

Le mythe urnosséen, ou la fabulation anthropologique selon André Hamel

The Urnossean Myth, or the Anthropological Fabulation According to André Hamel

Paul Bazin

Volume 27, Number 1, 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1039673ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1039673ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

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

[Explore this journal](#)

Article abstract

In the 20th century, a series of archeological findings led to artefacts ostensibly originating among the Urnossean people, tribes of shepherds that lived in the 3rd millenium before Christ. During the 1970s, the deciphering of ancient Harappan texts served to confirm this hypothesis while informing us of the culture at large. This deciphering allowed us to postulate that the inscriptions on the artefacts could be musical in nature. Archeologists and anthropologists speculated at length about the role music may have played for these matriarchal tribes of Antiquity. They concluded that music must have been central to a rite used in the periodical staging of this people's creation myth. In 2004 and 2011, taking this hypothesis as starting point, composer André Hamel, the La Nef collective and science popularizers Bernard Arcand and Michel Rochon gave a performance of the rite, reconstituting it for Montreal's audiences. There's only one hitch in this account: never, to this day, has the Harappan language been deciphered...

Cite this article

Bazin, P. (2017). Le mythe urnosséen, ou la fabulation anthropologique selon André Hamel. *Circuit*, 27(1), 55–70. <https://doi.org/10.7202/1039673ar>

Le mythe urnosséen, ou la fabulation anthropologique selon André Hamel

Paul Bazin

En 1938, une équipe de chercheurs faisait la découverte d'un site archéologique majeur dans des grottes situées sur les contreforts de l'Hindou Kouch, la chaîne de montagnes qui traverse le nord-est du Pakistan et de l'Afghanistan actuels. Menées par les professeurs Robert Jenkins (1909-1982) et Jacquelyne Dutillon (1914-2007), les fouilles qui suivirent cette découverte permirent de révéler plusieurs fragments de poterie dont les analyses situèrent l'origine au III^e millénaire avant Jésus-Christ. On avança bientôt la théorie selon laquelle ces artefacts pourraient avoir été fabriqués par les Urnosséens, une peuplade matriarcale de bergers ayant vécu en marge de la civilisation harappéenne (vallée de l'Indus, environ du V^e au III^e millénaire av. J.-C.). Afin de justifier ces conclusions, on se basa sur les quelques références faites aux Urnosséens dans le Rig-Véda¹. Le décryptage de textes harappéens vint corroborer cette théorie au cours des années 1970, renforçant même l'idée fascinante selon laquelle l'écriture développée par les Urnosséens aurait été de nature musicale².

Quelque temps après la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle série d'études ambitieuses, effectuées dans la région de Kaboul sous la supervision du réputé archéologue Alexander Von Stratten (1906-1983), allait conclure que le système d'écriture urnosséen avait été d'une étonnante précision. Au début des années 1980, le fils de Von Stratten, Einrich (né en 1937), proposa la toute première transcription en notation musicale moderne des arabesques et des symboles ornant les nombreuses plaquettes d'argile découvertes à Kaboul lors de fouilles menées par l'équipe de son père, elles aussi attribuées à des groupes urnosséens.

1. Le Rig-Véda est un corpus de textes védiques regroupant une part considérable des Écritures sacrées de l'hindouisme. Les plus anciens parmi ces textes dateraient du II^e millénaire avant l'ère chrétienne.

2. Je souhaite présenter mes remerciements au compositeur Simon Bertrand pour m'avoir commandé ce texte destiné au présent numéro de la revue *Circuit*, à Caroline Marcoux-Gendron pour m'avoir orienté dans le champ de la médiation culturelle, ainsi qu'à André Hamel pour avoir bien voulu répondre à mes nombreuses questions. Mes recherches bénéficient du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour les années 2014-2017.

3. *Urnos* est une production de la compagnie La Nef. Y ont travaillé, outre le compositeur, Claire Gignac (direction musicale), Martine Beaulne (écriture scénique), Geneviève Martin (chorégraphie et danse), Guy Laramée (facture instrumentale et reconstitution des artefacts), Bernard Arcand (2004) et Michel Rochon (2011) (présentations scientifiques), Frédérique Bédard (soprano), de même que les instrumentistes Patrick Graham, Élise Guay, Pierre Langevin, Liette Remon, Jean-Luc Boudreau et Goffredo Degli Esposti. Le terme «spectacle» est utilisé par le compositeur lui-même pour décrire ce projet. *Urnos* a reçu, pour sa reprise lors de la saison 2010-2011, le prix Opus du meilleur spectacle de l'année en musique actuelle et électroacoustique. Cette reprise a eu lieu du 22 au 24 février 2011, dans le cadre du festival Montréal/Nouvelles musiques de la Société de musique contemporaine du Québec (smcq).

4. Le canular a été reconnu par André Hamel dans son mémoire de maîtrise, reçu à l'Université de Montréal en juin 1993, et s'inscrit aux côtés d'autres canulars de l'histoire musicale, tels que la supposée origine grecque

De nouveaux décryptages de textes harappéens remirent cependant en question les théories des Von Stratten. En effet, en 1994, l'anthropologue britannique Tom Blake (1946-1996) s'appuya sur ces nouvelles lectures des textes anciens pour postuler que les plaquettes d'argile représentaient bien les vestiges de la fameuse notation musicale urnoséenne, mais que celle-ci ne constituait pas une écriture précise des rythmes et des hauteurs – à l'instar de la notation grecque antique – ainsi que le soutenait la thèse originale des Allemands. Spécialisé en histoire des pratiques spirituelles à l'époque de l'Antiquité, Blake avança plutôt que la notation représentait des états sonores qui, selon lui, étaient associés aux manifestations de l'âme ainsi qu'au monde des esprits. Établissant des parallèles avec les pratiques d'autres civilisations orientales et extrême-orientales, Blake proposa que ces plaquettes aient pu représenter une série d'états fondés sur les notions opposées du vide et du foisonnement qui, pour les Urnoséens, auraient été à la base de toutes choses, potentiellement en lien avec les vibrations stellaires et la création du monde. Blake poussa même l'audace jusqu'à proposer que les Urnoséens, possédant une écriture musicale, mais n'ayant pas d'écriture de la langue, aient vécu dans un silence relatif.

Les théories de Blake supposent donc une remise en question presque complète des théories précédentes. Sa thèse, associant chacune des plaquettes d'argile à un état spirituel et sonore distinct, avança finalement que celles-ci avaient été ordonnées de façon variable lors de rassemblements à caractère spirituel. Cette séquence était-elle décidée à l'avance, ou le «chapelet» était-il élaboré au fur et à mesure que se déroulait le rituel? Ces nouvelles théories ne manquèrent pas de susciter une vive opposition de la part des Allemands, notamment chez Einrich Von Stratten. La polémique ne s'estompa pas, et ce, malgré le décès de Blake dans des circonstances troubles quelques années plus tard.

Du mythe à la (dure) réalité

Les soirs du 1^{er} au 3 mai 2004, l'anthropologue Bernard Arcand (1945-2009) a tracé ce récit de la redécouverte des peuplades urnoséennes en présence d'auditeurs venus assister, à l'Usine C de Montréal, aux toutes premières représentations d'*Urnos* (2004), un spectacle multidisciplinaire pour lequel le compositeur André Hamel (né en 1955) a composé une musique inspirée des théories de Tom Blake³. Fasciné par la présentation d'Arcand et emporté par le spectacle, le public fut séduit à l'idée qu'une civilisation antique ait pu développer pareille forme de communication, strictement musicale, et qu'elle ait laissé des traces qu'il nous est aujourd'hui possible de comprendre et d'entendre.

Seule ombre au tableau : je me dois d'attirer l'attention sur une affirmation inexacte que seul l'auditeur – ou la lectrice – bien informé aurait pu noter jusqu'ici. Contrairement à ce que Bernard Arcand affirma au cours des trois soirs de présentation, l'écriture harappéenne n'a, à ce jour, jamais été décryptée. À lui seul, ce détail vient ébranler l'édifice entier du récit précédent, la thèse urnosséenne étant en effet extrapolée depuis les révélations fictives qu'auraient contenues les textes harappéens. Par ailleurs, ni poteries ni plaquettes telles que celles décrites par Arcand ne furent trouvées dans cette géographie pourtant tout à fait réelle de l'Indou Kouch, et nul parmi les Von Stratten, Dutillon, Jenkins et Blake de cette histoire ne foula jamais notre réalité. En d'autres termes, toute cette histoire n'est qu'un vaste canular⁴. Revenant sur les réactions suscitées par le spectacle, le compositeur confie que

la plupart des gens qui ont « marché » (et ils ont presque tous marché) ont été, dans un premier temps, fascinés, pour être par la suite amusés par la révélation du canular. Ça a été le cas notamment des membres de mon jury de maîtrise ainsi que des membres des différents jurys de bourses demandées en prévision de la production de 2004. [...] Pour ce qui est de ces derniers, ils n'ont pas dû trop mal le prendre puisque toutes les bourses sollicitées ont été obtenues⁵.

Dans ce texte, je souhaite aborder la question de la réception du dit canular urnosséen, et tenterai de faire la lumière sur les dispositifs de la tromperie mis en œuvre dans ce spectacle. Le lecteur pourra ainsi se remettre en contexte et comprendre comment il est possible que tant de gens soient si candidement tombés dans le piège de cette ingénieuse supercherie⁶. Pour ce faire, je procéderai à l'analyse de deux aspects du spectacle. D'abord, je décortiquerai les moyens qui furent déployés pour induire chez l'auditeur une réception que je considère conditionnée par une intervention relevant des pratiques de la médiation culturelle. Ensuite, je procéderai à une analyse plus proprement musicale, afin de mettre en évidence quelques-unes des caractéristiques de l'œuvre qui purent jouer d'influence sur cette réception.

Les articulations d'un mensonge

« L'analyse de l'expérience [...] échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public [...] »⁷.

a) Un spectacle en trois temps

Replongeons-nous d'abord dans le spectacle *Urnos* en exposant le déroulement de ses représentations. En premier lieu, les auditeurs sont admis dans la salle de concert. Cette étape initiale serait évidemment sans importance si

antique des poèmes sur lesquels Debussy a composé ses *Chansons de Bilitis* – ils sont en fait de la main de Pierre Louÿs – ou la soi-disant origine moyenâgeuse des poèmes de *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler. Chaque fois qu'il est revenu sur son projet urnosséen [urnossien, à l'origine], Hamel a procédé à des refontes et à des reformulations du récit du canular ; il justifie ces modifications par le fait que « les limitations imposées par les instruments "reconstitués" par Guy Laramée [se] prêtaient mal à la poursuite d'un travail d'écriture basé sur les théories de Von Stratten [développées dans son mémoire de maîtrise]. Cette histoire [...] aurait imposé un cadre trop contraignant pour un projet plus important tel que celui que nous concoctions [en 2004]. C'est la principale raison de l'arrivée de la théorie, beaucoup plus vague, de Blake. Il y avait aussi cette prétention de Von Stratten (prétention à saveur coloniale) d'avoir réussi à mettre en notation musicale moderne l'écriture urnosséenne. C'était vraiment à la limite du plausible (même au-delà). Et puis, l'idée d'une polémique scientifique me plaisait bien. Je ne me souviens plus trop, mais il y a peut-être eu aussi une certaine influence venant de Bernard Arcand. » Courriel du compositeur, 1^{er} octobre 2016. Tout le texte d'introduction de cet article est tiré des notes de pochette du disque André Hamel et La Nef (2016), *Les musiques d'Urnos*, Collection QB CQB 1720.

5. Courriel du compositeur, 3 octobre 2016.

6. Par honnêteté envers les lecteurs, je dois avouer que je me suis moi-même fait prendre au jeu – et que j'en suis par ailleurs très heureux, puisque la fascination ressentie à ce moment demeure pour moi un agréable souvenir. C'était à l'occasion de la reprise d'*Urnos* à l'Agora de la danse, en février 2011.

7. Jauss, 1978, p. 49.

FIGURE 1 Figurine originale, site archéologique n° 4. Musée de l'Inde, New Delhi.
Photo : Martine Doyon.



8. Dans une discussion sur l'accueil des publics et sur les lieux dans lesquels cet accueil se déroule en contexte de médiation, l'auteur Serge Saada souligne « la volonté d'immerger rapidement les spectateurs à l'ensemble [...] de la représentation. D'une certaine façon, en imaginant un autre accueil des publics, [certains]

ce n'était du fait que des artefacts y sont exposés – parmi lesquels on compte notamment la reproduction d'une figurine dont on affirme que l'original repose au Musée de l'Inde (New Delhi) et qui proviendrait des sites archéologiques où les poteries ont été retrouvées (figure 1) –, de même que des prototypes d'instruments urnosséens dont la reconstitution a été confiée à l'artiste Guy Laramée. À ce moment, dans l'attente du début de la représentation, le

public déambule comme dans un musée, d'ores et déjà immergé dans l'univers archéologique qu'on s'apprête à lui présenter en détail⁸.

En un deuxième temps, à la levée du rideau, on retrouve sur scène une personne bien connue du grand public en raison de ses fréquentes apparitions médiatiques à titre de vulgarisateur scientifique ; comme on l'a déjà vu, c'est l'anthropologue Bernard Arcand qui tient ce rôle en 2004, à qui succède le journaliste scientifique et médical Michel Rochon (né en 1959) lors de la reprise de 2011 – Arcand étant décédé deux ans plus tôt. Au cours des 45 minutes qui suivent, le vulgarisateur expose au public la chronologie des découvertes archéologiques ayant mené à la reconstitution du rituel musical urnosséen, en en rattachant les différents aspects à un nombre important de faits réels appartenant potentiellement au bagage collectif des membres de l'assistance – tribus de chasseurs-cueilleurs, mystères archéologiques tels que Stonehenge, etc. Autrement dit, il crée de la véracité en dissimulant le mensonge dans une mer de vraisemblance. Là où Arcand égare l'auditeur dans l'anecdotique avec la sournoiserie du pince-sans-rire – « pourquoi se donnerait-on le mal d'inventer choses pareilles⁹? ! » – Rochon l'entraîne plutôt dans des réflexions d'actualité portant sur la pérennité des technologies modernes : si nous avons été capables de découvrir la signification des caractères inscrits sur les poteries urnosséennes, interroge-t-il, pourra-t-on en faire autant, dans cinq millénaires, de nos supports numériques actuels? Ce n'est qu'au terme de ces présentations scientifiques à saveur pédagogique et de médiation culturelle que, dans un troisième temps, la danseuse et les musiciens rejoignent la scène pour entamer la représentation.

b) Petit précis de théorie de la médiation culturelle

Afin de comprendre la réception qui fut réservée à *Urnos*, acceptons d'abord d'interroger la portée et les dispositifs du grand cirque scientifique qui vient d'être présenté, de mettre l'accent sur la relation qui s'établit ici entre le scientifique et le public plutôt que sur l'œuvre en elle-même¹⁰. Depuis les années 1970, le milieu culturel s'est prêté de plus en plus volontairement à l'exercice de la *médiation*, dont l'objectif est d'établir des passerelles entre les publics et les œuvres (ou les « objets culturels »). Dans un récent ouvrage dirigé par le sociologue Jean-Marie Lafortune, la médiation culturelle est définie comme la pluralité des « actions d'accompagnement qui se déploient dans l'espace de production d'objets culturels et de langages produisant du sens et des liens et s'incarne dans la construction de dispositifs d'interprétation des œuvres pour les publics, même néophytes¹¹ ». Plus spécifiquement, il y est précisé que :

artistes proposent des dispositifs de médiation qui se confondent avec le contenu des propositions. » Saada, 2012, p. 44.

9. La présentation de Bernard Arcand, conservée sous la forme d'une captation vidéo, est truffée de moments au cours desquels le réputé anthropologue banalise et discrédite les soupçons qu'auraient pu éveiller certains aspects du récit. Ainsi avertit-il le public d'emblée que des recherches sur Internet ne révéleront rien sur les urnosséens ; à l'intention de ceux qui auraient pu trouver le nom des Von Stratten par trop caricatural, il précise que « des noms comme ça, ça ne s'invente pas » ; il précise encore que la plupart des écritures de la vallée de l'Indus demeurent à ce jour indéchiffrables, s'approchant dangereusement de la fraude relative aux textes harappéens ; il y va, enfin, d'un avertissement à peine voilé : anticipant le scepticisme qu'aurait pu rencontrer la théorie de Blake – à savoir que les Urnosséens constituaient un peuple du silence – il va jusqu'à avancer que le silence est parfois préférable à la parole, puisque « [...] les mots sont souvent injustes, parce que les mots sont des métaphores et [que] les métaphores c'est toujours forcément un tout petit peu différent de ce qu'on souhaite exprimer. Et [que] ça peut devenir un piège, ça peut devenir verbiage, bavardage, mensonge, trahison ! » Voir : <<http://espacesonoresillimites.com/urnos.html>> (consulté le 4 janvier 2017).

10. « Se focaliser sur le phénomène de médiation, c'est mettre l'accent sur la relation plutôt que sur l'objet ; c'est s'interroger sur l'énonciation, plutôt que sur le contenu de l'énoncé ; c'est privilégier la réception plutôt que la diffusion » Jean Caune (2006), *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, p. 132. Cité in Chaumier et Mairesse, 2014, p. 7.

11. Lafortune, 2012, p. 211.

12. Lafortune, 2012, p. 43.

13. Saada, 2012, p. 87.

14. Précisons tout de même qu'il est possible que l'expérience esthétique se suffise à elle-même, c'est-à-dire sans l'intervention de quelque source extérieure d'explication ou d'information : causerie, note de programme, activité de médiation, etc.

15. « *Given that works of art exist as symbolic objects only if they are known and recognized, that is, socially instituted as works of art and received by spectators capable of knowing and recognizing them as such, the sociology of art and literature has to take as its objects not only the material production but also the symbolic production of the work, i.e. the production of the value of the work or, which amounts to the same thing, of belief in the value of the work. It therefore has to consider as contributing to production not only the direct producers of the work in its materiality (artist, writer, etc.) but also the producers of the meaning and value of the work – [...] the whole set of agents whose combined efforts produce consumers capable of knowing and recognizing the work of art as such, in particular teachers [...]* ». Bourdieu, 1993, p. 37. Je souligne.

16. Soulignons qu'un spectacle, par connotation, peut comporter une part de divertissement, d'évasion.

Dans les institutions culturelles, les pratiques de médiation se fondent sur le problème de la séparation des mondes de la création artistique et de la sensibilité des publics. Les médiateurs se présentent comme les agents qui disposent des connaissances et des outils susceptibles de créer les conditions d'une rencontre fructueuse¹².

Dans le cas qui nous occupe, soit celui d'un public varié venant assister à la création d'un spectacle multidisciplinaire résolument contemporain, je suis d'avis qu'il est important de préciser que la médiation n'est pas affaire de réconciliation. « Le public n'a pas à se réconcilier avec les œuvres ni [à] en obtenir un quelconque assentiment. Il s'agit plutôt de trouver les moyens de les faire vivre en eux, d'en transformer la réception, de poursuivre les mouvements qu'elles proposent¹³. » Or, pour que le public se laisse entraîner par ces mouvements, ne faut-il pas d'abord qu'il puisse identifier dans les œuvres en question quelque chose qui résonne en lui ? Dans ce cas, le rôle du médiateur serait d'abord d'investir l'œuvre d'un sens, d'en expliciter certaines clefs de compréhension afin que l'assistance puisse en jouir plus aisément, en un mot, qu'elle se l'approprie¹⁴.

L'une des articulations majeures du canular urnosséen est dissimulée dans cette démarche précise, qui est d'avoir entraîné le processus de médiation sur le terrain des sciences archéologique et anthropologique plutôt que de l'avoir maintenu dans le champ des considérations esthétiques. Ce faisant, il devenait inutile de s'égarer à la poursuite d'une quelconque signification de l'œuvre, puisque dès lors qu'on la replaçait dans son contexte, c'est plutôt son *sens* – ici à titre de témoignage historique, de symptôme d'une culture antique nouvellement redécouverte – qui lui conférerait sa légitimité, qui augmentait, conséquemment, son « capital symbolique », si l'on souhaite céder la parole à Bourdieu¹⁵.

Bien sûr, une présentation de nature scientifique courait le risque de rapidement devenir aride pour les auditeurs venus assister au spectacle, et c'est là que les qualités de vulgarisateur de Bernard Arcand et de Michel Rochon purent avoir un impact significatif, voire déterminant¹⁶. De fait, insistant sur ce qu'ils estimaient sans doute faire partie de la culture collective des spectateurs, ils créèrent pour ces derniers des points d'ancrage à partir desquels extrapoler leur récit fantastique. Ce faisant, ils prenaient pour acquis – tout comme le théoricien littéraire Hans Robert Jauss – le fait que

même au moment où elle paraît, une œuvre [...] ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception.

Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle [...]. À ce stade de l'expérience esthétique, le processus psychique d'accueil d'un texte ne se réduit nullement à la succession contingente de simples impressions subjectives ; c'est une perception guidée [...], un processus correspondant à des intentions et déclenché par des signaux que l'on peut découvrir [...]¹⁷.

17. Jauss, 1978, p. 50.

c) Générer de la croyance

Le travail réalisé par les deux médiateurs fait donc d'abord œuvre de pédagogie. S'appuyant sur un savoir prétendument commun pour contourner l'obstacle de la complexité du sujet et partager des idées plus vastes, ils contribuent à une certaine démocratisation du savoir et favorisent conséquemment l'appropriation par le plus grand nombre des connaissances qu'ils exposent. Ils posent aussi, dans leurs présentations, les balises à partir desquelles les spectateurs pourront se repérer au cours de la représentation. Grâce aux notions acquises, je suis enfin d'avis qu'il a pu s'opérer, chez l'auditeur, une forme de réconciliation du comprendre et du sentir qui le disposa ou l'autorisa à s'investir émotionnellement dans le processus de sa propre réception de l'œuvre.

Or, comment se fait-il qu'on n'ait pas rencontré – comme on s'y serait légitimement attendu – davantage de scepticisme de la part du public ? Cette histoire n'est-elle pas trop incroyable pour être possible ? Se pourrait-il en fait que, sous prétexte de dissiper le mystère de ces grandiloquentes découvertes pour le public avec une bienveillance toute naturelle, les présentations d'Arcand et de Rochon n'aient pas plutôt contribué à l'enfumer davantage ?

La réputation des deux intervenants est ici à prendre en compte. Comme mentionné plus tôt, ces deux hommes bénéficiaient d'emblée de la reconnaissance et de l'estime, voire de la confiance du public en raison de leurs interventions multiples dans les médias, en tant que vulgarisateurs scientifiques. Précédés par leur notoriété et devenant un instant ce que la littérature portant sur la médiation nomme des « acteurs de l'intervention culturelle », ils parurent simplifier une expertise qui aurait fort bien pu relever d'un champ d'étude hors de la portée commune¹⁸. Disons que la réputation des vulgarisateurs put légitimer leurs communications, de même que, par extension, l'œuvre présentée. À qui l'idée serait-elle venue de douter d'eux ?

À cela s'ajoutent inévitablement une loquacité et une aisance sur scène qui n'aurait su leur faire défaut. Il est effectivement peu probable qu'on eut adhéré à leur histoire, aussi savante fût-elle, si elle avait été présentée gauchement et sans conviction ; il fallait être habile rhéteur pour en venir à ce que le mensonge soit éludé aussi naturellement (figure 2)¹⁹.

18. « Ces derniers n'agissent pas uniquement comme maillons du processus de diffusion des œuvres légitimes, mais de plus en plus comme des participants actifs dans le processus de légitimation d'œuvres sur la base précisément de leur capacité à rejoindre des publics élargis » (Lafortune, 2012, p. 44).

19. « Un médiateur pourrait disposer d'une maîtrise parfaite des outils [...] cependant, sans un certain niveau d'expression [...] son utilité confinerait à celle d'un livre de bibliothèque. La mise en œuvre de projets de médiation réclame une certaine force de conviction, parfois des talents d'acteurs, mais aussi de la volonté, du sens pratique et des facilités de contact avec autrui. Une grande partie du travail de médiation passe par le contact et des qualités de communication [...] par la communication orale et, plus encore, par l'argumentation et l'art de convaincre » (Chaumier et Mairesse, 2014, p. 221-222).

FIGURE 2 Michel Rochon lors de l'une des présentations de février 2011.
Photo : Martine Doyon.



En guise de synthèse, je suis d'avis que la réception d'*Urmos* a été largement conditionnée par l'intervention des vulgarisateurs scientifiques Bernard Arcand et Michel Rochon. Jouant les médiateurs culturels, ils ont mis à la portée du public les clefs de compréhension d'une histoire qu'il était en mesure de s'approprier et, ce faisant, ont conditionné une participation émotionnelle plus importante de sa part. Leur seule présence put enfin contribuer à inhiber son sens critique, à générer chez lui la volonté de croire et à faire appel à sa capacité d'émerveillement.

Raconter l'art des « sons chantants »

« Des écrits sumériens relatant les échanges commerciaux avec les villes harappéennes font allusion à des rencontres avec un peuple de bergers possédant une musique étrange "qui semblait provenir de l'au-delà"²⁰. »

20. Hamel, 1993, p. 29.

À ce point, interrogeons-nous : qu'eût été la réaction du public advenant que, musicalement, on lui eût servi marches d'harmonie et formules cadentielles à la façon musique tonale ? À coup sûr, l'image est grotesque. N'empêche que, aussi envoûtante et convaincante qu'aient été les présentations d'Arcand et de Rochon, les auditeurs auraient eu tôt fait d'en remettre en cause la véracité si la musique ne leur avait fourni de quoi taire leurs doutes les plus tenaces. L'extrême opposé aurait aussi pu condamner la démarche : supposons un instant, pour ne donner qu'un exemple d'« exotisme » facile, qu'André Hamel eut fait appel à des échelles modales stéréotypées, truffées de degrés abaissés. À coup sûr, une telle caricature – de mauvais goût, de surcroît – n'aurait-elle pas été, elle aussi, synonyme d'échec ?

a) Digression stylistique

Qu'on me permette un instant de digresser afin de situer *Urnos* dans le parcours du compositeur. Hamel reconnaît lui-même que cette pièce occupe une place à part dans sa production, notamment en raison de son origine atypique en tant que création d'un collectif lui-même atypique, et qu'elle représente, en quelque sorte, un chapitre clos sur lui-même. Comme chez tout compositeur, le style de Hamel s'est transformé avec les années, et si certains aspects tels que la spatialisation occupent toujours une place de choix dans son processus d'écriture, la volonté de « dire les choses autrement » l'a constamment mené vers de nouvelles prospections. Aussi travaille-t-il depuis 25 ans à développer cette notion de musique « élémentielle » qui lui est propre et qui confère au corpus de ses œuvres récentes sa part de singularité²¹. Combinant des éléments en apparence disparates, cette approche de la composition s'adjoint habilement à la spatialisation chère au compositeur. Aborder cette notion permet notamment de situer Hamel par rapport aux pratiques d'autres musiciens et de s'intéresser aux compositeurs dont il dit assumer l'influence, en particulier Charles Ives. Ce dernier est,

au niveau de la conception de l'œuvre musicale, pratiquement le seul avec qui je me sens une parenté, du moins pour une large part de mon travail, pour ce que je nomme l'approche élémentielle. Il faut dire cependant que cette notion de l'articulation musicale (articulation au sens large, bien sûr) ne s'applique pas à l'entièreté de mon travail [...]. Vues sous cet angle, mes influences sont multiples et j'aime me sentir, sans prétention, en filiation avec l'ensemble de mes illustres prédécesseurs. De façon générale, est-ce que je me sens comme un électron libre ? Je crois simplement que tout créateur devrait se sentir comme tel. Adhérer à une école ou accepter les dogmes ne devrait être le credo de personne²².

La démarche élémentielle témoigne ici de l'attirance du compositeur pour le champ des possibles. S'opposant à une vision téléologique de l'histoire de la composition, il exprime un point de vue qui est aussi celui de plusieurs de ses contemporains : « Ma solution personnelle [...] est de considérer le champ des possibles défrichés par nos prédécesseurs comme un immense terrain de jeu. Aux créateurs que nous sommes de reprendre, réinterpréter ou recombinaison ces éléments avec imagination²³. » J'avancerais d'ailleurs que cette cohésion dans l'éclectisme caractérise – du moins partiellement – le style de Hamel, dont l'originalité porte de surcroît la marque d'une rigueur formelle et d'une indéniable expressivité. C'est en gardant ces considérations en tête que je souhaite maintenant m'attarder aux conditions musicales qui peuvent avoir favorisé une réception crédule de *Urnos* et de la thèse qui lui est sous-jacente.

21. Hamel rattache ce terme à « [...] la dissociation qu'il est possible d'observer entre les divers éléments qui apparaissent dans une œuvre donnée. C'est ce que [je nommerai] l'aspect "élémentiel". Cette notion se définit par la mise en contexte, de façon successive ou simultanée, d'éléments musicaux autonomes et possédant des caractéristiques différentes, voire opposées, que ce soit au niveau du rythme, des hauteurs, de l'articulation et du timbre » (courriel du compositeur, 5 décembre 2016). Pour référence, précisons que la première œuvre élémentielle du compositeur est *Théâtre navrant*, commandée en 1991 par la smcq. Hamel prépare actuellement une thèse de doctorat sur ce sujet à l'Université de Montréal, dont la citation précédente constitue un extrait.

22. Courriel du compositeur, 3 octobre 2016.

23. *Ibid.*

b) Le foisonnement et le vide

Selon le récit des découvertes, la musique retrouvée serait celle d'un rituel au cours duquel une prêtresse mettait en scène le mythe de la création tel que le concevaient les Urnosséens. Dans ses grandes lignes, le mythe transmettrait l'histoire d'une déesse mi-humaine mi-animale qui, après s'être accouplée avec un bouc – lequel animal, selon Arcand, « chez les pasteurs devient le référent mâle par excellence » – donna naissance au premier Urnosséen avant d'être tuée par les siens, marquant la fin symbolique d'une ère ayant précédé celle des hommes. Des thèmes du désir et de la fécondité à celui de la mort, on retrouve ici les états du foisonnement et du vide tels que Blake aurait postulé qu'on les retrouve sur les plaquettes d'argile découvertes par les Von Stratten dans la région de Kaboul.

Musicalement, ces états prennent différentes formes. Dans les mouvements « Genèse », « Solitude » et « Naissance » – respectivement, les mouvements I, III et V –, l'état du vide est caractérisé par une esthétique du silence – en soi plus métaphorique que sonore – et par un lyrisme qui fait défaut à la majorité des autres mouvements (figure 3). Alors que « Solitude », qui est joué par un « chalumeau libre²⁴ », évoque une longue lamentation, un appel insistant et douloureux, « Naissance », pour sa part, renvoie plutôt aux mystères ancestraux de la naissance et de la vie, et prend la forme d'une méditation extériorisée par deux voix de femmes.

24. Le chalumeau libre est constitué d'une anche d'accordéon fixée à une flûte de bambou, dont la sonorité se situe quelque part entre celles de l'harmonica et de la clarinette.

FIGURE 3 « V - Naissance », mesures 19-36. Illustration de l'état du vide.

The musical score for 'V - Naissance' (measures 19-36) is presented in two systems. The first system (measures 19-24) features Voix 1 and Voix 2 with melodic lines, and the Tambourin with rhythmic patterns. The second system (measures 25-36) continues the vocal and instrumental parts. The score includes various dynamic markings (p, mp, mf, pp, ppp) and articulations (rit., en coulisse). Performance instructions are provided for the Tambourin, such as 'avec les doigts sur le bord', 'frotter avec le pouce', 'frotter avec les ongles', 'frapper au centre de la peau avec le pouce', and 'roulement au centre de la peau'.

FIGURE 4 « II – Chasse », mesures « L » et « M ». Illustration de l'état du foisonnement.

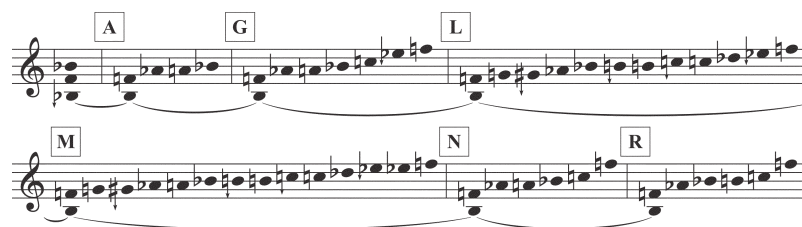
The figure displays two musical staves, labeled 'L' and 'M', representing different states of a musical piece. The 'L' section, lasting approximately 15 seconds, shows four staves (Viol. 1, Viol. 2, Viol. 3, Viol. Bb) with complex, ornate musical notation, including many accidentals and slurs. The 'M' section, lasting from 30 to 35 seconds, shows the same four staves with simpler notation, including long horizontal lines labeled 'Glissando' and 'Crescendo'.

L'état du foisonnement, pour sa part, s'incarne systématiquement dans les mouvements ayant recours à une variété d'instruments s'approchant plus ou moins de la cornemuse (figure 4)²⁵. Ces passages sont hautement ornements et riches en appoggiatures, en broderies chromatiques et en intervalles non tempérés qui se superposent aux multiples bourdons des instruments. Il est intéressant de noter que l'accumulation des bourdons, qui génère une trame harmonique dense, au degré de dissonance fluctuant, semble par moments engendrer une impression paradoxale de vide en raison d'un statisme apparent, résultat de la faible individuation de chacune des voix. À l'échelle de la pièce, il faut par ailleurs souligner à quel point l'alternance des mouvements rattachés à l'un ou l'autre des deux états contribue à cette grande forme qui tire sa cohésion de son équilibre et qui, pour cette raison, ne cesse de renouveler l'attention²⁶.

25. À la figure 4, l'instrument désigné par l'abréviation « tort. » est la « tortue », un instrument fait de tiges de bambou et d'un réservoir d'air en cuir. La sonorité de l'instrument est similaire à celle d'une cornemuse, pouvant comporter un bourdon et une voix mélodique. La « reconstitution » de cet instrument a été réalisée par Guy Laramée.

26. Hamel reconnaît l'ascendance que Serge Garant a eue sur lui en ce qui a trait à la forme. Il ajoute que « l'essentiel à cet égard, quant à moi, est de trouver le point d'équilibre entre l'instinct créateur et la rigueur formelle. [...] Je crois que la conscience et le contrôle de la grande forme est quelque chose de primordial [...] Toute la signification (ou la charge) d'une œuvre est tributaire de sa forme » (courriel du compositeur, 1^{er} octobre 2016).

FIGURE 5 « II – Chasse », réduction harmonique scalaire de quelques sections, illustrant la progression de la courbe de densité à l'échelle du mouvement.



c) Du silence à l'audible

Si ces deux états semblent si importants, c'est que la musique du projet *Urnos* constitue avant tout une musique d'atmosphères, immergeant l'auditeur plutôt que le posant en observateur extérieur. D'un point de vue technique, différents moyens contribuent à apposer ce caractère ambiant aux sept mouvements de l'œuvre : l'utilisation presque exclusive de percussions à hauteurs indéterminées et d'objets sonores variés tels que les chapelets d'ossements ou de sabots, qui ajoutent une dimension bruitiste à la trame musicale, en est un exemple. Voyons maintenant quelques autres aspects qui participent à l'équilibre et à la cohésion formelle de l'œuvre tout en lui conférant de la vraisemblance.

Dans un premier temps, invoquons le rôle de la pulsation dans la construction des environnements sonores. Il peut être dit sans risque qu'à l'écoute d'*Urnos*, l'auditeur est en présence d'une musique plus rythmique que métrique. D'une part, le fait que les chiffres indicateurs soient remplacés par des prescriptions de durées et de relais (échanges non mesurés entre les instruments) dans près de la moitié des mouvements – mouvements I, II et IV – indique déjà que le temps musical se veut flexible ; cette hypothèse est par ailleurs renforcée par d'autres passages, ceux-là aux métriques inscrites, mais aussi passablement fluctuantes. C'est notamment le cas dans le troisième mouvement, « Solitude », où la métrique change presque systématiquement à chaque mesure et donne une impression de durées libres, ou encore laissées aux soins de l'interprète, invoquant un caractère plus introspectif. D'autre part, les deux derniers mouvements, « Victoire » et « Immolation », se démarquent en raison des métriques et des pulsations régulières qui les traversent. Dans ces deux cas, la régularité a un impact considérable sur le caractère général du mouvement. L'apparition de motifs rythmiques répétés et variés confère un esprit dansant et festif à « Victoire », qui évoque la célé-

bration suivant la mort de la déesse, alors que dans « Immolation », le martèlement sans répit de chaque noire du 4/4 par le tambour – les accentuations sont régulièrement déplacées, évitant la monotonie et engendrant un caractère en quelque sorte plus naturel, moins machinal, à la percussion – rappelle ce que la mort a d'inéluctable (figure 6, à partir de la mesure 2). Sur un plan plus symbolique, à l'échelle de la pièce, on pourrait aussi voir dans le recours progressif à la métrique et à la régularité croissante de la pulsation une illustration du passage du divin à l'humain, de l'intemporel au temps fini.

Dans un deuxième temps, des courbes « harmoniques » se superposent à cette rythmique fluide et contribuent à la forme d'ensemble. Sur le plan macroformel, les variations de densité harmonique vont de pair avec l'alternance des états du vide et du foisonnement – et, conséquemment, des textures les plus ténues et les plus riches. Sur le plan microformel, chaque mouvement est caractérisé par un travail particulier sur la courbe des densités et des registres, paramètres qui sont substitués, dans cette œuvre, au plan traditionnel tensions-détentes qui faisait anciennement reposer la structure sur la fonction harmonique. D'une part, une forme de climax peut s'observer dans la stratification – densité – croissante des couches sonores. De fait, les mouvements faisant appel aux instruments qui ressemblent à des cornemuses présentent souvent une superposition des bourdons des différentes parties, qui forment un tissu sonore dont la densité fluctue. Le second mouvement, « Chasse », en est un excellent exemple (figures 4 et 5). Ce passage réussit effectivement à maintenir l'attention sur une période de plus de cinq minutes

FIGURE 6 : « VII – Immolation », mesures 1-14. Le martèlement régulier de toutes les noires par le tambour, à partir de la mesure 2, sert le propos dramatique de l'inéluctabilité de la mort. À la mesure 13, la voix entonne un motif qui s'approche étrangement de l'usage orientaliste que l'on fait parfois en occident, à des fins dramatiques, d'une voix grave de femme au caractère arabisant superposée à un bourdon.

ca. 20 s.
ou selon les besoins
de la mise en scène

76

voix

chalmers

oboe

oboe hybride

cor

celle

tambour

ad lib., accentuer de façon générale à toutes les 4 pulsations, moins souvent aux 2 pulsations, occasionnellement aux 3 pulsations

FIGURE 7 « III – Solitude », mesures 19-43. Culmination de la ligne mélodique sur un $do\sharp_5$. Notons que la plus basse note du mouvement, le fa_4 , est presque entièrement éludée de ces mesures, au cours desquelles le registre d'ensemble se déplace vers l'aigu.



en ne reposant que sur l'augmentation et la réduction du nombre de hauteurs distinctes, soutenues par autant de bourdons. La densité et le degré de dissonance de chacune des sections varient, le mouvement atteignant son apogée aux lettres de répétition « I » et « M », soit au moment où sont entendues simultanément 14 hauteurs distinctes – en comptant les degrés micro-intervalliques et la doublure d'octave, mais sans compter le $si\flat_3$ abaissé en pédale – comprimées à l'intérieur de l'octave fa_4 - fa_5 . D'autre part, dans « Solitude », c'est plutôt à l'élargissement progressif des registres et au fait que la plus haute note – un $do\sharp_5$ – soit réservée à un motif de demi-ton descendant que l'on doit la culmination du pathos du passage sur ce qui pourrait être désigné comme un madrigalisme plaintif (figure 7, mesure 35).

Il faut enfin souligner quelques éléments qui peuvent évoquer dans nos esprits des sonorités antiques, ou éloignées de la culture occidentale. Notons d'abord que les diverses polarités mélodiques entendues au cours de la pièce sont souvent dues à l'utilisation des bourdons. Pour cette raison, l'auditeur pourrait avoir assimilé ces polarités à des questions d'écriture instrumentale idiomatique. Postulons que ce faisant, il aurait encore renforcé l'importance des instruments reconstitués pour le succès du canular, interprétant certains aspects musicaux comme contingents de la facture instrumentale. Ensuite, des sonorités qui, à nos oreilles, ont une connotation ancienne pourraient avoir renforcé l'impression d'une musique provenant de temps reculés. En ce sens, le cinquième mouvement, « Naissance », évoque étonnamment le vieux motet médiéval, avec la prédominance de ses intervalles de quarte lors d'intervalles larges – ici des quartes justes ou augmentées – et ses lignes

mélodiques qui ressemblent à des neumes chromatiques qui rapprochent cette méditation urnoséenne des chants de prière grégoriens. Même les relais entre les deux chanteuses, dont les lignes semblent *a priori* indépendantes, ne manquent pas d'évoquer l'articulation des phrases de certains des plus vieux morceaux du Codex de Montpellier²⁷. Enfin, l'exploitation des intervalles non tempérés permis par les instruments, de même que certaines intonations vocales (figure 6, mesure 13), ont aussi le potentiel d'être associées par l'oreille occidentale – ce qui n'exclut pas quelques stéréotypes – à des sonorités plutôt orientales.

Le rituel mis en abîme

Le projet *Urnos*, loin de n'être que musique, est le fruit d'un travail collectif. Bien entendu, il est possible de considérer la musique séparément, comme le démontre la parution récente du disque *Les musiques d'Urnos* sous étiquette Collection QB. Cependant, je suis d'avis que l'œuvre n'est alors que partielle. Comme on l'a vu, la fallacieuse période de vulgarisation scientifique – ou de médiation culturelle, c'est au choix – en faisait partie intégrante et était au cœur de la démarche. De ce point de vue, *Urnos* prend la forme d'un dipytique science-musique inséré dans un environnement muséal²⁸. C'est pour cette raison que je me suis proposé d'analyser dans ce texte tant les artifices de la fausse médiation culturelle déployée en première partie que quelques-uns des aspects de la musique – construction d'environnements sonores, fluctuations dans la régularité du rythme, forme reposant sur les registres et les densités, recours à des instruments « reconstitués » et à des consonances anciennes ou orientalisantes –, le tout dans l'objectif de mieux comprendre la réception émerveillée tout autant que crédule qui fut réservée à cette œuvre.

Un seul aspect devrait encore être évoqué. À mon sens, la spatialisation de ce spectacle doit avoir eu une incidence sur l'incorporation des auditeurs dans la fiction²⁹. Ainsi que le compositeur Alain Lalonde – cofondateur, avec André Hamel et Alain Dauphinais, d'Espaces sonores illimités – le confiait à Jean Philippe Beaudin du journal *Le Devoir*, la spatialisation musicale rompt les barrières topologiques et psychologiques auxquelles on est aujourd'hui accoutumés³⁰. De même, Hamel est d'avis que la spatialisation permet de « situer les événements dans l'espace et que ça induit une écoute plus naturelle, comparable à celle que l'on expérimente dans la rue ou dans la nature³¹ ». Considérant que le concert de musique soit fréquemment présenté comme un rituel, et que le projet *Urnos* consiste en la mise en scène d'une reconstitution du rituel urnoséen, se pourrait-il finalement que le spectateur *in situ* – résultat de la spatialisation – se soit inconsciemment substitué au

27. Entre autres choses, les relais entre les voix, le partage d'un même registre par deux voix supérieures, les croisements entre les voix et la présence d'une autre voix de caractère contrastant (ici, la percussion ; dans le motet, le ténor) sont aussi bien des caractéristiques du motet naissant que du mouvement « Naissance » qui nous intéresse.

28. Je ne voudrais pas passer sous silence la contribution majeure de la chorégraphe et danseuse Geneviève Martin au spectacle. Tout au long de la prestation, elle incarnait effectivement sur scène le rôle central de la divinité mère des Urnoséens. Je n'ai pu m'attarder ici à la richesse de sa contribution, n'étant pas compétent dans le domaine de la danse, mais je souhaite tout de même postuler que sa connaissance de différentes approches orientales en matière de mouvement, de danse et de jeu, de même que son intérêt pour le métissage entre la danse et le théâtre ont, à n'en point douter, contribué à projeter cette esthétique de l'ailleurs dans l'imaginaire des auditeurs.

29. « Participer, c'est se sentir concerné. C'est pouvoir mettre du sens dans ce qui est proposé. C'est donner une réponse, fût-elle silencieuse, dans ce dialogue entendu, secret et tacite des salles de spectacle. Une fois le seuil du lieu culturel franchi, encore faut-il s'y sentir intégré » (Saada, 2012, p. 41).

30. Jean Philippe Beaudin, « Alain Lalonde : briser la barrière entre le public et les instrumentistes », *Le Devoir*, 7 avril 1988. Cité in Beaucage, 2007, p. 41.

31. *Ibid.*, p. 41.

pratiquant? Que par une sorte de catharsis, il ait pris une part émotivement active dans la célébration de ce rituel mis en abîme, et que, comme dans tout rituel, cette participation ait exalté chez lui la croyance en ce à quoi il prenait part? Cette hypothèse ne serait-elle qu'en partie exacte, les membres du collectif *Urnos* auront tout de même réussi le pari risqué de tromper momentanément leur public dans le but de lui procurer un peu d'émerveillement, et aussi du rêve.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUCAGE, Réjean (2007), « Le cas d'Espaces sonores illimités », *Circuit*, vol. 17, n° 3, p. 39-44.
- BOURDIEU, Pierre (1983), « The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed », in Randal Johnson (éd.) (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, New York, Columbia University Press, p. 29-73.
- CHAUMIER, Serge, et MAIRESSE, François ([2013]2014), *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.
- HAMEL, André (1993), « Écriture de trois pièces instrumentales et d'une pièce électroacoustique », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, préface de Jean Starobinski, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard.
- LAFORTUNE, Jean-Marie (dir.) (2012), *La médiation culturelle: le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- RAVET, Hyacinthe (2010), « Sociologies de la musique », *L'année sociologique* (1940 / 1948-), Troisième série, vol. 60, n° 2, p. 271-303.
- SAADA, Serge ([2011]2012), *Et si on partageait la culture? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Toulouse, Éditions de l'attribut.

DISCOGRAPHIE

- HAMEL, André, et La Nef (2016), *Les musiques d'Urnos*, Collection QB CQB 1720.