.

S. — Sans oublier que ce qui instaure une nouvelle dynamique dans cette logique, c'est la notion de faute introduite par le christianisme et par certaines spiritualités occidentales, comme l'orphisme, que nous ne retrouvons pas dans les mythologies et dans les religions d'Orient.

B. — Le cycle de Pâques se termine avec la résurrection du Christ, le jour de Pâques. Mais avant ce grand jour, l'assemblée doit veiller sur le tombeau de celui qui a souffert, qui a été emporté par ses souffrances et qui, par le fait même, a racheté les péchés du monde. Après la passion du Christ, c'est un état de deuil qui s'installe. Les

statues et les tableaux des églises sont encore recouverts de draps blancs et les objets du culte, y compris les vêtements sacerdotaux des officiants, sont ornementés de violet. Cette vigile pascale rappelle beaucoup celle de la prière d'Agni vers la fin du premier acte alors qu'elle priait très fort, rassemblant ses forces pour braver la mort.

S. — La vigile pascale du samedi saint prolonge à la fois le deuil de l'assemblée et anticipe son exultation. Les premiers chrétiens veillaient toute la nuit en attendant le moment triomphal de la résurrection qu'ils commémoraient en prenant part, comme témoins, à l'administration solennelle du baptême conféré aux catéchumènes, symbolisme entourant le passage de la mort spirituelle à la vie de la grâce.

A. — Tu nous as suggéré cette partie du rituel dans le tableau de *la Purification* à la suite duquel Agni a pu réussir son passage.

B. — Mais avant de nous plonger dans la joie de Pâques, tu n'as pu empêcher les voyageurs que nous sommes de s'extasier une dernière fois devant ce magnifique tableau de notre planète bleue. Elle n'est plus « cette pauvre petite terre ». Elle se présente à nous dans toute la rondeur de sa magnificence, et elle prend place parmi les étoiles de cette nuit sainte. Chacune brille grâce aux fidèles offices du petit allumeur de réverbères. Bientôt, chacun d'entre nous va trouver sa place dans cette magnifique fresque à la gloire de l'univers. Et chacun pointe du doigt là où il veut disparaître, comme ces étoiles qui illuminent encore notre ciel des millions d'années après qu'elles se sont éteintes...

S. — Le rituel de la nuit pascale est extraordinaire. À l'origine, les cérémonies ne pouvaient commencer qu'après la tombée de la nuit. Elles s'achevaient à l'aube. Pour des questions d'harmonisation aux contingences laïques, l'office proprement dit a été plusieurs fois modifié au cours des siècles. Trouvant inconvenant de commémorer le mystère eucharistique alors que le Christ reposait encore au tombeau, l'Église dut graduellement adoucir son interdiction de célébrer la messe le samedi saint et autorisa l'anticipation de la messe de Pâques à l'office de la vigile. De sorte que les fidèles assistent maintenant au passage de la mort à la résurrection à des heures qui les

accommodent. Mais moi, j'aime toujours mieux me replonger dans les mystères d'origine. Et si vous me demandez de quoi sont faits mes deux derniers tableaux, je vous répondrai : de la juxtaposition de l'état de deuil aux éblouissements de la nuit qui préfigurent la lumière de l'aube et que résumant des mots comme « *exultet* », « *gloria* », « *alléluia* », « *deo gratias* »...

B. — La succession des solennités du samedi saint qui débouche en plein mystère eucharistique du jour de Pâques est extraordinaire. Elle se déploie en quatre parties : la solennité de la Lumière (le feu nouveau), la liturgie de la Parole (les prophéties), la liturgie du Baptême (suivie de l'ordination de prêtres) et la célébration du Mystère eucharistique. Je pense que l'esprit du chant de l'*Exultet*, qui clôt la première partie, est ce que tu as mis en musique. L'*Exultet* rappelle la traversée de la mer Rouge lors de l'exode des Juifs d'Égypte et célèbre l'exploit du Christ : « Ô heureuse faute qui nous a mérité un tel et si grand rédempteur ! »

S. — Et cet autre extrait : « Réjouis-toi, ô notre terre, resplendissante d'une lumière éclatante, car il t'a prise en sa clarté et son règne a dissipé ta nuit ! » Et voilà résumé ce plan contemplatif qui suit la découverte de l'étoile de Noël et la prière d'Agni.

B. — L'*Exultet* est précédé de la bénédiction du feu nouveau et de la procession du cierge pascal. Mais dans l'opéra, ce chant est un état avant d'être un aboutissement. L'opéra célèbre la lumière qui renaît à travers les ténèbres de la mort qu'elle finit par dissiper. Et c'est cet état d'exultation qui mène au dernier tableau, *la Dématérialisation*, puis à la procession vers le Royaume que dirige Kopernikus.

S. — Les scènes de *l'Étoile de Noël*, de la *Grande Prière d'Agni aux étoiles* et du *Grand Plan contemplatif* me rappellent de beaux souvenirs. J'aimais bien ces offices de la vigile pascale.

B. — J'ai moi-même eu le plaisir d'assister à l'une de ces cérémonies à Saint-Pierre de Rome. J'attendais à gauche du parvis de la basilique qu'on nous ouvre la porte attenante au vestibule. Je n'avais droit qu'à la cérémonie du feu nouveau qui avait lieu

justement dans cette vaste antichambre. J'avais oublié les rites anciens. On allumait un feu à l'extérieur de l'église et le célébrant, muni d'un roseau préparé pour supporter trois cierges, accompagné de deux à quatre clercs, venait bénir le feu. Ce feu devait, en se propageant à travers la chrétienté, renouveler à chaque année celui de la lampe du sanctuaire conservé en permanence devant le tabernacle pour indiquer la présence divine. Ce feu est la symbolique qui nous ramène à toi, Agni. Rappelle-toi du dieu qui conférait chaleur et lumière aux foyers domestiques. Donc, je me retrouve à quelques mètres à peine du pape Paul VI qui bénit le feu nouveau en prononçant les trois oraisons d'usage et les grains d'encens qu'il met dans l'encensoir. Là s'arrête mon expérience. Moi qui n'avais acheté aucun billet pour assister à la cérémonie dans la basilique, je me retrouvais toute secouée de vivre cette expérience aussi près de sa Sainteté. J'ai conservé des photos de cette scène. Les cardinaux portaient des capes de velours violettes avec écharpe d'hermine, alors que le pape, tout de blanc vêtu, ne portait que l'étole violette. Magnifiquement vêtus, les cardinaux se pavanaient comme des diplomates imbus de leur pouvoir. Lui, le berger des agneaux du Seigneur, le Saint Père, tranchait par la modestie de sa présence.

S. — Tu n'as donc pas pu assister à la grande procession qui commence à l'arrière de l'église et qui s'achemine jusqu'au pied de l'autel. Les clercs portent une lanterne contenant le feu nouveau, l'encensoir et la croix. Le célébrant quitte la chape et l'étole violettes et revêt une tunique blanche avec ses accessoires. Il prend le roseau surmonté de trois cierges et amorce la procession du cierge pascal qu'il interrompra à trois reprises. À chaque fois, il abaisse le roseau et allume l'un des trois cierges à la lanterne. Il s'agenouille et est imité par ses clercs, sauf celui qui porte la croix. Il entonne d'une voix claire : « *Lumen Christi* ». Les clercs et l'assemblée lui répondent : « *Deo gratias* ». Tous se relèvent et poursuivent la procession. Cette procédure est répétée, chaque fois sur un ton de voix plus élevé. Ce n'est qu'arrivé au pied de l'autel que le célébrant, au milieu de ses clercs alignés, prend le missel pour chanter l'*Exsultet*, et se dirige au lieu préparé, sur le pavé du côté de l'évangile.

A., *songeuse*. — L'opéra se termine par la procession que dirige Kopernikus. Elle s'arrête à deux reprises. Il y a sans doute là un parallèle à établir avec la procession de la vigile pascale. Mais si j'arrive à comprendre de quelle manière *l'Exultet* a pu nous plonger dans un état d'anticipation « exultante », je n'arrive cependant pas encore à saisir de quelle façon la symbolique pascale peut se rattacher au mythe d'Orphée.

B. — Par le procédé de transfert. Par la transposition de quelque chose en son contraire, par exemple : de la nuit au jour, des ténèbres en la lumière, de l'indicible en l'ineffable. Aussi, par ce que tout être humain bien pensant essaie de réunir : l'art à la science. Mozart représente l'art et Kopernikus, la science. La science est le domaine de ce qui est avéré, de ce qui peut être vérifié. Mais tout ne peut être vérifié. L'art s'exerce dans le domaine du non-vérifiable et subit en retour le discrédit rattaché à ce qui est du ressort de l'imagination. La science est une rétroaction sur des événements passés. Dès qu'elle observe un phénomène, il n'existe déjà plus. Ce qui est du domaine de l'imaginaire peut toujours exister, car cette galaxie est le royaume des possibles. Ici, les deux personnages qui évoquent l'aboutissement de la démarche d'Agni, Mozart et Kopernikus, se font face en leur dénominateur commun : l'intuition. L'intuition est une faculté qui échange ses temporalités. Échange du passé et du futur dans l'éternel présent, de la mélancolie et du désir dans l'espoir rendu possible par la dématérialisation toute proche...

A. — Pourquoi Mozart précède-t-il Kopernikus ? Pourquoi n'est-ce pas Mozart qui entraîne Agni vers les sphères célestes ? Qui incarne l'idéal d'un ajustement parfait entre l'art et la science ?

B. — J'avance une réponse. Mozart est un personnage réel, qui a existé. Alors que Kopernikus, qui n'est pas représenté dans l'opéra, est une fiction. La preuve est que c'est Mozart qui chante sa mélodie. Qu'as-tu voulu nous dire par là ? Je ne sais pas comment l'expliquer. Je tente des suppositions. L'art serait plus réel et plus vrai que ne le prétend la science ? Si l'art ne projette que des chimères, qu'en est-il de la science ? N'échafaude-t-elle pas aussi des théories qu'elle a trop tendance à prendre pour des

réalités ? Parce qu'elle cherche continuellement à valider ses observations par des méthodes qu'elle reconnaît par ailleurs être déficientes, ne fait-elle pas la preuve qu'elle n'est pas plus avancée que l'art dans la recherche de la réalité première ?

S. — Je trouverais dommage que ce soit ce que l'on retienne de la rencontre entre Mozart et Kopernikus. Pour moi la science et l'art témoignent d'un désir commun aux hommes de chercher toujours plus avant des réponses à leurs questions. Les savants et les artistes utilisent des méthodes différentes pour y parvenir. Les artistes abordent la réalité par la fiction. Ils cherchent à valider leur intuition par des compositions tirées de leur imaginaire. On dit qu'ils créent. Les scientifiques cherchent à valider leur intuition par l'observation, l'expérimentation et par la documentation. Avec Mozart, je rends hommage à la musique et me réfère à des moments précis de sa production qui trouvent des échos dans mon imaginaire propre. En tant qu'artiste, j'ai inventé un personnage scientifique pour rendre hommage à la science. Mais ce personnage, on ne le voit pas, car il représente ce qui ne peut être atteint ici-bas : la plénitude. Et c'est Mozart, l'intuitif et maître du tempo, qui nous le fait rencontrer. Mozart est un canal comme l'art en est un.

A. — Kopernikus, comme le Christ, comme Orphée ou comme tout autre guide charismatique peut diriger la procession vers le Royaume.

B. — Et puisque tu mentionnes Orphée, examinons cette figure très riche de la mythologie et fort significative pour nous, musiciens.

A. — Pourquoi Orphée prend-il ici une telle importance ?

B. — Orphée est le plus grand poète et le plus habile musicien des légendes occidentales. Apollon, la divinité tutélaire de tous les arts, le gratifia de multiples dons et lui fit cadeau d'une lyre. Orphée savait tenir sous son charme ses ennemis les plus puissants et les bêtes les plus féroces. Enfanté par la Muse Calliope, qui le conçut avec le roi de Thrace Œagre, il était souvent accompagné des sœurs de sa mère. Les neuf Muses étaient des déesses enchanteresses et des inspiratrices, au contraire des Bacchantes, les courtisanes de Dionysos qui, par leurs transes frénétiques au cours des

mystères et des fêtes célébrées en l'honneur de leur maître, devenaient les dangereux bras armés de celui-ci. Comme Dionysos ou même le Christ, Orphée est né de l'union d'une divinité et d'une mortelle. Chacune de ces divinités subit une passion, descendit aux enfers, vainquit la mort et ressuscita. Leurs fidèles partagent tous une vision eschatologique de la destinée humaine et de l'univers en général. Reconnaisants envers leurs sauveurs, ils doivent constamment raviver leur foi afin d'être choisis parmi les élus du Paradis au jugement dernier.

A. — Tous connaissent l'histoire d'amour d'Orphée qui descendit aux Enfers pour délivrer son épouse Eurydice, piquée mortellement par un serpent alors qu'elle tentait d'échapper au berger Aristée. Avec sa lyre, Orphée vainquit Cerbère, le féroce gardien des Enfers, apaisa les furies et délivra Eurydice. Mais Zeus lui avait fait promettre de ne pas se retourner pour regarder son épouse avant d'avoir atteint le monde des vivants. Cette promesse, il ne la tint pas, distrait par les lamentations d'Eurydice qui croyait son amant détourné de ses charmes. Au moment d'émerger du royaume des ombres, il se retourna et Eurydice s'évanouit à ses yeux pour toujours. Selon l'interprétation classique, cette épreuve initiatique demeure l'allégorie la plus convaincante de l'homme pris entre la faiblesse de sa condition de mortel et ses aspirations à l'éternité.

S. — Cela me rappelle Mozart qui, dans *la Flûte enchantée*, soumet Tamino et Papageno à une épreuve similaire. Ils doivent garder le silence tout au long de leur initiation. Contrairement à Orphée, Tamino fait honneur à sa parole. Il demeure ferme devant les supplications de sa dulcinée. Alors Pamina, croyant l'amour de Tamino mort pour elle, s'écrie : « Ah, je le sens, elle est à jamais évanouie la joie de l'amour ! [...] Vois, Tamino ! ces larmes coulent pour toi seul, mon bien-aimé ; si tu ne ressens pas la peine d'amour, alors je retrouverai le repos dans la mort ! » Orphée, sous ses aspects d'amant désolé, a été l'inspirateur de bien des artistes et des poètes. On peut même dire que la naissance de l'opéra dérive d'une première œuvre écrite au 15^e siècle sur le thème d'Orphée, *Fabula di Orfeo* d'Ange Politien (1480), une fable recomposée à partir du texte du livre IV des *Géorgiques* de Virgile.

B. — Le genre de l'opéra nous a fournis de grands morceaux devenus mythiques. Les deux plus importantes œuvres sur ce thème, de l'avis général, sont l'*Orfeo* de Monteverdi (1607) et l'*Orphée* de Gluck (1762).

A., *impatiente*. — Conclut la légende d'Orphée. Que se passe-t-il après qu'Orphée a perdu Eurydice ?

B. — Inconsolable, Orphée dédaigne l'amour des femmes. L'on raconte que certaines d'entre elles, dépitées, le réduisirent en pièces. Voilà un autre trait commun qu'Orphée partage avec Dionysos-Zagreus, démembré par les Titans.

A. — Dionysos n'a-t-il pas tenté, comme Orphée, de plonger dans les Enfers pour délivrer sa mère Sémélé et la transporter avec lui dans les cieux ?

B. — En effet. Par ailleurs, les destins tragiques de Dionysos et d'Orphée seront tous deux changés en destin heureux. On raconte que les restes de Dionysos-Zagreus furent enterrés à Delphes par les soins d'Apollon. Athéna s'empara de son cœur pour le confier à Zeus qui l'avalait, concevant ainsi un nouveau dieu : le Dionysos « deux fois-né ». C'est cette résurrection qui a été célébrée au cours des mystères orphiques. Un sort glorieux fût également attribué à Orphée. Zeus fit placer sa lyre parmi les constellations, et les Muses accordèrent une sépulture à ses membres épars au pied de l'Olympe. Monteverdi et Gluck ont magnifié la fin terrestre d'Orphée.

A. — Mais comment expliques-tu, dans *Kopernikus*, le passage des tableaux consacrés à Dionysos aux tableaux dédiés à Orphée ?

B. — Dionysos est un dieu lié aux forces terrestres. Il a été l'objet de bien des préjugés et a hérité d'une mauvaise réputation que les ignorants de sa spiritualité lui ont faite sous couvert d'éthique spirituelle et esthétique. Au contraire, Orphée jouit dans l'imaginaire occidental d'une bien meilleure réputation. Dieu de la végétation et des liquides, Dionysos hante la nuit obscure. Grâce aux effluves odoriférants et enivrants de ses philtres magiques, il plonge l'être humain dans des états qui le ramollissent et le privent de sa volonté. Il est le dieu des tragédies et des comédies qui se donnaient au

théâtre grec au cours des Dionysies, des fêtes en son honneur. En présence de ses prêtres, Dionysos se déplace avec les Thyades à grand renfort de percussionnistes et de flûtistes. Ceux-ci font beaucoup de tapage. Ils émettent des notes dissonantes et battent le rythme de façon syncopée dans le seul but de provoquer la surprise et l'effroi. À cause de ces manifestations, Dionysos est reconnu comme un protecteur des arts, mais un protecteur aux transports désordonnés. Au contraire, Orphée est un mythe lumineux. Sa musique exprime l'état de grâce et l'harmonie. Elle rapproche de l'insondable mystère de Dieu, de l'amour. Ses chants sont des poétiques de l'excellence. Sa constellation en forme de lyre brille au firmament. Il est associé à la clarté et non à l'opacité de la nuit. Il incarne le raffinement de la civilisation qu'il apporte aux peuples barbares. Si Dionysos représente les instincts agrestes et sauvages, Orphée représente la paix, la concorde et l'éternité. Il dompte les passions par la douceur, installe la vertu par la force de la raison.

A. — Mais tu ne réponds pas à ma question.

B. — J'y viens. Les deux ont partie liée avec la mort. Et c'est pourquoi le samedi saint devient la symbolique du passage entre la mort — le tombeau est vide, car l'âme a déserté le corps — et la résurrection, soit la renaissance des dieux. Cela n'instaure cependant pas le cycle des renaissances tel que se le figurait l'hindouisme avant Bouddha Gautama, mais accrédié le grand pressentiment que l'éternité est de tout temps comprise dans la vie comme dans la mort.

A. — Je ne voudrais pas indûment allonger notre entretien, mais tu as mentionné que les Dionysies tenaient une certaine place dans les mystères orphiques.

B. — Les relations entre Dionysos et Orphée sont complexes et les rites de leurs cultes difficiles à démêler. Les mystères orphiques étaient fondés sur une doctrine métaphysique de l'âme. Celle-ci, d'origine divine et immortelle, aurait été enfermée, à la suite d'une faute inconnue, dans le corps appelé « tombeau de l'âme ». La spiritualité révélée par Orphée, dont il tenait les principes vraisemblablement des mystères d'Osiris et d'Osiris auxquels il s'initia lors d'un voyage en Égypte, permettait la

libération de l'âme par des pratiques rituelles précises qu'il intégra aux mystères d'Éleusis. C'est pourquoi le salut de l'âme, au centre de la doctrine orphique, restera soumis à la grâce accordée par Perséphone, libérée des Enfers par son père, à la condition qu'elle revienne deux fois par année auprès de son époux Hadès (dieu des Enfers), durant les saisons mortes de la terre. C'est fou comme Zeus, qui n'accorde ses grâces qu'à certaines conditions, peut paraître mesquin ! On détient là la raison pour laquelle les mystères orphiques ont pris place dans les mystères d'Éleusis, dont la liturgie était vouée à Déméter et à sa fille Perséphone...

A. — Si je comprends bien, les mystères de Dionysos s'inséraient dans les mystères d'Orphée, eux-mêmes pratiqués au cours de la célébration des mystères d'Éleusis. Il serait sans doute intéressant d'étudier le calendrier de ces religions à mystères en les comparant avec celui de la liturgie catholique romaine. On s'apercevrait que la chrétienté tire ses origines de ce qu'elle appelait, avec hauteur, le paganisme.

S. — Je ne nie pas avoir puisé à un bassin très large de spiritualités prenant figures de mystères, de religions, de sagesse ou de métaphysiques. Tous ces aspects des doctrines eschatologiques m'impressionnaient. Mais si vous me demandiez de préciser à quelles réflexions et à quels états d'âme correspondait telle image spécifique ou telle intuition pour écrire tel passage musical, je serais bien en peine de vous le dire. L'enchaînement que nous avons dégagé de cette trame d'influences sous forme de rituel initiatique, je ne peux le nier, puisque je l'ai moi-même suggéré dans mes notes de mise en scène.

B. — Passer du côté d'Orphée, c'est se voir aboutir dans une nuit lumineuse où tous les réverbères du ciel sont allumés. Et comme le constatait ce philosophe, Vladimir Jankélévitch qui, en 1961, produisit cet ouvrage admirable, *la Musique et l'Ineffable*, dont je me suis inspirée pour attribuer, à sa suite, le caractère indicible des humeurs physiques et métaphysiques à Dionysos et le caractère ineffable à Orphée, c'est l'ineffable de la musique qui est vérité. Orphée triomphe de Dionysos dans notre parti pris. L'ineffable déclenche en nous ce qui est positif : « l'état de verve ». Le processus

créateur est dévorant. Il exige du créateur qu'il subisse des angoisses existentielles où doivent sans cesse être combattu le doute. Il demande qu'il s'astreigne à des sacrifices auxquels nul autre que lui ne consentirait. Il lui impose une discipline de travail tyrannique. Mais au bout du compte, l'état de *verbe* ou de « *verve* » plonge inévitablement dans l'univers « orphique » de la créativité.

S. — « *Meco trarrotti a riveder le stelle* » : « Je t'entraînerai avec moi pour revoir les étoiles ! ». Voilà ce que dit à Eurydice qu'il vient de perdre, l'Orphée de Striggio-Monteverdi, emporté par la puissance de sa divinité et l'élan sublime de son chant. J'imaginai cet Orphée, voyageant parmi les étoiles de sa constellation et serrant contre lui le corps inanimé de sa bien-aimée, qui reprendra vie à ses côtés au Paradis.

B. — Dans le très bel aria devenu célèbre, l'Orphée de Pergolèse est dans le doute et se lamente : « Ou bien je vais retourner rejoindre Eurydice, ou bien je vais... », etc. Nous avons précédemment cité ce bel extrait dans *le Passage*.

S. — C'est le seul changement que le librettiste apportera à la fable lyrique de Policien. Ce romantisme m'inspirait davantage que la fin, heureuse elle aussi, échafaudée par Calzabigi-Gluck. La leur décrit le voyage de retour des époux après que l'Amour, qui intervient dans l'opéra comme un « *deus ex machina* », eût récompensé la fidélité d'Orphée prêt à se donner la mort pour demeurer auprès de son épouse. Ce livret, d'un classicisme assez mélodramatique, ce qui n'est pas pour me déplaire, fait intervenir une série de ballets purement décoratifs. Le génie de Gluck, par la richesse et l'unité de son inspiration et les couleurs qu'il sût appliquer à son orchestration si moderne, a laissé de remarquables morceaux, parmi lesquels « J'ai perdu mon Eurydice », un sommet de l'opéra. Passée cette période, les œuvres tirées du répertoire inspiré par la poétique d'Orphée ne m'intéresseront pas.

A. — Ces exemples me font penser à cette sorte d'état de douceur, d'apesanteur que procure l'inspiration. Je pourrais même choisir une des étoiles de la Lyre pour me dématérialiser. Je pense que la symbolique des étoiles, explorée dans le tableau de *la Quête*, nous est rappelée ici dans toute sa splendeur.

B. — L'inspiration est produite par ce qui est propre à l'individu, par ce qui l'a impressionné et qu'il a décidé de conserver en mémoire durant son existence. L'imaginaire devient ainsi source d'un éros qui l'installe dans un état de merveille.

S. — Mais l'état de merveille qu'occasionne par exemple la contemplation des étoiles n'est pas le merveilleux.

B. — Non, en effet. Le merveilleux est un genre littéraire. Il s'agirait plutôt ici d'un état de merveille déclenché par l'étonnement puis par l'admiration devant ce qui est beau. Ce n'est ni la musique, qui n'exprime rien en elle-même, ni le texte, minimaliste quant à l'expression, qui nous ont fait comprendre le genre « féerie mystique » de l'opéra, mais bien le travail de métaphorisation auquel nous ont convié les personnages de *Kopernikus*. Par eux, nous avons pu toucher au merveilleux. Parce qu'ils provenaient de ces légendes et de ces contes profanes et religieux qui déployaient devant nos yeux éblouis le magique et le mystérieux. Nous arrivions ainsi à concevoir l'inconcevable et à tomber en arrêt devant ce qui subitement nous paraissait plausible. Parce que nous voulions y croire. Par la porte de la magie et des cosmogonies archétypales, ta féerie mystique nous a fait pénétrer aussi loin que notre imagination pouvait nous entraîner.

A. — Je crois bien, en effet, que l'imaginaire de Claude a contaminé le nôtre, de sorte qu'il est probablement difficile de distinguer le nôtre du sien. Que le mien doive se couler dans le sien, n'est-ce pas ce que l'on attend d'une interprète ? Mais toi, l'auteure, ne t'es-tu pas trop avancée dans le saint des saints ? Ne te sens-tu pas quelque peu gênée, comme une profanatrice ?

B., *négligeant de répondre directement*. — Claude lisait beaucoup. Il emmagasinait les impressions, voyait, écoutait et découvrait le monde avec des yeux d'enfant. Je n'ai jamais cessé d'établir un rapprochement entre l'univers de Claude et cet épisode de l'*Alice* de Carroll où, entraînée à la suite du lapin, elle tombe dans le puits profond : la « 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... » Curieuse, elle ne semble même pas surprise de ce qu'il lui arrive.

A. — C'est comme si elle trouvait cela presque évident.

B. *continuant sa citation*. — « 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. »

A., *avec ferveur*. — Que c'est beau et essentiel que cette étourdissante et incessante découverte du monde ! C'est comme si *Journal*, l'œuvre malheureusement trop peu connue du public sur laquelle nous nous sommes penchés, continuait à se déployer dans l'immense carte des *Étoiles*. On te sent admirer, Claude, avec des yeux éperdus d'innocence enfantine ce que tu croyais avoir perdu et que ton ardeur te poussait à revoir. On a le goût d'étreindre ce Claude-là, cet enfant idéaliste et solitaire qui suscite en nous un tel émoi. Nous le débusquons dans son ciel privé de perséides. Nous fermons les paupières et désirons ardemment que cette petite comète esseulée apparaissant furtivement en négatif sur la rétine de l'œil nous entraîne à sa suite au pays des rêves, qui est le pays des merveilles.

S. — Vous avez été comme des chœurs de tragédies grecques dans les opéras du 17^e siècle. Ils regardaient avec des yeux extasiés les dieux agir sur la scène. C'est ce type d'opéra que j'ai tenté de raviver. À une époque abandonnée de ses dieux, c'était une démarche tout à fait inédite. Ce que je recherchais dans l'opéra, on l'a déjà mentionné mais je le redis, parce que nous touchons là à l'essence de *Kopernikus*, c'était un état d'être *opéra*, un état nouménal qui établissait un rapport direct avec l'âme du spectateur. Et c'est pour cela que j'approuve toute herméneutique de mon opéra qui irait dans le sens de ce que nous avons fait émerger. Bien d'autres choses auraient pu être développées. Mais vous m'avez convaincu qu'il fallait aller dans ce sens là. Il est vrai que je lisais beaucoup, que j'étais impressionné par les univers que j'imaginai au-delà des nuages...

A. — Dans une sorte de ciel très pur où tes poumons trop longtemps comprimés pouvaient enfin se gorger d'éternité.

Chapitre 14

La Dématérialisation

Ne parle pas. Ne parle plus. Je l'ai toujours su...

Affal e sur ta tombe, j'écrase les fleurs que j'avais amassées pour te les offrir le jour des grandes retrouvailles. Maintenant que cet espoir a déserté mes si longues journées à t'attendre, je me replie en silence dans le cloître de ma solitude, sachant que nulle pensée ne pourrait m'apaiser, sinon celle de ma mort prochaine.

Enfant abandonné, je te vois rendre l'âme sans que je puisse recueillir le dernier souffle de ton grand corps supplicié... C'est là sans doute ma punition.

J'ai toujours prié pour que tu sentes ma présence auprès de toi. Par ma faute, par ma très grande faute, tu as vécu seul tes dernières minutes. Je voudrais, mère indigne, atteindre de mes doigts acérés mon c eur pour l'arracher. Et je supplie la Mère des sept douleurs de te ramener au pays de mes entrailles où tes cendres, enfin, pourront reposer en paix.

Maman,

Je ne veux pas que tu t'inquiètes. Ce que j'ai fait, je l'ai fait parce que je n'avais plus de choix. Il fallait que je mette fin à l'enfer de ton absence.

Je t'en ai voulu de m'avoir abandonné. Et si on t'y avait contrainte, pourquoi n'être pas partie à ma recherche ? Je me suis ensuite dit que tu l'aurais fait sans doute si tu avais vécu. Peut-être la mort était-elle survenue au moment de ma naissance ? Tu aurais donné ta vie pour ton enfant. Autrement, comment aurais-tu pu m'abandonner, toi, la mère la plus merveilleuse, toi, la mère que je ne pouvais entrevoir que nimbée d'une lumière douce et réconfortante, toi dont le regard ne se serait déposé sur moi qu'en versant des larmes de tendresse ?

Je t'adressais sans cesse mes prières comme je le fais en cet instant où mon âme s'exhale doucement de ma poitrine. Mais ne t'inquiète pas, je ne souffre plus. Je ne sens déjà plus les coups et les stries dont on m'a tailladé le corps. L'idée que je vais enfin te retrouver, ô maman, anesthésie mes souffrances qui ne sont plus, déjà, qu'effacement même de leurs souvenirs.

Un jour, j'ai écrit un opéra pour dire comment je concevais la vie. Il suivait une œuvre chorale où je dessinais l'enfance que j'aurais pu vivre si j'avais grandi auprès de toi. J'imaginai une chambre aux joyeux coloris que tu avais peinte de tes mains qui savaient tout faire. Autour de ma chambre, il y avait des rayonnages qui contenaient

des albums aux dessins splendides, des ouvrages qui racontaient des tas d'histoires de magiciens comme Merlin l'Enchanteur, et de fées resplendissantes comme la Fée aux cheveux couleur bleu-nuit, et malignes comme la sorcière Carabosse. Tous ces beaux livres, tu me les avais offerts, car tu prenais soin de meubler mon imaginaire. Je les relisais tout le temps. J'y prenais un plaisir infini.

Toi, tu venais aux nouvelles, t'assurant de ce que je faisais dans ma chambre. Tu ne me laissais jamais seul plus de cinq minutes. Et tu chantais. Ô ta voix, maman, quelle source merveilleuse de fraîcheur ! Dans cette œuvre d'avant mon opéra, c'est ta voix que je cherchais à recréer. J'ai toujours cherché à reproduire ta voix...

Après cette pièce chorale, j'ai écrit l'opéra dans le but de mettre un point final à toutes ces fantasmagories. On se moquait de moi. Un de mes amis trouvait que je composais sérieusement des univers puérils, des univers de pacotille. Alors j'ai pensé qu'en composant un rituel de mort, cela ferait plus adulte. De toute façon, je crois bien que je n'écrivais que des rituels de mort.

J'imaginai que tu me voyais jouer à la marelle quand j'étais tout petit dans la ruelle et dans la cour d'école. C'est à une scène comme celle-là que je pensais quand l'héroïne de mon opéra sortait exultante du jeu compliqué de la vie. Je la voyais triompher comme moi des tracés à la craie blanche sur le pavé de mes rêves. Tous ses amis l'applaudissaient. J'imaginai que mes amis — car j'en avais — faisaient cela pour moi aussi. Et bien sûr, toi, ma maman, tu étais très fière de ton fils !

Ces rêves revenaient souvent. Tu assistais à mes jeux et tu m'encourageais. J'en sortais toujours vainqueur, car c'était tellement extraordinaire d'entendre tes clairs éclats de rire. C'était la joie de la réussite, comme lorsque Agni avait réussi l'ultime épreuve. Cette version de ma vie où tu applaudissais à mes jeux était tellement plus lumineuse que celle, sordide, où mes fréquentations me prenaient comme souffre-douleur et m'abandonnaient seul et apeuré dans les ruelles, le soir...

Avant de me mettre dans la situation où je sens encore un peu de vie m'habiter, je dois t'avouer que j'ai beaucoup bu. Question de ne plus sentir. Et glou, et glou et glou : je

ne voulais plus me défiler devant l'inéluctable. Ce n'était pas d'être mort qui me faisait peur. C'était de mourir. Pour passer à l'acte, il me fallait un courage que je n'avais jamais eu, et quand je pensais l'avoir, je ne pouvais le maintenir jusqu'au bout. J'avais tellement peur. Car la mort, c'était le noir. Tu sais comme j'avais peur du noir de ma chambre. Je suis content d'avoir pu enfin affronter mon destin. Quand on me trouvera, ceux qui me connaissent diront sans doute que je suis parvenu à destination. Que ma patrie était devenue ma prison. Que je ne pouvais plus supporter tous ces ignares qui m'entouraient. Qu'apatride, j'avais enfin trouvé mon pays. Maintenant tu le sais, mon pays c'était toi. J'étais ce Marco Polo dont j'ai raconté le voyage intérieur. Toute ma vie, j'ai jeté un regard mélancolique sur mon drame intime, sur l'incompréhension dont j'étais l'objet de la part des miens.

Après l'opéra, j'ai composé une lamentation sur ma solitude. Ce fut le début de la fin. Plus j'écrivais, et plus mes œuvres faisaient surgir les contours vertigineux de la mort, de l'effacement de l'être... Je pourrais te les énumérer toutes ces œuvres, maman, mais quelque chose me dit que tu les connais déjà et que, de toute façon, cela n'a plus d'importance. Dans mon cœur devenu sauvage, fermé aux autres et à l'amour, tu éveillais ce frisson d'humilité et de respect de moi-même. L'horreur de ma vie gâchée et consumée m'apparaissait sans qu'il me soit possible d'échapper à cette vision.

Et puis un jour, dans le métro, j'ai vu un garçon qui me parut un « vrai bum ». Et il l'était. Il m'a tassé dans un coin du wagon bondé et m'a fait ce que je n'ai osé lui interdire. J'étais conquis et docile. Je m'étais si souvent représenté l'horreur et l'émerveillement d'une telle docilité ! C'est ainsi qu'est née ma résolution et le moyen de son exécution. Cette scène, un peu transformée pour servir ma décision, je l'ai transcrite dans l'œuvre que je savais être la dernière, ne sachant si j'aurais le temps de la terminer. Il ne me restait qu'à... Tu sais ce que veux dire.

J'ai invité le gars du métro. Je l'ai amené au restaurant. J'avais de l'argent depuis mon retour d'Allemagne. Lui se droguait. Disait qu'il le faisait tout le temps. Qu'il s'en tirait bien. Je lui ai signé un chèque. Il m'a suivi chez moi pour ce qui avait été convenu.

Je ne sais ce qui adviendra de ma partition, dont les feuillets ont été dispersés aux quatre coins de la chambre durant la bataille de ma résistance quand j'ai pris peur. Mon ami Harry, très perspicace, saura décrypter la mention de son prénom dans le texte de la partition. Il y verra sans doute un appel. Il saura que je ne désigne pas le nom de mon assassin, mais plutôt celui à qui je confie la tâche de réunir les feuillets épars de mon œuvre. Il saura les préserver du ramassage bric-à-brac qu'effectueront les gendarmes au moment de la découverte de mon corps...

De là-haut, tu as sans doute souffert pour moi. Comment une mère pourrait-elle autrement assister aux derniers râles de son fils ! Pense, maman, que j'ai entendu ton appel. Et pardonne-moi d'y avoir répondu d'une façon aussi cruelle.

Je prie pour que « les anges des visions béatifiques guident mon vaisseau sur la mer des sept éternités ». Pour que « la lumière et la douceur des oiseaux subtils » m'apprennent enfin la pureté céleste. Ces images venaient de mes rêves. Mes souvenirs les restituaient en *pianissimos surnaturels*, en murmures de harpes, en de stellaires et sereines effusions de chœurs d'anges, en d'apaisantes cantilènes d'archets. Et puis j'esquissais des modulations dont je feignais l'aboutissement dans des ailleurs irréels. J'embrouillais tout cela en sourdines, en cauchemars cuivrés. Ces anges et oiseaux subtils finissaient toujours par se métamorphoser en oracles sombres et funèbres. C'était pour les chasser que j'essayais d'écrire les voix de l'éternité...

Combien de fois, quand on me faisait du mal, je rêvais que tu venais à ma rescousse. Maintenant que s'estompent les dernières souffrances, c'est ton visage compatissant que je vois encore, et c'est ce visage que je veux contempler éternellement.

Arrête de m'appeler, maman. J'ai compris. J'ai fini de t'entrevoir dans tous les coins d'ombre de mon existence. J'ai mis un terme à l'errance qui me poussait à capter les arabesques de ton chant. Petit papillon agile, tu fuyais m'amenant toujours plus loin, de terre en terre... À chaque ondulation, dans l'allégresse, je pensais faire apparaître ton image, la plus sacrée de toutes les mélodies que j'inventais. Sans cesse je te portais en moi. Moi qui le voulais désespérément, je n'ai jamais su ce qu'était l'amour. Je ne

le reconnaissais que dans les mirages que tu éparpillais dans mes pérégrinations. Comment aurais-je pu le reconnaître, moi que l'amour d'une mère avait déserté ! Je n'avais aucun modèle pour aimer.

Il y a peu de temps encore, il m'eût été insupportable de mourir sans avoir pu fixer les nuances de ton visage. Maintenant, vois comme les événements ont pris une tournure bizarre. Au lieu que ce soit moi qui écrive ta mélodie, c'est toi qui pétrit et façonne le chant qui m'emporte vers toi. J'ai dépassé le seuil de la terreur. Tu me séduis et tu m'entraînes, serein, vers mon ultime terre...

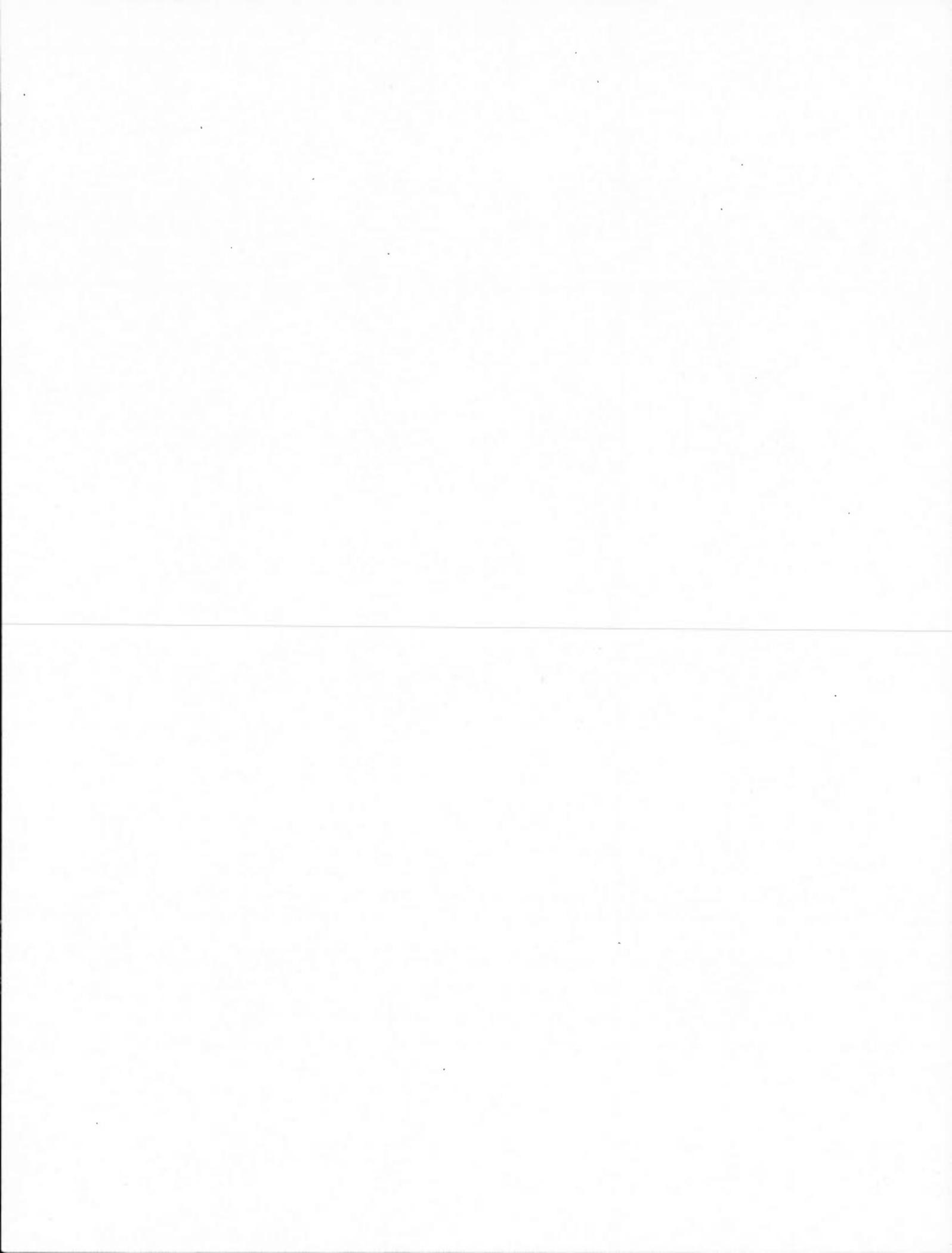
Quand on délire, on voit l'essentiel. La seule voix qui perce en moi, c'est celle de l'enfant qui parle en moi, celle de l'enfant qui parle doucement aux anges le soir... Maintenant que je te vois, oh, quelle musique je pourrais inscrire sur la portée ! Mais ce n'est plus nécessaire. Tu ne le veux pas. Tu préfères que je meure. Je meurs donc sans regret, tiré par la force de ton sourire. Tout autour de *nous* c'est le silence...

Maman, je suis heureux.

Ton enfant qui te revient,

Ton Claude à jamais

POSTLUDE



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

Claude Vivier.

Errant, ô chercheur méconnu, la trouvaille, la merveille serait-elle donc à jamais perdue ? Comme rosée dissoute au soleil ?

Tais-toi, prêtre ignare !

J'ai navigué jusqu'à la terre bascule, hors de vue de l'étoile polaire, et j'ai contemplé dans un ciel nouveau la gemme crucifère.

Ténèbres sur ténèbres, ma patrie est devenue ma prison. Je suis l'étranger qu'on écarte. Ma découverte, mon voyage ont été changés en fable, mon savoir en mensonge et ma richesse en cendres.

Devrais-je témoigner contre moi-même, niant ce que mes yeux ont vu, mes oreilles entendu, ce que j'ai touché de mes mains ?

Non, je ne me dédierai pas ! Je n'abjurerais pas !

Confiant mon héritage à l'avenir, je sais que j'obtiendrai des enfants de nos enfants la reconnaissance et l'honneur.

Ténèbres sur ténèbres, errant, ô chercheur inconnu, c'est la mort que je trouverai, l'ultime langue et l'ultime terre.

- Cette main tendue va retomber, fermée sur son secret. C'est de
la pourriture jetée au noir, limon que la semence fructifie...
Je franchirai, serein, le seuil de la terreur.

Paul Chamberland.
Texte du final, solo de la soprano : le testament de Marco Polo.

Dans le silence de la mort

Ce que j'ai su de toi, tu ne sauras jamais de quelle manière. C'est mon secret. C'est l'heure des testaments. Voici le mien. Il sera bref. Le temps des grands épanchements est passé. Sache qu'à travers ces faits, jamais je n'ai cessé de penser à toi et de t'aimer.

Oui, j'étais Polonaise, et oui, j'étais Juive. De camp en camp de concentration, on m'a traînée jusqu'à celui, en Hollande, où on me destinait à la crémation. La fin de la guerre heureusement m'a délivrée, grâce à je ne me souviens plus quelle division d'infanterie de l'armée canadienne. C'est à ce moment là que j'ai connu ton père.

Après la guerre, j'ai profité des occasions d'émigration offertes par les pays alliés pour venir m'installer au Québec, le seul pays qui suscitait en moi quelques résonances familiales.

Arrivée sur place, on m'a aidée à trouver du travail. Dans les Pays-Bas, j'avais eu le temps de me refaire une santé grâce aux bons soins que la Croix-Rouge dispensait à des rescapés comme moi. On m'a donc procuré une place de nurse chez un riche Anglais

montréalais qui avait deux enfants. Mes temps libres étaient peu nombreux mais suffisants pour que je les consacre à la recherche du soldat canadien que j'avais connu au moment de la libération. Je l'ai retracé. On s'est fréquenté pour un temps en cachette, car il était marié et avait des enfants déjà à l'âge de l'adolescence.

Les journées passaient tristement. Je me sentais prisonnière de mon travail, à la merci d'un patron dur et peu enclin aux accommodements. C'est ainsi qu'enceinte, j'ai eu à subir un double rejet, celui de mon amant qui, catholique, ne pouvait divorcer et m'épouser, celui de mon employeur qui abusait comme bon lui semblait de ma subordination et qui, de surcroît, exigeait d'une employée qu'elle soit irréprochable.

Sans ressources, une amie m'a dirigée vers une crèche éloignée du centre-ville. J'ai dû y travailler avant et après mon accouchement pour acquitter les frais d'hospitalisation et pour assurer ma subsistance. Je refusais de te confier à l'adoption. La loi m'accordait deux ans pour me donner les moyens de te reprendre et de t'élever. En attendant, les religieuses me confinaient dans une annexe de la crèche afin de m'empêcher de te voir et de m'occuper de toi. Aucun lien affectif ne devait être créé, me disaient-elles, au cas où je ne serais pas en mesure de te reprendre une fois le terme écoulé.

J'avais une complice à la crèche. C'était une brave religieuse qui trouvait insensé le sort qu'on réservait à des filles comme moi. Après mes journées de travail, alors que les gardiennes des pouponnières allongeaient leur temps de repas, elle m'ouvrait une porte dérobée qui me permettait de me diriger vers ton petit lit. Et là, je restais quelques instants à admirer cette chose merveilleuse et vivante qui venait de moi. Puis je te prenais dans mes bras, petite vie chaude et parfumée, et

je te chantais des berceuses très douces que seules tes oreilles pouvaient entendre. Tes yeux à ce moment-là fixaient mes lèvres, en arrêt pour ne rien perdre de ce que je te chantais. C'était un chant qui nous unissait étroitement l'un à l'autre. Tu étais la chair de ma chair, deux chairs à nouveau réunies en une seule. On disait que j'avais une très belle voix. Jamais elle n'a pu être aussi belle que lorsqu'elle te berçait. Parfois mon cœur s'arrêtait et battait la chamade. J'entendais des bruits. J'avais tellement peur d'attirer l'attention et de ne plus être en mesure de te voir !

Je n'ai pu te garder et j'ai dû finalement me résoudre à te confier à l'adoption. Mon existence sans toi n'avait plus aucun sens. Et c'est ainsi que j'ai décidé de consacrer ma vie à quelque chose qui transcendait ma douleur. J'ai pris le voile dans une communauté de cloîtrées et me suis à jamais vouée à la méditation.

Le temps passait. Un jour, le gouvernement a promulgué une loi permettant aux parents naturels et aux enfants adoptés de se retrouver. Des recherches en ce sens étaient devenues possibles pour ceux qui le désiraient. Mon cœur de mère s'est emballé. J'ai couru chez la mère abbesse, une femme compatissante, qui m'a promis de s'occuper de mon désir légitime de connaître mon fils. Elle m'a enjoint d'attendre et de prier. De prier ! Je ne faisais que cela...

Puis un jour, à peine quelques mois plus tard, l'abbesse m'a communiqué la nouvelle qui est tombée comme un couperet : mon fils venait d'être découvert assassiné dans des circonstances atroces à Paris. Elle me confiait avoir longtemps tergiversé avant de m'apprendre la nouvelle. Finalement elle s'était dit qu'il valait mieux savoir qu'ignorer, et que, dans sa grande clémence, Dieu m'offrait peut-être là la possibilité de faire enfin ce deuil qui jusqu'ici m'avait été refusé.

Je me suis mise à rire. À rire comme folle. C'était quelque chose de furieux et d'insensé qui me venait de la gorge... presque démoniaque. Comment faire le deuil de quelqu'un qui n'avait existé que dans mes délires ? Ne consacrais-je pas ma vie à contempler l'éternité ?

Ce testament t'est donc délivré dans l'éternité, mon fils. Il n'a été rédigé que sur l'impulsion d'un mot : « amour ».

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

L'année 2007-2008 soulignait le 60^e anniversaire de la naissance et le 25^e anniversaire de la mort de Claude Vivier. À l'initiative de la Société de musique contemporaine du Québec, plusieurs organismes voués à la diffusion et à l'enseignement de la musique furent sollicités pour rendre un hommage soutenu au « véritable trésor national » que constitue l'œuvre du compositeur. En une vingtaine de concerts, 18 ensembles musicaux parmi les plus dynamiques de la scène musicale montréalaise exécutèrent 17 œuvres significatives du corpus de Claude Vivier. Dans cette foulée, eurent lieu diverses activités scolaires, des journées d'études, des ateliers et des conférences dans des lieux de diffusion universitaires et grand public. Une bande dessinée fut produite à l'intention de la jeunesse, fut lancé un concours de rédaction de textes musicologiques sur l'œuvre du compositeur et un numéro spécial de la revue *Circuit*, dont il sera fait mention ci-dessous, tenta d'établir les fondements du « mythe Vivier » (Jonathan Goldman, prologue au numéro 3 du volume 18). Les notes de programme sur les œuvres furent rédigées sous la plume de Martine Rhéaume, alors doctorante de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Celle-ci boucla le cycle de ses participations par une conférence à l'auditorium de la Grande Bibliothèque du Québec, le 15 septembre 2008, dans le cadre de la série du Club d'écoute où elle présenta et commenta une grande partie d'extraits d'œuvres de Vivier.

Cette introduction à la bibliographie établit l'ambiance qui régnait dans le milieu musical au moment de la collecte de données qui allait contribuer à étayer les matières de *la Berceuse à Claude Vivier*.

Sources premières

En ce qui concerne les documents de premières sources qui ont servi à l'analyse de la partition de l'opéra et à son interprétation, le lecteur devra se référer à la section de l'introduction, « Les sources premières » (p.25-28), de la thèse.

Principaux fonds d'archives consultés :

Fonds Claude Vivier 1948-1983 — P 235. Archives de l'Université de Montréal.
Site accessible à l'adresse <http://www.archiv.umontreal.ca/P0000/P0235DS.html>

Fondation Vivier (fondation privée), Contrecoeur.

Plusieurs documents de sources primaire et secondaire présentant des essais de synthèse concernant différentes données de recherche sur l'existence et les

œuvres de Vivier (*ses curriculum vitæ*, ses addresses, ses tickets de transport, quelques rapports d'impôts, des coupures de presse, etc.).

Parmi les documents d'archives, précisons les documents suivants :

Cubaynes, C. (réalisateur). (1981). Série d'enregistrements d'entretiens originaux (avant montage) avec Claude Vivier. Pour une série d'émissions radiophoniques diffusées à la chaîne culturelle de la Société Radio-Canada (100,7), sous le titre de *Pour le temps qui dure*, entre le 4 et le 12 novembre 1981. Ces entretiens ont par la suite constitué la matière documentaire du 36^e coffret de l'*Anthologie de la musique canadienne* (1990, 4 CD) consacré aux œuvres de Claude Vivier.

Vivier, C. (1982). Communication prononcée au Centre culturel canadien, le 22 novembre à Paris, sur ses motivations créatrices à travers trois de ses œuvres : *Lonely Child*, *Wo bist du Licht !* et *Prologue pour un Marco Polo*.

Centre de musique canadienne au Québec.

Œuvres de Claude Vivier, partitions, enregistrements et dossiers de coupures de presse empruntés ou consultés sur place. Accessible en ligne à l'adresse <http://www.cmcquebec.ca/>

Le fonds contient un imposant corpus d'articles de revues et de journaux. Pour une liste des principaux articles, consulter la bibliographie de l'entrée à Claude Vivier, parue dans *l'Encyclopédie de la musique canadienne*, accessible sur le site en ligne de la Fondation Historia, *l'Encyclopédie canadienne*, à l'adresse : www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0003611

Phonothèque québécoise.

Archives de la série radiophonique *Musique de Canadiens* (plus de 170 émissions radiophoniques hebdomadaires d'une heure et plus).

Bail Milot, L. (intervieweuse et conceptrice). (1978-1982). Montréal : Société Radio-Canada 100,7.

Vivier a été présent à *Musique de Canadiens*, par sa voix et ses œuvres, dans quinze émissions. Neuf œuvres parmi les plus significatives du catalogue, de 1968 à 1982, ont été diffusées en entier ou en partie, et à plusieurs reprises (*Chants*, *Lectura di Dante*, *Pièce pour flûte et piano*, *Prolifération*, *Pulau Dewata*, *Shiraz*, *Love Song*, *Kopernikus* et *Lonely Child*). Vivier a été présent par la voix en studio cinq fois, dont trois fois durant toute l'émission en tant qu'invité. Les deux émissions intitulées *From Toronto*, où Vivier entretient les auditeurs de ses choix musicaux du point de vue de Toronto, étaient des émissions d'une heure et demie chacune. Elles éclairent les intérêts, les préoccupations et les goûts du compositeur. Une émission monographique d'une heure, intitulée *Le Compositeur de l'année* (15 nov. 1981), a été faite avec sa collaboration et en sa présence. L'atmosphère de cette émission plonge l'auditeur directement dans son

imaginaire. Plusieurs invités, sur divers sujets, sont venus commenter plus d'une facette de la production de Vivier.

Une conférence donnée par les soins de l'auteure à la Chapelle historique du Bon-Pasteur, le 9 avril 2008, sous l'égide de la Phonothèque québécoise, a rendu compte de cette matière de *Musique de Canadiens*. Intitulée « Claude Vivier nous parle », la communication a été réalisée dans la foulée de l'Année Vivier 2007-2008.

Données de recherche

Bibliothèque de Claude Vivier.

La Fondation Vivier a gardé une grande partie des ouvrages de la bibliothèque de Claude Vivier. Une liste en a été faite. Elle est reproduite en tant que documents d'archives en appendice. La consultation de cette liste a constitué une importante donnée de recherche.

Bilodeau, J. :

(2008, janvier). *Analyse et repérage des éléments thématiques de type mélodique dans l'opéra Kopernikus de Claude Vivier*. Travail commandé par Louise Bail en appui à la thèse, grâce à l'aide financière du Programme de doctorat en études et pratiques des arts.

Témoignages d'« acteurs terrain » : (Ordre chronologique)

Pauline Vaillancourt (soprano, interprète de plusieurs œuvres de Claude Vivier), Montréal, le 30 janvier 2007.

Thérèse Desjardins (amie, présidente de la Fondation Vivier), Contrecoeur, 21 mai 2007.

Walter Boudreau (ami compositeur), Montréal, 22 mai 2007.

John Rea (ami compositeur), Montréal, 23 mai 2007.

Lorraine Vaillancourt (directrice artistique à la création de l'opéra *Kopernikus*), Montréal, 24 mai 2007.

Gisèle Labrecque-Vivier (sœur aînée de Claude Vivier), Laval, 18 novembre 2008.

Gilles Tremblay (compositeur, professeur d'analyse et de composition de Vivier), Montréal, 21 novembre 2008.

Frère André Jean (moine cistercien ; interrogé, entre autres, sur le mystère eucharistique et la religion à l'époque de Vivier), Abbaye de la Trappe d'Oka, 18 décembre 2008.

André Roy (poète, cinéphile et connaissance), Montréal, 3 mars 2009.

Harry Halbreich (musicologue belge et ami, impliqué dans la liquidation à Paris des affaires de Vivier au moment de sa mort), Montréal, 5 mars 2009.

Jean-Antonin Billard (traducteur, poète, professeur de cinéma ; ami de Claude Vivier ; administrateur de la Fondation Vivier), Roxton Falls, 9 novembre 2010.

Discographie des œuvres de Claude Vivier et vidéographie

Liste par ordre chronologique des œuvres.

- J. Baker, M. (dir.). Arraymusic Ensemble. (1988). *Et je reverrai cette ville étrange*. CD Artifact Music (ART 002).
- Silver, J. (réalisateur). (1989). « *Lonely Child* » : *Le Monde imaginaire de Claude Vivier*. DVD Silverfilm.
- Radio-Canada international (1990). *Claude Vivier*. Anthologie de la musique canadienne. 4 CD (ACM 36). Comprend :
- Chants, Prolifération, Pianoforte, Hymnen an die Nacht, Pièce pour flûte et piano, Pièce pour violoncelle et piano, Siddhartha, Lettura di Dante, Pulau Dewata, Zipangu, Lonely Child, Shiraz, Paramirabo, Cinq Chansons pour percussion, Prologue pour un Marco Polo.*
- Safir, R. (dir.). Les Jeunes Solistes. (1990). *Chants*. 2 CD Soupir (S 206 – NT 103). Comprend : *Jesus erbarme dich, Chants, Love Songs, Journal*.
- Vaillancourt, L. (dir.). (1992). *Claude Vivier, « Kopernikus », opéra rituel de mort*. CD Les Disques SRC (MVCD 1047).
- Hultberg, C. (dir.). Phoenix Chamber Choir. (1994). « *O ! Kosmos* ». CD Skylark (SKY 9401).
- De Leeuw, R. (dir.). Ensembles Schönberg et Asko. (1996). Comprend : *Prologue pour un Marco Polo, Bouchara, Zipangu, Lonely Child*. CD Philips (LC0305).
- Boudreau, W. (dir.). Ensemble de la SMCQ. (2001). *Wo bist du Licht, Greeting Music, Bouchara, Trois airs pour un opéra imaginaire*. CD Atma, (ACD 22252).
- Boudreau, W. (dir.). Orchestre métropolitain de Montréal. (2005). *Orion*. CD Centredisques (CMCCD 10705).
- Rundel, P. (dir.). Sinfonieorchester Köln. (2006). Comprend : *Orion, Siddhartha, Cinq chansons pour percussion*. CD Kairos (0012472KAI).
- De Leeuw, R. (dir. mus.) et Audi, P. (dir. art.). (2006). *Rêves d'un Marco Polo*. 2 DVD Opus Arte (OA 0943 D.). Comprend :
- Kopernikus, Prologue pour un Marco Polo, Shiraz, Lonely Child, Zipangu, Wo bist du Licht, Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele.*

Autres œuvres (discographie et vidéographie)

- Böhm, K. (dir.). Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele. (1966). *Tristan und Isolde de Richard Wagner*. 3 CD Deutsche Grammophon (Stéréo 419 889-2).
- Boulez, P. (dir. mus.) et Chéreau, P. (dir. art.). Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele. (1983). *Der Ring des Nibelungen de Richard Wagner*. 8 DVD Deutsche Grammophon (00440 073 4057).
- Klemperer, O. (dir.). Philharmonia Chorus & Orchestra. (2000, copie de 1964). *Die Zauberflöte de Wolfgang A. Mozart*. 2 CD EMI Classics Records Ltd (7243 5 67385 2 2)

Partitions consultées d'œuvres de Claude Vivier

Liste par ordre chronologique.

- Chants*. (v. 1973). Centre de musique canadienne au Québec (CMCQ).
- Lettura di Dante*. (1974). CMCQ.
- Siddhartha*. (1976). CMCQ.
- Shiraz*. (1977). CMCQ.
- Kopernikus*. (1979). CMCQ.
- Lonely Child*. (1980). CMCQ.
- Prologue pour un Marco Polo*. ((1981). CMCQ.
- Wo bist du Licht !* (1981). CMCQ.
- Trois Airs pour un opéra imaginaire*. (1982). CMCQ.
- Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*. (1983, inachevée). CMCQ.

Partitions consultées d'autres œuvres

- Beethoven, L. van. (1996). *Christ on the Mount of Olives* (full score). Mineola, New York : Dover Publications Inc.
- Mozart, W. A. (1985). *The Magic Flute* (full score). New York : Dover Publications Inc.
- Wagner, R. (original full score 1865). *Tristan und Isolde*. London, Zürich, Mainz et New York : Edition Eulenburg Inc.
- Wagner, R. (1983). *Tristan und Isolde* (klavierauswug). Wiesbaden : Edition Breitkopf Nr. 4505.

Écrits de Claude Vivier

- Vivier, C. (1971). L'acte musical. Notes du soir. Dans R. Duguay. (dir.), *Musiques du Kébèk* (p. 291-297). Montréal : Éditions du jour.
- Circuit*. Revue Nord-américaine de musique du XX^e siècle. (1991).
Claude Vivier, 2(1-2). Outre les écrits de Claude Vivier, selon l'ordre de la table des matières, Ce numéro spécial comprend :
- Nattiez, J.-J. *Éditorial*, p. 5-6
- Ligeti, G. [propos recueillis par Louise Duchesneau]. *Sur la musique de Claude Vivier*, p. 7-15
- Minhjeer, J. et Desjardins, T. *La Chronologie des œuvres de Claude Vivier*, p. 16-37.
- Robert, V. *Prologue pour les écrits d'un compositeur*, p. 38-135.
- Rivest, J. *Claude Vivier : les œuvres d'une discographie imposante*, p. 136-161.

Écrits sur Claude Vivier

- Circuit*. Musiques contemporaines (2008). *Claude Vivier, vingt-cinq ans après. Une introspection*, 18(3). Selon l'ordre de la table des matières, comprend :
- Goldman, J. *Voyage au bout de l'œuvre*, p. 5-8.
- Bail, L. *Introduction à « Kopernikus »*. *Pistes de réflexion autour du sacré*, p. 9-26.
- Rogers, S. *Travelogue pour un Marco Polo [My travels with Claude ?] A journey through the composer's life and work in 10 days*, p. 27-52.
- Fabrice Marandola, *Pulau Dewata*, p. 53-72.
- Rhéaume, R. *Évolution d'un style musical. Comment Vivier passe-t-il d'une œuvre à une autre ?*, p. 73-88.
- Lévesque, P. *L'Élaboration du matériau musical dans les dernières œuvres vocales de Claude Vivier*, p. 89-106.
- Lesage, J. *Claude Vivier, « Siddhartha », Karlheinz Stockhausen, la nouvelle simplicité et le rûga*, p. 107-120.
- Braes, R. (2001). A response to Janette Tilley's Eternal Recurrence : Aspects of melody in the orchestral Music of Claude Vivier. *Discourses in Music*, 2(2).
- Braes, R. (2003). *An investigation of the jeux de timbres in Claude Vivier's « Orion » and his other instrumental works of 1979-80*. Thèse de doctorat inédite, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.
- Gilmore, B. (2007). On Claude Vivier's « Lonely Child ». *Tempo*, 61(239), 2-17.

- Gilmore, B. (2009). Claude Vivier and Stockhausen : moments from a double portrait. *Circuit. Musiques contemporaines*, 19(2), 35-49.
- Gonneville, M. (1997). *Petit-Tchaïkovski : drame de musique et de théâtre*. [Composition musicale inspirée de l'opéra Tchaïkovski sur lequel travaillait Claude Vivier à sa mort]. Thèse de doctorat inédite, Université de Montréal.
- Lévesque, P. (2004). *Les voix de Vivier : langage harmonique, langage mélodique et langage imaginaire dans les dernières œuvres vocales de Claude Vivier*. Mémoire de maîtrise inédit, Université McGill.
- Minjheer, J. (1991). « Shiraz » pour piano de Claude Vivier. *Les Cahiers de l'ARMuQ*, 13, 90-105.
- Paquin, L. (1990). *Claude Vivier : Recueil commenté des sources musicologiques (1960-1985)*. Mémoire de maîtrise inédit, Université de Montréal.
- Rivest, J. (1985). La discographie de Claude Vivier. *Revue de musique des universités canadiennes*, (6), 35-45.
- Tannenbaum, P. (1991). Claude Vivier revisited. *SoundNotes*, 1, 12-27.
- Tilley, J. (2000). Eternal Recurrence : aspect of melody in the orchestral music of Claude Vivier. *Discourses in Music*, 2(1).
- Tremblay, J. (2000). L'écriture à haute voix : « Lonely Child » de Claude Vivier. *Circuit. Musiques contemporaines*, 11(1), 45-67.
- Vodenitcharov, Y. (1997). *Claude Vivier, une figure singulière dans le paysage musical contemporain*. Mémoire de musicologie inédit, Ircam / EHESS.

Ouvrages de référence

- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1992). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont.
- Encyclopedia Universalis* [version électronique DVD]. (2007).
- Gardin, M. (2007). *Petit Larousse des mythologies du monde*. Paris : Larousse.
- Guilhaim, A. et Sutyn, H. (c. 1997). *Grand Missel rituel et vespéral*. Turnhout (Belgique).
- Guiraud, F. et Schmidt, J. (v. 2006). *Mythes et mythologie*. Paris : Larousse.
- Jaffro, L. et Labrune, M. (dir.). (1996, 2^e éd.). *Gradus philosophique*. Paris : GF Flammarion.
- La Bible*. (2001). Paris : Bayard.
- Le Livre d'Urantia*. (1996). Chicago : Urantia Foundation.
- Le Gall, D. R. (1997). *Dictionnaire liturgique*. Chambray-les-Tours : Édition C.L.D.
- Le Robert. (2006 [1992]). Rey, A. (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française* (vol. 1-3). Paris.

Nattiez, J.-J. (éd.). (2003-2007). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (vol. 1-5). Paris : Actes Sud.

Ouvrages méthodologiques

Bruneau, M. et Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Chailley, J. et Challan, H. (1944) *Théorie complète de la musique* (vol. 1-2). (préface de Claude Delvincourt). Paris : Alphonse Leduc.

Chailley, J. (1947). *Traité historique d'analyse musicale* (préface de Nadia Boulanger). Paris : Alphonse Leduc.

Deshaies, B. (1992). *Méthodologie de la recherche en sciences humaines*. Laval : Beauchemin.

Gohier, C. et Laurin, S. (dir.). (2001). *Entre culture, compétence et contenu, la formation fondamentale, un espace à définir*. Outremont : Les Éditions Logiques.

Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (2006). *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Laurier, D. et Gosselin, P. (dir.). (2004). *Tactiques insolites. Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.

Muchielli, A. (dir.). (2004). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. Paris : Armand Colin.

Paillé, P. (dir.). (2006). *La Méthodologie qualitative. Postures de recherche et travail de terrain*. Paris : Armand Colin.

Paquette, G. (2002). *Modélisation des connaissances et des compétences*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Monographies

Ces ouvrages proviennent de philosophes, musicologues, critiques, historiens des religions, artistes et anthropologues, bref de penseurs et chercheurs de toutes provenances en sciences humaines. Compte tenu du large empan épistémologique de certains de ces ouvrages, il aurait été difficile de les regrouper par discipline scientifique. Une simple déclinaison des auteurs par ordre alphabétique a été privilégiée.

Anzieu, D. (1981). *Le Corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.

Auger, M. et Girardin, M. (2008). *Entre l'écrivain et son œuvre. In(ter)férences des métadiscours littéraires*. Québec : Nota bene.

- Bachelard, G. (1938). *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.
- Bachelard, G. (1943). *L'Air et les songes*. Paris : José Corti.
- Beaulieu, V.-L. (2006). *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. Trois-Pistoles : Éditions Trois-Pistoles.
- Bergaigne, A. (1883 [1963]). *La Religion védique d'après les hymnes du Rig-Veda*. Paris : Vieweg.
- Breton, A. (1979). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Société nouvelle des éditions Pauvert.
- Breton, A. (2005 [1924, 1985]). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard.
- Bouchard, G. (2003). *Raison et contradiction : le mythe au secours de la pensée*. Québec : Nota bene.
- Cassirer, E. (1975). *Essai sur l'homme* (N. Massa, trad.). Paris : Minuit.
- Castoriadis, C. (2007 [c. 1968]). *Cornélius Castoriadis : L'Imaginaire comme tel*. (Texte inédit établi, annoté et présenté par Arnaud Tomès). Paris : Hermann Éditeurs.
- Castoriadis, C. (1975). *L'Institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil.
- Charron, A., Lemieux, R. et Thérioux, Y. R. (1992). *Croyances et incroyances au Québec*. Montréal : Fidès.
- Chélini, J. et Branthomme, H. (1995). *Les Chemins de Dieu. Histoire des pèlerinages chrétiens des origines à nos jours*. Paris : Hachette.
- Chailley, J. (1972). *Tristan et Isolde de Richard Wagner*. Paris : Alphonse Leduc.
- Chailley, J. (2002). *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*. Paris : Robert Laffont.
- Chenet, F. (2000). *Le Temps, temps cosmique, temps vécu*. Paris : Armand Colin.
- Comte-Sponville, A. (1999). *L'Être-temps*. Paris : PUF.
- Cott, J. (1979). *Conversations avec Stockhausen*. Paris : Lattès.
- Cyrułnik, B. (2004). *Les Vilains Petits Canards*. Paris : Odile Jacob.
- Dadoun, R. et Mettra, C. (1977). *Au-delà des portes du rêve*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- D'Espagnat, B. (1991). *À la recherche du réel*. Paris : Gauthier-Villars.
- Didier-Huberman, G. (2009). *Survivance des lucioles*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dion, R. et Fortier, F. (2010). *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Donington, R. (1984). *The Music and the Myth. Wagner's « Ring » and its symbols*. London : Faber and Faber.
- Dumezil, G. (1980). *Les Dieux souverains des Indo-Européens*. Paris : Gallimard.
- Durand, G. (1984). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas.
- Dupont-Roc, R. et Lallot, J. (trad. et notes). (1980). *Poétique d'Aristote*. Paris : Seuil.

- Dutt, C. (1998). *Herméneutique, esthétique, philosophie pratique : dialogue avec Hans-Georg Gadamer* (D. Ipperciel, trad.). Montréal : Fidès.
- Eliade, M. (1952). *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*. Paris : Gallimard.
- Eliade, M. (1965). *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard.
- Eliade, M. (1976). *Histoire des croyances et des idées religieuses* (vol. 1-3). Paris : Gallimard.
- Feuillet, M. (2004). *Lexique des symboles chrétiens*. Paris : PUF.
- Fischer, H. (2007). *La Société sur le divan — Éléments de mythanalyse*. Montréal : VLB Éditeur.
- Fortin, A. et Nault, F » (dir.). (2004). *Dire l'impensable. L'Autre. Pérégrinations avec Raymond Lemieux*. Montréal : Médiaspaul.
- Freud, S. (1989). *Trois Essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard.
- Frey, D. (2008). *L'Interprétation et la lecture chez Ricœur et Gadamer*. Paris : PUF.
- Gadamer, H.-G. (1996 [1960]). *Vérité et méthode* (E. Sacre, trad.). Paris : Seuil.
- Garand, D. (2004). *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron...* Montréal : HMH Hurtubise.
- Gareau, P. (2006). *La Musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*. Paris : L'Harmattan.
- Gauvreau, M. (2008)). *Les Origines catholiques de la Révolution tranquille*. Montréal : Fides.
- Gefen, A. et Audet, R. (2001). *Frontières de la fiction*. Bordeaux : Nota Bene.
- Gervais, B. (2007). *Figures, lectures (logiques de l'imaginaire)* (t. 1). Montréal : Le Quartanier.
- Green, A. (2007 [1983]). *Narcissisme de vie narcissisme de mort*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Green, A. (2007). *Pourquoi les pulsions de destruction ou de mort*. Paris : Les Éditions du Panama.
- Goodman, N. (2006). *Manière de faire des mondes* (M.-D. Popelard, trad.). Paris : Gallimard.
- Grondin, J. (1999). *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Paris : Cerf.
- Grondin, J. (2006). *L'Herméneutique*. Paris : PUF.
- Hamilton, É. (1997). *La Mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes* (A. de Beughem, trad.). Belgique : Marabout.
- Hanslick, E. (1986). *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. Paris : Christian Bourgeois.
- Heidegger, M. (1986 [1927]). *Être et Temps* (F. Vezin, trad.). Paris : Gallimard.

- Husserl, E. (1964 [1893-1917]). *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (G. Granel, trad.). Paris : PUF.
- Huston, N. (2008). *L'Espèce fabulatrice*. Paris-Montréal : Actes Sud – Léméac.
- Ingarden, R. (1973). *The Literary Work of Art*. Evanston : Northwestern University Press.
- Jama, S. (1998). *La Nuit des songes de René Descartes*. Paris : Aubier.
- Jankélévitch, V. (c. 1961). *La Musique et l'ineffable*. Paris : Armand Colin.
- Jung, C. G. (1958). *Psychologie et religion* (M. Bernson et G. Cahen, trad.). Paris : Buchet Chastel.
- Jung, C. G. (1990 [1964]). *L'Homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont.
- Kohler, M. (2006). *Méditation. Thérèse d'Avila à la rencontre des Tibétains*. Paris : Éditions Dervy.
- Kundera, M. (1981). *Jacques et son maître. Hommage à René Diderot*. Paris : Gallimard.
- Kundera, M. (1993). *Les Testaments trahis*. Paris : Gallimard.
- Kundera, M. (2005). *Le Rideau*. Paris : Gallimard.
- Lemieux, R. et Montminy, J.-P. (2000). *Le Catholicisme québécois*. Québec : Les Éditions de l'IQRC.
- Le Moigne, J.-L. (1994). La Théorie du système général. Théorie de la modélisation. Dans *Les Classiques du réseau intelligence de la complexité*. Accessible à l'adresse <http://www.mcxpc.org>
- Lenoir, F. (2003). *Les Métamorphoses de Dieu. La Nouvelle Spiritualité occidentale*. Paris : Plon.
- Leroux, G. (2007). *Partita pour Glen Gould*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Ligeti, G. (2001). *Neuf Essais sur la musique* (C. Fourcassié, trad.). Paris : Édition Contrechamps.
- Lyotard, J.-F. (2007). *La Phénoménologie*. Paris : PUF.
- Mabille, P. (1977). *Le Miroir du merveilleux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Malouin, M.-P. (dir.). (1996). *L'Univers des enfants en difficulté au Québec entre 1940 et 1960*. Montréal : Éditions Bellarmin.
- Mannoni, O. (1969). *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris : Seuil.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris : Gallimard.
- Michon, P. (1991). *Rimbaud le fils*. Paris : Gallimard.
- Nattiez, J.-J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgeois.
- Nattiez, J.-J. (éd.). (2003-2007). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (vol. 1-5). Paris : Actes Sud.
- Otto, R. (1969). *Le Sacré* (A. Jundt, trad.). Paris : Payot.

- Parot, F. (1995). *L'homme qui rêve*. Paris : Presses universitaires de France.
- Primack, J. R. et Abrams, N. E. (2008). *Destin cosmogonique. Pourquoi la nouvelle cosmogonie place l'homme au centre de l'univers ?* (C. Laroche, trad.). Paris : Robert Laffont.
- Ratté, M. (1999). *L'Expressivité de l'oubli : essai sur le sentiment et la forme dans la musique de la modernité*. Bruxelles : La Lettre volée.
- Ricœur, P. (2005). *L'Idéologie et l'utopie*. Paris : Le Seuil.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*. Paris : Le Seuil.
- Rigoni, M. (1998). *Un vaisseau lancé vers le ciel*. Paris : Éditions Millénaire III.
- Robert, M. (1983). *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard.
- Romey, G. (2005). *Les Rêves et leurs symboles*. Paris : EPA.
- Roy, S. (2003). *L'Analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*. Paris : L'Harmattan.
- Pleau, J.-C. (2002). *La Révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*. Montréal : HMH Hurtubise.
- Sartre, J.-P. (2005 [1940]). *L'Imaginaire — Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris : Gallimard.
- Scarpetta, G. (1985). *L'Impureté*. Paris : Grasset et Fasquelle.
- Scheel, C. (2005). *Réalisme magique et réalisme merveilleux*. Paris : L'Harmattan.
- Schuhl, P.-M. (1969). *L'Imagination et le merveilleux*. Paris : Flammarion.
- Sirois, A. (1992). *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*. Montréal : Tryptique.
- Seel, M. (1993). *L'Art de diviser : le concept de la rationalité esthétique* (C. Harry-Schæffer, trad.). Paris : Armand Colin.
- Shusterman, R. (1994). *Sous l'interprétation* (J.-P. Cornetti, trad.). Combas (France) : Éditions de l'éclat.
- Steiner, G. (1988). *Le Sens du sens. Réelles Présences*. Paris : Vrin.
- Stockhausen, K. (1988). Karlheinz Stockhausen. *Contrechamps, 9*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Taylor, C. (2003 [1989]). *Les Sources du moi. La Formation de l'identité moderne* (C. Melançon, trad.). Montréal : Boréal.
- Taylor, C. (2004). *Modern Social Imaginaries*. Durham : Duke University Press.
- Tissier, B. (2003). « Licht » de Karlheinz Stockhausen : recherche d'une perfection synthétique et cosmogonique. Mémoire inédit, Conservatoire national supérieur de musique, Paris.

- Trudel, M. (2006). *Mythes et réalité dans l'histoire du Québec* (vol. 3). Montréal : HMH Hurtubise.
- Turner, V. (1995 [1969]). *The Ritual Process : structure and anti-structure*. New Brunswick, NJ : Aldine Transaction.
- Van Gennep, A. (c. 1981 [1909]). *Les Rites de passage*. Paris : Picard.
- Viret, J. (dir.) et Kocevar, É. (collab.). (2001). *Approches herméneutiques de la musique*. Strasbourg : Presses de l'université de Strasbourg.
- Schneider, M. (1994). *Glenn Gould piano solo. Aria et trente variations*. Paris : Gallimard.
- Wullschläger, J. (1997). *Enfances rêvées. Alice, Peter Pan... nos nostalgies et nos tabous* (M. Chassagnol, trad.). Paris : Éditions Autrement.
- Wunenburger, J.-J. (1979). *L'Utopie ou la crise de l'imaginaire*. Paris : Jean-Pierre Delarge.
- Wunenburger, J.-J. (1981). *Le Sacré*. Paris : PUF.
- Wunenburger, J.-J. (2003). *L'Imaginaire*. Paris : PUF.

Articles de revues et chapitres de monographies

- Cassirer, E. (1991). La Tragédie de la culture. Dans *Logique des sciences de la culture* (J. Carro, trad. et J. Gaubert, collab.). Paris : Les Éditions du Cerf.
- Charles, S. (2005-2006). De la postmodernité à l'hypermodernité. *Argument (politique, société, histoire)*, 8(1), 75-93.
- Dalmonte, R. (2004). Théorie et analyse. Dans J.-J. Nattiez (dir.), *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (vol. 2 : Les savoirs musicaux). (p. 700-720). Paris : Actes Sud.
- Denzin, N. et Lincoln, Y. S. (dir.). (2005) *Hermeneutic. Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications.
- Dion, R. (2008). Deux vies, une œuvre ? : *Rimbaud en Abyssinie* d'Alain Borer. Dans M. Auger et M. Girardin (dir.), *Entre l'écrivain et son œuvre. In(ter)férences des métadiscours littéraires* (p. 163-200). Québec : Nota bene.
- Dufour, C., Fortin, A. et Gagné, G. (automne 2005 – hiver 2006). Malaise dans la québécoisité. Dans *Argument (politique, société, histoire)*, 8(1).
- Fortin, S., Cyr, C., Tremblay, M. et Trudelle, S. (2008). Donner une voix. Les pratiques analytiques créatives pour écrire la danse. Dans S. Fortin (dir.), *Danse et santé : Du corps intime au corps social* (p. 225-247). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Heidegger, M. (1935). L'Origine de l'œuvre d'art. Dans *Chemins qui mènent nulle part* (W. Brokmeier, trad.). (p. 13-89). Paris : Gallimard.
- Julia, D. (2001). Herméneutique. Dans *Dictionnaire de la philosophie*. Paris : Larousse.

- Lasvergnas, I. (2010). Gould, la résonance. Dans *Topique*, (109), 159-167.
- Laverty, S. M. (2003). Hermeneutic Phenomenology and Phenomenology : A Comparison of Historical and Methodological Considerations. *International Journal of Qualitativ Methods*, 2(3). Accessible à l'adresse : http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/2_3final/html/laverty.html
- Lemieux, R. (1990, printemps). De la nécessité de l'imaginaire. *Religiologiques*, 1. Accessible à l'adresse <http://www.religiologiques.uqam.ca/no1/index.html>
- Lemieux, R. et Milot, M. (1992). Avant-propos. Les Croyances des Québécois. Dans *Les Croyances des Québécois. Esquisse pour une approche sociologique* (p. 9-19). Québec : Université Laval. Accessible à l'adresse http://classiques.uqac.ca/contemporains/milot_micheline/avant_propos_croyances/avant_propos_croyances.pdf
- Molino, J. (1985). Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique. *Philosophiques*, XII(1), 135-160; XII(2), 281-314.
- Olivier de Sardan, J.-P. (1995). La Politique du terrain sur la production des données anthropologiques. Dans *Enquête (EHESS)*, 3, p. 71-112.
- Paillé, P. (2006). Qui suis-je pour interpréter ? Dans P. Paillé, (dir.), *La méthode qualitative* (p. 99-123). Paris : Arman Colin.
- Ricard, M.-A. (2001, juin). Herméneutique contemporaine. Le verbe intérieur au sein de l'herméneutique de Hans-Georg Gadamer. *Laval théologique et philosophique*, 57(2), 251-260.
- Ricoeur, P. (1972). La Métaphore et le problème central de l'herméneutique. *Revue philosophique de Louvain*, 70, 93-112.
- Smith, F. J. (1973). Musical Sound as Model for Husserlian Intuition and Time-Consciousness. *Journal of Phenomenological Psychology*, 4(automne), 271-296.
- Smoje, D. (1983). Lorsque le verbe se fait musique : Saint-Denys Garneau. *Études littéraires*, 69-95.
- Smoje, D. (2003). L'Audible et l'inaudible. Dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (vol. 1, p. 283-322). Paris : Actes Sud - Cité de la musique.
- Viard, D. (dir.). (2001). Paradoxes du biographique. Dans *Revue des sciences humaines*, 263-264.

Ouvrages littéraires

Ces ouvrages ont été explorés pour trouver un ton, un registre d'émotions, mais aussi pour analyser différentes structures d'essais littéraires. Ils ont servi à cerner un contexte bien spécifique en symbiose avec l'atmosphère musicale qui se dégageait

des œuvres entendues et en accord avec les goûts de lecture de Claude Vivier, dont on retrouvera la bibliothèque en appendice de la bibliographie.

- Aubry, G. (2009). *Personne*. Paris : Mercure de France.
- Benacquista, T. (2004). *Trois Carrés rouges sur fond noir*. Paris : Gallimard.
- Carroll, L. :
- (1975). *Puffin classics Alice's adventure in wonderland – Through the Looking Glass* : Penguin Books.
 - (1979). *Tout Alice* (H. Parisot, trad.). Paris : Flammarion.
- Coelho, P. (1996). *Le Pèlerin de Compostelle* (F. Marchand-Sauvagnargues, trad.). Paris : Éditions Anne Carrière.
- Duras, M. :
- (1953). *Le Petits Chevaux de Tarquinia*. Paris : Gallimard.
 - (1960). *Dix heures et demie du soir en été*. Paris : Gallimard.
 - (1960). *Hiroshima mon amour* [synopsis de film]. Paris : Gallimard
- Le cycle indien (de livres en films) :
- (1964). *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard.
 - (1965). *Le Vice-consul*. Paris : Gallimard.
 - (1972). *Nathalie Granger*. Paris : Gallimard. (Suivi du film *La femme du Gange*).
 - (1973). *La Femme du Gange*. (Film).
 - (1973). *India Song*. Paris : Gallimard. (Texte-théâtre-film).
 - (1976). *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. (Film).
- (1980). *L'Homme assis dans le couloir*. Paris : Les Éditions de minuit.
- (1986 [1977]). *L'Éden cinéma*. Paris : Mercure de France.
- (2008 [1980]). *L'Été 80*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Eco, U. (2005). *La Mystérieuse flamme de la reine Loana* (J.-N. Schifano, trad.). Paris : Grasset et Fasquelle.
- Fernandez, D. :
- (1974). *Porporino ou les mystères de Naples*. Paris : Grasset et Le Livre de poche.
 - (1978). *L'Étoile rose*. Paris : Grasset et Le Livre de poche.
 - (1982). *Dans la main de l'ange*. Paris : Grasset.
 - (1996). *Tribunal d'honneur* [sur la mort de Tchaïkovski]. Paris : Grasset.
 - (2002). *La Course à l'abîme*. Paris : Grasset.
- Hesse, H. :
- (1948). *Narcisse et Goldmund* (F. Delmas, trad.). Paris : Calmann-Lévy.
 - (1950 [1925]). *Siddhartha* (J. Delage, trad.). Paris : Grasset.
 - (1974 [1925]). *Demian* (D. Riboni, trad.). Paris : Stock.
 - (1999 [1943]). *Le Jeu des perles de verre* (J. Martin, trad.). Librairie générale française.
- Hölderlin, F. (1993). *Odes, élégies, hymnes* (M. Deguy et al., trad.). Paris : Gallimard.

- Houellebecq, M. (2010). *La Carte et le Territoire*. Paris : Flammarion.
- James, H. (1992 [1982]). *Histoires de fantômes/Ghostly Tales* (L. Servicen, trad.). Paris : Garnier-Flammarion.
- Lachance, M. (2008). *Les Filles tombées*. Montréal : Québec Amérique.
- Louis, R. (trad. en français moderne). (1972). *Tristan et Iseult*. Librairie générale française.
- Mann, T. :
(1922 [1971]). *La Mort à Venise* (F. Bertaux, trad.). Librairie générale française.
(1950). *Le Docteur Faustus* (L. Servicen, trad.). Paris : Albin Michel.
- Powers, R. (2006). *Le Temps où nous chantions* (N. Richard, trad.). Paris : Le Cherche midi.
- Roger, J.-P. (2000). *L'Inévitable*. Montréal : XYZ éditeur et Romanichels poche.
- Roy, G. (1994). *La Montagne secrète*. Montréal : Boréal.
- Tremblay, M. (2006). *Le Trou dans le mur*. Montréal : Léméac/Actes Sud.
- Vargas Llosa, M. :
(1996). *Lituma dans les Andes* (A. Bensoussan, trad.). Paris : Gallimard.
(2000). *La Fête au Bouc* (A. Bensoussan, trad.). Paris : Gallimard.
(2003). *Le Paradis — un peu plus loin* (A. Bensoussan, trad.). Paris : Gallimard.

APPENDICES

APPENDICE A

POINTS DE REPÈRES BIOGRAPHIQUES

- 14 avril 1948
- Naissance présumée de l'orphelin chez les Sœurs grises (à ville Saint-Michel ?).
Nom fictif : Claude Roger.
Des témoignages et des recherches personnelles sur les crèches de l'époque incitent à penser qu'il serait né plutôt à la Crèche de la Réparation de la Pointe-aux-Trembles, à l'est de l'île de Montréal (édifice Mainbourg, 14115, rue Prince-Arthur, coin de Larousselière).
Les dossiers des crèches restent fermés, donc inaccessibles.
 - Baptême à l'église Saint-Enfant-Jésus du Mile-End (5039, rue Saint-Dominique).
- 1951
- Adoption légale par Jeanne Masseau et Armand Vivier. (Le couple demeure au 5042, rue Le Jeune.)
L'adoption a lieu quelques mois après le fait suivant :
Le 28 février 1951, après avoir passé les fêtes de Noël dans la famille du couple, l'enfant est retourné à la crèche.
Une copie du document de la Société d'adoption et de protection de l'enfance attestant le retour de l'enfant à la crèche a été soumise à ma consultation.
- 1954-1956
- Début de la fréquentation scolaire à l'école St-Louis du Mile-End, actuellement l'école secondaire Saint-Louis (coin rue Fairmount et Saint-Dominique) de la Commission scolaire de Montréal (CSDM).
Cette information n'a pas été validée par la CSDM malgré mes efforts répétés.
- v. 1955-56
- Viol de l'enfant par son oncle.
L'information du viol a été corroborée par des témoins. L'identité de l'homme est demeurée confidentielle.

- 1956 – mai 1960
- Déménagement de la famille à Laval (logée à plusieurs adresses, dont la dernière au 60, rue Proulx).
 - Fréquentation scolaire à l'école Saint-Jean de Pont-Viau (200, boul. de la Concorde Est, Régionale Chomedey-de-Laval), actuellement école Le Virage, Commission scolaire de Laval (CSDL).
L'information a été confirmée par la CSDL et transmise par des échanges téléphoniques.
 - Retrait scolaire de l'enfant de l'école avant la fin de l'année 1960, au mois de mai.
La CSDL n'a divulgué aucun renseignement sur la cause du retrait scolaire (dossier confidentiel).
- Mai 1960 – sept. 1961
- Aucun renseignement ne m'est parvenu sur le lieu où l'enfant se trouvait durant ces quinze mois.
- 1961-1966
- Admission au cours classique chez les Frères Maristes.
Une correspondance courriel avec l'archiviste de la communauté a validé le cheminement académique chez les Frères Maristes :
- 1961-1963
- Juvénat Notre-Dame de Saint-Jean d'Iberville : 8^e et 9^e classique (Éléments latins et Syntaxe).
- 1963-1965
- Juvénat supérieur Saint-Joseph de Saint-Vincent-de-Paul (l'actuel collège Laval) : 10^e et 11^e classique (Méthode et Versification).
- 1965-1966
- Noviciat Champagnat de Saint-Hyacinthe.
 - Départ du noviciat avant la cérémonie de vêtue (prise de soutane), le 15 août 1966.
La raison du départ demeure inconnue, car les dossiers confidentiels des directeurs d'établissement étaient détruits à la fin de leur mandat.
- 24 mai 1967
- Admission du jeune homme au Conservatoire de musique du Québec à Montréal en composition.
- 1967-1971
- La présence et les distinctions de l'étudiant ont été confirmées par les autorités du Conservatoire. Claude Vivier étudie l'analyse et la composition avec Gilles Tremblay, l'harmonie, la fugue et le contrepoint avec Isabelle Delorme, le piano avec Irving Heller.

- 1969 *Composition Prolifération pour ondes Martenot, piano et percussion.*
- Sept. 1971 - juin 1974 ▪ Boursier du Conseil des arts du Canada pour un séjour d'études en Europe (Hollande, France et Allemagne) :
- 1971-1972 Ne pouvant entrer tout de suite dans la classe de composition de Karlheinz Stockhausen à Cologne, Vivier étudie l'électroacoustique à l'Institut de sonologie (Utrecht), avec Gottfried Michæl Kœnig, et à la Musikhochschule (Cologne) avec Hans Ulrich Humpert.
Parallèlement, il fait des études en direction d'orchestre avec Paul Mefano à Paris.
- 1971, Cologne *Composition de Musik für das Ende pour 20 voix mixtes.*
- 1971, Utrecht *Composition de Hommage pour un vieux Corse triste pour bande magnétique.*
- 1972-1974 ▪ Études en composition avec Karlheinz Stockhausen à la Staatliche Hochschule für Musik de Cologne.
L'étudiant continue de fréquenter les maîtres précédents de façon intermittente, tel que l'attestent les archives de la Fondation Vivier.
- 1972, Paris *Composition de Désintégration révisée en 1974 pour 2 pianos, 4 violons et 2 altos.*
- 1973, Cologne *Composition de Chants pour 2 sopranos, 2 mezzo-sopranos et 3 contraltos.*
- 1974, Cologne *Composition de Lettura di Dante pour soprano et ensemble de chambre.*
- 1976, Ottawa *Composition de Siddhartha pour grand orchestre.*
- Sept. 1976 – janv. 1977 ▪ Obtention d'une bourse pour un séjour d'exploration musicale dans diverses contrées d'Asie.
Malgré la publication de lettres provenant du Japon et de Bali (*Circuit*, 1991), je n'ai pu retracer l'itinéraire exact de ce séjour en Asie (Iran, Thaïlande, Japon, Java, Bali, Égypte...).
- Voyage d'observation et d'assimilation.
Plusieurs œuvres proviennent de l'application de ce qu'il apprend durant ce périple de neuf mois.

- 1977 (lieu inconnu) *Composition de Journal pour 4 voix mixtes, chœur et percussion.*
- 1977, Montréal *Composition de Pulau Dewata pour ensemble variable.*
Composition de Shiraz pour piano.
- 1979, Montréal *Composition de Kopernikus, opéra de chambre pour 7 chanteurs, 7 instrumentistes et percussion.*
Composition de Orion pour grand orchestre.
- 1980, Montréal *Composition de Lonely Child pour soprano et ensemble.*
- 1981, Montréal *Composition de Prologue pour un Marco Polo pour 5 voix mixtes, 6 clarinettes, 2 percussions, cordes et bande magnétique.*
Composition de Wo bist du Licht! pour mezzo-soprano, percussion, cordes et bande magnétique.
- Juin 1982
- Départ de l'aéroport de Montréal pour Paris le 15 juin, muni d'une bourse de perfectionnement de deux ans pour travailler à un opéra sur la mort de Tchaïkovski.
- 1982, Paris *Composition de Trois Airs pour un opéra imaginaire pour soprano et ensemble.*
Cette œuvre est écrite après un an de silence.
L'exécution aura lieu le 24 mars par l'ensemble Itinéraire de Paris, au lendemain de l'incinération du corps du compositeur assassiné dix-sept jours auparavant.
- 1983, Paris *Composition de Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele pour chœur à 4 voix mixtes, 3 synthétiseurs et 2 percussions.*
L'œuvre inachevée est découverte dans l'appartement du compositeur après son assassinat.
- Mars 1983
- Mort du compositeur à Paris, sauvagement assassiné dans la nuit du 6 au 7 mars, atteint de plusieurs coups de couteau.
 - Découverte du cadavre le samedi 12 mars par des amis parisiens.
Je n'ai consulté aucun document officiel (rapport d'autopsie : P 83 073 3026 / 5 ; affaire instruite par le juge Bruguière).
 - Incinération du corps au cimetière du Père-Lachaise à Paris, le 23 mars.
 - Transport de l'urne contenant les cendres vers Montréal dès la fin de l'incinération.

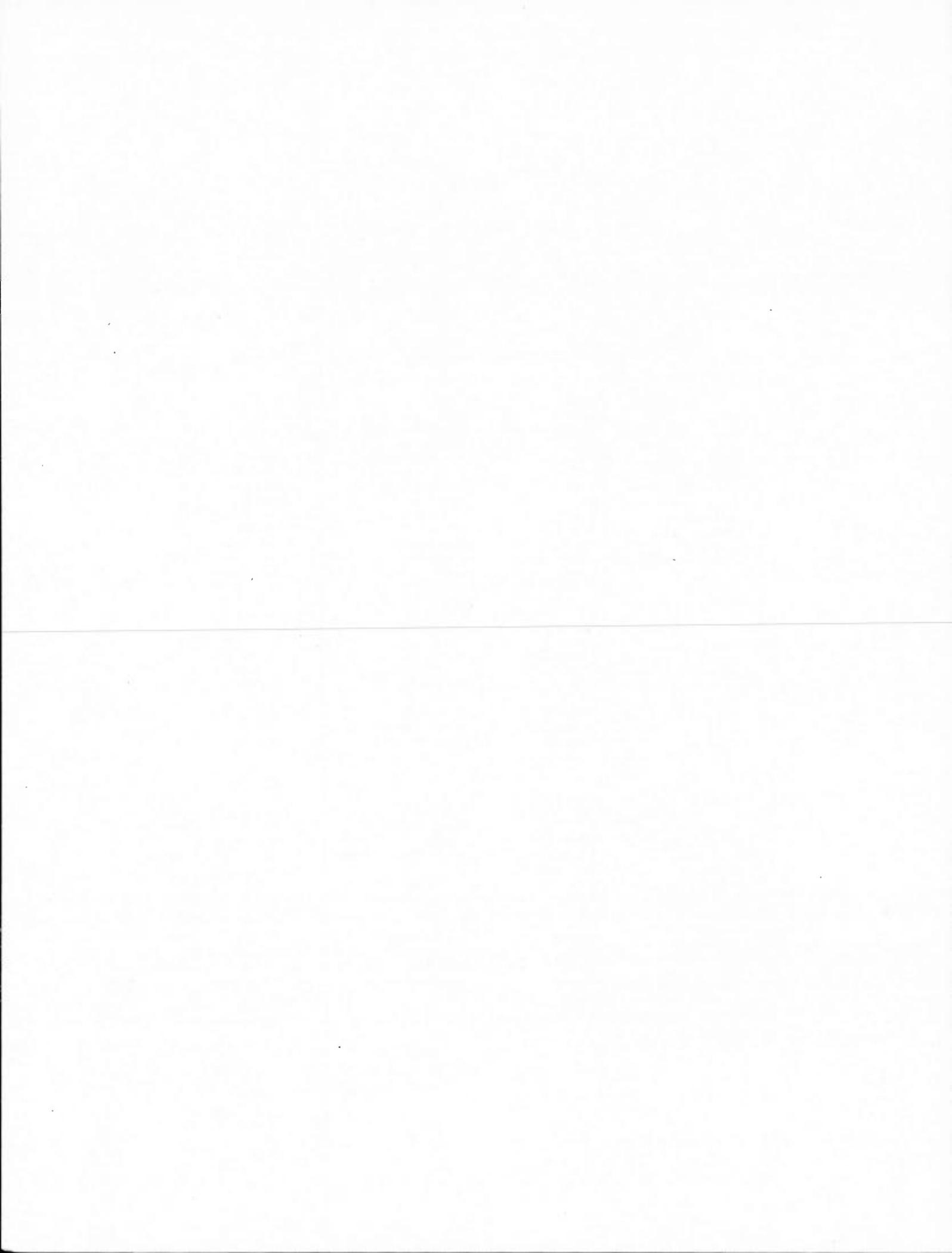
- Dépôt de l'urne au columbarium du salon Memoria Alfred Dallaire de Laval.
- 14 avril 1983
- Funérailles célébrées à l'église dominicaine de Saint-Albert-Le-Grand d'Outremont (Montréal).
- 2 juin 1983
- Concert hommage à la mémoire du compositeur à la salle Claude Champagne d'Outremont (ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec [SMCQ], direction : Serge Garant ; soprano : Marie-Danièle Parent).

APPENDICE B

PARCOURS DES TYPES DE VOCALITÉS ESSAI CRITIQUE SUR *KOPERNIKUS*

<u>Les scènes</u>	<u>Les registres de voix</u>	<u>Les typologies vocales</u>	<u>Les langages</u>	<u>Les Durées</u>
1^{er} acte :				
1.1 Prélude.	Baryton.	Parlé.	Français	1'
1.2 Salutations.	Baryton martin.	Recitatif accompagné.	Fran. -L. inv.	4'
1.3 Merlin.	Basse.	Sprechgesang.	Français	45"
1.4 Chanson d'Agni.	Alto.	Aria sans accompagnement.	Langue inventée	45"
1.5 Agrégation.	Soprano.	Arioso accompagné.	Langue inventée	2'45"
1.6 Discours de la sorcière.	Mezzo-sop.	Recitatif accompagné.	Langue inventée	3'
1.7 Lecture du procès verbal	Chœur.	Homophonie.	Langue inventée	1'
1.8 Appel des étoiles.	Chœur.	Parlé anormal.	Langue inventée	1'
1.9 Rencontre des pèlerins.	Colorature + Soprano.	Aria concertata.	Fran. -L. inv.	2'
1.10 Les pèlerins.	Baryton Martin.	Sprechgesang.	Langue inventée	50"
1.11 L'appel des visionnaires.	Quatuor femme.	Homophonie	Français	1'
1.12 Les visions	Basse.	Parlé accompagné.	Langue inventée	1'
1.13 1 ^{er} discours de l'aveugle.	Baryton martin.	Aria cantabile.	Français	2'
1.14 Appel de la mère de K.	Mezzo-Soprano.	Recitatif accompagné.	Fran.-All- L. inv.	2'
1.15 Rondes enfantines	Alto.	Sprechgesang.	Français	1'
1.16 2 ^e discours de l'aveugle	Baryton martin.	Aria cantabile.	Langue inventée	30"
1.17 L'aveugle voit	Chœur.	Homophonie.	Langue inventée	30"
1.18 Le roi fou.	Baryton martin.	Recitatif accompagné.	Langue inventée	3'30"
1.19 Interlude instrumental	—	—	—	2'
1.20 Le discours du sage.	Basse.	Aria concertata.	Français	1'
1.21 Solo de violon	—	—	—	45"
1.22 Solitude d'Agni	Colorature.	Silence.	Gestes	2'15"
1.23 Les innomés	Soprano-Baryton-Alto.	Recitatif accompagné.	Fran.-All- L. inv.	1'15"
1.24 Méditation	Colorature.	Aria cantabile.	Langue inventée	3'15"
2^e acte:				
2.1 Prélude.	Trumpet solo.	—	—	30"
2.2 Appel de l'assemblée.	Chœur, alto-baryton.	Homophonie.	Langue inventée	1'30"
2.3 Entrée de l'assemblée.	Chœur.	Homophonie.	Fran. -L. inv.	1'20"
2.4 Tristan et Isolde.	Baryton-Colorature.	Sprechgesang, duodrama.	Langue inventée	1'30"
2.5 Le maître des eaux.	Baryton martin.	Recitatif accompagné, arioso.	Fran. -L. inv.	1'30"
2.6 Les moines.	Trio homme.	Homophonie.	Français	1'
2.7 L'apparition de Mozart.	Alto.	Recitatif accompagné.	Français	1'40"
2.8 Invitation de Mozart.	Baryton.	Aria concertata.	Français	1'30"
2.9 Le passage.	Trio femme.	Polyphonie.	Français	30"
2.10 La joie de la réussite.	Chœur, colorature.	Arioso accompagnato.	Français	45"
2.11 Les étoiles.	Chœur, colorature.	Aria concertata.	Français	1'25"
2.12 Pierre aux étoiles.	Chœur.	Polyphonie.	Français	1'
2.13 Les astronomes	Chœur, Baryton-alto.	Recitatif accompagné.	Fran. -L. inv.	1'40"
2.14 L'ouverture de la porte	Baryton.	Arioso accompagnato	Langue inventée	50"
2.15 Procession finale	Homme vs. femme.	Répons	Langue inventée	2'30"
2.16 Dématérialisation.	Chœur.	Homophonie	Langue inventée	2'30"

Tableau extrait d'une communication de Julien Bilodeau,
dans le cadre d'un séminaire intitulé *les Paradoxes de l'opéra*
du professeur John Rea, Université McGill.



APPENDICE C

BIBLIOTHÈQUE DE CLAUDE VIVIER (Liste provenant de la Fondation Vivier. Revue par l'auteure.)

- Bus Journey to Parametron. (Déc. 1980). *Charlow*, 21-23, 124.
- Centro per la Sperimentazione et la Ricerca Teatrale di Pontedera. Materiali 2, «Le Maniche nuovo i sogni»*. Toscana: 20-25 marzo, 103 p.
- Dictionnaire Bali-Indonesia, 24 p. (Ed.)^(Eds.).
- Ego ist* (Vol. 2). Frankfurt am Main: Thomas Bayle, 244 p.
- Informationem, Berichte, Ideen Projekte, Dakumente, Aufsätze. *Charlow*, 17, 24.
- A mentor book : Anthology of Islamic Literature*. New York and Toronto: New American Library, 352 p.
- A mentor book : New Blake Voices — An anthology of contemporary afro-american literature*. New York and Toronto: New American Library, 606 p.
- A mentor book : The New World of Tragedy*. Etc, 466 p.
- (Pas de titre). *Charlow*, 18, 24.
- Pegasus XXVI (on the elements)*. England: Gregory Viticello (Mobil Services Co. Ltd), 71 p.
- [*Petit recueil de poésie tchèque*].
- Richard Wagner : Parsifal. *Edition text + Kritik*, 24, 116 p.
- Russian self-tuition in three months*. London: Hugo's Language Institute, 233 p.
- Stockhausen.
- Nippon Gakujutsu Shinkōkai. The Noh Drama*. (1954). Tokio and Ruthland (Vermont): Charles E. Tuttle Compagny, 193 p.
- Constellations — Atlas illustré* (1968). Paris: Éditions Gründ, 287 p.
- (1976, juin/juillet). *Chroniques*, 18/19, 192 p.
- Das Wandernde Bild — Der Film pionier Guido Seeber*. (1976). Berlin: Elefanten Press Verlag, 192 p.
- The Complete Works of William Shakespeare*. (1977). Abbey Library, 1099 p.
- (1978, novembre). *La Nouvelle Barre du jour*, (71), 85 p.
- Luigi Nono. (1981). *Musik-Konzepte*, 20, 128.
- The Bhāgavad Gita*. (1982). New York: Penguin Books Ltd, 122 p.

- L'imitation de Jésus-Christ*. (1984). Montréal: Éditions Médiaspaul, 256 p.
- Adam, M. (1976). *Wandering in Eden — Three Ways to the East Within Us*. New York: Alfred A. Knopf.
- Akari, U. (1956). *Contes de pluie et de lune*. Paris: Éditions Gallimard, 252 p.
- Anonyme. (1825). *Clavicules de Salomon*. Paris: Éditions Trajectoire, 96 p.
- Anonyme. (1969). *La Chanson de Roland*. Paris: Éditions Hatier, 79 p.
- Attali, J. (1977). *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: PUF, 301 p.
- Atwood, M. (c1979). *Life before man*. Toronto: McClelland and Stewart, 317 p.
- Aurobindo, S. (1950). *Aperûs et pensées*. Paris: Adyar Paris, 48 p.
- Aurobindo, S. (1951). *Le Guide du yoga*. Albin Michel, 280 p.
- Bachelard, G. (1949). *La Psychanalyse du feu*. Paris Gallimard.
- Balzac, H. d. (1966). *Eugénie Grandet*. Paris: Librairie Hatier, 95 p.
- Barthes, R. (1953,1972)). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 247 p.
- Barthes, R. (1970). *L'Empire des signes*. Paris: Flammarion, 15 p.
- Barthes, R. (1981). *Le Grain de la voix*. Paris: Éditions du Seuil, 344 p.
- Bartok, B. *Streichquartett IV*. Wien-London: Philharmonia no 166.
- Bataille, G. (1966). *Ma mère*. Paris: Éditions Jean-Jacques Pauvert, 126 p.
- Beckett, S. (1970). *Mercier et Camier*. Éditions de minuit, p. 212.
- Bennett, A. (1911). *The Old Wives' Tale*. New York: The Modern Library, 640 p.
- Berg, A. *Lyrische Suite*. Wien-London: Philharmonia no 173.
- Berheim, N.-L. (1975). *Marguerite Duras tourne un film....* Paris: Gallimard, 147 p.
- Bettelheim, B. (1954). *Les blessures symboliques*. Paris: Gallimard, 252 p.
- Blais, M.-C. (1975). *Une liaison parisienne*. Montréal: Éditions Stanké, 175 p.
- Blais, M.-C. (1980). *Le Loup*: «Collection Québec10/10», 255 p.
- Blais, M.-C. (1981). *David Sterne*. Montréal: Éditions Stanké, 137 p.
- Blais, M.-C. (1981). *Manuscrits de Pauline Archange*. Montréal: Éditions Stanké. 217 p.

- Blanchot, M. (1959). *Le Livre à venir — I Le Chant des sirènes*. Paris: Gallimard.
- Blavatsky, H. P. (1958). *Die Geheimlehre — Das heilige buch der theosophischen brüderschaft*. Berlin: Verlag Richard Schikowski, 288 p.
- Boilès, C. (1978). *Man, Magic and Musical Occasions*. Montréal, Quebec, Canada: University of Montreal Press, 216 p.
- Borges, J.-L. (1944). *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*. Paris: Édition du Rocher, 310 p.
- Borges, J.-L. (1957). ? Paris: Édition Gallimard, 183 p.
- Borges, J.-L. (1970). *Le Rapport de Brodie*. Paris: Édition Gallimard, 138 p.
- Brecht, B. (1979). *Leben du Galilei*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 132 p.
- Burckhardt, J. (1958). *La Civilisation de la Renaissance en Italie*: Édition Gonthier, 80 p.
- Buzy, D. e. a. (1955). *Les Saints Évangiles*. Paris: Éditions Letouzay atané.
- Cailloux, A. (1958). *Fredons et couplets*. Montréal: MLT Beauchemin, 80 p.
- Camus, A. (1947). *La Peste*. Paris: Édition Gallimard, 247 p.
- Camus, A. (1959). *Noces*. Paris: Édition Gallimard, 190 p.
- Carpentier, A. (1976). *Concert baroque*. Paris: Édition Gallimard, 119 p.
- Carpentier, A. (1976). *Le Royaume de ce monde*. Paris: Édition Gallimard, 186 p.
- Carroll, L. (1975). *Alice's adventure in wonderland — Throught the Looking Glass*: Puffin Books, 345 p.
- Carso, G., F., L. and Ginsberg, A. (1963). London: Penguin Books Ltd, 102 p.
- Cendrars, B. (1946). *La Main coupée*: Éditions Denoël, 433 p.
- Cendrars, B. (1947). *Anthologie nègre*. Paris: Buchet/Chastel, 408 p.
- Cendrars, B. (1956). *Emmène-moi au bout du monde*. Paris: Éditions Denoël, 282 p.
- Cendrars, B. (1960). *Vol à voile*. Paris: La Guilde du livre, 118 p.
- Chamberland, P. (1964). *Terre Québec*: Poésie canadienne, 79 p.
- Clarke, A. (1980). *One of us must die*. New York: Chapter Book, 172 p.
- Claudiel, P. (1940). *L'Annonce faite à Marie*. Paris: Édition Gallimard, 217 p.
- Collectif. (1978). *Sortir*. Éditions de l'Aurore, 303 p.
- Comby, L. (1976). *Léon Trotsky*. Paris: Éditions Masson, 841 p.

- Corneille, J. (1966). *Le Cid*. Paris: Librairie Hatier.
- Coronet. October 1937, 194 p.
- Cott, J. (1974). *Stockhausen — Conversations with the composer*. London: Robson Books, 253 p.
- Craker, B. M. (1921). *The House of rest*. London, New York, Toronto and Melbourne: Cassell and Compagny Ltd, 312 p.
- Current, R. N., Williams, T. H. and Freidel, F. (1966). *American History — A Survey*. New York: Alfred-A-Knopf, xxii-975-ii p.
- Davila, J., Foss, P. (1985). *The mutilated Pieta*: Artspace Publications, 47 p. (plusieurs pages illustrées).
- De Lamartine, A. (1981). *Méditations poétiques*. Paris: Gallimard.
- De Saint-Pierre, M. (1967). *Le Drame des Romanov* (Vol. 1). Paris: Robert Laffont, 441 p.
- De Saint-Pierre, M. (1969). *Le Drame des Romanov* (Vol. 2). Paris: Robert Laffont, 410 p.
- De Saint-Pierre, M. (1969). *Le Drame des Romanov* (Vol. 3). Paris: Robert Laffont, 440 p.
- Di Nola, A. M. (c. 1957). *Le Livre d'or de la prière*. Verviers (Belgique): Marabout Université.
- Dickens, C. (1958). *Monsieur Piekuwiek*. Paris: Gallimard, 508 p.
- Dos Passos, J. (1946). *La Grosse Galette*. Paris: Gallimard, 436 p.
- Du Bellay, J. (1969). *Les Regrets*. Paris: Librairie Larousse, 179 p.
- Duncan, I. (1977). *The Art of the dance*. New York: Theatre Arts Books, 147 p.
- Duras, M. (1953). *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1964). *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 190 p.
- Duras, M. (1966). *Le Vice-consul*. Paris: Gallimard, 212 p.
- Duras, M. (1973). *India Song*. Paris: Gallimard, 148 p.
- Duras, M. (1980). *L'Été 80*. Paris: Éditions de Minuit, 101 p.
- Duras, M. (1980). *L'Homme assis dans le couloir*. Paris: Éditions de Minuit, 35 p.
- Duras, M. (1981). *Agatha*. Paris: Éditions de Minuit, 67 p.
- Duras, M., & et al. (1975). *Marguerite Duras*. Paris: Éditions Albatros.
- Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 187 p.
- Eliade, M. (1968). *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot, 406 p.

- Éliade, M. (1962). *Patanjali et le joga*. Paris: Éditions du Seuil, 405 p.
- Eliot, T. S. (1970). *La Cocktail-party*. Paris: Éditions du Seuil, 378 p.
- Ezra, A. J. (1977). *Le Livre des fondements astrologiques*. Paris: Retz.
- Fuentes, C. (1966). *La Mort d'Artémio Cruz*. Paris: Gallimard, 401 p.
- Gagnon, M. (1979). *Lueur*. Montréal: VLB Éditeur, 165 p.
- Garcia Marquez, G. (1981). *Chronique d'une mort annoncée*. Paris: Bernard Grasset, 200 p.
- Gassner, J. (1963). *Medieval and Tudor Drama*. New York: Bantam Books, 457 p.
- Genet, J. (1948). *Notre-Dame-des-fleurs*. Paris: Marc Barbezat-l'Arbalète, 376 p.
- Gérard, M. (1974). *Dali*. New York: Abrams, (non paginé).
- Geymonat, L. (1968). *Galilée*. Paris: Robert Laffont, 342 p.
- Giraudoux, J. (1922). *Siegfried et le Limousin*. Paris: Bernard Grasset, 244 p.
- Glucksmann, A. (1975). *La Cuisinière et le mangeur d'hommes — Essai sur l'État, le marxisme, les camps de concentration*. Paris: Éditions du Seuil, 222 p.
- Goddard, R. (1986). *Post Caring*. London: Corgi Books.
- Goullart, P. (1971). *Le Monastère de la montagne de jade*. Paris: Fayard, 229 p.
- Greene, G. (1948). *L'Agent secret*. Paris: Éditions du Seuil, 314 p.
- Greene, G. (1971). *Une sorte de vie*. Paris: Robert Laffont, 214 p.
- Grucksmann, A. (1977). *Les Maîtres penseurs*. Paris: Bernard Grasset, 321 p.
- Guilleminaut, G. (1956). *Les Années difficiles*. Paris: Éditions Denoël, 411 p.
- Heine, H., Victor, W. (1981). *Heine; ein Lesebuch für unsere Zeit*. Berlin: Aufbau-Verlag, 450 p.
- Hesse, H. *Beneath the Wheel*: A Bantam Book, 216 p.
- Hesse, H. (1950). *Siddhartha*. Paris: Grasset, 219 p.
- Hesse, H. (1971). *Rosshalde*. Paris: Calman-Lévy.
- Hesse, H. (1972). *Knulp*. Paris, 124 p.
- Hesse, H. (1977). *Die Gedichte* (Vol. 1: Erster Band). Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 446 p.
- Hesse, H. (1977). *Die Gedichte* (Vol. 2: Zweiter Band). Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 832 p.
- Hofman, M.-R. (1966). *Richard Wagner*. Paris: Pierre Waleffe.

- Hofman, M. R. (1959). *Tchaïkovski*. Paris: Éditions du Seuil, 185 p.
- Hofstadter, D. R. (1980). *Gödel, Escher, bach, an Eternal Golden Braid*. New York: Vintage Books, 778 p.
- Hölderling, F. (1970). *Sämtliche Gedichte*. Hamburg: Athenaüm Verlag GmbH, 431 p.
- Holstätter, H., Pixa, H. (1966). *Histoire comparée des civilisations* (Vol. 10): Cercle européen du livre. 195 p.
- Holstätter, H., Pixa, H. (1967). *Histoire comparée des civilisations: cercle européen du livre*, 195 p.
- Homère. (1974). *L'Odyssée*: Édition Le Livre de poche, 481 p.
- Houber, H.-H. (1980). *Christophe Colomb*. Paris: Éditions Payot, 336 p.
- Hugo, V. (1970). *Les Feuilles d'automne*. Paris: Éditions Garnier-Flammarion, 253 p.
- Illich, Y. (1971). *Libérer l'avenir*. Paris: Éditions du Seuil, 187 p.
- James, H. (1969). *Roderick Hudson*: Penguin Books, 350 p.
- Jeanne, R., Ford, C. (1966). *Histoire illustrée du cinéma*. Verviers: Édition Marabout Université, 317 p.
- Jouve, J. (1960). *Le Monde désert*. Paris: Éditions du Mercure de France, 188 p.
- Joyce, J. (1980). *Gens de Dublin*. Paris: Éditions Plon, 249 p.
- Kamus. *Bali-Indonesia. Usaha Penerbitan Balinas (JL. Diponegoro 8 Denpasar)*. 62 p.
- Kehren, L. (1978). *Tamerlan*. Paris: Payot.
- Kehren, L. (1980). *Tamerlan*. Paris: Éditions Payot, 254 p.
- Kierkegaard, D. e. a. (1949). *Traité du désespoir*. Paris: Gallimard.
- Kierkegaard, S. (1949). *Traité du désespoir*. Paris: Éditions Gallimard, 255 p.
- Kin, P. (1979). *Famille*. Paris: Éditions flammarion, 380 p.
- Klepesta, J., Rühl, A. (1975). *Constellations — Atlas illustré*. Paris: Gründ.
- La Monte Young and Zazeela, M. (1969). *Selected Writings*. München: Heimer Friedrich.
- Lamartine (de), A. (1981). *Méditations poétiques*. Paris: Éditions gallimard, 466 p.
- Langevin, G. (1981). *Issue de secours*. Montréal: Éditions de l'Hexagone, 70 p.
- Lao-Tseu. (1967). *Tao tö King*. Paris: Éditions Gallimard, 188 p.
- Lauf, D.-I. (1973). *Das Bild als Symbol of Tautrismus*: Heinz Moos Verlag München, 76 p.

- Laurent, G. (1964). *Dizionario del Turista con pronuncia simbolica — Italiano/Francese*. Milan: Antonio Vallardi Editore.
- Lefebvre, H. (1967). *La Vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris: Éditions Gallimard, 376 p.
- Lefebvre, H. (1970). *La Fin de l'histoire*. Paris: Éditions de Minuit, 232 p.
- Lefebvre, H. (1980). *Une pensée devenue monde*. Paris: Éditions Fayard, 263 p.
- Lem, S. (1979). *Tales of Pirx the Pilot*. New York: Avon Books, 206 p.
- Lenz, S. (1971). *La Leçon d'allemand*. Paris: Éditions Robert Laffont, 459 p.
- Lepage, R. (1979). *Icare*. Montréal: Éditions Leméac, 125 p.
- Lessing, D. (1981). *Shikasta*. Paris: Éditions du Seuil, 413 p.
- Levi-Strauss, C. (1961). *Race et histoire*. Paris: Éditions Gonthier, 130 p.
- Lombard, D. (1967). *La Chine impériale*. Paris: Éditions Presse universitaire de France, 126 p.
- Malcolm Thompson, G. (1964). *... et ce fut la guerre*. Paris: Éditions Laffont 271 p.
- Marchand, J. (1979). *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*. Montréal: VLB éditeur, 443 p.
- Marcuse, H. (1968). *L'Homme unidimensionnel*. Paris: Éditions de Minuit, 312 p.
- Marx, K., Engels, F. (1972). *L'Idéologie allemande*: Éditions sociales, 259 p.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris: Éditions Gallimard, 438 p.
- Miles, K., Butler, D. (1982). *Marco Polo*. New York: Dell Publishing Co. Inc., 427 p.
- Musil, R. (1968). *Le Désarrois de l'élève Törless*. Paris: Éditions du Seuil, 255 p.
- Musil, R. (1969). *Le Désarrois de l'élève Törless*. Paris: Éditions du Seuil, 250 p.
- Naranjo, C. (1976). *Les Chemins de la créativité*. Saint-Jean-de-Braye (France): Éditions Dangles, 180 p.
- Navarre, Y. (1973). *Les Loukoums*. Paris: Éditions Flammarion, 220 p.
- Navarre, Y. (1979). *Le Temps voulu*. Paris Éditions Flammarion, 253 p.
- Nelligan, É. (1952). *Poésies complètes*. Montréal: Éditions Fidès. 331 p.
- Nietzsche, F. (1956). *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*. Garden City New York: Doubleday Anchor Book, 299 p.
- Nietzsche, F. (1969). *Ainsi parlait Zarathoustra (Vol. 1)*. Paris: Éditions Aubier-Flammarion (français-allemand), 317 p.
- Nietzsche, F. (1969). *Ainsi parlait Zarathoustra (Vol. 2)*. Paris: Éditions Aubier-Flammarion (français-

allemand), 317 p.

- Nin, A. (1969). *Journal 1931-1934*. Paris: Éditions Stock, 509 p.
- Novalis. (1963). *Monolog* Hamburg: Rowohlt, 255 p.
- Osborne, J. (1961). *Luther*. New York: New American Library, 125 p.
- Ouellette, f. (1966). *Varèse*. Paris: Éditions Seghers et HMH, 280 p.
- Pasolini, P.-P. (1981). *Les Dernières Paroles d'un impie*. Paris: Éditions Pierre Belfond, 285 p.
- Pelot, P. (1980). *Parabellum*. Paris: Édition J'ai lu, 248 p.
- Pernoud, R. (1977). *Pour en finir avec le moyen-âge*. Paris: Éditions du Seuil, 158 p.
- Ponge, F. (1962). *Pièces*. Paris: Éditions Gallimard, 192 p.
- Proust, M. (1954). *Le Côté de Guermantes 11*. Paris: Éditions Gallimard, 376 p.
- Racine, J. (1944). *Théâtre* (Vol. 11). Paris: Éditions Variétés, 372 p.
- Racine, J. (1967). *Andromaque*. Paris: Éditions Hatier, 94 p.
- Ræff, M. (1966). *Origins of the Russian Intelligentsia — The Eighteenth Century Nobility*. New York and London: Harcourt, Brace & World Inc., 248 p.
- Ravel, M. *Daphnis et Chloé*. Paris: Éditions Durand.
- Richler, M. (1977). *The Street*: A Penguin Book, 128 p.
- Robertson, R. G. (1969). *Robertson's Practical English — Thai Dictionary*. Tuttle Language Library, 317 p.
- Rohmer, É. (1977). *L'Organisation de l'espace dans le «Faust» de Murneau*. Paris: Édition Union générale d'éditions (10/18), 179 p.
- Rostand, E. (1960). *Cyrano de Bergerac*. Montréal: Le Cercle du livre de France, 244 p.
- Roy, A. (1972). *Nous*. Paris: Éditions Gallimard, 564 p.
- Roy, A. (1977). *Corps qui suivent*. Montréal: Éditions Les Herbes rouges, 42 p.
- Roy, A. (1979). *Les Passions du samedi*. Montréal: Éditions Les Herbes rouges, 78 p.
- Ruwet, N. (1972). *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 246 p.
- Santoso, S. (1976). *Practical New Crown Dictionary of National Language — Malay/English*. Singapore: Singapor Royal Printers Co., 394 p.
- Sauvageau, Y. (1977). *Théâtre*. Drummondville: Librairie Déom.

- Scanferlato, A. (1972). *Lezioni d'italiano*. München: Max Hueber Verlag.
- Schœnberg, A. (1979). *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber Ltd, 224 p.
- Schönberg, A. (1949). *Harmonielehre*. Universal Edition, 520 p.
- Schopenhauer, A. (1964). *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*. Paris: Union générale d'éditions, 179 p.
- Shaffer, P. (1980-81). *Amadeus*: Penguin Books Ltd, 109 p.
- Shah, I. (1971). *The Sufis*. New York: Anchor Book Edition, 471 p.
- Shelley, M. (1965). *Frankenstein, The Modern Prometheus*. London; New York and Scarborough (Ontario): The New English Library; The New American Library, 223 p.
- Singer, I. B. (1957). *Gimpel the fool and other stories*. New York: Fawcette Crest, 253 p.
- Sklar, R. (1978). *Movie-Made America — A cultural history of America Movies*. London: Chappell and Company in association with Elm Tree, 341 p.
- Sontag, S. (1977-78). *Illness as metaphor*. New-York: Vintage Book, 85 p.
- Sontag, S. (1978). *The Benefactor*. Dell Publishing Co. Inc., 274 p.
- Sontag, S. (1978). *I, etcetera*. New York: Vintage Book (Random House), 246 p.
- Spear, P. (1970). *A History of India 2*. Harmonds Worth, Middlesex (England): Penguin Books, 298 p.
- Speiser, W., Von Erdberg-Conster, E. (1959?). *Histoire de l'art*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 159 p.
- Stendhal. (1964). *La Chartreuse de Parme*. Paris: Éditions Gamier-Flammarion, 509 p.
- Stockhausen, K. *Vier Kriterien der Elektronischen Musik*. Düsseldorf: Droste Verlag, 34 p.
- Stram, P. (1971). *One + one cinéma et Rolling stones*. Montréal: Éditions Les Herbes rouges, 109 p.
- Stravinsky, V., Craft, R. (1978). *Stravinsky in pictures and documents*. New York: Simon and Shuster, 688 p.
- Strinberg, A. *A Dream Play and Four Chamber plays*. New York - London: W. W. Norton & Company, 278 p.
- Sweig, S. (1973). *Marie Stuart*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 502 p.
- Swift, J. (1971). *Gulliver's Travels*. New York: Washington Square Press, 300 p.
- Syberberg's, H.-J. (1976). *Syberberg's Filmbuch (avec 132 Fotos)*. München: Nymphenburger

Verlagshandlung, 315 p.

- Taviani, F., Schino, M. (1982). *Il segreto della Commedia dell'Arte (La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo)*. Firenze: La Casa Usher, 529 p.
- Taylor, P. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. New York: New American Library, 253 p.
- Thomson, G. M. (1964). ... *Et ce fut la Grande Guerre*. Paris: Robert Laffont, 278 p.
- Tittley, A. (1975). *Partage*. Montréal: Édition Alain Tittley, 35 p.
- Todd, R. (1971). *William Blake the artist*. London: Studio vista / dutton Pictureback, 160 p.
- Tofler, A. (1981). *The Third Wave*: Bantam New Age Books, 538 p.
- Tolkien, J. R. R. (1979). *The Silmarillion*. London: George Allen & Nevis Ltd, 442 p.
- Toumey, L. (1988). *The Players' Boy is Dead (Air mystery élizabethan)*. New York: Ballantine/ Fawcett Books, 183 p.
- Tournier, M. (1972). *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Éditions Gallimard, 282 p.
- Tranchefort, F.-R. (1978). *L'Opéra 2 : De Tristan à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 393 p.
- Tremblay, M. (1978). *La Grosse Femmes d'à côté est enceinte*. Montréal: Éditions Leméac. 329 p.
- Urantia. (1955). *The Urantia Book*. Chicago: Urantia Foundation, 2097 p.
- Virgile. (1937). *L'Énéide*. Paris: Éditions Hachette, 91 p.
- Virgile. (1955). *L'Énéide*. Paris: Garnier Frères (éditions), 507 p.
- Virgile. (1967). *Bucoliques*. Paris: Éditions Les Belles Lettres, 141 p.
- Vivier, C. (1978). Introspection d'un compositeur. In *Sortir* (pp. 187-189). Montréal: Les Éditions de l'Aurore, 189 p.
- Wagner, R. (1948). *Beethoven*. Paris: Éditions Aubier-Montaigne, 237 p.
- Weigall, A. (1963). *Alexandre le Grand*. Paris: Éditions Payot Petite Bibliothèque Payot, 469 p.
- Welter, G. (1963). *Histoire de Russie*. Paris: Petite Librairie Payot.
- White, T. H. (1978). *The Book of Merlin (The Unpublished Conclusion to the Once and the Future King)*. (Texas): Berkley Edition, 183 p.
- Whitman, W. *Leaves of Grass*: New American Library, 416 p.
- Wilde, O. (1974). *Salomé*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 86 p.
- Winston, R. e. V., L. (1969). *Charlemagne*. Paris: Éditions R.S.T., 153 p.

- Yeats, W. B. (1964). *Eleven Plays*. New York: Collier Books, 250 p.
- Yourcenard, M. (1968). *L'œuvre au noir*. Paris: Éditions Gallimard, 248 p.
- Yourcenard, M. (1971). *Alexis — Le Coup de grâce*. Paris: Éditions Gallimard, 248 p.
- Yourcenard, M. (1971). *Denier du rêve*. Paris: Éditions Gallimard, 204 p.
- Yourcenard, M. (1974). *Souvenir pieux*. Paris: Éditions Gallimard, 369 p.
- Yourcenard, M. (1974). *Souvenir pieux*. Paris: Éditions Gallimard, 369 p.
- Yourcenard, M. (1980). *Mishima ou la vision du vide*. Paris: Éditions Gallimard, 124 p.
- Yourcenard, M. (1981). *Anna Soror*. Paris: Éditions Gallimard, 158 p.
- zélany, R. (1979). *La Main d'Obéron*. Paris: Éditions Denoël, 224 p.
- Zola, É. (1977). *Germinal*. Paris: Éditions Fasquelle, 503 p.

APPENDICE D

STRUCTURES DE L'OPÉRA KOPERNIKUS¹

ACTE I

TABLEAU NO 1 : PRÉLUDE	1 (1) ¹
TABLEAU NO 2	
I. La Salution	2-10 (2-10)
1. Les Neuf Salutations	2-9 (2-8)
2. L'Apparition de Merlin	9-10 (9)
3. La Chanson d'Agni	10 (10)
TABLEAU NO 3	
II. L'Agrégation d'Agni	11-19 (11-16)
1. Le Chant de l'agrégation	11-13 (11-13)
2. L'Apparition de la vieille sorcière	13-19 (14-16)
TABLEAU NO 4	
3. La Quête	19-26 (17-23)
a) L'Appel aux étoiles	19-22 (17-18)
b) La Mélodie des pèlerins	22-23 (19-21)
c) Le Sommeil enchanteur	24-26 (22-23)
TABLEAU NO 5	
4. Les Visions	27-42 (24-36)
a) L'Appel des visionnaires	27-29 (24)
b) La Présentation du voyant aveugle	29-30 (25)
c) Le Discours du voyant aveugle	30-33 (26-27)
d) Les voyants	33-40 (28-33)
e) Jeux d'enfant solitaire	40-42 (34-36)
TABLEAU NO 6	
5. La Proclamation de la prière	43-63 (37-52)
a) L'Aveugle voit	43-44 (37)
b) Le Roi fou!	44-46 (38-41)
6. Discours du sage et préparation à la méditation	47-52 (42-45)
a) Intermède musical	47-52 (42-45)
b) Le Discours du sage	53-54 (46-48)
c) Commentaires des femmes	54
7. La Solitude d'Agni	58-63 (49-52)
TABLEAU NO 7	
III. La Méditation	64-69 (53-55)

1. Les chiffres de la colonne de droite qui sont entre parenthèses correspondent aux sections et ceux qui ne le sont pas aux pages de la partition originale. La numérotation des parties des tableaux en chiffres romains de la colonne de gauche correspond à celle de Claude Vivier et celle en chiffres arabes à la mienne.

ACTE II

TABLEAU NO 1	
I. Préparation et l'Ultime Épreuve	70-105 (1-18)
1. L'Entrée (procession de l'assemblée)	70-77 (1-6)
TABLEAU NO 2	
2. La Grande Transe des initiés	77-85 (7-11)
TABLEAU NO 3	
3. Le Duo d'amour	86-89 (12-13)
4. La Purification	90-105 (14-18)
TABLEAU NO 4	
a) Le Maître des eaux	90-100 (14-15)
b) Des moines solitaires	100-101 ((16)
c) Agni interroge Mozart	101-105 (17-18)
TABLEAU NO 5	
5. L'Ultime Épreuve	105-115 (19-24)
a) L'Invitation de Mozart	105-110 (19-22)
b) La Traversée du fleuve	110-113 (23)
c) La Joie de la réussite	114-115 (24)
TABLEAU NO 6	
II. Les Étoiles	115-134 (25-31)
1. L'Apparition de l'étoile de Noël	115-117 (25-26)
2. La Grande Prière d'Agni	118-121 (27)
3. Le Grand Plan contemplatif	121-129 (28-30)
4. L'Ouverture des portes	132-134 (31)
TABLEAU NO 7	
III. La Sortie : vers la dématérialisation	135-143 (32-35)
1. Kopernikus dirige la procession vers le Royaume	135-139 (32-33)
2. Les Deux Arrêts de la marche	139-142 (34)
a) Souvenir I (bande : reprise des pages 114 et 115)	
b) Souvenir II (bande : reprise de la page 9)	
3. La Dématérialisation	143 (35...)