Document generated on 05/09/2025 8:25 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Michel Gonneville : *L'hypothèse Caïn*

Benoît Côté

Volume 29, Number 2, 2019

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1062572ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1062572ar

See table of contents

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Côté, B. (2019). Review of [Michel Gonneville : *L'hypothèse Caïn*]. *Circuit*, *29*(2), 107–109. https://doi.org/10.7202/1062572ar

Tous droits réservés © Circuit, musiques contemporaines, 2019

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

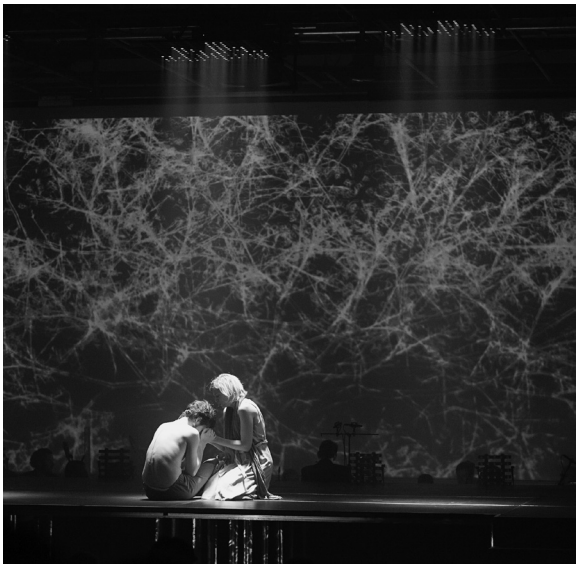
This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Michel Gonneville : *L'hypothèse Caïn*

Benoît Côté



Dans l'horizon créatif du compositeur, l'opéra est cette tentation vertigineuse qu'il appartient à chacun d'aborder résolument, de délayer ou d'éviter avec méfiance. Avec raison : ce genre, plus que tout autre, sera toujours considéré comme témoignage indispensable du parcours artistique de celle ou de celui qui s'y risquera. N'est-ce pas d'ailleurs significatif que, de toutes les formes et genres traditionnels – symphonie, sonate, cantate –, le terme « opéra » soit le seul qui s'emploie sans ironie, sans rappel nostalgique des canons du répertoire. Le seul renvoi qu'impose le terme « opéra » se projette vers le désir impérieux d'un art total, idée qui ne semble pas avoir perdu de son ascendant et qui hantera le compositeur qui voudra, littéralement, voir sa musique prendre vie, prendre parole.

C'est certainement sous cette influence que Michel Gonneville a mis au monde son œuvre monumentale, *L'hypothèse Caïn*[1], qu'il qualifie en sous-titre, avec son humilité caractéristique, de « proposition opératique ». Avec une fine connaissance de son héritage artistique, Gonneville y utilise à grand profit les codes du genre et, paradoxalement, réinvente tout. En effet, le public est d'abord convié dans l'Agora Hydro-Québec du pavillon Cœur des sciences de l'Université du Québec à Montréal, autrement dit, aux antipodes des feux de la rampe, des plateaux tournants et autres cordages usés qui servent généralement d'enceinte aux *Tosca*, *Aïda* et autre *Flûte enchantée*… Le lieu est peut-être inusité, mais il s'avère flexible et moderne avec ses projecteurs, éclairage soigné et machine à fumée. Plus encore, cet espace sombre et dégarni prédispose à l'œuvre qui va suivre, au récit archaïque auquel Gonneville et ses collaborateurs ont redonné vie. Grâce à l'indépendance que permet cette agora à géométrie variable, la touche du compositeur se fait sentir partout : dans l'originalité de la disposition des musiciens, qu'il place certes dans une fosse, mais *derrière* la scène, en laissant un trio devant, côté cour ; dans l'ingéniosité de la scénographie qui permet aux chanteurs de se manifester sur et *sous* la scène ; dans l'habillage visuel de lumière et d'images mouvantes où apparaissent même quelques phrases clefs. La contribution essentielle de multiples collaborateurs est bien évidente dans le déploiement général de l'œuvre ; n'en reste pas moins que Gonneville a su rallier l'ensemble

des éléments, qu'ils soient musicaux ou non, au sein d'une même partition.

L'hypothèse Caïn se déploie en deux espaces-temps qui sont aux extrémités l'un de l'autre. Le cœur du récit se déroule en des temps antédiluviens, à seulement deux générations des origines. De la dyade originelle, il ne reste plus qu'une Ève vieillissante. Le père organique et le père céleste sont les deux grands absents dont les ombres, pourtant, pèsent sur le destin des premiers humains. Ève, Abel, Caïn et leur sœur Adah, sont en effet vêtus de façon austère, cernés, amincis de manière à démontrer toute l'indigence et les rigueurs de la vie à l'extérieur du jardin d'Éden. Bien qu'Abel paraisse serein relativement à leur condition, acceptant les rituels et les sacrifices qu'Ève exige de ses fils pour préserver une prétendue alliance sacrée, Caïn n'est pas dupe. Ce personnage – le rôle-titre – incarne tout le désarroi philosophique, la colère existentielle vociférée contre les plaidoyers conciliants de sa mère et de son frère. Au cours de l'opéra, la tension au sein de la famille originelle va grandissante à la suite du refus de Caïn de participer au rituel orchestré par Ève et au dédain affiché devant les visages ensanglantés de sa mère et de son frère. Concomitante à cette dissension est aussi l'exploration charnelle entreprise par Caïn avec sa sœur Adah. Caïn et Adah, amants inévitablement incestueux, souhaitent quitter le plan spirituel, ces arrière-mondes moribonds, pour se refonder dans la vie réelle, sensuelle et tangible. L'imbroglio entraîne une altercation violente entre les deux frères, durant laquelle Abel est tué accidentellement, faisant de Caïn non seulement le premier nihiliste, mais, surtout, le premier meurtrier. Il en perdra la tête et, avec Adah qui parvient néanmoins à le calmer, quitte pour son infâme « terre de Caïn » qui apparaît, abrupte et pauvre, rocailleuse et immense, sur le grand écran en fond de scène.

Mais cela ne représente que la moitié de l'opéra : l'autre moitié, qui se déploie simultanément au récit de Caïn, met en scène une sorte de coryphée incarné par quatre archéologues. Ces personnages tout à fait modernes – comme nous, le public – observent à distance les mœurs de ces êtres mythologiques avec beaucoup de curiosité et un soupçon de condescendance. Avec un certain humour, ils commentent ceci et cela, se prononcent savamment sur le sens à donner à tel artéfact, à telle séquence d'ADN. Mais, encore une fois, comme nous le public, ils sont graduellement investis de la profondeur du drame, par la gravité des enjeux qui se jouent pour la première fois sur cette scène primordiale.

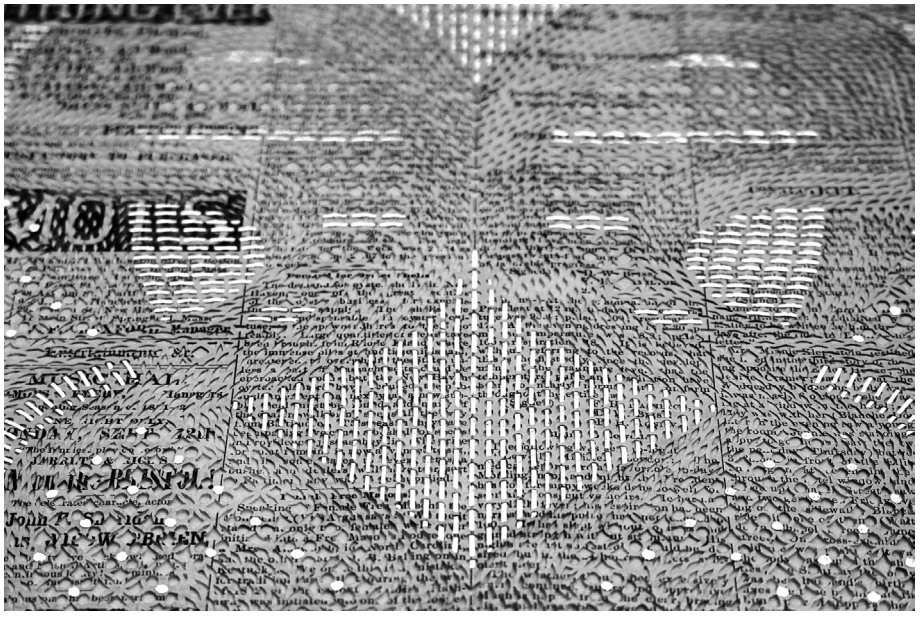
Avec ses grands pans d'accords où cohabitent microtons et quintes justes, avec cet usage atavique des cuivres et des percussions, avec cette absence d'emprunts stylistiques et ses basses profondes, la musique apparaît totalement nouvelle, ce qui lui confère le caractère d'une possible reconstitution des sonorités originelles. Il fallait bien s'attendre, de la part d'un compositeur de la trempe de Gonneville[2], à ce que son opéra soit monté sur un rigoureux échafaudage et que rien n'y soit laissé au hasard. Héritier composite des stratégies post-sérielles, polymodales et même spectrales de la seconde moitié du XXe siècle, Gonneville a le rare talent de tirer ces procédés d'écriture du subliminal pour les rendre perceptibles et leur faire prendre corps avec le récit. De fait, les scènes mythologiques qui relèvent de Caïn et des siens sont empreintes du flamenco, plus spécifiquement de son incarnation plus tragique et lente : la *soleá*. À partir de la signature rythmique typique de ce style (1.2.3.1.2.3.1.2.1.2.1.2.), Gonneville développe les montants rythmiques de l'ouverture et de nombreuses autres sections. Un mode élaboré avec des nombres impairs à partir de 16 de la série harmonique est utilisé pour les scènes mythologiques. Ce mode, mis à plat, rappelle le mode phrygien – sinon locrien – et ses évocations légèrement orientales. Les archéologues évoluent plutôt avec les harmoniques 8 à 15, composant une gamme plus près

de l'échelle naturelle de Bartók, avec une certaine allusion aux éléments chromatiques de la gamme blues en fin de course. Dans les deux cas, les modes se déploient graduellement à partir de fragments évolutifs composés de trois à neuf notes, retransposés sur eux-mêmes. Plus l'opéra progresse, plus le système de transposition se raffine et gagne en amplitude. Toutefois, un certain aspect cadentiel est conservé : celui de la courbe, ascendante/descendante, de la fatalité. Les seules exceptions à cette règle sont les scènes d'amour entre Caïn et Adah, où la musique se profile plutôt dans l'ouverture et non plus dans les tentatives d'élévations déçues. Ainsi, Gonneville abandonne la conception en leitmotiv, en continuum narratif mélodique typique de l'écriture opératique, au profit d'un déploiement structurel en micro et macrocycles où tout le phénomène sonore se subsume et est encadré.

Le terme « musique organique » est peut-être galvaudé, mais s'emploie ici parfaitement bien, tant la trame est chargée et complexe, mais toujours, comme dans une sorte de flot brut de vie, cohérente. Jamais lourde en fait, mais profonde, ouverte comme une grotte, riche et généreuse comme le terreau des origines, qui, à travers ses notes minérales, laisse entrevoir d'innombrables éclats de lumière.

1. *L'hypothèse Caïn* a été produite par Michel Gonneville et présentée les 19, 20, et 22 février 2019. Avec Marie-Annick Béliveau, mezzo-soprano (Adah), Claudine Ledoux, alto (Ève), Thomas Macleay, ténor (Abel), Simon Chalifoux, baryton-basse (Caïn) ; Annie Jacques, soprano (archéologue et théologienne), Charlotte Gagnon, alto (archéologue et théologienne), Arthur Tanguay-Labrosse, ténor (archéologue et théologien), Michel Duval, basse profonde (archéologue et Dieu) ; ensembles Quasar, Magnitude6, Wapiti et Pierre-Alexandre Maranda, contrebasse ; Cristian Germán Gort, dir. Michel Gonneville, idée originale, direction artistique générale, composition de la musique ; Alain Fournier, livret et mise en scène ; Mario Côté et Catherine Béliveau, scénographie et filmo-vidéographie.

2. Michel Gonneville m'a gracieusement donné accès à ses méticuleuses notes de travail et expliqué lui-même ses procédés de composition lors d'une rencontre en mars 2019.



Myriam Dion, *Train Robbery, Jesse James, The Morning Mail, September 10, 1881* (détail), 2018.
Papier journal coupé au couteau x-acto, collage de papier japonais et feuille d'or, 44,5 × 60 cm.