



HAL
open science

**“ L'éternité vient nous parler et il faut l'écouter ” (I, 33). Résurgences médiévales et écriture mythique dans
Kopernikus : Rituel de la mort**

Jean-François Poisson-Gueffier

► **To cite this version:**

Jean-François Poisson-Gueffier. “ L'éternité vient nous parler et il faut l'écouter ” (I, 33). Résurgences médiévales et écriture mythique dans Kopernikus : Rituel de la mort. TrOPICS, 2020, Le Moyen Âge mort vivant, 09, pp.145-156. 10.26171/tropics_0909 . hal-02981437

HAL Id: hal-02981437

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02981437v1>

Submitted on 28 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« L'éternité vient nous parler et il faut
l'écouter » (I, 33).
Résurgences médiévales et écriture
mythique dans
*Kopernikus : Rituel de la mort***

Jean-François Poisson-Gueffier
Docteur de l'Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

Et ta joie ne doit pas être moindre à la pensée qu'un jour tu verras poindre une aube plus heureuse sur tes matins – quand, à tes yeux, s'offriront des visions plus adorables que celles du vent sur les arbres ou de l'eau d'un ruisseau dans la forêt. Quand, sur le jour nouveau et magnifique, des mains d'ange tireront des rideaux, et qu'une tendre mélodie, d'une douceur jamais murmurée encore par une mère aimante, t'éveillera – et quand toute la tristesse, et le mal, qui noircirent la vie sur cette petite terre, seront oubliés, comme les rêves d'une nuit passée, ton ami affectueux,

Lewis Carroll

Cette citation portée en épigraphe de l'opéra de Claude Vivier, *Kopernikus : Rituel de la mort* (1980), réunit un ensemble de motifs et de thèmes que l'écriture poétique du compositeur et librettiste étoile et constelle : la quête d'un « bonheur » subordonné à l'acceptation de la mort, des « visions » qui se substituent à toute forme de conflit dramatique, la « tendre mélodie » qui préside à l'écriture de chacune de ses œuvres, l'oubli de la « tristesse » et du « mal ». Ce « rituel de la mort », antérieur à la période spectrale du compositeur, n'est paradoxalement pas fondé sur la figure de Copernic¹, mais sur celle d'Agni :

¹ Toutes les références à l'œuvre renvoient à Claude Vivier, *Kopernikus*, opéra en deux actes, pour sept chanteurs, sept (ou huit) instruments et bande magnétique, Partition d'orchestre, Boosey & Hawkes/Hendon Music, 1979. Les chiffres inscrits entre parenthèses correspondent, pour le premier (en chiffres romains), à l'acte, pour le second à la page. La référence à Nicolas Copernic dans le titre de cette « féerie mystique » célèbre le fait qu'il a su, selon Claude Vivier, « voir au-delà de la Terre » (p. 4).

Agni c'est le dieu hindou du feu ; il est monté sur un bélier. Le feu, c'est mon signe astrologique. Je suis né un 14 avril, je suis Bélier. Agni c'est moi².

La dimension autobiographique de *Kopernikus* est sensible dans la dynamique conjointe du compositeur, de l'œuvre et de la mort. La mort du compositeur, comme une préscience dont les traces demeurent dans sa correspondance, devient la matière de son œuvre dans les dernières années de sa vie – Vivier est assassiné à Paris en 1983 à l'âge de trente-quatre ans. Sa dernière œuvre, retrouvée sur sa table de travail, prend la forme d'une question demeurée sans réponse : *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele ?* (« Crois-tu en l'immortalité de l'âme ? »). Les propos du compositeur, recueillis par Louise Bail auprès de Thérèse Desjardins, infléchissent cette préscience en une évidence :

Une phrase me vient à l'esprit : « C'est ma propre mort que je célébrerai ». Je ne sais pas pourquoi – il me semble que je veuille vaincre la mort sur son propre terrain, la rendre libératrice de l'être ouvert sur l'éternité³.

Louise Bail, tout en préservant la dimension mystique du nom d'Agni, a élargi les bornes de son sémantisme : « par assonance, Agni est l'"agneau" sacrificiel incarné dans les religions chrétiennes par le Christ, dont l'amour est offert en sacrifice pour sauver l'humanité et lui faire retrouver son identité perdue »⁴.

Kopernikus, opéra de chambre en deux actes pour sept chanteurs et sept instruments, a été créé le 8 mai 1980 au Théâtre du Monument National de Montréal. À l'inverse de nombreuses œuvres lyriques délaissées au lendemain de leur création, *Kopernikus* inspire de nombreuses productions : ce « rituel » est ainsi représenté en 2014 au Dutch National Opera d'Amsterdam dans une mise en scène de Marcel Sijm, en 2016 à l'Ojai Music Festival (Peter Sellars), en 2017 au Banff Center (Joel Ivany), en 2018 au Théâtre du Capitole de Toulouse et au Festival d'Automne de Paris (Peter Sellars), en 2019 au Staatsoper de Berlin (Wouter Van Looy), en 2020 au Teatro Arriaga de Bilbao (Peter Sellars).

Le pouvoir de fascination qu'exerce cette œuvre est d'autant plus notable que sa composition marque une solution de continuité avec les fondements élémentaires de l'art lyrique. Au conflit générateur et catalyseur de l'action dramatique se subroge un dessein spirituel placé tout entier sous le signe de l'apaisement. Aux personnages incarnés succèdent des figures évanescences, comme autant d'impulsions morales scandant le parcours d'Agni.

Dans *Kopernikus*, « il n'y a pas à proprement parler d'histoire, mais une suite de scènes faisant évoluer Agni vers la purification totale et lui faisant atteindre l'état

² Andrée Désautels, « Entretien avec Claude Vivier », *Le Devoir*, Montréal, 3 mai 1980.

³ Thérèse Desjardins, « Entretien avec Louise Bail », 21 mai 2007 [enregistrement sonore].

⁴ Louise Bail, « Introduction à *Kopernikus* : Pistes de réflexion autour du sacré », *Circuit*, « Claude Vivier, vingt-cinq ans après : une introspection », vol. 18, n°3, 2008, p. 9-26, n. 9, p. 15.

de pur esprit. Ce sont les personnages mêmes de ses rêves qui l'initient »⁵. Les figures mythiques qui constellent cet opéra de chambre sont empruntées au domaine musical (Mozart et la Reine de la Nuit⁶), à celui de la merveille (le maître des eaux, un aveugle prophète), au conte (la sorcière) et à l'histoire (Copernic, personnage éponyme mais nullement axial). Ces figures sont enrichies par des mythes médiévaux (Tristan et Isolde, Arthur et Merlin) qui participent pleinement au « rituel de la mort » annoncé dans le sous-titre.

L'opéra modèle ces figures de l'imaginaire médiéval de sorte qu'elles prennent place dans une trajectoire initiatique. Ces « pèlerins de l'intemporel » sont « amis des rêves » (II, 103-105) d'Agni et introduisent au « pays magique » (I, 4-5). Merlin est investi d'une fonction médiatrice, « [guidant] les enfants de la terre dans les sentiers de l'au-delà » (I, 10-11), Tristan initiant à une perception synesthésique et cosmique du monde (« écoute palpiter les étoiles », II, 103-105). L'intérêt majeur que présentent Tristan, Isolde et Merlin dans *Kopernikus* tient au paradoxe suivant : le livret intègre dans une fantasmagorie bigarrée des personnages médiévaux auxquels il accorde une existence scénique et une vitalité nouvelle, au contact de figures archétypales et modernes, mais qu'il incorpore dans un espace scénique frappé au sceau de la mort.

C'est à la lumière du concept d'« archéologie des média » que peuvent être pensées ces relations médiales (au principe d'un Moyen Âge vivant et mort) et inter-médiales (liées dès lors aux conditions de représentation de l'œuvre). L'« attention théorique apportée aux relations intensives entre anciens et nouveaux média considérés sous le prisme d'archives concrètes et conceptuelles »⁷ se double ainsi d'une « méthode pour la conception de média et la création d'art médiaux »⁸. La psyché étant une machine médiatique, comme l'a montré Thomas Elsaesser⁹, la mémoire du Moyen Âge mise en œuvre dans *Kopernikus* relève de ce régime conceptuel. L'approche adoptée par Claude Vivier dans l'intégration de figures médiévales correspond à cet égard à ce que certains archéologues des média nomment l'*hypermediacy* :

⁵ Claude Vivier, « Notes de programme de la première production de l'opéra *Kopernikus* présentée à Montréal les 8 et 9 mai 1980 », Partition d'orchestre, *op. cit.*, p. 4.

⁶ Mozart est pour Claude Vivier le « plus haut gradé » des figures de psychopompe. Son influence sur l'écriture de *Kopernikus* a notamment été révélée à Daniel Moisan : « Le seul lien que je reconnaisse est celui de *La Flûte* de Mozart. Je me sentais très près de cette œuvre quand j'ai écrit la mienne. Évidemment, c'est tout à fait différent, mais la parenté est énorme entre les deux » (cité par Louise Bail, « Introduction à *Kopernikus* : Pistes de réflexion autour du sacré », art. cit., p. 22). *La Flûte Enchantée* étant largement comprise comme une parabole maçonnique, les deux opéras ont en partage le thème de l'initiation.

⁷ Jussi Parikka, traduit par Julien Quentin, « Archéologie des media et arts médiaux. Dialogue avec Garnet Hertz », *Multitudes*, n°59, 2015, p. 207.

⁸ *Ibid.*

⁹ Thomas Elsaesser, « Freud and the technical media. The enduring magic of the wunderblock », Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (dir.), *Media Archaeology. Approches, Applications and Implications*, Berkeley : University of California Press, 2011.

Jay David Bolter et Richard Grusin n'ont pas hésité à étudier les relations esthétiques, spirituelles et sociales qu'un livre d'heures du XV^e siècle nouait avec ses récepteurs. Cet exemple leur permet d'argumenter qu'ont existé historiquement deux formes de médialité : l'*immediacy*, où le support cache autant que possible sa présence aux récepteurs, et l'*hypermediacy* où le média, attirant l'attention sur lui-même, fait du geste de transmission un enjeu essentiel de son fonctionnement¹⁰.

Quel est l'apport du médium médiéval dans l'œuvre achevée, quelles résonances Vivier privilégie-t-il en relation avec les autres matériaux thématiques et stylistiques dont il est porteur ? Quelle est la part du médiéval dans le parcours mystique du personnage d'Agni et de quelle manière le médiéval participe-t-il à l'irréductible modernité de *Kopernikus* ? Modernité d'une œuvre prophétique, tendue vers l'accomplissement et le devenir, reflet d'une vision renouvelée de l'art, par la grâce duquel « l'Humanité va enfin retrouver sa place »¹¹ et « sentira l'infinité qui l'entoure »¹².

Embrassant les figures médiévales de *Kopernikus* dans toutes leurs composantes, les trois sections de cette étude visent à en clarifier les strates sémantiques : « Enfance » rappelle l'inscription d'Arthur, Merlin et Tristan dans un Moyen Âge modalisé par un regard fusionnant fantasme régressif et devenir eschatologique ; « Initiation » évoque la fonction psychopompe assignée aux figures d'enfance, dépositaires d'une connaissance universelle dont les promesses (« Visions ») se fondent sur un imaginaire archaïque¹³.

Enfance

Comme pour conjurer le sort qui fut le sien – celui d'être confié à l'assistance publique puis violé à l'âge de huit ans – Claude Vivier a introduit dans son œuvre le monde de l'enfance, à travers les figures qui peuplent son imaginaire : Mister Pickwick, Pinocchio, Cendrillon, Bruder Jakob ou Zorro. De manière emblématique, l'alpha et l'oméga convergent en un même geste créateur, la fin de l'existence faisant écho à son commencement. Dans le pèlerinage d'Agni, l'enfance et la mort tracent une ligne circulaire, comme un retour au point d'origine. « La stagnance des temporalités diffuses » (I, 71) relève à cet égard d'un mouvement d'émancipation de toute diachronie.

¹⁰ Estelle Doudet, « Moyen Âge et archéologie des media. Vers un nouveau temps profond des arts et des imaginaires de la communication », *Fabula-LhT*, n°20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », janvier 2018, URL : <http://www.fabula.org/lht/20/doudet.html>, page consultée le 25 février 2019.

¹¹ Claude Vivier, « Notes de programme de la première production de l'opéra *Kopernikus* », *op. cit.*, p. 4.

¹² *Ibid.*

¹³ Ce terme est pris dans son sens psychanalytique : « qui appartient à la période la plus ancienne, à l'enfance de l'individu ou de son groupe », selon la définition procurée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

Cette matière thématique et narrative entée sur le monde de l'enfance trouve un prolongement esthétique dans la création de langues imaginaires. À part égale, *Kopernikus* conjoint langues naturelles et inventée(s), reflétant l'ambition initiatique d'un parcours qui mène l'âme des réalités du monde aux fragments cosmiques d'une langue occulte, réceptacle du mystère de la mort. La présence des deux langues est inaugurée avec *Ojikawa* (1968), alternant avec des fragments du *Psaume 131*. L'inscription de l'enfance dans *Kopernikus* est dès lors médiatisée par un imaginaire et une langue :

l'enfance non plus comme donnée chronologique, ou comme âge, ou encore comme substance psychique, mais comme *experimentum linguae*, épreuve du pur fait que l'on parle et qu'il y a du langage – avant même que l'homme, entrant dans la langue comme système de signes, ne la transforme radicalement et ne la constitue en discours¹⁴.

L'enfance n'en exerce pas moins un pouvoir de fascination sur le compositeur. Trois strates sont ainsi perceptibles dans cette exaltation d'un âge rêvé. La première procède de dispositions psychologiques. L'enfance est littéralement ce qui rencontre un écho au creux de l'intime : « la seule voix qui perce en moi, c'est celle de l'enfant qui parle doucement aux anges le soir ! Tout autour de moi, c'est le silence »¹⁵. La deuxième strate consiste précisément dans cette langue particulière de l'enfance, et la troisième dans l'édification d'un imaginaire dans lequel le langage joue un rôle prééminent : les pouvoirs d'évocation du nom, que Marcel Proust a contribué à faire émerger, accordent ainsi une dimension magique aux figures empruntées à l'imaginaire médiéval.

Dans un double mouvement contradictoire et néanmoins fécond, le compositeur réduit à quelques traits ténus la représentation des mythes médiévaux (en une forme de dé-sémantisation) et parvient à en revivifier l'image et le sens (en une forme de re-sémantisation) :

Viens ma douc' amie viens viens et n'aie pas peur je suis Merlin Merlin l'enchanteur. Je guide les enfants de la terre dans les sentiers de l'au-delà maintenant qu'arrive l'aube pourpre (I, 10-11)¹⁶.

¹⁴ Laurent Feneyrou, « Claude Vivier : parcours de l'œuvre », *IRCAM Brahms composer database*, <http://brahms.ircam.fr/claude-vivier#parcours>.

¹⁵ Claude Vivier, « Lettre du 26 janvier 1983 à Thérèse Desjardins ».

¹⁶ Cette dernière expression, « aube pourpre », ne saurait se comprendre exclusivement comme une notation descriptive désignant la pointe du jour. Symboliquement, l'aube peut se lire comme une tunique sacerdotale en toile de lin dont la couleur pourpre annoncerait un devenir funeste. William H. James Weale, *Le Beffroi : Arts, héraldique, archéologie*, vol. 1, Bruges : Gailliard, 1863, p. 184, rappelle que « dans le triptyque du musée d'Anvers » plane « au-dessus de chaque Sacrement, un ange vêtu d'une couleur différente et portant, inscrit sur une banderole, un texte en rapport avec le sacrement représenté ». Ainsi figure l'ange de « l'extrême onction » portant une « aube pourpre, symbole du deuil et de la mort ».

« L'enchanteur » est ramené à sa signification première et principielle, autour des *carmina* prodigués par la voix humaine et des formules incantatoires investies d'une puissance magique. « Merlin l'enchanteur », qui n'apparaît sous cette dénomination que dans l'imaginaire, hors de son contexte d'origine, est une figure façonnée à travers un regard d'enfant, et un intercesseur auprès des « enfants de la terre ».

Le Moyen Âge présenté dans *Kopernikus* peut alors apparaître comme un mode d'élévation, chaque personnage accompagnant le cheminement spirituel d'Agni, et un mode de régression dont la réitération primaire de certains phonèmes (l'invitation, « viens », le nom de « Merlin ») porte la marque. La régression est également perceptible dans l'alliance, en une même exhortation, de Merlin, concrétion mythique d'origine médiévale, et de Mozart, dont *La Flûte Enchantée* représente pour le compositeur un modèle, voire un archétype dont il a redessiné les principaux linéaments : « Ouvrez-vous, portes des univers chimériques que Merlin et Mozart nous reviennent bientôt » (II, 85-87).

La vision des siècles médiévaux élaborée dans *Kopernikus* est fondamentalement inscrite *in illo tempore*, « à une époque reculée, si lointaine qu'il n'y avait pas de temps » (II, 93-95). Le Merlin de Claude Vivier appartient de plein droit au monde de l'enfance comme à celui de la mort, il réunit les traits que lui ont progressivement attribués les œuvres de fiction qui lui sont consacrées, et dispose d'une apparence aussi élémentaire qu'une figure d'enfance¹⁷. Il est ainsi, irréductiblement, « une figure pleine de richesses, imprévisible et protéiforme, qui semble à la fois inaccessible et bien humaine. Il échappe aux lois de ce monde qu'il domine, mais il se laisse pourtant abuser par la ruse féminine. Il est hors du temps, et sa prédilection pour les métamorphoses en enfant et en vieillard suggère bien qu'il parcourt avec aisance le cycle de la vie »¹⁸.

De manière réversible, l'archéologie de cette figure-clé dont l'enfance de *senex puer* est retracée dans le *Merlin* de Robert de Boron et ses remaniements en prose, est modelée par un regard d'enfant. À une première configuration (qui verrait un homme réel – Claude Vivier – porter son regard sur un homme mythique – Merlin) fait écran une seconde, dans laquelle un regard d'enfant se pose sur une figure d'enfance qui peut à l'envi reprendre un corps d'enfant. Ces deux dispositions, entre réinvestissement d'un héritage littéraire et infléchissement culturel, coexistent dans l'image de Merlin. L'archéologie des médias à laquelle s'est livrée Cécile Boulaire, à travers l'exploration des supports matériels et immatériels qui ont contribué à forger l'image du Moyen Âge, éclaire l'une des facettes de cette appropriation :

Le Moyen Âge d'enfance doit donc son existence à la conjonction de médias variés. Un Moyen Âge autosuffisant, aussi peu historique que cohérent, et qui est

¹⁷ Voir Myriam Tsimbidy, *Enseigner la littérature de jeunesse*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 218 : dans la littérature de jeunesse, « le nom concentre toutes les informations, il renforce le degré de vraisemblance de la fiction, lorsque l'identité est établie à la manière des personnes de chair et d'os ».

¹⁸ *Merlin l'Enchanteur*. Choix de textes, traduction, présentation de notes par Danièle James-Raoul, Paris : Librairie Générale Française, 2001, p. 9-10.

d'autant plus fort qu'il est une construction collective. On en avait l'intuition en observant le corpus littéraire : notre Moyen Âge doit peu à l'inventivité de créateurs géniaux, et beaucoup aux efforts de dizaines de faiseurs sans imagination attachés à perpétuer un mythe¹⁹.

Cette déréalisation du monde de l'enfance est à l'œuvre dans la mention de figures innommées appartenant à la morphologie du conte. Dans l'esprit enfantin, les rois, reines, princes et princesses sont immanquablement associés à un Moyen Âge mythique ; ainsi dans le duo de la soprano colorature et de la mezzo-soprano : « cosmonautes des lointaines contrées subtiles dont les rois sont des mages pays obscurs pour nous enfants terriens mais divins » (I, 32). La conjonction des « rois mages » et de l'enfance est emblématique d'un geste créateur dont les « simplifications sont » toujours « subtiles », comme le rappelle Martin Kaltenecker²⁰. Ce Moyen Âge d'enfance se tient à la jonction de deux mythes (celui enfantin de l'« enchanteur », celui du *senex puer* incarnant dans son parcours et dans son être la totalité du monde cosmique).

Kopernikus met ainsi en œuvre une analogie entre l'enfance et la mort, deux univers étreints voire dominés par une peur fondamentale, aussi « diffuse » que les temporalités de l'au-delà mythique du monde fictionnel. Agni est placé en position d'enfant animé par la peur, les figures médiévales étant à la fois substituts parentaux et guides désincarnés vers la connaissance d'un *mundus occultus*. Vivants et morts, incarnations et purs esprits, Merlin, Arthur et Tristan accompagnent l'âme dans la mort, et deviennent les intercesseurs d'une initiation au sacré.

Initiation

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

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

L'œuvre inachevée et posthume de Claude Vivier, *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele ?*, prend fin sur cet étrécissement graphique et sur la réitération incantatoire du *leitmotiv* de la peur, attisée par l'approche de la mort. La victoire de l'être sur le devenir, du mortel sur la Mort et de l'intemporel sur la temporalité, est marquée par une perspective nouvelle : cette « peur » fondamentale n'est plus métaphysique, mais à présent circonscrite à l'*hora mortis*, jusqu'à s'amenuiser en un

¹⁹ Cécile Boulaire, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, p. 154-155.

²⁰ « Claude Vivier, par Martin Kaltenecker », <http://litinaire.fr/wp/portrait-claude-vivier-par-martin-kaltenecker/>

geste paradoxal. La « peur » est l'unique vocable qui clôt le parcours du compositeur et de son œuvre, elle semble ainsi présider à ce double achèvement tout en se raréfiant : « ce n'était pas tant d'être mort dont j'avais peur, que de mourir ». De cette initiation à la mort, entre *Kopernikus* et l'œuvre ultime, résulte une métamorphose de l'homme face à sa propre contingence, dont l'imparfait porte la trace.

Les figures médiévales qui se présentent devant Agni et prennent en charge une fonction psychopompe (*ψυχοπομπός*, « celui qui conduit les âmes des morts aux Enfers ») se révèlent essentielles dans le cadre de ce parcours initiatique. La médialité de ces personnages, reconfigurés dans un imaginaire contemporain, est sensible dans l'énoncé même de leur nature. En ce sens, la remotivation des signifiés associés à Merlin, Arthur ou Tristan n'est pas une donnée circonstancielle due à la *psyché* du compositeur, mais un caractère qui leur est inhérent :

Nous sommes les pèlerins de l'intemporel transfuges de dimensions en dimensions nous sommes les transhumains des galaxies sacrées (I, 24-25).

Le mouvement est fondamentalement inscrit dans leur dénomination. « Pèlerins de l'intemporel », ils deviennent des constellations, tels Andromède, Centaure ou Orion, tout en demeurant incarnés. « Transfuges de dimensions en dimensions », ils signent ainsi leur pérennité dans l'imaginaire des hommes.

L'initiation prépare l'entrée dans un espace frappé d'une irréductible altérité, un espace cosmique dont la dénomination (« royaume ») réunit l'image eschatologique du Royaume de Dieu (« Repentez-vous, car le royaume des cieux s'est approché », *Marc*, 4, 17) et celle du royaume comme donnée merveilleuse inhérente à l'imaginaire médiéval :

Bienvenue à toi au royaume des mutations une mélodie sera ton guide et l'ardeur du soleil changeant lentement te transformera. Hé o tu rencontreras Merlin, Arthur, Mozart, la reine de la nuit, tous les amis de tes rêves. N'aie pas peur N'aie pas peur tu es déjà vieille viens vers la lumière. Bienvenue au pays magique au pays de Merlin au pays de Wagner hé-o (I, 4-5).

Cette initiation est placée sous le signe de la sérénité. L'antépiphore qui structure la séquence (« Bienvenue ») vise à atténuer toute forme de crainte, à libérer l'être de la peur de la mort. L'initiation solitaire est double, qui porte sur une connaissance extrinsèque (de l'univers sublunaire au « pays magique ») et intrinsèque (Agni domine partant ses angoisses suprêmes). En un même mouvement, les métamorphoses du corps au-delà de l'*hora mortis* s'accompagnent des mutations de l'âme. Dans cette esthétique du contrepoint, la *Flûte Enchantée* de Mozart résonne dans la mention de « l'ardeur du soleil », car à l'instar des paroles de Sarastro dans le livret de Schikaneder, « les rayons du soleil repoussent la nuit » (*Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht*). Le panthéon musical et mythique formé par Mozart, Merlin et Wagner, les « amis de tes rêves », constituent une voix singulière et une voie convergente. De ce nouvel ordre du monde procède un renouvellement de la perception. Le soleil n'est pas un vecteur d'éblouissement mais un phare qui scintille

dans le lointain, le regard se purifie, l'ouïe accède à un au-delà des sensations immédiates. Les paroles de réconfort prononcées par Tristan contiennent l'écho atténué du mythe platonicien de la caverne, invitant à délaisser un univers d'« illusions » pour embrasser une vérité de l'âme, du cœur, de l'amour et du monde :

Mon amie, n'aie point peur, ce ne sont que des illusions, écoute la douceur de ton cœur écout' palpiter les étoiles. Écoute l'amour l'amour éternel²¹, comme un enfant blotti au sein de l'amour (II, 103-105).

La présence de ces figures initiatiques est liée à la fonction qu'elles exercent dans la fiction médiévale. En mode mineur, Claude Vivier a replacé Merlin, Tristan et Arthur dans le cours de la christianisation progressive de leurs aventures. Pour lui, le christianisme est envisagé *avec* les croyances orientales comme une même force d'élévation mystique. Les récits du Graal se fondent sur une trame initiatique, à partir du *Conte du Graal*, qui introduit ce *vaisseau* destiné à de multiples *muances*. Par assimilation, Tristan, Arthur et Merlin deviennent tout uniment les personnages détenteurs de ce savoir ultime, se confondant avec les élus véritables, Galaad et Perceval. Le sème de l'initiation est confusément associé à la littérature médiévale, reconfigurant par là même les fonctions royales et chevaleresques, et attribuant à ces noms qui résonnent à l'esprit la grâce de toute révélation. Cette con-fusion dans l'imaginaire des motifs initiatiques et d'une sédimentation d'images adventices révèle le degré d'autonomie auquel atteint cette légende :

Le Graal fascine par la quête à laquelle il invite plus que par la révélation qui doit en être l'aboutissement. C'est pourquoi cette fascination est inépuisable. Elle est, en un sens, régressive, puisqu'elle nous ramène tant de siècles en arrière, au cœur du Moyen Âge, où il nous semble que l'enfance de notre civilisation recèle, comme notre propre enfance, un secret dont la découverte nous révélerait à nous-même. De ce secret, le Graal pourrait être l'image ou la cristallisation. Mais c'est une fascination active, prometteuse d'un élan capable de nous arracher à nous-mêmes, de nous projeter dans un au-delà de nous-mêmes généreux et lumineux²².

Le Moyen Âge de Claude Vivier est ainsi fondé sur le principe d'une lecture à valeur de révélation : révélation d'une vérité ultime, révélation d'une vérité intime, révélation dont, au mépris de la lettre des textes médiévaux, tous les personnages représentés dans *Kopernikus* sont les garants. Par un effet de dissémination, le savoir du monde que porte Merlin est élargi à l'ensemble des figures d'enfance.

²¹ L'amour, répété trois fois en un chiffre symboliquement marqué, est à l'époque romane, l'un des « degrés de l'ascension » vers Dieu. Voir à cet égard les pages de Marie-Madeleine Davy, *Introduction à la symbolique romane*, Paris : Flammarion, « Champs Histoire », 1977, p. 66-68, à partir des analyses de Bernard de Clairvaux.

²² Michel Zink, « Préface », *La Légende du Graal dans les littératures européennes*, Paris : Librairie Générale Française, 2006, p. 1.

Visions

L'expérience sacralisée du cosmos est sensible dans les visions qui structurent le parcours d'Agni comme un écho sonore dont la vue se dérobe. Cette puissance visuelle en partie occultée semble fondée sur les images archétypales de l'eau et du feu, qui s'intègrent à la perspective initiatique de l'opéra. Comme l'écrit Gaston Bachelard, le feu se rattache à « un type de rêverie qui commande les croyances, les passions, l'idéal, la philosophie de toute une vie », quand l'eau est un « élément plus féminin et plus uniforme que le feu, élément plus constant qui symbolise des forces humaines plus cachées, plus simples, plus simplifiantes »²³. L'eau et le feu, entendus comme symboles de complexité et de simplicité, redoublent ainsi la *coniunctio oppositorum* constitutive de l'univers fictionnel de *Kopernikus* – autour des pôles de la naïveté enfantine et de la plus haute mystique.

Les « visions » forment l'une des scènes les plus déconcertantes de l'œuvre, dans la mesure où l'intertexte qui la sous-tend (« Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! ») excède le degré d'étrangeté des paroles mi-naïves mi-mystiques qui dominent dans le reste du livret et évoquent une foi semblable à celle des médiévaux : « ce que nous prenons parfois pour naïveté s'apparente à la fraîcheur d'une âme capable d'enthousiasme et de ferveur »²⁴.

Visionnaires de tous les pays, rassemblez-vous, rassemblez-vous, rassemblez-vous.

Visionnaires de tous les siècles, rassemblez-vous, rassemblez-vous, rassemblez-vous (I, 30-31).

La nature de ces visions révèle la fusion de deux média *a priori* distincts. Le premier est baudelairien, articulé semble-t-il autour des correspondances qui règlent le rapport du monde sublunaire et du monde céleste, des réalités tangibles et de celles qui se soustraient à la perception immédiate. Cette première couche archéologique en dissimule une seconde, ordonnée de manière à la compléter en surimpression. L'unité du monde se construit, dans la symbolique romane, à travers la correspondance des éléments du monde et de leur équivalent « cosmique », au-delà de la matière, au-delà de la mort, au-delà même des bornes de la pensée humaine :

L'éternité vient nous parler et il faut l'écouter – révélations sublimes que cette voix des temps une fleur cosmique nous est donnée pour voir (I, 33).

La rencontre de l'imaginaire médiéval et de celui du compositeur s'accomplit dans la vision des « castels », visée d'un parcours mystique qui conjoint sens de la méditation et sens de l'action, quête et initiation, chevalerie terrestre et céleste : « Nous investirons les castels, castels de feu, tous les noms seront nôtres feu » (I,

²³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris : José Corti, 1942, p. 7.

²⁴ Marie-Madeleine Davy, *Introduction à la symbolique romane, op. cit.*, p. 89.

69). Le feu associé au château forme une *merveille* transculturelle et relève à la fois de la « littérature à castels »²⁵ et d'un imaginaire igné à valeur apocalyptique.

Conclusion

L'évocation de figures médiévales dans *Kopernikus* est ainsi inscrite dans une temporalité initiatique et un hors-temps mythique. Le Moyen Âge est une donnée morte trouvant dans l'écriture poétique de Vivier une reviviscence par le truchement de la voix, une donnée dès lors vivante placée sur le parcours d'Agni, lequel est tendu vers l'acceptation de la mort et le consentement à l'égard de « l'amour », qui « viendra nous révéler la mort lumineuse la paix » (I, 34-35). Merlin, Arthur et Tristan sont l'envers mythique d'un parcours visant à rasséréner l'âme dans l'épreuve d'un monde stellaire et fondamentalement incommensurable, dont Mozart, Wagner et la Reine de la Nuit forment le revers autoréférentiel : l'opéra se donne comme un opéra, tout en renouvelant en profondeur ses règles et valeurs esthétiques.

De manière aussi inaccoutumée qu'inéluctable, l'archéologie des média médiévaux s'est doublée d'une archéologie à valeur psychologique. Alors que l'herméneutique des textes et l'analyse scientifique prédominent dans notre sphère de pensée, Claude Vivier constitue lui-même un mythe irréductible à cette approche. En effet, comme le montre Louise Bail :

vie et œuvre de Vivier, directement conditionnées l'une par l'autre dans l'imaginaire du compositeur, oscillent entre le numineux (moteur de la vie) et le merveilleux (moteur de l'œuvre), entre deux représentations mentales, le sacrifice (du latin *sacrare*, « consacrer à une divinité »), et l'extase (du latin *extasis*, « être hors de soi ; égarement de l'esprit » ; « ravissement »)²⁶.

« Merveilleux » et « numineux » deviennent par une association intuitive les deux versants d'une théorie du sacré rattachée par un faisceau de connections relevant de l'imaginaire, à une conception médiévale à la fois déshistoricisée et rehistoricisée. Émancipés des contraintes calendaires, les personnages empruntés à la littérature médiévale sont retirés de la sphère de l'histoire littéraire (*chronos*) pour prendre place dans une histoire vécue (*kairos*). En cela, l'étude de *Kopernikus* permet d'enrichir la réflexion théorique instaurée par le concept d'archéologie des média, et d'approfondir le principe créateur qui emporte être et œuvre vers le règne des « temporalités diffuses » :

ce qui me semble fécond est la façon qu'a l'archéologie des media d'encourager à repenser les temporalités. Dans les travaux théoriques qui lui sont liés, des auteurs divers ont suggéré une temporalité en spirale. Ceci est également compris dans le sens d'une « remédiation » qui remplacerait une histoire linéaire des média

²⁵ Flaubert, « Lettre à Louise Collet », *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris : Gallimard, Pléiade, vol. 2, 1980, p. 56.

²⁶ Louise Bail, « Introduction à *Kopernikus* : Pistes de réflexion autour du sacré », *Circuit Musiques contemporaines*, « Claude Vivier, vingt-cinq ans après : une introspection », vol. 18, n°3, 2008, p. 12.

(faite d'innovations) par d'autres types de questions : on peut se demander à quel moment un média resurgit à travers de nouveaux media qui le réadoptent et le subsument (comme le suggèrent Jay David Bolter et Richard Grusin) ; on peut se mettre en quête de « topoi » récurrents dans l'histoire des media (comme le fait Erkki Huhtamo) ; on peut construire une sorte de « machine à remonter le temps » formant des boucles incluant le nouveau dans l'ancien au sein des discours sur les media actuels²⁷.

²⁷ Jussi Parikka, traduit par Julien Quentin, « Archéologie des media et arts médiaux. Dialogue avec Garnet Hertz », art. cit., p. 209-210.