

Tangence



L'émotion créatrice

Compte rendu analytique de l'opéra *Le vampire et la nymphomane*

Serge Provost, *Le vampire et la nymphomane*, d'après l'œuvre de Claude Gauvreau, Montréal, septembre 1995.

Vicky Babin et Nadia Corneau

Numéro 53, décembre 1996

L'humour de la poésie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025931ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025931ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Babin, V. & Corneau, N. (1996). Compte rendu de [L'émotion créatrice : compte rendu analytique de l'opéra *Le vampire et la nymphomane* / Serge Provost, *Le vampire et la nymphomane*, d'après l'œuvre de Claude Gauvreau, Montréal, septembre 1995.] *Tangence*, (53), 131–141. <https://doi.org/10.7202/025931ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1996

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

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

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

LIBRE

L'émotion créatrice

Compte rendu analytique de l'opéra *Le vampire et la nymphomane*

À Montréal, à l'automne 1995, avait lieu la création de l'opéra *Le vampire et la nymphomane*, d'après Claude Gauvreau. Le texte, écrit fin 1949¹, n'avait encore jamais été mis en musique (malgré une tentative, à l'époque, de Pierre Mercure). Et voilà que ces dernières années, Serge Provost a relevé le défi de la composition d'un opéra contemporain, genre qui se prête fort bien au livret écrit pour une large part en «exploréen», cette langue poétique inventée et nommée telle par Gauvreau. Dans une mise en scène de Lorraine Pintal, avec la participation de la compagnie lyrique de création Chants Libres (sous la direction de Pauline Vaillancourt), l'opéra a été joué les 24, 25, 27 et 28 septembre à l'Usine C.

«Ce travail est vocal, purement auditif, et nullement destiné à la vue. C'est un opéra exclusivement pour l'ouïe», écrit Gauvreau dans les remarques personnelles qui accompagnent le livret de l'opéra². Nous pouvons dès lors évaluer l'ampleur du défi de la création de cet opéra sur une scène, avec un texte qui, en plus de réduire au minimum les indications scéniques (qui, par ailleurs, témoignent surtout de la charge émotive souhaitée par l'auteur), est écrit dans une langue de prime abord «incompréhensible». D'entrée de jeu se pose donc le problème de la compréhension/réception. Comment, en effet, recevoir cette écriture

1 Et publié pour la première fois dans Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 175-209.

2 *Ibid.*, p. 209.

pour le moins extraordinaire, accompagnée d'une musique tout aussi déstabilisante, et apprécier le jeu des interprètes qui tentent de nous «faire voir» la diégèse, dans un lieu à l'avance boycotté par le texte? Peut-on s'imaginer le travail d'appropriation du texte de la part de tous ces artisans qui ont contribué à la création de cet événement unique? Est-ce suffisant pour susciter, sinon l'adéquation, du moins l'attention du spectateur?

Notre commentaire ne voudra nullement prendre parti; c'est plutôt notre expérience du texte exploréen³ que nous offrons à la lecture, texte qui s'est enrichi des différentes sphères sémiotiques nécessairement exploitées dans la création d'un opéra. Nous verrons donc en quoi la mise en scène et la scénographie, allant parfois jusqu'à modifier le texte original, ont contribué à la formation du sens dans l'opéra. Mais il sied, avant de commencer cette analyse, de proposer une description de cette matière textuelle qu'est le langage exploréen.

« Comprendre » l'exploréen ?

La problématique de l'interprétation du sens se pose au contact d'un texte comme celui de l'opéra *Le vampire et la nymphomane*. Comment avoir accès à la signification, quand la langue qui la transmet est une langue inventée? Ce n'est pas tant l'emploi des quelque six cent quinze néologismes (par exemple: *Dromadaire-Vie, pakistan, tendressés, béju* ou bien *masseuméberteula*) qui «nuit» à la compréhension que l'utilisation d'une combinatoire exploréenne.

On peut dégager trois types de composition de la phrase exploréenne. Il y a d'abord des phrases conçues uniquement de lexèmes français, c'est le cas de «J'envie la courbe altièrre que compose en son sein l'hidalgo supérieur des pénates vénériennes». Bien que cette phrase suive les règles grammaticales conventionnelles, la sélection sur le plan paradigmatique engendre une combinaison inhabituelle, empêchant ici, par absence de cohésion sémantique, une opération de décodage littéral. On

3 Nous empruntons, à titre de membres de l'équipe de recherche, les hypothèses de travail d'un projet subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et portant sur l'étude de l'exploréen dans l'oeuvre poétique de Claude Gauvreau. Ce projet est dirigé par André Gervais et Christine Portelance à l'UQAR.

peut comparer ce premier procédé aux cadavres exquis des surréalistes. Viennent ensuite les phrases entièrement constituées de mots exploréens et/ou de néologismes. Dans ce deuxième cas, tout point de repère interprétatif disparaît (ou presque). C'est comme si le texte, tout en suivant un déroulement syntagmatique, proposait simultanément de monter et de descendre sur l'échelle paradigmatique. Cette double opération transcende le découpage lexical pour générer des phrases du type: «Cycloutobe ellefeurguine sitana oulla satan». Déstabilisation totale. Étant donné l'existence de signifiants, il nous faut présupposer l'existence de signifiés qui, par ailleurs, ne peuvent être ni de l'ordre du dénoté ni de l'ordre du connoté. L'opération de sémiosis ne pourra jamais être complétée. En fait, l'impulsion qui déclenche un balayage paradigmatique simultanément au déroulement syntagmatique est l'émotion. L'émotion qu'on ne peut dire est ici montrée. Enfin, le troisième type de composition, le plus utilisé dans le livret, est un amalgame des deux types précédents.

Comme nous l'avons vu, le sens ou la signification littérale nous est inaccessible dans l'immédiat de la phrase. *Le vampire et la nymphomane* ne s'inscrit pas dans le strict registre de la communication: les mots trouvent leur motivation sur un autre plan que celui du sens propre, évoquant davantage, par leur simple matérialité, une impression de sens. D'abord du point de vue d'un éventuel signifié. Dans «Ce n'est point le sedan où se lit le mépris qui dévalisera le pichet astronome où se targue la flore!», phrase de l'adorable verrotière, c'est *lit* (bien qu'il s'agisse ici du verbe *lire* conjugué à la troisième personne du singulier) qui surdétermine l'emploi du mot *sedan* («drap»). Puis du point de vue du signifiant, car la matière sonore qui constitue l'exploréen crée certaines atmosphères, comme dans «Néfuga trupputt auglay ségane», où l'occlusive [gl] apporte une scansion assez marquée. L'approche à privilégier pour «comprendre» un texte de Gauvreau nous semble par conséquent moins intellectuelle que sensitive: l'effet de sens créé par le texte exploréen dépend davantage de l'émotion du récepteur que de sa capacité à décoder cognitivement la signification.

Comment traiter un texte, en composer la musique et le mettre en scène lorsque le rapport au sens est aussi fluctuant, voire même compromis? La quasi-absence de didascalies dans le livret de Claude Gauvreau laissait une très grande latitude, une grande liberté d'interprétation au compositeur et à la metteuse en

scène. Cette production a su jouer sur les différentes strates de sens qui nous sont accessibles par la charge émotive contenue dans les mots et même par le mythe sur lequel repose en grande partie la diégèse.

L'aménagement textuel de la représentation

Avant d'évaluer la nature des changements opérés par la représentation sur le livret de Gauthier, nous en résumerons d'abord la diégèse. L'opéra est divisé en trois phases intitulées par l'auteur «La naissance du vampire», «L'amour» et «La nymphomane»⁴. Le premier mouvement raconte la naissance du vampire et, guidé par la femme aux deux pieds bots, sa découverte du monde. Cette femme sera victime de son éveil au désir; la scène de la possession marque l'entrée du vampire dans le monde adulte. C'est dans la deuxième phase que l'homme aux deux pieds bots, nouveau mentor du vampire, l'entraînera vers l'appel du désir lancé par l'adorable verrotière. Le vampire en tombera follement amoureux et la possédera. Mais le mari trompé obligera son épouse, non sans violence, à regagner sa place auprès de lui. Enfermée sous prétexte de nymphomanie, l'adorable verrotière deviendra la nymphomane dans le dernier mouvement de l'opéra. Le vampire, amoureux, tentera de la libérer. Cependant, les autres personnages, condamnant cet amour, poursuivront le couple jusqu'à le contraindre au suicide.

On pourrait regrouper les divers changements qu'a subis le texte lors de la représentation selon deux axes majeurs: le narratif (ou les transgressions imputables aux systèmes énonciatifs impliqués dans l'opéra) et le diégétique (ou les transgressions relatives au déroulement de l'histoire).

Une première transgression narrative survient dès l'ouverture de l'opéra par l'homme aux deux pieds bots et est confirmée par les rôles de la mère du vampire et du mari. Leur texte était récité (et non chanté) comme Gauthier l'indique dans ses remarques personnelles: «Leur rôle narratif [celui de la femme et de l'homme aux deux pieds bots], naturellement, est chanté, comme les autres rôles». Mais le texte ne semble pas dénaturé par ces changements. Au contraire, cette transgression narrative apporte

4 Dans les remarques personnelles, *op. cit.*, p. 209.

une dimension polyphonique au texte gauvréen et en décuple assurément le sens. Et c'est lors des scènes en duo, notamment celles de la femme et de l'homme aux deux pieds bots, que l'on peut davantage apprécier le contraste entre le texte chanté et le texte parlé, le récitatif ajoutant du relief au chant.

La voix off n'est pas, elle non plus, désignée comme telle dans le texte original. Elle permet cependant aux spectateurs de saisir le trouble intérieur des personnages : le vampire, après la mort de sa mère, exprime sa douleur par le chant et ses va-et-vient dans le labyrinthe, et subit une transmutation de l'enfance à la maturité, transmutation supportée par la voix off. On assiste ainsi à la superposition de deux discours émanant d'un seul personnage, procédé qui, dans sa forme même, donne à entendre les tourments et intensifie naturellement l'émotion véhiculée par les deux voix narratives.

La musique joue aussi, dans son rapport au texte, sur la polyphonie. Son impact s'avère inégal dans le déroulement de l'action : autant dans certaines scènes elle crée un lieu où peuvent s'exprimer la complicité et la dualité des personnages, autant elle peut par moments entrer en conflit avec les dialogues. Loin de condamner le travail du compositeur, nous croyons plutôt que ces moments, que d'aucuns qualifient de cacophoniques, ajoutent à la pluralité des voix, la musique prenant alors la valeur d'un nouveau personnage qui appuie le (ou se distancie du) jeu des interprètes, sa présence se décelant dans tous les lieux à la fois, l'orchestre étant d'ailleurs situé sous la scène. De plus, elle offre une représentation musicale, une sorte de mise en abyme des mouvements chaotiques qui transportent les personnages, que l'on pense à la charge émotive inscrite dans la naissance du vampire, dans son éveil à la sexualité ou dans le désespoir de l'amour perdu.

L'emploi du procédé polyphonique lors de la représentation permet sans doute de contrer la linéarité de l'action, linéarité qui aurait pu être fatale dans un texte qui échappe à la signification. Dans ces moments où les voix narratives sont multipliées, le spectateur reçoit de plein fouet les émotions transmises par la langue exploréenne et, ainsi, le sentiment de « comprendre » le texte.

Des aménagements diégétiques ont également été apportés au texte de l'opéra. L'adorable verrotière et la nymphomane ne

font plus qu'un personnage dans la mise en scène de Pintal, alors que le livret en précisait la relation familiale : la nymphomane est la fille de l'adorable verrotière. Mais cela aurait été perdre le spectateur que de conserver cette filiation jamais explicitée par Gauvreau. Tout au plus retrouvions-nous dans les tirades de la nymphomane des allusions à son père (mais qui est-il? Est-il le mari? Est-il le vampire?).

Les trois demoiselles qui venaient vraisemblablement célébrer la rencontre du vampire et de l'adorable verrotière ont été remplacées par trois religieuses. Cependant, l'insertion de ce symbolisme religieux, avec la croix dès le début de la pièce, fait de la religion le principal obstacle à l'amour (alors qu'elle aurait dû être une alliée, si l'on en croit le programme du spectacle). En effet, alors même que le vampire naît au désir (avec la femme aux deux pieds bots), les trois religieuses postées au balcon semblent déjà condamner la scène, d'autant plus qu'elles sont accompagnées des deux chiens policiers. Leur présence est celle d'observateurs/délateurs. Leur regard opprime la sexualité dans ses premiers balbutiements. La charge contre la religion, décelable ponctuellement dans le texte du livret par une étude formelle de l'exploréen, est littéralement foisonnante dans l'ensemble de l'œuvre de Claude Gauvreau : que l'on pense, entre autres, à la pièce *Les oranges sont vertes* ou aux poèmes d'*Étal mixte*. C'est probablement ce qui cause l'ambiguïté quant aux véritables intentions des trois religieuses.

Enfin, lorsque la nymphomane est à l'asile et que l'aliéniste vient la tourmenter, le mari observe la scène du balcon et décharge des accusations qui tombent sur la nymphomane comme autant de glaives. De la même façon, la mère, bien que morte à la naissance du vampire, réapparaît lors de la scène finale. Ces intrusions, non prévues dans le livret, intensifient la menace qui plane sur le couple amoureux.

L'exploréen, de par sa complexité, occulte parfois la trame diégétique. L'émotion ne suffisant pas à elle seule à « reconstruire » l'histoire, ces derniers aménagements en ont assuré la cohésion, cohésion qui, autrement, aurait pu échapper au spectateur.

Voilà donc les principales transformations apportées au texte de l'opéra par la mise en scène, la musique et l'interprétation. Est-il nécessaire d'ajouter que lesdits changements ne dénaturent en rien le texte, mais lui apportent une nouvelle strate de signifi-

cations qui permettent d'éloigner le spectre de l'incompréhension pure et simple. Et la scénographie, par les rapports symboliques d'espace qu'elle instaure, contribue implicitement à la création du sens.

Le symbolisme de la scénographie

Essentiellement basée sur l'opposition ascension/descente, la scénographie du *Vampire et la nymphomane* propose nécessairement une interprétation du texte de Gauvreau. L'utilisation de cette catégorie sémiotique confère à l'espace scénique et aux déplacements des personnages une valeur axiologique qui, en soi, surdétermine les enjeux diégétiques.

Le plan incliné de la scène, en plus de permettre une vue en perspective du labyrinthe dessiné par des «blocs» recouverts de lycra blanc, s'avère être le premier indice de l'opposition ascension/descente. Et lorsque la croix d'un bleu lumineux commence à descendre, dès l'entrée en scène de l'homme aux deux pieds bots, l'hypothèse quant à l'axiologie de la catégorie sémiotique se trouve ainsi confirmée. Selon Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*⁵, les symboles ascensionnels sont marqués positivement tandis que les symboles de descente ou de chute sont marqués négativement. Or, c'est un symbole religieux, une croix en l'occurrence, qui effectue la première descente; dévalorisation tout à fait en accord avec le rejet de la religion dans l'œuvre gauvréenne. Inversement, le lit (qui accueille les douleurs de la mère lors de l'accouchement) et la lampe sur pied appartiennent à l'isotopie ascensionnelle: la lampe, de par sa verticalité, le lit, parce qu'il s'élève peu après la mort de la mère. Les échelles appuyées au balcon font, quant à elles, la synthèse entre les deux mouvements.

L'entrée en scène des personnages est aussi déterminée par cette opposition. En effet, les personnages-héros, le vampire et la nymphomane, arrivent par un déplacement ascensionnel, tandis que leurs opposants (si l'on ne tient compte que de la scène finale) descendent, que ce soit à partir du fond de la scène (plan incliné vers le public), de la salle (elle aussi en plan incliné) ou par les échelles. Ainsi, le vampire vient au monde, non en tom-

5 Paris, Bordas, 1969.

bant du corps de sa mère debout sur le lit, mais bien en surgissant du dessous de la scène. Il reste accroupi un moment, en position fœtale, puis, sous l'impact d'une cuisante lumière rouge qui semble mettre le feu à son costume tellement elle le fait rayonner, il se déploie et grandit, s'élevant encore. De la même façon, l'adorable verrotière arrive sur scène sur une plate-forme montante. Elle apparaît en chantant et sa robe recouvre entièrement le plateau qui la soutient, ce qui nous donne une impression de grandeur, d'immensité et de force. Sa sortie se fera sur le même plateau, cette fois dans le mouvement opposé : elle perd de sa valorisation par la présence du mari qui l'humilie en la battant et la force à regagner sa place sous la scène.

La scénographie joue aussi sur le mythe du vampire pour faire ressortir certains éléments de sens. Outre la possession sexuelle symbolisée par la morsure (cet aspect du mythe est déjà inscrit dans le livret), la dernière scène, par ailleurs formidable, actualise un autre aspect du mythe (absent du livret) : la mort des vampires dans la lumière. En effet, le couple tente de s'échapper, mais ne peut s'enfuir du labyrinthe, toutes les allées étant bloquées par les assaillants. Le vampire et sa nymphomane, alors contraints au suicide, entrent dans la lumière blanche, lumière plus crue et pure que tous les autres éclairages du spectacle.

Enfin, les costumes influencent la perception que l'on a des personnages, ne serait-ce que parce qu'ils surdéterminent leur rôle diégétique. Par exemple, les changements de costume du vampire rythment la croissance, et en âge et en douleur, de ce personnage. Lorsque la femme aux deux pieds bots aide l'enfant à enfiler les gants rouges et la cape, on comprend qu'elle le mène peu à peu vers sa vraie nature, qu'elle lui apprend lentement le désir. Or, dans l'imaginaire collectif, la cape est un vêtement indispensable pour caractériser le vampire. C'est pourquoi, même si notre héros change plusieurs fois de costume au cours de son évolution, sa cape sera la seule constante vestimentaire.

C'est la matérialité du mot «verrotière», lexème exploré, qui conditionne le costume de ce personnage. En effet, «verrotière» rappelle le mot français «verre» qui sera évoqué par l'utilisation d'une petite ombrelle en verre. Et quand le mari utilise cette ombrelle pour frapper son épouse, la verrotière perd inévitablement son nom, comme si la destruction de l'objet entraînait la perte de son identité. Elle devient du même coup la nymphomane, sa nouvelle identité lui rappelant toujours son adultère.

L'émoi causé par l'entrée du mari est provoqué, entre autres, par sa tenue vestimentaire. Ce personnage, arrivant du fond de la salle, du public donc, revêt un costume plutôt traditionnel en regard des autres costumes de l'opéra. En fait, son habit aurait pu être celui de n'importe quel spectateur, un spectateur fâché qui vient s'immiscer dans la représentation. Comme le texte exploréen joue sur le registre de l'émotion, une telle réaction chez le public paraît plausible. L'entrée en scène du mari prend alors une grande valeur cathartique. Cependant, les gens qui ont connu Gauvreau dans les années soixante ont remarqué la ressemblance du comédien avec l'auteur. Est-ce exacerber le mythe entourant Gauvreau? Somme toute, l'interprétation de ce comédien se caractérise par ce que nous oserions appeler un anti-jeu. Le personnage est incarné avec une telle violence, les répliques clamées avec tant d'ardeur qu'une rupture s'est installée dans le cours de la représentation. Ce comédien ne joue pas l'émotion, il l'offre plutôt à l'état brut. Les spectateurs autant que les protagonistes de l'opéra se sentent désabilisés, mais pas pour les mêmes raisons, par l'arrivée de ce personnage : le mari, dans la diégèse, vient surprendre sa femme dans l'adultère et plonge ainsi l'action dramatique dans une véritable crise ; le comédien, dans la représentation, vient rompre le charme de la distanciation pour nous projeter dans l'émotion vive, intense et, pour cela, invivable. Que la ressemblance avec Gauvreau soit jugée opportune ou non, il reste que la force du personnage a été admirablement (et, pour le spectateur, douloureusement) rendue.

Comme nous l'avons montré dans notre analyse, la musique, la scénographie, la mise en scène et le jeu des comédiens combinés ont su accompagner le spectateur à travers les méandres de la signification du livret de Claude Gauvreau. En ce sens, le labyrinthe présent sur scène métaphorise remarquablement la spécificité du langage exploréen. Cet opéra est davantage un spectacle à « entendre », à « voir » et à « sentir » qu'un spectacle à « comprendre ». Et pourtant, le public s'est surpris à rire, à éprouver de la compassion, de la haine et du désir. Mais qu'est-ce qu'il a donc compris? Que l'enjeu était une transmission textuelle faite à partir de différentes sphères sémiotiques, transmission dont la réussite est essentiellement imputable à l'émotion, *seul véhicule authentique* de la représentation.

Petite bibliographie chronologique du dossier de l'opéra

1. Autour de la représentation

PROVOST, Serge et Lorraine PINTAL, *La création de l'inimitable. Notes et propos*, édition établie par Yan Muckle, Chants Libres, Montréal, [septembre] 1996, 64 p.

PROVOST, Serge, «Un mot du compositeur», suivi de PINTAL, Lorraine «Un mot de la metteuse en scène», *L'opéra Le Vampire et la nymphomane*, programme, Chants Libres, Montréal, [septembre] 1996, s.p.

2. Autour de la représentation (bis)

BAILLARGEON, Stéphane, «Un opéra de l'impossible», *Le Devoir*, Montréal, 24 août 1996, p. C4.

CLOUTIER, Mario, «Claude Gauvreau en ouverture de la saison de musique contemporaine», *Le Devoir*, Montréal, 24 août 1996, p. C5.

SARFATI, Sonia, «L'adorable verrotière est devenue nymphomane», *La Presse*, Montréal, 21 septembre 1996, p. D11.

CAYOUILLE, Pierre, «Le cri étouffé de Claude Gauvreau», *Le Devoir*, Montréal, 21 et 22 septembre 1996, p. B1.

DENIS, Jean-Pierre, «Un opéra exclusivement pour l'ouïe», *Le Devoir*, Montréal, 21 et 22 septembre 1996, p. B2.

PICHETTE, Jean, «Vampirisme économique?», *Le Devoir*, Montréal, 21 et 22 septembre 1996, p. B2.

BAILLARGEON, Stéphane, «Les racines du ciel», *Le Devoir*, Montréal, 21 et 22 septembre 1996, p. B3.

LEDUC, Louise, «Du vertige au coup de foudre», *Le Devoir*, Montréal, 21 et 22 septembre 1996, p. B3.

3. Critiques et réponse

DENAULT, Alain et Jean-Marc LIMOGES, «Gauvreau vampirisé», *Le Devoir*, Montréal, 15 octobre 1996, p. A9.

NATTIEZ, Jean-Jacques, « Peut-on encore écrire un opéra aujourd'hui? », *Le Devoir*, Montréal, 15 octobre 1996, p. A9.

PROVOST, Serge, « Le degré zéro de la critique », *Le Devoir*, Montréal, 9 octobre 1996, p. A7.