

Musique pour un livret iconoclaste

Alexandre Lazaridès

Number 81, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25353ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (1996). Musique pour un livret iconoclaste. *Jeu*, (81), 9–16.

REPRÉSENTATION

Le Vampire et la Nymphomane



Photo : Yves Dubé.

Musique : Serge Provost ; livret : Claude Gauvreau. Mise en scène : Lorraine Pintal, assistée de Sylvain Bissonnette ; décor : Michel Goulet, assisté de Catherine Granche ; costumes : Ginette Noisieux, assistée de Catherine Bahūaud ; éclairages : Guy Simard ; maquillage : Jacques-Lee Pelletier, assisté de François Cyr ; coiffure : Gino Colombo ; chorégraphie : Dulcinée Langfelder. Avec Sylvio Archambault (un Chien policier), Nadia Blanchette, soprano (Demoiselle), Geneviève Charest, soprano (Demoiselle), Éthel Guéret, soprano (Demoiselle), Fides Krucker, mezzo-soprano (la Femme aux deux pieds bots), Claude Lemieux (le Mari de l'Adorable Verrotière), Doug MacNaughton, baryton (le Vampire), Jean Maheux (l'Aliéniste, un Chien policier et voix *off*), Monique Mercure (la Mère du Vampire), Albert Millaire, (l'Homme aux deux pieds bots), Pauline Vaillancourt, soprano (l'Adorable Verrotière et la Nymphomane) et l'orchestre du Nouvel Ensemble Moderne, sous la direction de Lorraine Vaillancourt. Coproduction de Chants Libres et de la chaîne culturelle FM de Radio-Canada, présentée à l'Usine C du 24 au 28 septembre 1996, et diffusée à l'Opéra du samedi, sur la chaîne FM de Radio-Canada, le samedi 7 décembre 1996.

Musique pour un livret iconoclaste

Un opéra « nullement destiné à la vue »

Il aura donc fallu presque un demi-siècle pour que *le Vampire et la Nymphomane*, l'unique livret d'opéra de Gauvreau, ait trouvé son musicien en la personne de Serge Provost. Dans sa brève « Autobiographie », Gauvreau explique que c'est à la demande de Pierre Mercure qu'il avait écrit un « opéra » en 1949 (il avait alors vingt-quatre ans), mais le compositeur, « inquiet philosophiquement par les idéologies véhiculées par *Refus global*¹ », s'était désisté à la suite d'une « polémique affreuse » dans *Le Petit Journal*². Cet échec, ajoute Gauvreau, fut l'occasion « d'une importante tentative de prise de conscience théorique de ma pensée créatrice ». Il semble que l'intransigeance esthétique et idéologique des Automatistes ait été la cause de la polémique, mais il se pourrait aussi que le compositeur ait compris, un peu tard, que le langage exploré de Gauvreau se prêtait mal à la musique parce qu'il était en rivalité avec elle, et que, plutôt que de fusionner, les deux ne pourraient, advenant l'accomplissement du projet, que coexister plus ou moins harmonieusement. Nous examinerons cette hypothèse plus loin. Ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est, en premier lieu, de préciser, par une sorte de poétique différentielle, les caractéristiques de ce texte singulier de Gauvreau en le comparant à ceux qu'il destinait à la scène. Nous essayerons ensuite de dégager leurs conséquences sur la musique.

Après avoir été le divertissement emblématique de la noblesse durant deux à trois siècles, l'opéra était devenu celui de la bourgeoisie enrichie, quelque part au début du XIX^e siècle. Aux thèmes historiques et mythologiques, le quotidien avait ensuite, lentement mais sûrement, substitué les siens, ce qui avait fini par stériliser le genre et le rendre pour ainsi dire impossible. La synthèse que l'opéra avait réussi à accomplir entre les arts de la scène, la musique et la littérature semblait avoir épuisé ses possibilités après la Grande Guerre. D'où, peut-être, l'intérêt soudain que Gauvreau y a trouvé : le recours à une forme tenue pour moribonde passerait pour une formidable provocation – et, dans ces lendemains du *Refus global*, toute provocation n'avait-elle pas un

1. Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters, *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1983, article « Pierre Mercure ».

2. Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Ottawa, Éditions Parti pris, 1971, p. 12.



Les deux Chiens policiers : Jean Maheux et Sylvio Archambault. Photo : Yves Dubé.



Photo : Yves Dubé.

culaires, pour ne pas dire les « ficelles » qui régissaient la construction d'un livret d'opéra, y sont ignorées avec superbe³. L'intrigue est imperceptible, et seule la division en trois « phases » semble dénoter quelque souci d'une structure apparentée à la division en actes. Elles sont désignées par l'auteur comme correspondant successivement à la naissance du Vampire, à l'amour et à la Nymphomane. L'intérêt ne résulte pas tant de la continuité que du choc permanent des instants successifs, ce qui est dans le droit fil de l'esthétique de « l'image exploréenne⁶ », fulgurante, soumise à la seule loi du Désir (autre façon de nommer le Ça, Gauvreau étant féru de Freud) et, par là, incomplètement comprise. Certaines descriptions nous font comprendre la complexité et la fragilité hasardeuse de sa recherche⁷. Dans son livret, Gauvreau semble avoir recherché, voire exacerbé cette tendance, à l'encontre de toute vraisemblance, sans doute parce qu'il estimait que la musique se chargerait de maintenir le

goût avant-gardiste³ ? Le titre choisi pour son opéra constituait en soi un geste de défi, non seulement parce qu'y étaient alliés le morbide et le pervers, mais aussi parce qu'il prétendait introduire dans un art que les siècles avaient codifié et sublimé, au point d'en faire l'art par excellence (ce que d'ailleurs le mot *opera* signifie étymologiquement), des thèmes et des termes sexuels et scatologiques qui en avaient été rigoureusement exclus. Pour ces raisons, entre autres, le livret de Gauvreau a pu être qualifié d'« iconoclaste » par Lorraine Pintal et d'« inclassable » par Serge Provost dans les réflexions pertinentes qu'ils ont consacrées à la composition et à la mise en scène du *Vampire et la Nymphomane*⁴.

D'autres caractéristiques distinguent radicalement le texte de Gauvreau d'un livret traditionnel. Les conventions sé-

3. « On constate que les œuvres durables étaient incompatibles à leur époque avec les exigences courantes [...] C'est pour rendre compte de cette prise de conscience que Borduas a rédigé le *Refus global* et que je l'ai signé avec plusieurs autres. » Lettre à Jean-Claude Dussault, *Correspondance*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, p. 86.

4. *La Création de l'inimitable. Notes et propos*. Montréal, Éditions Chants libres, 1996.

5. La musique semble arriver loin après la littérature et la peinture dans les goûts de Gauvreau. Dans sa correspondance précitée avec Dussault, on ne peut relever que deux ou trois brèves références à la musique. Il y affirme que ce sont les compositeurs modernes (Debussy, Ravel, Berg, Stravinski) qui l'ont amené à la musique.

6. « Des bribes de mots abstraits connus, modelés dans une intrépide sarabande inconsciente, produisent l'image exploréenne. » *Correspondance, op. cit.*, p. 300. Gauvreau emploie aussi parfois l'adjectif « imagène ».

7. « Les quasi imperceptibles modifications de la matière, la subtilité spontanément ingénieuse des harmonies et des contrastes, les chatoyantes et impondérables amplifications du doux et du violent [...] les arabesques capricieuses et sans similitude des déploiements lyriques [...] voilà les relations objectives auxquelles s'attarde l'œil vraiment critique. » *Ibid.*

déroulement temporel dont il cherchait à dépouiller son texte. Tel est peut-être le sens des notules annexées au livret, dans lesquelles il signale que son travail n'est « nullement destiné à la vue », qu'il est « exclusivement pour l'ouïe » et qu'il ne l'a conçu « qu'en fonction de la musique⁸ ». La dernière notule précise que liberté entière est laissée au compositeur.

Faire place à la musique

Ces notules sont révélatrices parce qu'elles nous permettent de croire que l'élaboration du texte a tenu compte de la présence structurante de la musique à venir. Il faut donc admettre que le genre littéraire ou artistique, qui constitue une espèce d'« horizon d'attente » (H.-R. Jauss) pour le récepteur de l'œuvre, a agi aussi sur le créateur. Gauvreau récupérait ainsi, à un niveau plus profond, les impératifs fondamentaux de l'opéra que son texte rejetait en apparence. La rareté des didascalies nous apparaît comme le corollaire de ce parti pris, surtout quand on sait que, dans les pièces destinées officiellement à la scène, Gauvreau multiplie les directives impérieuses à l'adresse du metteur en scène et du décorateur ; en ce sens, *le Vampire et la Nymphomane* est plus proche de *Brochuges* et d'*Étal mixte* que des *Oranges sont vertes*. Pris à la lettre, le souhait de Gauvreau de faire un opéra « nullement destiné à la vue » est insoutenable parce qu'il transforme l'œuvre en cantate statique ou en oratorio profane⁹. Une représentation « théâtrale » du *Vampire et la Nymphomane*, toujours possible en principe, en ferait probablement un autre texte ; en tout cas, elle passerait outre à son potentiel opératique.

Quel que soit le degré de subversion que Gauvreau a cherché à introduire dans la vénérable tradition de l'opéra, il a tout naturellement adopté la forme dialoguée, condition minimale pour ce genre d'écrits, sauf que les répliques, souvent longues d'une page, tiennent plus du soliloque logorrhéique que de l'échange réglé nécessaire à la construction dramatique. Les tirades se succèdent le plus souvent sans que les personnages tiennent compte de leurs vis-à-vis. Ils sont une douzaine à défiler sur scène et semblent former des paires : il y a l'Homme et la Femme surnommés « aux deux pieds bots », le Vampire enfant et le Vampire devenu adulte (Gauvreau demande que les deux rôles soient chantés par le même), deux Chiens policiers, l'Adorable Verrotière et son Mari, la Nymphomane et son Aliéniste, et, rompant toutes ces dualités, trois Demoiselles. L'auteur ne semble pas s'être soucié de les baptiser, lui

Doug MacNaughton
(le Vampire) et Fides
Krucker (la Femme
aux deux pieds bots).
Photo : Yves Dubé.



8. *Œuvres créatrices complètes, op. cit.*, p. 209.

9. C'est aussi un peu la problématique du grand opéra de Schoenberg, *Moses und Aron*.



Les Demoiselles : Nadia
Blanchette, Geneviève
Charest et Éthel Guéret.
Photo : Yves Dubé.

dans la plus pure tradition opératique. Plus encore : comme finale de la troisième phase¹⁰, les personnages additionnent leur voix l'une après l'autre, dans un crescendo impressionnant dont Provost a tiré habilement parti, procédé on ne peut plus classique. Toutes ces interventions découpent chaque phase en structures plus petites qui pourraient ressembler à des scènes ; elles introduisent une sorte de mouvement. Il y a aussi des passages où deux personnages doivent dire ensemble des textes entièrement différents. Les mots se chevauchent, se bousculent et deviennent incompréhensibles, comme réduits à l'état de bruit. De tels procédés seraient difficilement soutenables s'il s'agissait d'une pièce de théâtre, parce que le résultat en serait la cacophonie (à moins que tel ne soit le résultat recherché) ; on ne les retrouve pas dans les textes que Gauvreau destinait au théâtre. Tout au contraire, ils sont admis à l'opéra où ils sont considérés comme des tours de force ; les auteurs de livrets les ont multipliés et les compositeurs s'en sont volontiers accommodés, les tournant même à leur avantage ; ils y voyaient, pourrait-on croire, la preuve suprême que la musique l'emportait sur la parole, dans le conflit latent qui oppose les deux depuis les débuts du genre : *Prima la musica, e poi la parole*, comme le dit le titre d'un opéra¹¹. C'est pourquoi Provost peut écrire que, dans les récitations simultanées de la troisième phase, « le sens n'est en aucun moment perdu puisqu'il est véhiculé par la musique...¹² » Sur le grouillement bavard des mots, la musique doit donc régner, grâce aux règles de l'harmonie et du contrepoint dont les langues naturelles ne possèdent pas d'équivalent.

Les mots et les sons

Gauvreau considérait que son travail poétique consistait en une lutte avec le matériau physique de la langue, essentiellement avec son unité ultime, son atome : la syllabe, à laquelle l'automatisme psychique, selon lui, doit aboutir inévitablement. Beaucoup de poètes se reconnaîtraient volontiers dans cette description¹³, mais Gauvreau se démarque

10. *Œuvres créatrices complètes*, op. cit., p. 207.

11. Il s'agit de l'opéra de Salieri, d'après un livret de l'abbé Casti (1786). Richard Strauss s'en est inspiré pour son ultime opéra, le brillant *Capriccio*, sur un livret de Clemens Krauss (1942).

12. *La Création de l'inimitable*, op. cit., p. 17, note 1. Il y a contradiction entre cette affirmation et la suivante, plutôt curieuse : « Mais la musique, elle, a un sens qui ne veut rien dire. » (p. 21)

13. À Degas qui lui disait : « Je n'arrive pas à faire ce que je veux, et pourtant, je suis plein d'idées », Mallarmé aurait répondu : « Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des mots. » L'anecdote est rapportée par Paul Valéry dans « Poésie et pensée abstraite », *Œuvres*, I, La Pléiade, p. 1324.

dans sa recherche explorée par la croyance que, là où il y a syllabe, il y a langage, en tant que le son est « convoyeur d'analogie » et possède une *valeur* et une *teinte* qui nous font vibrer et qui doivent être senties¹⁴. La façon insistante, voire ahanante, dont Gauvreau déclamaient ses textes ressemblait aux efforts d'un sculpteur dont le matériau aurait été du granit phonétique ; elle exigeait de ceux qui l'écoutaient une grande concentration¹⁵. Quand il commente un passage du *Vampire et la Nymphomane*, c'est pour y relever d'abord des « nuances de pensée [...] miroitantes et fines¹⁶ », sauf que ces nuances maintiennent le texte dans un équilibre précaire qu'un rien dérangerait, ce « rien » pouvant être la musique elle-même, dont le rythme propre entrerait en conflit avec le rythme de l'image, lequel « consiste en l'association ou la mise en confrontation de n'importe quels éléments verbaux : syllabe, mot abstrait, mot concret, lettre, son, etc. (Il n'est pas superflu de remarquer que tout son est une onomatopée.)¹⁷ »

On aura noté l'absence de toute allusion au *sens* dans cette définition. Le langage exploré, en exaltant poétiquement la sonorité des mots au détriment de leur sens, procède d'un affaiblissement de la relation entre le signifié et le signifiant ; il ne veut rien *dire*, il veut être écouté – tout comme la musique¹⁸. Et c'est presque un combat que Provost, à son tour, a dû livrer pour surmonter le choc des premières lectures du texte, combat qu'il nous décrit en détaillant les étapes qu'il lui a fallu franchir pour transformer le livret exploré en opéra, comme s'il composait pour une langue inconnue¹⁹. L'impulsion première de l'inspiration musicale, c'est-à-dire le sens stabilisé des mots, lui faisait défaut ; il devait la chercher à un autre niveau du texte, sans savoir lequel. C'est peut-être pour cette raison qu'il n'y a pas d'opéra (ni de musique) surréaliste.

Curieusement, ce n'est pas tant l'absence de sens qui faisait problème, du moins Provost n'en parle-t-il pas, que l'apparente absence d'intrigue. Le compositeur affirme avoir apporté au texte ce qui lui manquait, « structure, respiration, couleur, silence²⁰ », mais sans se mettre à son service. On comprend un peu pourquoi : c'est à la musique que revient la fonction de créer l'unité supérieure d'une œuvre opératique. Pourtant, ici, ce n'est pas à elle que revient le dernier... mot. Or, le problème essentiel que doit résoudre le compositeur d'opéra, afin de fusionner le mot et le son musical, est de faire oublier que la musique vient se greffer sur un texte qui la précède, de créer l'illusion que les mots surgissent de la mélodie, comme un signifié nous semble émaner de son signifiant tout naturellement, magiquement ; bref, que le livret n'existe pas, entièrement bu par la musique.

Mais le texte de Gauvreau est réfractaire à tout type d'absorption musicale, étant lui-même destiné à l'ouïe, non à l'intellection. Une fois prononcés, les sons qui en constituent

14. *Correspondance*, op. cit., p. 296 et 316.

15. Nous pensons à *la Nuit de la poésie* de 1970.

16. *Correspondance*, op. cit., p. 303.

17. *Ibid.*, p. 101. Cette lettre de plus de vingt pages qu'il adressait à Dussault en date du 1^{er} février 1950 est un exposé fougueux des principes explorés de Gauvreau.

18. Les études de sémiologie musicale sont innombrables. On pourra consulter l'ouvrage de Jean-Jacques Nattiez, *De la sémiologie à la musique*, Montréal, UQAM, « Les Cahiers du département d'Études littéraires », 1988. Une bibliographie d'une centaine de pages y est proposée.

19. *La Création de l'inimitable*, op. cit., p. 13-31.

20. *Ibid.*, p. 16.

Fides Krucker (la Femme aux deux pieds bots), Monique Mercure (la Mère du Vampire), Doug MacNaughton (le Vampire) et Albert Millaire (l'Homme aux deux pieds bots).
Photo : Yves Dubé.



les mots refusent de se dissiper, parce que les mots n'ont pas été compris, et ne sont pas destinés à l'être, selon Gauvreau ; ils perdurent et s'obstinent dans notre esprit comme des objets opaques, absorbant ainsi la meilleure partie de notre attention. C'est pourquoi le verbe exploréen sort gagnant de la confrontation avec le discours musical, mais c'est malheureusement au détriment de l'opéra en tant que synthèse de la parole et de la musique. Car il y a bien double discours, et Provost le dit à sa manière : « Les instruments de l'orchestre sont, eux aussi, des personnages qui parlent entre eux²¹. » L'imprégnation n'a pas lieu, comme si, dans sa lutte contre la violence du texte, la musique avait battu en retraite et s'était confondue avec une espèce de décor sonore, une toile de fond auditive sur laquelle la voix des interprètes pouvait se découper plus nettement. La musique réussit parfois à créer une atmosphère, une tension originale (je pense au halo sonore captivant vers la fin de la deuxième phase), mais se contente, en général, de longs accords tenus qui, après un crescendo, s'éteignent pour reprendre aussitôt après. Les explications qu'en fournit Provost, faisant allusion à l'influence de la musique japonaise (« polyphonie du temps », « onde suspendue comme on surferait sur une houle très longue »²²) sont intéressantes, mais demeurent au stade de l'intention ; le résultat final fait davantage penser à une addition qu'à une fusion des mots et des sons.

L'écriture vocale est maintenue dans le registre du récitatif, entre récitation et mélodie, sans caractérisation précise des personnages. À ce prix, les longues tirades où l'on ne reconnaît, çà et là, que quelques mots auraient paru encore plus longues d'être psalmodiées si l'interprétation et les éléments visuels ne venaient en soutenir la ligne mélodique plutôt pauvre. C'est le cas, par exemple, de l'intervention du Vampire à sa naissance ; lors du spectacle, son récitatif est sauvé par un jeu diversifié, mais, à l'écoute simple²³, ce quart d'heure semble interminable. Même si la fin de l'opéra ménage une dizaine de minutes de grande vocalité, le souvenir que je garde de l'œuvre n'est pas celui du chant, mais plutôt du spectacle, en dehors ou en deçà d'un espace musical

21. *Ibid.*, p. 19.

22. *Ibid.*, p. 14.

23. La radio de Radio-Canada a retransmis l'opéra le 7 décembre 1996.

proprement dit. Après les premières minutes d'attention soutenue pour *comprendre*, mais en vain, le langage exploré en était ressenti comme un coup de poing répétitif, sans que la musique n'en réussisse à « véhiculer » le sens. Il faut se rendre alors à cette évidence que le texte doit se laisser écouter comme une autre musique – les sons d'abord – de préférence à la musique elle-même.

Contrairement à ce qu'en dit le compositeur, je crois que la qualité première de son travail est d'avoir été au « service du texte », de lui avoir construit un sens, fût-ce un sens arbitraire. C'est ce qu'accomplissait aussi l'interprétation étonnante de Monique Mercure et d'Albert Millaire, qui ne chantaient pas leur texte mais le récitaient : leurs intonations accordaient une signification émotive à des mots qui, en soi, n'en avaient pas. Si l'auditeur moyen, je veux dire celui dont l'oreille a été formée de façon « classique », ne perçoit qu'une suite de notes ou d'accords longuement tenus, d'intensité variable, qui se ressemblaient assez pour laisser croire à de la répétition, c'est que le soin d'architecte que le compositeur aura dû mettre à son travail pour créer une « polyphonie du temps » n'était pas perceptible pour lui. Disons que le « drame » d'une certaine musique moderne est de ne s'adresser qu'à quelques élus qui ont reçu la formation pointue nécessaire, et non pas à un public sans doute moins averti mais plus large.

Oui, la réussite du spectacle tenait décidément plus au théâtre, c'est-à-dire à ce qui se voyait, qu'à l'opéra. On imagine sans peine qu'il a fallu à Lorraine Pintal et à son équipe technique beaucoup de tâtonnements et d'imagination pour donner à ce livret inclassable tant de densité dramatique et de fascination visuelle, et contre Gauvreau lui-même. Ils y ont réussi. Mais, tout en contribuant à donner vie à ce qui semblait délire du signifiant et de l'imaginaire, la complexité de la scénographie aura, par ses qualités mêmes, accaparé la meilleure partie de l'attention du spectateur-auditeur, venu là autant pour occuper son œil que pour écouter de la musique. Le monologue de l'Adorable Verrotière, rôle admirablement tenu par Pauline Vaillancourt, donnait tellement à voir qu'on n'arrivait plus à tout écouter ; il aurait fallu assister à plus d'une représentation pour satisfaire l'ouïe autant que la vue : fragilité éblouissante de l'éphémère...

Le Vampire et la Nymphomane aura eu le mérite d'explorer les frontières incertaines et mouvantes des arts du spectacle et nous aura appris que l'opéra ne peut être totalement ni poésie ni théâtre. C'est peut-être la richesse sonore du texte de Gauvreau qui l'empêche d'être un « bon » livret, dans la mesure où les faiblesses littéraires, tant de fois dénoncées, du livret d'opéra traditionnel sont une nécessité du genre puisqu'elles grossissent les faits pour en faciliter la compréhension immédiate. Tout comme la scénographie orchestrée par Lorraine Pintal, comparée à celle d'un opéra du répertoire, apparaît follement somptueuse, mais pourrait bien avoir été un écrin trop lourd pour la splendeur fragile du chant. ◆