

Avec le compositeur Claude Vivier : entre sonore, intime et identitaire

Louis Pinard

Volume 32, numéro 1, 2024

Les antichambres du langage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1114610ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1114610ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Santé mentale et société

ISSN

1192-1412 (imprimé)

1911-4656 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pinard, L. (2024). Avec le compositeur Claude Vivier : entre sonore, intime et identitaire. *Filigrane*, 32(1), 123–133. <https://doi.org/10.7202/1114610ar>

Résumé de l'article

Claude Vivier a été un compositeur de musique contemporaine québécois de génie. Son écriture musicale déroutante évoque chez le psychanalyste le monde enténébré d'une enfance d'avant les mots de la langue maternelle, marqué au sceau de tintements d'éléments percussifs et d'échos sonores dissonants au plus proche du corporel, d'où perce un ineffable parfum mélancolique. Dans la composition de la partie chantée de l'oeuvre (ainsi que peut le représenter *Wo bist du Licht !*), il y a l'usage singulier d'une langue inventée adressée à soi-même qui semble rejoindre la notion de jumeau paraphrénique mise de l'avant par Michel de M'Uzan. Les blessures psychiques précocissimes infligées au sujet Vivier ont généré un destin singulier de créateur sur lequel la psychanalyse peut se risquer à jeter un regard.



Avec le compositeur Claude Vivier: entre sonore, intime et identitaire

Louis Pinard

Résumé: Claude Vivier a été un compositeur de musique contemporaine québécois de génie. Son écriture musicale déroutante évoque chez le psychanalyste le monde enténébré d'une enfance d'avant les mots de la langue maternelle, marqué au sceau de tintements d'éléments percussifs et d'échos sonores dissonants au plus proche du corporel, d'où perce un ineffable parfum mélancolique. Dans la composition de la partie chantée de l'œuvre (ainsi que peut le représenter *Wo bist du Licht!*), il y a l'usage singulier d'une langue inventée adressée à soi-même qui semble rejoindre la notion de jumeau paraphrénique mise de l'avant par Michel de M'Uzan. Les blessures psychiques précocissimes infligées au sujet Vivier ont généré un destin singulier de créateur sur lequel la psychanalyse peut se risquer à jeter un regard.

Mots clés: jumeau paraphrénique; perception; langue maternelle; traumatisme précoce; identitaire

Abstract: Claude Vivier was a genius Québécois composer of contemporary music. His disconcerting musical writing evokes for the psychoanalyst the dark world of a childhood before the words of the mother tongue, marked by the tinkling of percussive elements and dissonant sound echoes close to the body, from which an ineffable melancholic perfume pierces. In the composition of the sung part of the work, as can be represented by the opus *Wo bist du Licht!*, there is the singular use of an invented language addressed to oneself which seems to join the notion of paraphrenic twin put forward by Michel de M' Uzan. The precocious psychic wounds inflicted on the subject Vivier generated a singular destiny of creator on which the psychoanalysis can risk to throw a glance.

Keywords: paraphrenic twin; perception; mother tongue; early trauma; identity

La musique est merveilleuse, en ce que l'on peut tout dire, de sorte que l'initié comprend tout, et malgré cela, on n'a pas trahi ses propres secrets. (Schoenberg, cité dans Cournut-Janin et Parise, 1980, p. 169)

Le langage signifiant voudrait dire l'absolu de façon médiate, et cet absolu ne cesse de lui échapper, laissant chaque intention

particulière, du fait de sa finitude, loin derrière lui. La musique, elle, l'atteint immédiatement, mais au même instant il lui devient obscur, tout comme l'œil est aveuglé par une lumière excessive, et ne peut plus voir ce qui est parfaitement visible. (Adorno, 1963, p. 6)

Si claires que puissent être les phrases de la musique la plus claire, elles meuglent l'épouvante en secret. (Lyotard, 1993, p. 191)

Il y a plus de trente ans déjà, sur la chaîne autrefois dite « classique » de Radio-Canada, qui diffusait ce soir-là la reprise d'un concert de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) sous la direction de Serge Garant, j'écoutais pour la première fois *Wo bist du Licht!* (*Où es-tu Lumière!*), une œuvre d'un compositeur québécois dont j'entendais le nom pour la première fois – Claude Vivier –, un compositeur qui n'a eu de cesse de m'interroger depuis et aujourd'hui encore en tant qu'analyste¹. J'étais saisi par la forme déroutante et inhabituelle de l'écriture musicale de cette pièce écrite en 1981 pour « mezzo-soprano, percussion, 20 cordes et bande magnétique ». Saisi par la richesse et l'originalité de la trame mélodique et des timbres convoqués, par l'emploi d'une langue parlée dont je découvrais bientôt qu'elle était inventée – nous y reviendrons –, par l'utilisation en superposition des voix de Pierre Nadeau et de Myra Cree – lecteurs de nouvelles radiophoniques bien connus à l'époque –, par des voix apparaissant au mitan de l'œuvre, comme surgies de nulle part et décrivant d'un ton neutre des scènes de torture au Vietnam, saisi aussi par l'impression d'infinie tristesse mélancolique qui s'en dégageait. Toute l'œuvre comme appel à ressentir l'impact en soi de la révélation puis de la contemplation de plus en plus fascinée d'une scène terrible, soudainement mise à portée, à la fois actuelle et hors du temps, au caractère en même temps implacable et résigné. C'était une ouverture sur un territoire pourtant vaguement familier, assez angoissant et néanmoins exerçant sur moi une fascination certaine, sans que je puisse mettre tout ça en mots. Peut-être comme l'écrivaient déjà à l'époque Jacques et Anne Caïn dans leur article « Freud absolument pas musicien » : « la musique est à l'inverse de la parole et [...] rien ne peut être dit sur ce qui saisit celui qui l'écoute » (Caïn et Caïn, 1982, p. 118). Je comprenais plus tard avoir fait l'expérience ce soir-là du sentiment d'inquiétante étrangeté – l'*Unheimliche* – dont Freud nous dit au terme de son analyse du phénomène dans son essai de 1919 « qu'il réfère à ce vécu qui prend naissance

dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque des convictions primitives surmontées semblent être de nouveau confirmées» (Freud, 1919, p. 184).

Wo bist du Licht! est une « méditation sur la douleur humaine, cette œuvre se [voulant] une longue mélodie continue », nous en avait dit Vivier (1991, p. 119). L'œuvre se superpose sur le texte récité du poète et philosophe allemand Hölderlin, *Der blinde Sänger* (« Le chanteur aveugle »). Vivier :

[Ce poème] contient en lui le secret de mon œuvre. Un vieil aveugle se souvient de son passé, images visuelles merveilleuses ; verdure, les ailes des nuages, etc. Le présent est évoqué par des images auditives : le tonnerre, tremblement de terre. Il recherche la lumière, la liberté, la mort peut-être... (Vivier, 1991, p. 120).

La vie de Claude Vivier a certainement de quoi susciter l'intérêt d'un psychanalyste. Selon la biographie de Bob Gilmore et le livre personnel et intimiste qu'a publié la musicologue Louise Bail, Vivier est né en 1948 à Montréal de parents inconnus et est confié dès la naissance à l'orphelinat des Sœurs grises sur la rue Saint-Michel. On ne retrouvera d'ailleurs jamais de traces de sa mère, qu'il qualifiait de « fantôme ». À deux ans et demi, un jour de Noël, la famille Vivier se rend à l'orphelinat et ramène l'enfant au domicile pour le retourner à la crèche quelques semaines plus tard, Jeanne, la bientôt pourtant future mère adoptive, ne supportant pas alors la venue d'un enfant garçon. Puis l'enfant est repris à la crèche, y est encore une fois retourné, puis repris une troisième fois quelques semaines plus tard pour être alors définitivement accepté au domicile familial, sur la rue Le Jeune dans le Mile-End, aux instances d'Armand, de Marcel et de Gisèle, respectivement bientôt père adoptif, demi-frère et demi-sœur. Claude Vivier est adopté officiellement à l'âge de trois ans. Locuteur tardif, il commence à parler à l'âge de 4 ans. À 6 ans, il apprend qu'il n'avait « ni père ni mère », ainsi qu'il le rapporte dans un de ses écrits (Vivier, 1991, p. 92). À l'âge de huit ans, il subit une agression sexuelle de la part d'un oncle pédophile, et la famille déménage à Laval, puis Vivier devient pensionnaire chez les Frères maristes. C'est le début d'une éducation catholique de plus en plus rigoureuse qui aurait eu pour but de le conduire à la vie religieuse. Vivier appréciait beaucoup cette vie au juvénat, non seulement en raison de sa profonde et authentique foi en Dieu, mais parce que, contrairement à la vie

menée dans sa famille adoptive dont il disait qu'elle était « d'un commerce très dur, musclé » (Vivier, 1991, p. 92), la vie de pensionnaire lui avait permis d'exprimer plus librement sa sensibilité. Vivier ne termine pas cependant son noviciat, probablement en raison de son homosexualité possiblement déjà active, et parce qu'il commence à anticiper l'impact négatif d'une vie religieuse en milieu clérical et de ses règles contraignantes sur sa créativité qu'il avait déjà commencé à déployer.

Dans son texte *Introspection d'un compositeur* publié initialement en 1978 (Vivier, 1991), Vivier raconte sa *rencontre* avec la musique pendant une messe de minuit dans ses années d'adolescence. Au sortir du noviciat, il entre au conservatoire et « y réussit » avec Gilles Tremblay comme professeur et mentor principal; il termine cette formation avec des premiers prix en analyse (d'une œuvre de Varèse) et en composition (Gilmore, 2014, p. 42). S'ensuivent des études musicales à Darmstadt, haut lieu de la musique sérielle où, à partir des années cinquante, Théodore Adorno, Luigi Nono, John Cage et plusieurs autres musicologues et compositeurs de la nouvelle musique donnaient des séminaires. Ligeti, Pousseur et Stockhausen étaient les professeurs de composition l'été où Vivier était à Darmstadt (Gilmore, 2014, p. 45). Puis ce furent les études à l'Institut de sonologie à Utrecht en Hollande avec Gottfried Michael Koenig, puis à Cologne encore avec Karlheinz Stockhausen. L'horizon créatif de Vivier continuait de s'ouvrir. Plus tard, à l'automne 1976, un voyage important en Asie devait le marquer profondément, particulièrement les séjours à Bali puis au Japon où il explora le théâtre kabuki auquel la lecture d'Antonin Artaud l'avait introduit. Mais Vivier décède tragiquement à Paris à l'âge de 34 ans, assassiné. Il avait déjà plus d'une trentaine d'œuvres à son actif, dont un opéra, *Kopernikus*.

L'univers sonore nous entoure et nous pénètre bien avant celui des images et des mots. À la fin du deuxième trimestre de la grossesse, l'oreille du fœtus commence à percevoir les bruits du corps de la mère – pulsation cardiaque, déglutition, péristaltisme – et certaines fréquences sonores provenant de l'environnement extra-utérin – la voix maternelle, et celle du père par exemple –, même si la perception auditive est alors entravée et modulée par le bain amniotique – qui n'est pas aérien. Nous savons que le futur *infans* est d'ores et déjà exposé, et cela de façon désormais permanente, à ce qu'on pourrait appeler un « bruit de fond », qui a été mesuré et qui serait de l'ordre de 30 décibels (CapEnfants, 2018). Le corps maternel – en tout cas la cavité utérine – est donc le premier lieu où s'inscrivent les premières traces de la présence de l'autre, et ces traces sont auditives

bien avant d'être visuelles. Il n'est pas inutile de remarquer que des études récentes provenant de la nouvelle discipline que constitue l'archéo-acoustique ont fait valoir l'importance que les hommes du paléolithique accordaient aux propriétés acoustiques des grottes où on retrouve les peintures rupestres, et qu'ils s'y étaient probablement établis en raison même de ces propriétés, par exemple à La Valltorta en Espagne ou à Fontanet en France (Díaz-Andreu et Benito, 2012). L'antériorité de la perception auditive sur la perception visuelle se poursuit durant au moins plusieurs semaines après la naissance.

Didier Anzieu parlait de l'expérience de l'environnement sonore chez l'enfant en développement comme devant constituer éventuellement l'« enveloppe sonore du soi », au plus près et au plus intime de l'être. La psychologue et musicothérapeute Édith Lecourt, dans son ouvrage *Le sonore et la figurabilité*, préfère substituer à ce terme celui de « halo sonore », car elle considère le mot « enveloppe » trop figuratif et ne rendant pas compte de l'aspect non délimité du phénomène (Lecourt, 2006, p. 31). *Surgissant* de l'environnement sans que le nourrisson ne sache en distinguer la provenance – interne ou externe, à proximité ou lointain ; ce qui de toute façon ne l'interroge pas – et sans qu'il puisse s'en affranchir même temporairement puisque qu'on ne peut pas fermer les oreilles, contrairement aux yeux, le sonore constitue – peut-être précisément pour cela – une première bouée chez le petit être en désaïde. En effet, celui-ci a tôt fait d'installer un premier sentiment de quelque chose qui persiste et que « je reconnais », grâce à la mémoire des traces acoustiques répétées puis repérées et finalement rendues familières, que ce soit dans le plaisir ou le déplaisir. Plus tard – on pourrait dire *bien plus tard*, tant le développement est accéléré en ces temps de commencement –, le sentiment de soi se consolide et s'élargit à l'image du corps, sans toutefois que le soi sonore ne se subordonne au nouvel ordre de l'image. C'est à travers la médiation du regard de la mère qu'une image unifiée du corps accède enfin à la représentation, comme nous l'ont montré de façon différente, mais avec autant d'à-propos Winnicott et Lacan ; le premier, en insistant sur l'importance de l'expérience intersubjective réussie tôt avec elle – « sous valence de plaisir partagé » à travers la contemplation du visage, premier miroir de l'enfant –, et le second, un peu plus tard, avec sa théorisation concernant le stade du miroir.

Revenons à Claude Vivier dont la petite enfance traumatique est marquée par le rejet et l'absence d'une figure maternelle qui l'aurait investi dans le plaisir par le regard et qui lui aurait *réfléchi* un désir-d'être-au-monde.

On peut penser que cette absence de figure maternelle n'a pas permis chez lui l'inscription d'une image de soi et d'un sentiment d'identité pérennes.

Louise Bail, qui avait fait la connaissance de Vivier quelque temps avant sa mort et à qui il semble s'être beaucoup livré, rapporte, s'agissant de son processus créateur de compositeur de musique, l'importance apparemment paradoxale qu'il accordait à la *lumière*. Vivier lui avait part d'un phénomène physique dont il n'avait pris conscience que tardivement, à la fameuse messe de minuit de son adolescence, un phénomène touchant la façon dont il percevait les stimulations sensorielles, en particulier les perceptions visuelles. Durant cette nuit de Noël, il avait réalisé qu'il « entendait » les sonorités qu'émettaient les « radiations lumineuses », et semblait surpris de constater qu'elle-même s'étonnait de l'entendre dire cela. Selon Bail, Vivier ajoutait que « l'événement rest [a] porteur d'un déferlement d'images sonores auxquelles il lui fallait ensuite donner une forme » (Bail, 2014, p. 34). Il semblerait donc que cette modalité de perception sensorielle particulière dont témoignait Vivier caractérisait spécifiquement son travail créateur. Vivier synesthète ? Car on pourrait reconnaître ici, ainsi qu'il le rapporte lui-même, la possibilité qu'il ait été porteur d'une variation non pathologique – mais déviante par rapport à la norme statistique dans la population – de ce que les neurologues appellent le connectome humain, lequel est défini comme étant « le plan, la carte géographique » complète des connexions neuronales d'un cerveau chez un individu donné. Certains sujets présentant de telles variations de connectivité cérébrale vont faire s'associer physiologiquement deux modalités sensorielles normalement distinctes et bien délimitées, et cela s'appelle la « synesthésie ». Dans le cas de Vivier, la variation de connectivité qui lui fait « entendre » la lumière est bien décrite dans la littérature médicale (synesthésie lumière ➤ musique) (Rich, 2005). La synesthésie est plus répandue qu'on ne le croit dans la population, particulièrement chez les artistes, et souvent à l'insu des sujets qui en sont porteurs. Le musicologue Jean-Jacques Nattiez nous parle des synesthésies dans la démarche créatrice de Pierre Boulez « à l'écoute du peintre Paul Klee », ou du peintre Yves Gaucher « regardant Webern », dans son bel ouvrage *La musique, les images et les mots* (Nattiez, 2010, p. 21).

Il semble que Vivier ait souffert très tôt à la crèche de la règle qui y aurait régné consistant à éteindre subitement l'éclairage au coucher des enfants dans le dortoir de l'orphelinat, et que c'est de la répétition de cette plongée angoissée chaque soir dans le noir et un monde interne de terreur nocturne que devait naître son attachement aux sons (Bail, 2014, p. 5 et

6). Reconstruction ou construction, en tout cas il était bien connu de tous ses amis que Vivier adulte « ne dormait jamais sans que la pièce soit éclairée [...] À sa mort, des quantités incroyables d'ampoules électriques furent trouvées dans son placard » (Bail, 2014).

La plongée dans le vide et la confusion aux temps originaires comme Vivier a pu en faire l'expérience rappelle des descriptions qu'ont su mettre de l'avant des analystes importants pour nous aider à y penser en séance, lorsque de tels traumatismes demeurés non mentalisés sont réactivés, tels que Wilfred Bion (1957) avec son concept de « terreur sans nom » et Winnicott (1974) avec son concept d'« agonie psychique ». Ces états de désorganisation ont comme principale caractéristique structurelle d'entraver très tôt l'intégration des forces de vie avec les forces de mort et de produire un clivage chez le sujet, comme le décrit par exemple Roussillon (2012). Rappelons-nous aussi de Ferenczi qui, dans son texte de 1929 intitulé « L'enfant mal accueilli et sa pulsion de mort », fait valoir les conséquences funestes des manquements précocissimes de l'environnement sur le maintien des processus vitaux.

En l'absence d'un visage de mère à contempler dans une expérience partagée de plaisir/premier miroir de soi, on pourrait penser que le processus psychique qui mène à l'investissement de soi privilégierait alors chez certains sujets le recours à des modalités sensorielles plus anciennes que la voie visuelle, et en particulier la voie auditive. D'autres voies sensorielles d'investissement de soi qui sont non figuratives peuvent être évoquées, particulièrement dans le monde de l'autisme, par exemple la voie olfactive, celle que l'on retrouve mise de l'avant chez Jean-Baptiste Grenouille dans le très beau roman de Süskind, *Le parfum*. Les sons et la mémoire de leurs traces, puis le travail de culture sur les sons à travers le travail de composition musicale, auraient permis à Vivier d'asseoir et de construire du sens et de la temporalité – car la musique s'inscrit de façon principielle dans et par le temps – là où vraisemblablement régnaient confusion, effroi et chaos préalables. Mais, en dépit du travail de liaison au service de la vie que permet d'opérer la mise en forme musicale par le compositeur, qu'on ne se méprenne pas... il demeure un reste, un reste énigmatique dont le destin « représentationnel » est voué à l'inachèvement et travaille secrètement pour la mort.

Jean-François Lyotard (1993, p. 195), dans un texte au titre paradoxal « Musique, mutique », nous parle de ce qui ne s'entend pas en deçà ou au-delà du registre de l'audible dans la musique. Il se demande s'il y a « du son et du pathos avant la musique ». Il croit qu'« il faut que le corps chante et

s'enchantent pour donner accès au délire du corps désenchanté, pour halluciner en lui-même un autre corps, muet, qui ne cesse de déchanter» : corps désenchanté par les manquements de l'objet maternel, corps *hors champ*, mutique, cloîtré, hantant l'arrière-fond des mondes sonores convoqués. Est-ce à la recherche de ce corps inatteignable car jamais représenté que le chanteur aveugle de Hölderlin s'active chez Vivier ?

Dans un tout autre registre que celui de la perception, Michel de M'Uzan s'est beaucoup interrogé à propos de la problématique identitaire, en situant son questionnement au lieu même des origines les plus archaïques de l'identité. Une de ses avancées les plus révolutionnaires consiste à avoir proposé l'existence d'un *programme de vie* d'essence carrément génétique – le *vital/identital* –, avec la mort à terme, et qui s'active en antériorité et en léger décalage par rapport à l'émergence de la pulsion qui elle nécessite l'intervention de l'objet pour se faire connaître du sujet. Pour de M'Uzan (2005, p. 20-21), le soi-même originel élémentaire précède toute activation du pulsionnel au sens de psycho-sexuel, et émerge – « s'exonde » – par « clivage primordial », via un mécanisme essentiellement physiologique, à partir de ce qu'il appelle un « être primordial » qui est « un espace traversé par d'énormes quantités d'énergies déferlantes n'obéissant qu'au seul principe de la décharge ». Le résultat de ce « clivage primordial » d'avec l'« être primordial » est le « jumeau paraphrénique », entité transitionnelle auto-engendrée, « trouvaille créatrice fabuleuse », dont les traces vont perdurer tout au long de l'histoire du sujet. C'est la naissance de ce *double* qui assure, avec le secours du *Nebenmensch*, la poursuite de la vie en permettant l'extraction hors du chaos primitif. Avant de se séparer du monde, l'être doit se séparer d'avec lui-même.

C'est en ce lieu paraphrénique originaire qu'est *inventée* une langue faite d'une « lallation égotique » qui n'a rien à voir avec la langue qui servira plus tard à la communication verbale : un « idiome identitaire premier » que le nourrisson « profère *pour lui-même* » (De M'Uzan, 2005, p. 34). Lorsque l'homme se rapproche de son double, en empruntant la démarche créatrice en poésie comme chez Artaud ainsi qu'aimait à le rappeler de M'Uzan, ou plus près de nous chez Denis Vanier et de façon plus crue encore chez Claude Gauvreau qui inventait son « langage exploréen » fait d'onomatopées et de phonèmes disjoints, ou encore durant des expériences de vacillement identitaire en clinique telles que celles que de M'Uzan a si bien décrites, ou telles que celles auxquelles nous sommes convoqués à l'écoute de l'œuvre de Claude Vivier, lorsque l'homme se rapproche de son double, il invente/

réinvente le langage premier qui fait écho *pour lui* – mieux que quoi que ce soit d'autre – à sa présence au monde et à sa conviction d'exister.

Freud n'aimait pas la musique. Jones (1953, p. 20) rapporte qu'il se bouchait les oreilles lorsqu'il entendait un orchestre jouer dans un restaurant. Dans les premières lignes du *Moïse de Michel Ange*, parlant des œuvres d'art – « les créations littéraires, les œuvres plastiques, plus rarement les peintures » – qui exerçaient sur lui un « effet intense » et auxquelles il était prêt à accorder beaucoup de temps, voulant « les appréhender à [sa] manière », Freud ajoute que lorsqu'il ne peut faire ainsi comme c'est le cas « par exemple en musique », il est « presque incapable de jouissance », ce qu'il attribue à « une prédisposition rationaliste ou peut-être analytique [qui], écrit-il, se rebelle en moi contre le fait que je doive être saisi, sans alors savoir pourquoi je le suis ni ce qui me saisit » (Freud, 1914, p. 131). À Romain Rolland qui l'avait déjà questionné sur la mystique et le sentiment océanique, Freud écrivait encore en 1929 : « Combien me sont étrangers les mondes dans lesquels vous évoluez. La mystique m'est aussi fermée que la musique. » (Freud, 1966, p. 424) Freud était méfiant sinon hostile à tout ce qui pouvait susciter un *Schwärmerei*, un sentiment d'exaltation, à la limite un pur produit d'une imagination illuminée, ce qu'il associait à une régression au magma initial d'un maternel archaïque. Il alla jusqu'à confier à Jones que dès que la mère est attachée à un enfant musicien, il faut « mettre discrètement un frein à l'enfant prodige » (Jones, 1953, p. 208)². Plusieurs auteurs se sont intéressés à la difficulté de fond de Freud à accueillir les transferts maternels dans ses cures et y ont vu la résultante de la forte attraction qu'avait exercée très tôt chez lui sa très jeune mère, attraction probablement toujours restée puissamment refoulée ou même demeurée dans le registre d'un inconscient resté actuel.

Le petit enfant enregistre les premières perceptions sonores dans le ventre maternel. Parce qu'elles sont répétées, elles finissent par constituer les premières traces sensibles repérables dans son environnement et elles lui confèrent un premier sentiment d'être et d'existence. Des circonstances traumatiques précoces comme celles qu'a vécues Claude Vivier peuvent obliger le recours au contre-investissement du visuel pour se prémunir de l'effraction dans le moi de fantasmes désorganisateurs et de quanta d'angoisse non liés, dans le contexte d'un manquement d'objet primaire suffisamment adéquat pour refléter un désir-d'être-au-monde au service des pulsions de vie et j'ajouterais de pouvoir ainsi assurer une fonction de contenance. Le résultat pourrait bien avoir été que soit privilégiée, pour assurer la

survie, la modalité de maintien de l'investissement de soi par l'intermédiaire du registre de l'audible, plus incertaine parce que non figurative et ne permettant pas l'inscription d'une image du corps de soi. Mais cette modalité du registre de l'audible reste néanmoins disponible: elle constitue, surtout peut-être pour celui qui a eu le génie de l'habiter pleinement et de savoir y créer les formes musicales qui témoignent par leur étrangeté et l'inquiétude qu'elles suscitent, un monde secret de terreur resté mutique.

Louis Pinard
louis.pinard@mcgill.ca

Notes

1. Le présent texte fait suite à une communication présentée lors du colloque «Les anti-chambres du langage», Montréal, 8 et 9 mars, 2019. La communication s'était ouverte par l'audition d'un court extrait de l'œuvre, tirée de sa captation réalisée lors de sa création le 14 avril 1984, à la salle Pollack de l'Université McGill, avec l'ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec, sous la direction de Walter Boudreau.
2. Toujours selon Jones, Freud aimait les opéras de Mozart (*Don Juan, Così fan tutte*, etc.), l'enfant prodige de la musique, mais c'était à cause de leurs livrets plutôt que de leur musicalité.

Références

- Adorno, T. (1963). Fragment sur les rapports entre musique et langage. Dans *Quasi una fantasia* (p. 3-8). Gallimard, 1982.
- Bail, L. (2014). *Arias pour Claude Vivier*. Fides.
- Bion, W. R. (1957). Différenciation entre des personnalités psychotique et non psychotique. Dans *Réflexion faite* (p. 51-73). Presses universitaires de France, 1983.
- Caïn, J. et Caïn, A. (1982). Freud «absolument pas musicien» (18.1.1928). Dans *Psychanalyse et musique* (p. 91-137). Les Belles Lettres.
- CapEnfants (2018). Appareil auditif chez le fœtus: développement et perception du son. <https://www.capenfants.com/appareil-auditif-chez-le-fœtus>
- Cournut-Janin, M. et Parise, M. (1980). Freud et Schoenberg: deux hommes d'oreille. *Cahiers Confrontations*, 4, 163-175.
- De M'Uzan, M. (2005). *Aux confins de l'identité*. Gallimard.
- Díaz-Andreu, M. et Benito, C. G. (2012). Acoustics and Levantine Rock Art: Auditory Perceptions in La Valltorta Gorge (Spain). *Journal of Archaeological Science*, 39, 3591-3599.
- Ferenczi, S. (1929). L'enfant mal accueilli et sa pulsion de mort. Dans *Psychanalyse IV* (p. 76-81). Payot, 1982.
- Freud, S. (1914). Le Moïse de Michel-Ange. Dans *Œuvres complètes XII* (p. 127-160). Presses universitaires de France, 2005.
- Freud, S. (1919). L'inquiétant. Dans *Œuvres complètes XV* (p. 147-188). Presses universitaires de France, 2002.
- Freud, S. (1966). *Correspondance. 1973-1939*. Gallimard.
- Gilmore, B. (2014). *Claude Vivier: A Biography*. Boydell & Brewer/University of Rochester Press.

- Jones, E. (1953). *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud. Tome I*. Presses universitaires de France, 1975.
- Lecourt, É. (2006). *Le sonore et la figurabilité*. L'Harmattan.
- Lyotard, J.-F. (1993). Musique, mutique. Dans *Moralités postmodernes* (p. 185-211). Galilée.
- Nattiez, J. (2010). *La musique, les images et les mots*. Fides.
- Rich A. N., Bradshaw, J. L. et Mattingley, J. B. (2005). A Systematic, Large-Scale Study of Synaesthesia: Implications for the Role of Early Experience in Lexical-Colour Associations. *Cognition*, 98 (1), 53-84.
- Roussillon, R. (2012). *Agonie, clivage et symbolisation*. Presses universitaires de France.
- Vivier, C. (1978). *Wo Bist Du Licht!* [Enregistrement par l'Ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec]. Atma, 2001.
- Vivier, C. (1991). Les écrits de Claude Vivier. *Circuit: musiques contemporaines*, 2 (1-2), 39-136.
- Winnicott, D. W. (1974). La crainte de l'effondrement. Dans *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques* (p. 205-216). Gallimard, 2000.