

LE PAYSAGE SONORE DE MURRAY R. SCHAFER

LUANA STAN¹

SUMMARY. Who has the right to make the most noise in the world? The churches' bells in the old times, the loudspeakers in Hitler's era, planes taking off in the airports, police sirens, rock bands? In a world where background music (*muzak*) invades all public places, Canadian musicologist and composer Murray Schafer does an analysis of all types of sounds (natural, artificial, from the old days until today) in his book *The Tuning of the World* and advances a proposal to create sound museums. Wouldn't it be extraordinary to be able to listen to the sounds surrounding St Sophia's Church during Byzantine times or ... the forest noises from when dinosaurs roamed the Earth?

Keywords: Murray Schafer, muzak, musical schizophrenia, musical landscape, ambient music, noise, musical museum

Si « l'esprit de la Renaissance » se manifestait dans le contexte du XX^e siècle, quel type de personnalité humaine donnerait-il?

Pour pouvoir répondre à cette question, retournons un peu à la définition « classiques » du terme. D'après Marie-Claire Beltrando-Patier², le mot « renaissance » possède une double signification. Dans son sens premier, il désigne un nouveau départ, une nouvelle naissance, une régénération. Mais à partir du XVIII^e siècle s'élabore une seconde acceptation du terme, établissant de façon de plus en plus marquée la relation entre ce renouveau et la tradition greco-latine. Le terme « renaissance » devient ainsi le symbole du ressourcement aux théories anciennes.

En ce sens, l'esprit de l'homme de la Renaissance est caractérisé par un profond désir d'intériorité. En effet, fort de sa « nouvelle vie », l'homme se découvre comme une personne digne d'intérêt : c'est l'homme lui-même qui est au centre des réflexions des savants. Et cet homme a « un nouveau rapport au monde : il a un nouvel appétit de vivre, il refuse une vie abstraite et théorique et souhaite expérimenter »³.

¹ Luana Stan is a Lecturer of the Québec University in Montréal (320, Sainte-Catherine Est, Montréal, Québec, Canada, H2X 1L7, Tel: 514-987-3000, luanastan@hotmail.com) and of the Sherbrooke University (UTA). She also teaches music initiation at the Montréal University.

² Bertrando-Patier, Marie-Claire (sous la direction de), *Histoire de la musique*, Larousse, Paris, 1998, p. 221.

³ http://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=2_re_003_esprit

Dans le contexte du XX^e siècle, la recherche d'un tel type humain s'orienterait vers la redécouverte des sources, de la nature, de l'écologie, directions qui vont déterminer en même temps une forte critique à l'adresse de l'éloignement de l'homme de la nature et de l'industrialisation.

Dans le domaine de la musique, il fallait sans doute un musicien de profession pour s'intéresser spécifiquement à l'environnement sonore de la nature ou de la ville et de prendre au sérieux le problème de la pollution par le bruit. Bien sur, le sujet était à la mode dans les années 1970, à une époque où les questions écologiques occupaient les esprits, mais il n'était pas inintéressant qu'une équipe se consacre systématiquement à leur aspect sonore.

Murray Schafer jouit d'une renommée internationale en tant que chercheur, compositeur, éducateur, écologiste et artiste visuel⁴. Pareillement aux penseurs de la Renaissance, sa formation multidisciplinaire démontre cette soif de connaissances et sa volonté d'intégration des multiples directions culturelles et artistiques.

Né en 1933 à Sarnia (Ontario, Canada) il grandit à Toronto. Après avoir reçu sa Licence de l'École Royale de Musique au Collège Royal de Musique de Londres en Angleterre, il étudie brièvement à l'Université de Toronto et au Royal Conservatory of Music, puis il poursuit en autodidacte des études en littérature, philosophie, langues, musique et journalisme en Autriche, Italie et Grande-Bretagne.⁵ De retour au Canada en 1961, Schafer dirige la série *Ten Centuries Concerts*. À compter de 1965, il enseigne pendant dix ans au Centre Expérimental des Communications à l'Université Simon Fraser (Vancouver, British-Columbia, Canada), s'intéressant particulièrement à deux domaines pour lesquels il est reconnu internationalement, c'est à-dire l'éducation musicale et la recherche du « paysage sonore ».

Murray Schafer proposait alors le « Projet Mondial d'Environnement Sonore », un vaste champs d'études qui comprenait l'inventaire des sons disparus ou en voie de disparition, l'analyse de la représentation du son dans la littérature, des nouveaux sons, l'analyse des structures des programmations

⁴ Au cours de sa carrière, Schafer a reçu un nombre impressionnant de prix et de commandes. Il est le seul Nord-Américain à avoir reçu le prix Honegger (1980, *String Quartet No. 1*). Par ailleurs, il a obtenu le prix de la Fondation Fromm (1972, *Gita*), la bourse d'étude Guggenheim (1974), le prix William Harold Moon de la Société des droits d'exécution (1974), la médaille annuelle du Conseil canadien de la musique (1972) et une première nomination au titre de « Compositeur de l'année » (1976), ainsi que le Prix Jules-Léger de la Nouvelle Musique de chambre (1977, *String Quartet No. 2*). Schafer est devenu le premier récipiendaire du prix Glenn Gould pour la Musique et sa Diffusion (1987) (<http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00001546/> consulté en 2003) et il a six doctorats honorifiques décernés par des universités de l'Argentina, Canada et France.

⁵ Pendant les cinq années qu'il passe en Europe, Schafer achève l'ébauche de trois livres, *E.T.A. Hoffman et Music*, *British Composers in Review* et *Ezra Pound et Music*, qu'il fait publier plus tard. (<http://mac-texier.ircam.fr/textes/c00001546/> consulté en 2003)

radiophoniques, l'analyse des bruits technologiques (sifflets, sirènes, usines, klaxons, téléphones, etc.), les problèmes de notation, de définition, de morphologie, l'analyse du bruit ainsi que les aspects légaux de la pollution sonore.

Son livre le plus important, *Le paysage sonore (The Tuning of the World)*⁶, documente son projet de réalisation d'un paysage sonore mondial.

The Tuning of the World

Le sens du titre *The Tuning of the World* change au moment de sa traduction en français. En anglais, le titre suggère « l'harmonie, l'accordage du monde » – ce qui peut impliquer une activité humaine, une attention particulière, une recherche dans un sens précis, tandis qu'en français, le titre devient un « paysage » - mot impersonnel, naturel, distant. On passe de l'implication au regard distant. Peut-être que la traduction française aurait pu opter pour le titre « L'harmonie du monde »⁷, surtout que Schafer précise dans son introduction le sens actif dont il veut imprégner sa recherche : « Mon propos se veut, ici, réaffirmation de la musique comme recherche de l'influence harmonisante des sons qui nous entourent. »⁸

Le livre est structuré en quatre parties précédées par une *Introduction*; les deux premières (*Les premiers paysages sonores* et *Le paysage postindustriel*) réalisent un très vaste inventaire des sons, tandis que les deux dernières (*L'Analyse* et *Vers une esthétique acoustique*) proposent une méthode d'examen des sons et une esthétique acoustique. Un *Interlude (La musique, le paysage sonore et les changements de perception)* sépare les deux grandes sections alors qu'un *Epilogue* renvoie vers *La musique de l'au-delà*.

Dans la première partie du livre, Schafer décrit presque tous les sons de l'environnement, dans un double parcours; d'un côté en partant des sons naturels vers les sons humains et, de l'autre, de la nuit des temps à nos jours. Les deux parcours se croisent, et l'on observe facilement la préférence et l'admiration de Schafer pour les sons (paysages, bruits) naturels - idéalisés, décrites par les poètes et les écrivains - et sa critique envers les sons « fabriqués » par les humains; les sons des machines. Entre ces deux types de sons, la musique occupe une place distincte, errant soit du côté des « sons » soit du côté du « bruit ».

En voulant inventorier presque la totalité des sons (existants ou disparus), Schafer a dû rechercher des citations dans une multitude de sources

⁶ *The Tuning of the World*, A. Knopf, Inc. New York, 1977 / *Le Paysage Sonore*, J. C. Lattès, New York, 1979.

⁷ L'objet qui avait inspiré le titre initial du livre, le tableau intitulé *The Tuning of the World* en anglais, devient dans la traduction française *l'Harmonie du monde*.

⁸ Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, Lattès, New York, 1979, p. 19.

(chants traditionnels ou sacrés des peuples, documents anciens, livres historiques, romans, poésies, actes juridiques). Parmi les dizaines d'auteurs cités on retrouve des penseurs de l'Antiquité comme Hésiode, Homère, Virgile, des philosophes comme Arthur Schopenhauer ou des écrivains comme Fenimore Cooper, Charles Dickens, William Faulkner, Johann Wolfgang von Goethe, Nicolas Gogol, Maxim Gorki, Thomas Hardy, Heinrich Heine, Victor Hugo, Thomas Mann, Boris Pasternak, Marcel Proust, Erich Maria Remarque, Robert Louis Stevenson, Léon Tolstoï, Virginia Woolf, Emil Zola, etc.

Le paysage naturel présente les quatre éléments (l'eau, le vent, la terre et le feu) et leurs modes de manifestations sonores. On s'approche d'abord des voix de la mer⁹, l'eau comme élément primordial pour l'homme, « source des plus grands délices »¹⁰ et continue avec *Les transformations de l'eau* en ruisseaux, cataractes, rivières à tourbillons, pluie¹¹, glaciers, neige et glace ; chacune avec une sonorité spécifique, déterminant l'apparition de nouvelles expressions linguistiques : « Si la mer a enrichi la langue des peuples maritimes, le froid a donné aux civilisations qui la connaissent tout un vocabulaire qui leur est propre. L'exemple des nombreux mots esquimaux désignant la neige, s'il est le plus célèbre, est loin d'être unique. »¹²

Ex. 1

Murray Schafer – Apocalypse – Part 1: John's vision. A Music-Theatre work, Berandol Music Limited, Toronto, p. 31.

⁹ *The Vancouver Soundscape* 1973, World Soundscape Project, Canada CSR-2CD 9701, 1996. Nr 1: „Ocean Sounds”.

¹⁰ Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, *Idem*, p. 32.

¹¹ *The Vancouver Soundscape* 1973, *Idem*, Nr 6: „Vancouver Soundmarks”.

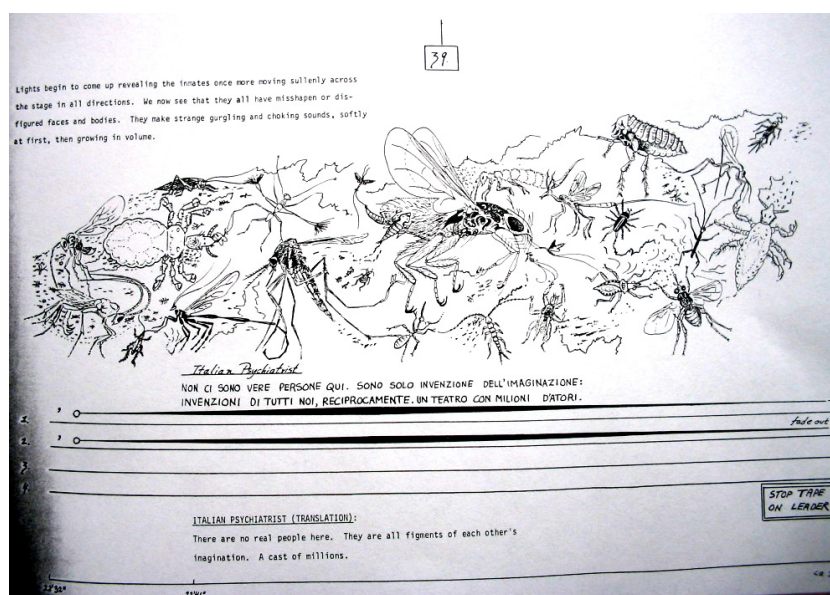
¹² Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, *Idem*, p. 38.

Puis, ce sera au tour du vent d'être analysé. Ses voix seraient différentes en fonction de la diversité de la nature qu'il parcourt et, à cause du vent qui passe, « chaque forêt a sa propre tonalité. »¹³

Dans les anciens temps, les bruits de la terre - comme tous les phénomènes naturels - étaient expliqués par la participation du divin. Ainsi, un tremblement de terre, dans les anciens écrits, pouvait prendre la sonorité de la voix de Zeus : « La terre soudain mugit à grande voix, et le vaste ciel, ébranlé, lui répondait en gémissant ». ¹⁴

Après les « paysages » sonores naturels, Schafer présente largement les « bruits » de la vie. Ainsi, une large partie sera consacrée aux chants des oiseaux¹⁵. Schafer essaye de synthétiser les recherches sur leur « langage », les analyses des fréquences des hauteurs et leur spectre ainsi que les différentes manières que les oiseaux ont de communiquer par les sons (cris de plaisir, de détresse, de défense du territoire, de combat, de rassemblement, de nutrition, d'alarme).¹⁶ Les bruits des insectes (cigales, abeilles, mouches, moustiques, etc.) semblent être parmi les sons les plus agréables pour l'homme.

Ex. 2



¹³ *Idem*, p. 42.

¹⁴ Attribue a Plutarque, *Traite des rivieres et des montaignes*, cité par F. D. Adams, in *The Birth and Developement of the Geological Sciences*, New York, 1954, p. 31, in Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, *Idem*. p. 45.

¹⁵ *The Vancouver Soundscape 1973*, *Idem*, Nr 2: „Squamish Narrative”.

¹⁶ Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, *Idem*, p. 55.

Avant de passer aux bruits des humains, Schafer s'occupe aussi des sons des animaux aquatiques (le chant des baleines, les « musiques incessantes » des grenouilles, le silence des poissons) et des « langages codifiés » des autres animaux (les lions, les éléphants, les loups ou les primates). Partant de l'idée que l'homme « imite de façon étonnante la voix des bêtes »¹⁷, l'auteur se penche sur l'onomatopée. Il y a des peuples d'Afrique qui – étant tout près de la nature – ont développé des techniques d'imitation surprenantes : « Il faut les avoir entendus pour imaginer la qualité des imitations que les aborigènes font des cris d'animaux et des sons de la nature. Ils donnent même des 'concerts de nature', au cours desquels chaque interprète reproduit un son particulier (les vagues, le vent, la plainte des arbres, les cris des animaux effrayés), 'concerts' d'une surprenante beauté et d'une grande noblesse.¹⁸ »

Schafer continue son inventaire des sons avec *Le paysage sonore rural* (les sons de la pâture, de la chasse, la trompe de la malle-poste, les sons de la ferme) et réalise un riche essai sur l'idée du bruit au travers le temps. Le bruit sacré (des églises, des fêtes et des guerres religieuses), et le silence « profane » imprégnaient le monde d'autrefois. Le passage *Du bourg à la ville* détermine les changements radicaux dans le paysage sonore et dans la perception humaine des sonorités. L'apparition de l'horloge, par exemple, impose une vision linéaire du temps : « Le temps est, dans le monde chrétien, en fuite perpétuelle, et les cloches¹⁹ des horloges le ponctuent. [...] Les horloges pénètrent au plus profond des ténèbres pour rappeler à l'homme qu'il est mortel.²⁰ »

Dans sa grande fresque sonore, Schafer distingue une tonalité propre à chaque ville, des différences entre le bruit du jour et de la nuit (les crieurs) ou une spécificité acoustique pour certaines classes sociales.

La révolution industrielle détermine d'énormes changements dans les sonorités et les bruits de la technologie qui balaient villes et campagnes. Les nouveaux bateaux, avec les puissantes sirènes des bateaux²¹, ont changé les sonorités des ports maritimes du bord de la mer. Les trains, les automobiles, les avions, ont bouleversé avec leurs bruits les limites des capacités auditives humaines, étant parfois responsables de la « surdité contemporaine ». ²²

L'arrivée de « la ligne droite en acoustique », des bruits de fonds permanents, comme des « anesthésiants de l'intellect »²³, vont déterminer une nouvelle modalité d'écoute. À partir de ce moment, dans son livre, Schafer

¹⁷ *Idem*, p. 65.

¹⁸ Schneider, Marius, *Primitive music*, in: *The New Oxford History of Music*, vol I, Londres, 1957, p. 9.

¹⁹ *The Vancouver Soundscape 1973, Idem*, Nr 6: „Vancouver Soundsmarcs”.

²⁰ Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, Lattés, New York, 1979, p. 88.

²¹ *The Vancouver Soundscape 1973, Idem*, Nr 3: „Entrance to the Harbour”.

²² *The Vancouver Soundscape 1973, Idem*, Nr 5: „Music of Horns and Whistles”.

²³ Schafer, Murray, *Le paysage sonore, Idem*, p. 118.

devient très critique envers les nouvelles sonorités fabriquées par les machines, ne cherche plus à les décrire, mais surtout à analyser leur impact sur la psychologie humaine.

Durant toute la première partie du livre, presque à chaque paragraphe où il parle d'une sonorité, Schafer - comme un bon pédagogue de l'esprit de la Renaissance - procède à une mise en garde ou à une critique par rapport à la perception (ou à l'oubli) de ces sonorités par la population contemporaine : « L'homme moderne a oublié jusqu'au nom des oiseaux. [...] Nous ne percevons que ce que nous pouvons nommer. Dans un monde dominé par l'homme, lorsqu'un mot disparaît, ce qu'il désigne est exclu de la société, et sa propre existence se trouve elle-même en danger. »²⁴

Les concepts spécifiques imposés par Schafer

La « schizophonie »

Dans son livre, en parlant de la révolution électrique, Schafer propose le terme de « schizophonie » pour désigner « la séparation d'un son originel de sa transmission »²⁵ et « la mise en boîte et en conserve des sons, et leur dissociation de leur contexte originel »²⁶.

Ce type de transmission des sons sur disque ou dans une salle de concert détermine chez les auditeurs une « intention d'écoute » musicale, en chargeant les sons d'une certaine signification spécifique. Pour cette raison, un bruit entendu dans la rue au cours d'une promenade n'est pas identique au même bruit acoustique enregistré sur un disque. D'après Jean-Jacques Nattiez²⁷, c'est parce que nous vivons ce dernier d'une manière différente : sur le disque, le bruit émerge du silence feutré de notre appartement, dans les mêmes conditions que si nous allions écouter la *IX^e Symphonie* de Beethoven. Mais, est-il légitime de nous demander d'écouter la musique de ville avec une « intention d'écoute » musicale ?

Les composantes du paysage sonore

Qu'est-ce que Murray Schafer entend par un *paysage sonore* ? C'est un « champs d'étude acoustique, quel qu'il soit. Ça peut être une composition musicale, un programme de radio ou un environnement acoustique. On isole et on étudie un environnement acoustique, comme on analyse les caractéristiques d'un paysage sonore.²⁸ »

²⁴ *Idem*, p. 56.

²⁵ *Idem*, p. 133.

²⁶ *Idem*, p. 131.

²⁷ Nattiez, Jean-Jacques, *La musique de la ville*, in: *Musique en jeu*, n° 18, 1975, p. 119.

²⁸ Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, *Idem*, p. 21.

L'auteur, s'inspirant de la *Gestalttheorie*, distingue entre les bruits qui constitue le *fond* acoustique de la ville et ceux qui s'en détachent comme *figures*. Les premiers, on ne les écoute pas. Peut-être les entend-t-on après coup, lorsque le silence s'impose. On n'écoute pas non plus les seconds, mais on les subit. Ainsi, il différencie trois composantes dans le paysage sonore d'une ville: la « tonalité », les signaux sonores et les marques sonores particulières. Par exemple, selon lui, le trafic automobile de Vancouver donne sa tonalité à la ville, mais les bruits de l'équipement électrique lui font concurrence. On s'est rendu compte que la hauteur moyenne des bruits électriques en Amérique du nord est le *si* naturel tandis qu'en Europe c'est le *sol* #. Chaque ville, chaque pays, chaque continent possède aussi sa couleur sonore. Pierre Sansot dans son livre *Poétique de la ville* parle aussi des tonalités spécifiques : « Nous devons distinguer la rumeur urbaine et les cris de la ville »²⁹

Les signaux se retrouvent dans toutes les villes, mais sont organisés d'une manière différente. Ce sont des sons de premier plan, (sifflets de train, sirènes des pompiers et de la police), que l'on écoute d'habitude consciemment. Les signaux sonores sont souvent représentés par des codes extrêmement élaborés permettant la transmission des messages d'une grande complexité qu'il faut savoir interpréter pour les comprendre.

Quant aux sons particuliers, il s'agit des phénomènes uniques, retrouvés dans un seul endroit. C'est l'empreinte sonore qui caractérise une communauté (ou un endroit) et qui – une fois identifiée – doit être protégée, car elle compte parmi les sons qui confèrent à la vie acoustique d'un endroit son caractère unique.

Si on fait une comparaison avec la musique populaire ou le rock, dans un tel « paysage sonore » on retrouve toujours un « fond » sonore, la « tonalité », sur laquelle on distingue des mélodies spécifiques (signaux sonores). Mais on différencie constamment un groupe qui a un son particulier. Par exemple, même si le cadre du Rock'n'roll (« tonalité ») et la mélodie (« signaux ») sont pareils, la voix du chanteur (« sons particuliers ») fait qu'on distingue immédiatement la voix d'Elvis Presley de celle de Carl Perkins dans *Blue suede shoes* (1956).

Ex. 3

Musique vs bruit



²⁹ Sansot, Pierre, *Poétique de la ville*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 333.

Le mode de vie sédentaire a engendré le développement de deux choses opposées: la musique savante et la pollution sonore (les sons de dehors). Schafer développe une théorie de la différence de perception entre la musique de l'intérieur et celle de l'extérieur. « À la suite de l'installation de la musique savante à l'intérieur des murs, on se mit à mépriser la musique de la rue. »³⁰

Schafer s'intéresse aux bruits environnants et à leur présence dans la musique. Ne faudrait-il pas se demander pourquoi la ville a surtout inspiré les peintres et les écrivains, et peu les musiciens ? Si on laisse de côté la symphonie imitative et anecdotique des klaxons dans *l'Américain à Paris* de Gershwin, il n'y a guère que Varèse qui ait essayé de donner une dimension poétique à la musique de la ville, précisément en faisant passer du sonore au musical les sirènes, les grincements, les martèlements, c'est-à-dire en les considérant dignes de figurer dans une œuvre musicale.³¹ La première de *Hyperprisme*, le 4 mars 1923, fut l'un des concerts les plus discutés par l'avant-garde new-yorkaise. Varèse dirigea lui-même cette œuvre de quatre minutes, après quoi la plus grande partie du public éclata de rire ou siffla avec véhémence la sirène et les effets de rugissement de la percussion. (Varèse, encouragé par ses supporters, répondit immédiatement en répétant l'œuvre une seconde fois).³²

Parce-que nous sommes à la fois les compositeurs, les exécutants et les auditeurs de la musique de la ville et de la symphonie du monde, il faut non pas simplement agir au niveau législatif, mais, après avoir étudié et inventorié les sons positifs, intervenir nous-même dans la construction d'un environnement sonore de qualité. Et Murray Schafer imagine l'apparition d'une nouvelle discipline, *l'esthétique acoustique* qui modèlera le paysage acoustique de la ville.

La muzak et la pollution sonore

Mais qu'est-ce que la *Muzak* ? C'est le nom d'une entreprise américaine fondée en 1922 par Geoge Owen Squier qui, après s'être occupé de diffusion musicale via les réseaux téléphoniques, se spécialisa à partir des années 1930 dans l'installation de musique d'ambiance sur les lieux de travail (notamment les usines et les bureaux), dans les restaurants et dans les hôtels. Par extension, le terme *muzak*, désormais synonyme de *musique de fond*, *musique d'ambiance* ou *musique programmée*, est employé pour désigner toute musique intégrée

³⁰ Schafer, Murray, *Musique/Non-musiques: intersections*, in: Nattiez, Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud, Cité de la Musique, 2003, p. 1190.

³¹ Nattiez, Jean-Jacques, « La musique de la ville », *Musique en jeu*, n° 18, 1975, p. 118-120.

³² Adelson, Robert, CD, *Carter: A symphony of three orchestras, Varèse: Déserts, Equatorial, Hyperprism*, dir. Pierre Boulez, New York Philharmonic Ensemble Intre-contemporain, Sony Classical SMK 68334 ADD, 1995, p. 12-13.

dans un cadre où elle est « entendue sans être écoutée ». ³³ Dans un sens encore plus large, d'après Luca Marconi, le terme désigne également « une musique de peu de valeur esthétique, qui ne mérite pas d'être écoutée attentivement » ³⁴. À son tour, La Motte-Haber disait qu'il s'agit d'une musique qui « ne doit pas distraire [...] elle doit occuper, tel un bouche-trou, les espaces résiduels de la conscience. » ³⁵

Murray Schafer met en garde contre cette pollution sonore qu'on ignore si souvent. Pédagogue, il voudrait que nous nous décrassions les oreilles : « La pollution sonore par le bruit s'installe lorsque l'homme ne fait plus attention aux sons... Pour vaincre la musique d'atmosphère dans les grands magasins, écoutez-là ! »

Par rapport aux autres bruits quotidiens, la muzak est souvent conçue comme un masque qui couvre les sons désagréables de façon à les faire oublier. D'après Schafer, au lieu de se livrer aux activités de travestissement, mieux vaudrait concevoir des projets de design acoustique visant à limiter, dans la mesure du possible, les facteurs qui déterminent une „basse fidélité” du paysage sonore tout en favorisant la présence d'éléments qui, au contraire, lui confèrent une „haute fidélité”. ³⁶

Il suggère que les gens de la société industrielle et post-industrielle, lorsqu'ils peuvent choisir entre un environnement silencieux et un fond sonore, préfèrent la seconde solution par peur du silence. Ceci ne peut être apprécié que par ceux qui, détenant le pouvoir de créer l'environnement, préfèrent que ceux qui y passent le temps associent l'acte de produire et de consommer à la réception passive d'une musique non écoutée, plutôt qu'à une réflexion sur leur propre condition. On remarque la réaction combattive de Schafer envers ces musiques : « Les programmes s'adressent indifféremment aux hommes et aux vaches. Si l'on se réjouit de leurs effets positifs sur la production, ni homme ni bête n'a jusqu'ici, semble-t-il, atteint le septième ciel. » ³⁷

³³ Lanza, Joseph, *Elevator music. A Surreal Hystory of Muzak, Easy-Listening and Other Moodsong*, New York, St. Marin's Press, 1994, in Marconi, Luca, « Muzak, jingles et vidéoclips », Nattiez, Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud, Cité de la Musique, 2003, p. 807.

³⁴ Marconi, Luca, « Muzak, jingles et vidéoclips », in Nattiez, Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, *Idem*.

³⁵ La Motte-Haber, J., *Muzikpsychologie. Eine Einfubrung*, Cologne, Arno Volk, 1972, in Marconi, Luca, « Muzak, jingles et vidéoclips », Nattiez, Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, *Idem*, p. 808.

³⁶ Schafer, Murray, in Marconi, Luca, *Idem*, p. 815.

³⁷ Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, Lattés, New York, 1979, p. 143.

La peur du silence dans la contemporanéité

Le compositeur canadien établit une distinction entre un silence absolu, qui n'est possible que dans un environnement dont sont absents les êtres vivants, et un silence partiel, qui consiste en une absence de sons produits ou diffusés intentionnellement par un être humain. Mais Schafer observe surtout que « si le silence partiel a longtemps bénéficié de connotations positives et fut pratiqué en de nombreuses circonstances pour favoriser la concentration et la réflexion critique, aujourd'hui, à l'inverse, il n'est plus perçu que comme une évocation du silence total, autrement dit de la mort et de l'absence d'êtres humains, et donc, dévalorisé, considéré comme quelque chose à éviter. »³⁸

En pensant au début du monde Schafer pense que « peut-être l'univers a été créé en silence »³⁹ Mais pour les humains il est toujours « aussi difficile d'imaginer un bruit apocalyptique que le silence absolu ». ⁴⁰

Schafer critique avec véhémence l'invasion de la technologie dans l'espace naturel et la disparition du silence. « Les technologies du progrès n'ont pas compris qu'en introduisant dans le Nord toutes ces machines, ils tronquaient l'intégralité de leur propre esprit, noyant les mystères et leurs pouvoirs d'évocation dans les postes à essence, réduisant les légendes à des poupées de plastique. Le silence chasse du Nord signifie la fin des mythes. » ⁴¹

Qui a le droit de faire du bruit ?

Dans le livre de Schafer, il y a un certain nombre d'enquêtes sur les bruits, considérés par une population « cobaye » comme agréables et désagréables. Le niveau de bruit ambiant s'élève à un rythme alarmant, mais l'oreille s'adapte, malheureusement en perdant ses qualités d'écoute. Citons en particulier cette expérience où les habitants estimaient à huit le nombre d'avions⁴² passant chaque jour au-dessus de leur maison, alors qu'il y en avait en réalité 65 : signe que nous nous habituons dramatiquement à la pollution sonore.

Le niveau sonore hausse chaque année d'une manière alarmante. Ainsi, petit à petit, on enregistre une baisse du niveau de l'audition de la population. « Les docteurs (...) ont découvert que les capacités auditives d'un étudiant qui entre à l'université sont souvent, parmi les amateurs de rock, celles d'une personne de 65 ans. »⁴³ Et ces chiffres deviennent plus alarmants quand on les compare avec d'autres populations de la planète, notamment avec certaines populations africaines, qui vivent dans des endroits naturels. Schafer mentionne

³⁸ Schafer, Murray, in: Marconi, Luca, *Idem*, p. 815.

³⁹ Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, *Idem*, p. 48.

⁴⁰ *Idem*, p. 49.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *The Vancouver Soundscape 1973*, *Idem*, Nr 4: *Harbour Ambiance*.

⁴³ Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, *Idem*, p. 256.

que « À 60 ans, les Africains ont une ouïe aussi bonne, sinon meilleure, que la moyenne des Nord-Américains de 25 ans. »⁴⁴ Schafer suggère que notre paysage sonore n'est pas seulement plus fort que n'importe lequel d'une autre culture ou d'un autre temps, mais aussi qu'il est caractérisé par l'augmentation du bruit de fond (nommé « lo-fi » par rapport à « hi-fi » qui serait un paysage sonore clair, perceptible).

Le mécontentement de la population est en hausse et plusieurs pays ont – certains depuis longtemps – adoptés des lois contre le bruit. Mais chaque pays a une situation particulière et les bruits « désagréables » ne sont pas toujours les mêmes d'une population à l'autre. Si on regroupe dans un schéma les principaux motifs de plaintes dans quelques villes du monde entre les années 1969-1972⁴⁵, on observera facilement les différences entre les diverses mentalités par rapport au bruit.

Table 1

Londres 1969	Chicago 1971	Johannesburg 1972	Vancouver 1969	Paris 1972	Munich 1972
Circulation (492)	Climatiseurs (190)	Animaux et oiseaux (322)	Camions (312)	Bruits domestiques et des voisins (1599)	Restaurants bruyants (391)
Chantiers de construction (244)	Travaux de constructions (151)	Amplificateurs /radios (37)	Motocyclettes (298)	Travaux de construction et de réfection des routes (1090)	Industrie (250)
Téléphone (200)	Bennes à ordures (142)	Travaux de construction (36)	Musique amplifiée/radio (230)	Bruits de l'industrie et du commerce (1040)	Travaux de construction (87)
Appareils de bureaux (180)	Autre poids lourds (125)	Gens (34)	Trompes et sifflets (186)	Restaurants et cabarets (553)	Circulation (29)
Bennes à ordures (139)	Bruits d'usines (113)	Machines (29)	Scies électriques (184)	Divers (90)	Bruits domestiques (27)
Travaux dans les rues (122)	Instruments de musique (109)	Travail à domicile (25)	Tondeuses à gazon (175)		Avions (11)

⁴⁴ *Idem*, p. 256.

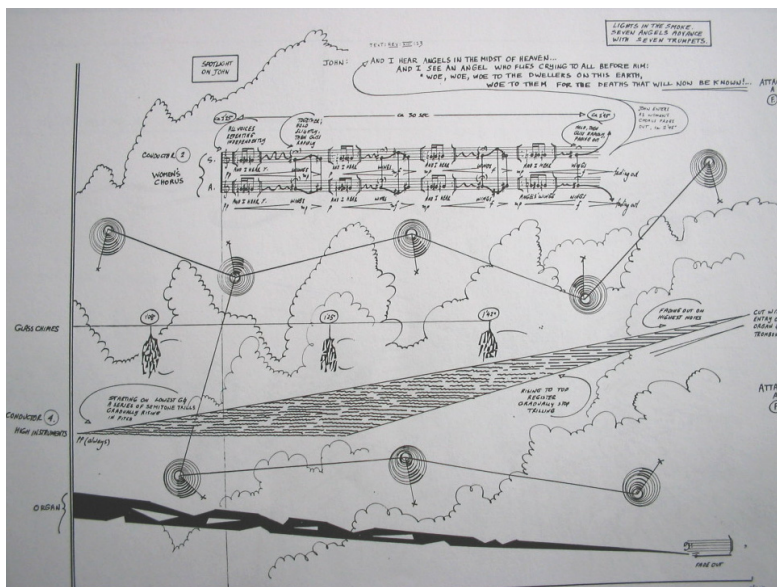
⁴⁵ *Idem*, p. 260-263.

On observe facilement que, pendant qu'à Chicago le plus grand nombre de plaintes est causé par les climatiseurs, à Johannesburg ce sont les animaux qui dérangent le plus. En même temps, on voit par exemple que la population parisienne n'accepte pas facilement la présence des voisins et des bruits domestiques.

Malheureusement, comme Schafer le porte à notre attention, l'homme ne peut pas fermer les oreilles comme il peut fermer les yeux et la pollution sonore nous affecte tout le temps. Cette pollution sonore des villes détermine la sorte de comportements entre les humains semblables à ceux qui existent entre les participants des concerts rocks; à cause d'une trop puissante sonorité, on doit parler plus fort, plus aigu et se rapprocher pour se faire entendre.⁴⁶ Cela réduit énormément la distance de l'horizon sonore et le pouvoir de perception d'un paysage sonore hi-fi.

Mais ce ne sont pas toujours les concerts rock qui font le plus de bruit, cependant c'est souvent eux qu'on donne en exemple négatif quand on veut faire payer des contraventions pour le bruit exagéré. Ainsi, on fait payer des contraventions aux étudiants qui chantent dans la rue, mais on laisse voler des avions qui dérangent des villes entières. Il y a ceux qui ont droit au bruit, et ceux qui ne l'ont pas.

Ex. 4



Murray Schafer – *Apocalypse – Part 1: John's vision*. A Music-Theatre work, Brandol Music Limited, Toronto, p. 31.

⁴⁶ Tagg, Philip, *Reading Sounds: an essay on sounds, music, knowledge, rock and society*, internet Online Textes 1980, (<http://www.tagg.org/texts.html>) p. 4.

Schafer suggère qu'il y a un rapport direct entre une personne/une population qui possède un plus grand champ sonore/acoustique et son pouvoir social. « L'homme a toujours essayé d'utiliser le bruit pour détruire ses ennemis. »⁴⁷ Ainsi, l'invention des hauts-parleurs ont conféré à ceux qui les avaient, plus de pouvoir. Ce n'est pas pour rien que l'on a dit qu'Hitler avait gagné les Allemands à l'aide du haut-parleur!

Mais, de nos jours, il se passe aussi une mutation de signification. Si, auparavant, l'église avait le droit à la plus grande sonorité grâce à ses cloches, signifiant le pouvoir divin, de nos jours ce sont les avions (les forces de l'air, les businessmen), les hélicoptères (forces militaires), les sirènes de police qui font le plus grand bruit. Et peut-être, suggère Schafer, la volonté de faire du bruit des rockers vient-elle d'une volonté de pouvoir et de liberté qui ne peut pas se manifester autrement que pendant les concerts, parce-que, ailleurs, ce sont les « autres » qui ont droit au bruit.

La création artistique au centre de la « résurrection »

Dans son livre *The Tuning of the World*, Schafer prédisait qu'à la fin du XX^e siècle, la musique et le paysage sonore ne feraient qu'un. Le temps passant, il se rend compte maintenant – et il l'écrit dans son article de 2003 *Musique/non-musique : intersections*⁴⁸ - qu'il a bien eu raison. « J'entends par là que les influences réciproques entre ce que nous appelons musique et ce que nous identifions comme étant l'environnement sonore deviendraient si complexes que la frontière qui séparait ces genres traditionnellement distincts s'estomperait en faveur d'une perception globale qui réunirait ces deux catégories en une nouvelle forme d'art.⁴⁹ »

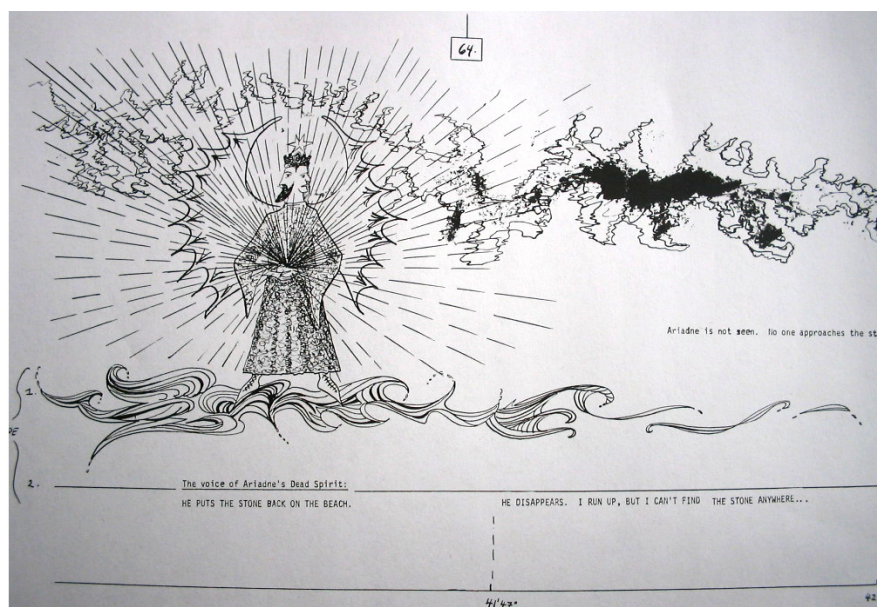
Comme l'homme de la Renaissance, Schafer a une conscience aiguë et nouvelle du rapport que l'art entretient avec son époque et celles qui l'ont précédée, c'est pourquoi sa production artistique est au centre de cette « résurrection ». Son livre, ainsi que ses enregistrements ou les compositions, font toutes partie d'un vaste projet de renouvellement de la perception et de la modalité d'écoute. « Je considère le monde, dans ce livre, comme une immense composition musicale »⁵⁰

⁴⁷ Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, *Idem*, p. 49.

⁴⁸ Schafer, Murray, „Musique/non-musiques: intersections”, dans Nattiez, Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud, Cité de la Musique, 2003, p. 1198.

⁴⁹ *Idem*, p. 1198.

⁵⁰ Schafer, Murray, *Le paysage sonore*, *Idem*, p. 17.



Murray Schafer – *Requiem for the Party Girl*, Berandol Music Limited, Toronto, p. 64.

Schafer compose abondamment. Il invente des notations graphiques, parfois si élaborées et que certaines pages sont exposées dans des galeries d'art. Les dessins qui font partie intégrante des partitions, sont suggestives tant pour la modalité d'interprétation que pour l'état d'esprit demandé aux chanteurs, acteurs ou danseurs. Son oeuvre compte plus de 70 compositions, dont un grand nombre ont un caractère environnemental ou dramatique favorisant chez le public une plus grande participation et une conscience accrue du plan sonore et visuel. Il est - peut-être - l'un des compositeurs les plus cohérents dans son projet initial et tout son oeuvre est gouverné par les mêmes idées-phares. Qu'il parle comme pédagogue et tient des cours de *Ear Cleaning*⁵¹, comme musicologue, qu'il compose des oeuvres dans lesquelles les musiciens, les acteurs, les spectateurs et même la nature participent ensemble à l'acte artistique (le cycle *Patria*), il transmet partout la même exubérance et passion comme dans son livre *The tuning of the world*.

⁵¹ Schafer, Murray, *Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course*, Universal Editions, Canada, 1968.

Quelques perspectives

Il est évident qu'après avoir lu le livre de Schafer, on ne peut plus entendre/ignorer l'environnement de la même manière qu'avant. Le processus de « nettoyage de l'oreille » fait son effet et l'on commence à entendre - pour le meilleur ou plutôt pour le pire ! - presque tous les bruits ignorés auparavant (le bruit du frigo qui désormais va nous stresser en permanence, la climatisation qui va nous rendre fous, les passages d'avions qui vont déclencher en nous des protestes contre la pollution acoustique universelle !)

L'inventaire sonore que Schafer propose dans la première partie du livre et l'analyse de ces sons nous ouvre des horizons immenses tant dans l'espace que dans le temps.

Pourquoi créer des « musées de sons » ?

Comme nous avons inventé des musées pour presque toutes les activités humaines (arts, traditions, histoire, etc.) on pourrait bien s'imaginer la beauté d'un musée des sons (qui ne sera pas uniquement une collection d'instruments de musique). Les sonorités seront organisées tant chronologiquement et géographiquement que socialement et culturellement. On ira chercher la-bas, par exemple, les sonorités des rues des quartiers pauvres de Paris dans les temps de Louis XVI ou les bruits qui entouraient la basilique Sainte-Sophie de Byzance pendant l'Empire Roman de l'Orient ou – pourquoi pas ? – les bruits des forêts dans les époques des dinosaures ?

Il existe déjà des archives, des bases de sons utilisées pour les films, les émissions radio, les ordinateurs ou les téléphones portables, mais les sonorités sont coupées de leur contexte et elles deviennent alors des objets et non des éléments constitutifs d'un paysage sonore. Dans ce sens-là, le livre de Schafer nous détermine à faire attention à la nature spécifique des sonorités et propose leur utilisation d'une manière écologique dans une composition musicale. Les expériences de compositions réalisées par l'équipe d'études de Frazer University est un exemple de ce type de combinaison sonore.⁵²

Il y a aussi la musique New Age (de « méditation », de « relaxation ») qui utilise beaucoup les bruits de la nature ou des animaux comme fond sonore pour une mélodie, mais, la plupart du temps, la mise en boucle des sonorités et la médiocrité des interprétations, de la mélodie ou des instruments utilisés rendent ces musiques très décevantes.

Parfois on prend du temps pour « méditer » plutôt aux genres proposés sur les sites Internet que sur la musique : *New Age – Beauty*, *New Age - Heart Music*, *New Age: Serenity + Meditation - Quiet*, *Meditation - East*, *Space Music + Space Journey*, *Sound Scape + Ambient - Landscape*, *Ambient - Sound Stories*, *Ambient - Abstract*.

⁵² Breitsameter, Sabine, Nr 3: *The Hidden Tune*- fragment, in: *Soundscape Vancouver*, World Soundscape Project, Canada CSR-2CD 9701, 1996.

Dans son livre, Schafer nous introduit d'une manière poétique dans l'atmosphère acoustique de quelques villes/époques. On a même l'impression d'entendre les sonorités de ces espaces/temps. Mais la différence entre les mots qui « racontent » les sonorités et les sonorités-mêmes est immense ; par exemple, on peut bien entendre des histoires sur le chant des Inuits - « jeux de gorge » - mais en les écoutant pour la première fois...c'est une expérience qui soulève des questions sur l'idée de musique-même. Pareillement, en lisant les tragédies de la Grèce Antique, la plupart du temps notre imagination construit un paysage sonore qui ressemble aux sonorités rurales du XX^e siècle. Mais quel est le choc quand on découvre des sonorités jamais entendues auparavant!⁵³

Quand on enseigne, on raconte aux étudiants l'histoire/l'art/ l'architecture en montrant des images... pourquoi ne seras-t-il plus intéressant et authentique de leur faire écouter aussi le bruit de ces espaces ? Est-ce qu'on peut parler effectivement des jardins de Versailles dans le temps de Louis XIV sans écouter la musique de Lully?

Après avoir lu le livre de Schafer, on peut se demander ce que signifient pour chacun d'entre nous les mots « silence », « son », « bruit » ou quel est le « paysage acoustique » dans lequel nous vivons. On peut également se poser des questions sur la volonté de pouvoir par le bruit (Hitler et le haute-parleur) ou sur la signification de la canonisation des chanteurs de rock d'aujourd'hui.

The Tuning of the World est également un livre qui essaye de rompre définitivement les barrières/clichés de pensée avec lesquelles la plupart de gens ont grandi (musique classique = son, musique légère = bruit). De même, la perspective intégrante de la vision de Schafer situe la musique classique *parmi* les innombrables manifestations de la musique dans le monde. Ainsi, on lui enlève cette aura de domination mondiale qui jetait aux niveaux inférieurs toutes les autres musiques. L'ethnocentrisme des musiciens occidentaux (soit-ils classiques ou populaires) ne devrait pas s'imposer avec ses valeurs esthétiques et sociales partout dans le monde (même si la mondialisation et la globalisation se manifestent de plus en plus) parce qu'ils existent des musiques là où parfois on n'entend que du bruit...

BIBLIOGRAPHIE

Bertrando-Patier, Marie-Claire (sous la direction de), *Histoire de la musique*, Larousse, Paris, 1998.

Lanza, Joseph, *Elevator music. A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and Other Moodsongs*, New York, St. Marin's Press, 1994.

⁵³ *Musique de la Grèce Antique* (Nr 1), Atrium Musicae de Madrid, dir. Gregorio Paniagna, Harmonia Mundi, France, CD 1901015.

LUANA STAN

- Marconi, Luca, « Muzak, jingles et vidéoclips », Nattiez, Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud, Cité de la Musique, 2003.
- Nattiez, Jean-Jacques, « La musique de la ville », *Musique en jeu*, n° 18, 1975, p. 118-120.
- Sansot, Pierre, *Poétique de la ville*, Klincksieck, Paris, 1971.
- Schafer, Murray, *Ear Cleaning*, Universal Editions, Canada, 1968.
- Schafer, Murray, *Musique/non-musiques: intersections*, dans Nattiez, Jean-Jacques (sous la direction de), *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud, Cité de la Musique, 2003.
- Schneider, Marius, *Primitive music*, in: *The New Oxford History of Music*, vol I, Londres, 1957.
- Tagg, Philip, *Reading Sounds: un essay on sounds, music, knowledge, rock and society*, internet Online Textes 1980, (<http://www.tagg.org/texts.html>).

EXEMPLES MUSICAUX:

- Adelson, Robert, CD: *Carter: A symphony of three orchestras, Varèse: Déserts, Equatorial, Hyperprism*, dir. Pierre Boulez, New York Philharmonic Ensemble Intrecontemporain, Sony Classical SMK 68334 ADD, 1995.
- Musique de la Grece Antique*, Atrium Musicae de Madrid, dir. Gregorio Paniagna, Harmonia Mundi, France, CD 1901015.
- Norton Recorded Anthology of Western Music, W. W. Norton & Company inc., 1996.
- The Vancouver Soundscape 1973* (CD1) and *Soundscape Vancouver 1996* (CD2), World Soundscape Project, Canada CSR-2CD 9701, 1996.