

SILENCE INTERDIT DANS LE CLOAQUE DU MONDE

PAR JEAN-NOËL VON DER WEID

Portrait d'une passion multiforme, longtemps irrévélée : R. Murray Schafer

Stille ist verboten in der Weltkloake – Ein Portrait von R. Murray Schafer

R(aymond) Murray Schafer ist Komponist, Forscher, Ökologe, Erzieher, Bildkünstler, Literat, Akustikdesigner, Zeichner, Umweltexperte, Provokateur und wurde 1933 in Kanada geboren. Ausgebildet wurde er am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Toronto, wirkte zunächst als Journalist und komponierte seit 1956 Musik, wobei er zahlreiche Grundstudien zu den natürlichen oder industriellen Umweltklängen betrieb. 1977 legt er mit dem Buch *Tuning of the World* eine erste Zusammenfassung seiner ökologisch begründeten Klangforschungen vor. Unter seinen Kompositionen finden sich monumentale Werke wie *Patria* (ab 1965), ein musikalisches Epos mit zwölf inhaltlich verknüpften Teilen, oder *Apocalypsis* (1976-1977), ein Musiktheater für 500 Mitwirkende (darunter zwölf gemischte Chöre). 1979 beginnt er Musik für den öffentlichen Raum zu schreiben. *Music for Wilderness Lake*, sein Erstling auf diesem Gebiet, erklang durch zwölf Posaunisten, die in den Bäumen des Waldes rund um den Ontariosee verteilt waren, und wurde vom Komponisten mittels Flaggen von einem Schiff aus dirigiert. Daneben schrieb Schafer aber auch acht Streichquartette, multiformale, nicht klassifizierbare Stücke, die sämtliche Eigenwilligkeiten seines Talents zusammenfassen. Als Erfinder des Begriffs «Schizophonie», der die Trennung des Originalklangs von seiner elektroakustischen Wiedergabe benennen soll, entwickelt Schafer Ende der 60er Jahre eine Klang-Kartografie für ganz Kanada. 1971, unter dem Einfluss der Theorien Marshall McLuhans, lanciert er sein *World Soundscape Project* mit dem Ziel, vergleichende Studien zu den «Sonosphären» der Welt und den «psycho-akustischen Blasen, die die menschliche Gesellschaft strukturieren», zu betreiben. Eine Folge dieser Arbeiten und Erfahrungen sind Schafers Proteste gegen die klangliche Umweltverschmutzung, die die Fähigkeit des modernen Menschen zerstören, seiner Umwelt zuzuhören. Heute ist R. Murray Schafer als Musiker wie als Akustik-Spezialist weit herum gefragt.

Lentement j'énumère :

Compositeur, chercheur, écologiste, éducateur, artiste visuel, docte littérateur, designer acoustique, dessinateur, environnementaliste, provocateur.

Ce sont les multiples activités créatrices du Canadien R(aymond) Murray Schafer. On le découvre à la fin des années 1970, quand paraît son *Tuning of the World* (*Le paysage sonore*¹), ouvrage initiatique et prémonitoire, en quête de l'harmonie du monde, où d'aucuns ne virent que vaticinations hasardées².

L'homme paraît placide ; mais déclare dare-dare que dans cette énumération grouillante, le brasilement premier où s'enflamme toute idée, toute magie, c'est la composition. Des ombres lui rôdent autour des yeux. Un sourire parfois éclaire son visage, quand il évoque des nappes de son passé. Il semble « cuire sa pensée » en la racontant (à l'instar de Baudelaire, dépeint par son ami Asselineau). Le langage est tantôt piqueté d'anecdotes fossilisées, tantôt constellé d'images intérieures qui se détachent, lumineuses. Comme à l'estompe, avec le pouce et les doigts il forme dans l'espace des figures de fracas, de luths en muraille, de soif aiguë, d'alléchantes ondines, et d'ombres, exécrées. Mais ce pourrait être un Meidosem, on ne fait que l'entr'apercevoir.

LA TONALITÉ DES RUES FAITES DE PLANCHES

R. Murray Schafer naît le 18 juillet 1933 à Sarnia, dans l'Ontario, la plus grande province canadienne, dont la partie septentrionale est recouverte de lacs immenses, de forêts soucieuses, à l'extraordinaire transparence acoustique.

Tout jeune il s'intéresse d'abord et avant tout aux arts visuels, peint. À huit ans, il perd un œil suite à un glaucome. Cette incomplétude bouleverse son existence, le pousse vers le piano, qu'il touche ; puis il entre à la faculté de musique de l'Université de Toronto, étudie la composition avec John

Weinzweig, le clavecin avec Greta Kraus, la musicologie avec Arnold Walter, le piano — en même temps que Glenn Gould — avec Alberto Guerrero. En janvier 1955, un an à peine après son admission, il est expulsé de la faculté pour avoir offensé l'un de ses professeurs : « Je fus appelé dans le bureau de Walter. Un éblouissant soleil d'hiver brisait les vitres, soulignait les veinules en lacs de ses oreilles, les allumait en quelque sorte. À tel point que je ne pus m'empêcher de lui dire : 'Je vois l'astre du jour briller dans vos oreilles'. Get out ! fut sa réponse. » (Trente plus tard, ce même Walter lui offrait un titre de docteur honoraire de l'Université de Toronto, qu'il refusa.) Cette chamaille préludait en fait le combat de Schafer contre le formalisme académique du milieu universitaire et sa volonté de développer des concepts modernes tels qu'audition créatrice et conscience sensorielle.

Il passe neuf mois en mer comme marin, utilise les économies faites aux mille vents pour se rendre à Vienne (1956), vieille ville européenne. Elle le frappe, comme d'autres, car la pierre y est omniprésente, et le son de ce qui la heurte ; alors qu'en Amérique du Nord, villes et villages issent du bois, qui donne le ton. Quand Vancouver fut fondée, explique Schafer, ce matériau était utilisé aussi bien pour les constructions que pour les trottoirs et les rues : « Le bois, surtout lorsqu'il repose sur des pilotis, est une surface musicale ; chaque planche a son timbre et résonne différemment sous le talon de botte ou la roue du chariot. Les pavés possèdent la même qualité. Mais l'asphalte et le ciment ne savent donner qu'un son uniforme. » (*Lps*, p. 92.) À Vienne, il est sensible à une autre tonalité, non-rectiligne celle-ci, plus subtile, venue de la lumière : le chuintement qui affriande, des réverbères à gaz, inévitablement présent mais mal entendu. À Vienne, il pense aller saluer Schoenberg, découvre qu'il est mort à Los Angeles cinq ans plus tôt, cherche un professeur de composition. Vainement. Son goût extrême pour la littérature le pousse à étudier le *Mittelhochdeutsch* (bien qu'il ne parlât pas encore l'allemand, oublié, depuis l'ancêtre Schäfer),

1. Publié chez J.-C. Lattès en 1979, grâce à l'opiniâtreté d'Odile Cail, alors directrice de la collection « Musiques et Musiciens ». Traduit de l'anglais par Sylvestre Gleize (*Lps* dans ce texte). Une suite lui est donnée dans : *Voices of Tyranny. Temples of Silence*. Arcana Editions, Indian River, Ontario, 1993. Le compositeur suisse Pierre Mariétan (*1935), qui commença ses recherches en même temps que Schafer (les deux hommes se connaissent bien), a des préoccupations analogues. Fondateur et directeur du laboratoire Acoustique et Musique Urbaine de l'École d'architecture de Paris La Villette (1989-2000) ; fondateur-directeur des Rencontres Architecture, Musique, Écologie, dont la 7^e édition aura lieu du 1^{er} au 5 septembre 2004, dans cinq sites (de Monthey au Léman), en association avec l'ASM.

2. Aujourd'hui inépuisable, R. Murray Schafer est sollicité de toutes parts. Il fut l'un des principaux invités de la treizième édition du festival Octobre en Normandie, qui eut lieu du 1^{er} au 26 octobre 2003, dans 39 lieux de représentations. Le Quatuor Molinari, équivalent canadien

Illustration 1 :

« Patria IV : The Black Theatre of Hermes Trismegistos » : l'athanor passe par toutes les couleurs de la queue du paon.

THE ATHANOR TURNS ALL THE COLOURS OF PEACOCK'S FEATHERS AS MERCURIUS SINGS AND IT GIVES OFF THE ROAR OF AN IRON FOUNDRY. AS HE SINKS BACK INTO THE FIRE, THE FLAMES TURN GREEN AND THE MYSTERIOUS CHOIR SINGS.

L'ATHANOR PASSE PAR TOUTES LES COULEURS DE LA QUEUE DU PAON PENDANT QUE MERCURE CHANTE ET GRONDE COMME UNE FONDERIE DE FEU. ALORS QU'IL S'ENFONCE DANS LE FEU, LES FLAMES DEVIENNENT VERTES ET LE CHOEUR MYSTÉRIEUX CHANTE.

Trans. "We go in a spiral by night and are consumed by fire."

N.B. THE TUBULAR CHIMES MAY BE SUPPORTED HERE BY THE VOICE OF THE MISTY.

CELLO
SAXOPHONE
HORN
TROMBONE (STRAIGHT MUTE)
TUBULAR CHIMES
WOOD BEATERS
MYSTERIOUS CHOIR
VIBRAPHONE
PIANO
BASS

découvre peu à peu les sonorités de la poésie du Moyen Âge, écrit sa première œuvre, « très simple, très musicale », *Minnelieder* pour mezzo-soprano et quintette à vent.

JOUER À COLIN-MAILLARD AVEC L'ÉTERNITÉ

Ses avidités littéraires susciteront d'autres œuvres : *Brébeuf* (1961), cantate pour baryton et orchestre, sur des textes de Saint Jean de Brébeuf, jésuite et missionnaire français martyrisé par les Iroquois, et qui traduit un catéchisme en langage canadien ; *Five Studies on Texts by Prudentius* (1962) pour soprano et 4 flûtes, d'après les *Titulli Historiarum* du poète latin chrétien Prudence, auteur également d'une fameuse *Psychomachia* (« Combat de l'âme ») qui exerça une vive influence sur la poésie et l'iconographie médiévales ; ou l'œuvre théâtre-musicale *Apocalypsis* (1976-1977) pour 500 exécutants, professionnels et amateurs (chanteurs, mimes, danseurs, 12 chœurs mixtes, orchestre de percussions, bande), dont la première partie, *John's Vision*, portant en épigraphe le tout début de la première *Élégie duinésienne* de Rilke, s'inspire de l'Apocalypse de Jean de Patmos, tandis que la seconde, *Credo*, est fondée sur un texte de Giordano Bruno. En 1965, Schafer avait entamé l'immense cycle de 12 œuvres reliées par une thématique commune, portant le titre générique de *Patria*³ (cette épopée musicale ne portera sa double barre finale que lorsque sera achevée la construction du véritable labyrinthe destiné à Patria 7, en 2005 sans doute) : deux personnages, un homme et une femme, partent à la recherche l'un de l'autre, sur les chemins tortueux de différentes cultures, comme s'ils représentaient les deux parties séparées d'un même être. La métaphore de toutes les pièces est celle du Labyrinthe, badinage avec l'éternel, où le Loup (Thésée) fournit la force, et Ariane le fil conduisant à une éventuelle solution. Chacune de ses pièces, autonome et conçue selon sa propre exigence, en fonction de son propre

environnement, peut être interprétée indépendamment, mais elles gagnent en richesse par l'amoncellement de plusieurs couches de sens. Le Prologue, *The Princess of the Stars*, est un opéra qui doit être interprété sur un lac, sauvage et emmaillotté de silence, chanteurs et acteurs figés dans de hautes poupées sur des canots évoquent des lignes de cathédrale, tandis que l'orchestre est réparti dans la forêt qui ceint le lac (cette pièce, résultat de recherches sur les sonosphères limnologiques, est un déploiement de *Music for Wilderness Lake* ; v. infra). Le Prologue est suivi de *Patria I : Wolfman*, première apparition du Loup. *Patria 2, Requiem for the Party Girl*, est une étude sur la folie, tandis que *Patria 3, The Greatest Show*, est un carnaval qui se déroule la nuit, à l'extérieur. *Patria 4, The Black Theatre of Hermes Trismegistos*, qui montre un athanor entouré d'alchimistes (voir illustration 1), doit être joué la nuit, dans une mine déserte ou une usine. *Patria 5, The Crown of Ariane*, raconte littéralement l'histoire de Thésée et du Minotaure, alors que *Patria 6, Ra*, est un drame d'une durée de 11 heures (il faut l'interpréter du premier lever du soleil au dernier rouge du coucher), durant lequel les spectateurs, costumés, sont conduits par un prêtre-guide dans des tunnels obscurs, les passages de la mort (voir illustration 2). Dans *Patria 7, The Palace of the Cinnabar Phoenix*, le Loup court vers l'Est à la recherche de l'illumination, puis, dans *Patria 8, Asterion*, le spectateur est transporté dans le cœur du Labyrinthe où il rencontre le Minotaure ; *Patria 9, The Enchanted Forest*, est un conte de fées qui doit être « narré » en plein air, un soir d'été : enfin, *Patria 10, The Spirit Garden*, où semeurs et semeuses costumés cultivent un jardin en invoquant les esprits du Soleil et de la Pluie. Un Épilogue, *And Wolf Shall Inherit the Moon*, vient clore l'œuvre : pendant une semaine, dans une forêt, un grand nombre de participants-campeurs préparent, sous la houlette de guides spirituels, de professeurs, d'artistes et de conteurs, les cérémonies qui réuniront enfin le Loup et la Princesse.

des Quatuors Arditti ou Kronos, interpréta avec fougue, élégance et minutie ses quatuors à cordes n° 2, 4, 5, 7 et 8.

3. Enregistrement discographique chez Opening Day Recordings (www.openingday.com). De nombreux textes concernant ce cycle sont réunis dans l'ouvrage *Patria : the Complete Cycle* (R. Murray Schafer-Coach House Books, Toronto 2002), rehaussé de dessins, photos et étayé d'exemples musicaux.

L'étonnant est que les énormes travaux de Schafer dans les domaines de l'observation, de la réflexion et de la rédaction d'ouvrages, jamais n'entravèrent sa création musicale ! En 2003, il compose plus de 110 œuvres. Au milieu des années 1950, néanmoins, il ne sait pas encore s'il veut être compositeur. Son pain, il le gagne en rédigeant des articles pour divers journaux, en vendant à la BBC des programmes de radio pour le Canada, en interviewant des personnalités musicales telles Kodály — grâce à un magnétophone portable ; de 20 kg. Il visite ainsi de nombreux pays, dont les Balkans, procède à ses premiers repérages sonores.

LE BRUIT, C'EST LE POUVOIR

C'est sans doute à la même époque que Schafer conçoit le terme de *schizophonie*, à savoir la séparation d'un son originel de sa transmission ou de sa reproduction électro-acoustique. Proche de schizophrénie, ce mot, lourd de la même aliénation et coupure d'avec le réel, dévoile un paysage sonore sinistrement synthétique. Désormais, « tout environnement sonore peut [...] devenir n'importe quel autre environnement sonore. » (*Lps*, p. 134-135.) Marshall MacLuhan, autre célèbre condisciple à l'Université de Toronto, n'y fut pas étranger : celui qui s'efforça de comprendre et de faire comprendre les médias (le *medium* constitue le message même), exerça une influence très importante au Canada, vaste pays voué traditionnellement aux recherches sur la communication. Pour MacLuhan, nous vivons dans un monde acoustique ; tandis que l'œil projette vers le dehors, l'oreille, dépourvue de « paupières », attire au-dedans ; elle absorbe et gobe l'information. Aussi, écrit-il, « la terreur est l'état normal d'une société orale, car tout y affecte tout en permanence ». Musiques d'ascenseur bibineuses, fredons de climatiseurs, déjections de téléphones portables, crachouillis de baladeurs⁴, ronronnement crucifiant de l'ordinateur..., tous ces proches bruits ressortissent à ce que Schafer appela

« l'impérialisme sonore » : « Bruit et pouvoir ont presque toujours été liés dans l'esprit de l'homme. Ils passent de Dieu au prêtre (la présence de Dieu fut d'abord annoncée par la puissante vibration d'un son cosmique), puis à l'industriel, et plus récemment (Schafer écrit cela dans les années 1970) au commentateur de radio et à l'aviateur. Ce qu'il est important de comprendre, c'est que détenir le Bruit sacré ne signifie pas seulement faire le plus grand bruit, c'est avoir surtout, l'autorisation de le faire sans encourir la censure. » (*Lps*, p. 114.) La révolution industrielle transforme les paysages, délabre le relief sonore, plonge des bruits dans l'oubli (et certains publics d'actuelles mitrailles musicales dans la surdité). Plus de cor de postillon, plus de trompe de la malle-poste, déplore Schafer, on peut y ajouter le sautilllement grêle d'un fiacre, le léger galop d'une pendule, le raclement d'une chaussure sur le décrotte-pieds ou le solo du fontainier ! « Jadis, déclare Schafer, la plupart des sons étaient distincts ou discontinus, tandis qu'ils sont en majorité continus aujourd'hui. C'est le bruit du moteur à combustion interne qui constitue le son fondamental de la civilisation contemporaine, comme l'eau fut la dominante des civilisations maritimes et le vent celle de la steppe. »

VAINE RECHERCHE DU SON PERDU

En 1961, retour au Canada, à Toronto où il organise pendant deux ans les *Ten Centuries Concerts* dont l'objectif — inspiré de l'exemple d'Ezra Pound que Schafer a connu et très estimé — est d'établir des comparaisons entre la musique du Moyen Âge et celle du XX^e siècle. De 1963 à 1965, il est artiste résident à la Memorial University de Terre-Neuve, voit la mer, entend l'eau qui jamais ne meurt, résonner les profondeurs et la fécondité du silence. Et de citer George Green : « En hiver, le calme, l'absence de vie ou de bruits sont étranges et oppressifs. Le sol recouvert de neige permet, bien sûr, de voir l'empreinte des animaux, des oiseaux, des

4. Pour l'utilisateur : les spécialistes estiment qu'après une audition continue durant deux heures à hauteur de 90 dB, celui-là doit récupérer pendant une heure et demie pour éviter que la diminution de l'acuité ne devienne irréversible.

Illustration 2 :

« Patria VI : Ra » :
les Messagers
de l'Ombre.



daims, d'un ours à l'occasion ; mais vous n'entendrez pas un son, pas un cri, pas un chuchotement, pas un frémissement de feuilles. » (*Lps*, p. 39.) Malheureusement, le vacarme des chasse-neige et des scooters des neiges (une invention canadienne) ont saccagé le calme enneigé, détruit l'« idée du Nord », ses mystères et ses mythes, emprisonnés dans la bienveillance du brouillard. Une nation sans mythe est une nation qui meurt, ponctue Schafer.

Terre-Neuve, qui ne devint la dixième province de la Confédération canadienne qu'en 1949, est alors un pays très pauvre. Schafer, considéré « comme un cadeau », enseigne à des gens qui n'ont jamais vu de piano, organise des rencontres, des cours de maître, des concerts. Et décide de devenir compositeur quand il élabore l'opéra bilingue *Loving/Toi* (1964-1965), dialogue entre un homme qui parle français et une femme s'exprimant en anglais. L'œuvre, produite non conventionnellement à la télévision par le compositeur et producteur Pierre Mercure en 1966, se taille un franc succès de scandale, assure à Schafer une certaine notoriété.

De 1965 à 1975, il enseigne à la Simon Fraser University de Vancouver, libre de créer une manière d'éducation créative : il propose des séances d'improvisation, fait découvrir à ses élèves, dans leur cuisine, au coin d'une rue, dans des terrains vagues et surréels, à l'âge d'or où ils n'ont pas encore les oreilles liées, de nouveaux « instruments » de musique, de nouveaux sons donc, leur en fait confectionner d'inédits avec du bois, du papier, de vieux sacs. Schafer en profite pour rédiger, et publier, cinq petits livres sur les techniques de musique éducative, liés aux sons de l'environnement⁵ (sans diplôme, Schafer devait publier pour enseigner !). Cette expérience fut essentielle pour Schafer le pédagogue : « S'il y a, dans le monde d'aujourd'hui, un problème de pollution sonore, c'est certainement en partie, et peut-être en grande partie, parce que l'on a pas su donner de la musique un enseignement complet, qui inclut une prise de conscience, dans sa totalité, de l'univers sonore où, depuis 1913 (année

de parution de *L'art des bruits* de Luigi Russolo), n'existe plus de distinction entre musical et le non-musical. » Essentielle pour Schafer le pédagogue-musicien, qui élabore de nouvelles notations graphiques, grâce aux enfants. Ceux-ci, sensibles aux couleurs, dessinent les sons que produit Schafer ; après cinq sons différents, on établit des comparaisons, puis on chante le dessin, dessine le chant (*Snowforms*, pour voix ; 1983). La notation musicale traditionnelle devient dès lors un obstacle, car elle n'est plus « à même de représenter l'imbrication de ces deux mondes de l'expression musicale et de l'environnement acoustique ». Et : « Les problèmes qui se posent entre l'acoustique et la psycho-acoustique ne seront pas résolus tant que l'image acoustique tridimensionnelle continuera d'être considérée comme représentation éminemment précise d'un événement sonore. » (*Lps*, p. 179.) Expérience essentielle enfin pour Schafer le musicien : il découvre que les sons qui nous environnent, les *soundscapes* (qu'il convient de traduire par « sonosphères ») et ceux de la musique sont les mêmes ; le monde est une immense composition musicale (nous en sommes les instrumentistes). Et les compositions musicales, depuis le Moyen Âge, se jouent derrière des murs, séparées de l'environnement, en Occident (même la mer d'Homère, où chantent les fatales sirènes, un moment salle de concert, est coupée du monde) ; tandis que dans les autres cultures, c'est « mélangé ». Pour John Cage, écrit Schafer, « la musique ce sont des sons, les sons qui nous entourent, que nous soyons ou non dans une salle de concert. » Et Cage de renvoyer au *Walden*, œuvre majeure du grand écrivain solitaire et méditatif Henry David Thoreau (1817-1862), qui note, dans son Journal : « Tous les sens, et plus encore le silence, sont pour nous des fifres et des tambours. Le plus léger craquement stimule tous nos sens et projette sur les choses une frémissante lumière, pareille à l'aurore boréale. De même que le poli du marbre fait ressortir les veines, et le poli du bois le grain, de même la musique amène au jour l'héroïsme qui partout se cache⁶. »

5. *The Composer in the Classroom ; Ear Cleaning ; The New Soundscape ; When Words Sing ; The Rhinoceros in the Classroom*. Ces cinq petits livres — traduits en de très nombreuses langues, mais pas en français... — sont regroupés dans *The Thinking Ear : on Music Education*. Comme tous les ouvrages de Schafer, disponibles chez : Arcana Editions, Indian River, Ontario KOL 2B0.

6. Henry-David Thoreau : *Un philosophe dans les bois*. Journal de Thoreau. Traduction de R. Michaud et S. David. Boivin & C^{ie}, Éditeurs, première édition, s.d., p. 34.

DES BULLES PSYCHO-ACOUSTIQUES

Ce qui n'empêche pas Schafer, soutenu par John Cage, de poursuivre ses vastes et scrupuleuses observations sur le terrain, en commençant d'établir une cartographie sonore de Vancouver (où fut fondé, en 1971, le mouvement écologiste Greenpeace), puis de l'ensemble du Canada. Des enregistrements, des projections aériennes comme les cartes des courbes isobels (dérivées des cartes des géographes et des météorologistes, elles sont tracées à partir de centaines, de milliers de relevés du niveau sonore), des cartes des faits sonores (qui indiquent la récurrence et la répartition des sons), mais encore des graphiques, des rapports écrits, des « itinéraires d'écoute », précisent sons, bruits et agglomérats, établissent de véritables partitions de ces « musiques » si souvent cacophoniques où baignent les parcs, les quartiers, les villes. La fonction et la classification des sons sont étudiées par le biais d'un processus tenant compte des origines des sons, classification arbitraire en raison des nombreuses subdivisions qu'il suppose, et du fait qu'aucun son n'a de signification objective, « la seule structure suffisamment vaste pour contenir l'ensemble des entreprises humaines avec une égale objectivité [étant] la décharge publique. » (*Lps*, p. 196.) Il en résulte un gigantesque fichier descriptif de sons (qui doit beaucoup à Pierre Schaeffer et à ses « objets musicaux »), élaboré à partir de documents littéraires, anthropologiques et historiques. On y trouve de larges subdivisions comme Bruits de la nature (eau, air, terre, feu, oiseaux, insectes, saisons...), Bruits humains (voix, corps, effets personnels...), Bruits et société (villes, métropoles, intérieurs, métiers, musique, fêtes, parcs...), Bruits mécaniques (moyens de transport, machines, machines de guerre, machines agricoles, moteurs...), Indicateurs sonores (cloches, gongs, sifflets, horloges, avertisseurs...), mais aussi Sons mythologiques et utopiques ou Sons psychogéniques des rêves et des hallucinations.

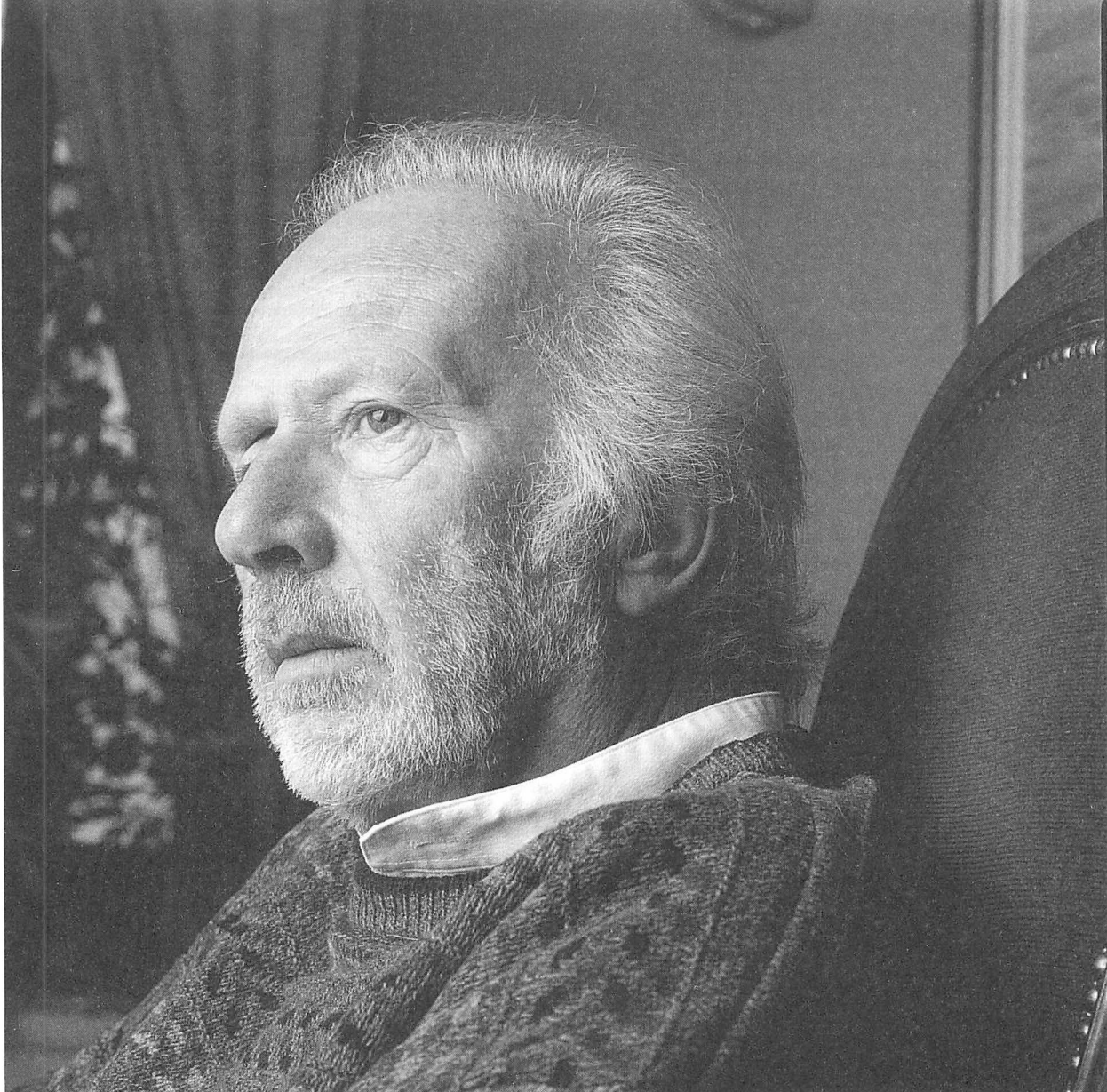
Schafer utilisera ce fichier dès 1971 pour son Projet mondial d'environnement sonore (*World Soundscape Project*), doté d'une assez coquette subvention de la Donner Foundation, et dont le but est l'étude comparative des sonosphères

du monde, ces espèces de « bulles psycho-acoustiques », les îlots humains de Peter Sloterdijk⁷. Avec une équipe de chercheurs, il va parcourir l'Europe (puis la planète), analysant une quinzaine de villes et cinq villages (parmi ceux-ci, Lesconil, en Bretagne), dont les populations, similaires, vivent dans des environnements sonores très divers (ils furent revisités en 2000 par un groupe de chercheurs international et pluridisciplinaire) ; car travailler sur une sonosphère, c'est noter les changements qui interviennent dans la perception et le comportement de ceux qui l'habitent (funestes influences des lignes à haute tension ou des relais téléphoniques...). Les différentes législations sur le bruit sont passées au peigne fin. Des propositions sont faites pour sauver une situation extrêmement préoccupante : l'homme, émiétté, n'est plus qu'une machine-outil qui se dérobe à son propre va-et-vient, et, quand l'homme n'écoute plus, il y a pollution sonore. L'ouvrage *Le paysage sonore*, entre autres, résume et transcende ces recherches, témoigne de la pensée de Schafer qui nous apprend à percevoir (dans « percevoir », il y a « percer » et « voir », dit Godard) et à entendre vraiment le monde. Ce, en étant à l'affût de *tous* ses sons, les bons et beaux, les térébrants et insupportables, et non de ses seuls bruits déchiquetants — de la pollution sonore, en quelque sorte, partant de l'idée de MacLuhan, pour qui l'homme n'a découvert la nature qu'après l'avoir détruite. En 1969, Schafer dispensa des cours dans ce sens, qui n'eurent aucun succès. Car certains bruits sont obligés ; une vie sans bruit aucun, donc sans énergie, équivaldrait à la mort. Sans oublier les applications thérapeutiques du son : ainsi les ondes de choc ultrasonores pulvérisent les calculs rénaux (lithotritie) et pourraient détruire les cellules cancéreuses de certaines tumeurs — dans ce cas, on n'utilise pas l'effet mécanique des ultrasons, mais un effet thermique.

À L'ÉCOUTE DE L'ENCENS

En 1975, Schafer achète une ferme dans l'Ontario (Monteagle Valley), en pleine forêt, à 200 km au nord de Toronto (à l'image de Thoreau qui s'installe seul, dans les bois, loin de tout voisin, dans une cabane qu'il construit lui-même). Les

7. Cf. *Dans le même bateau*. Essai sur l'hy-perpolitique. Rivages poche/Petite Bibliothèque, Paris 2003.



R. Murray Schafer
(© Philippe
Gontier)

commandes commencent d'arriver, on l'invite à l'étranger, il parcourt tous les continents, voyage trois à quatre mois par an (aujourd'hui, il faut montrer une patte liliale pour le faire quitter sa nouvelle ferme d'Indian River !). Au Japon, surtout, où l'impressionne grandement la cérémonie de l'encens, le *kowokiku* (littéralement : « écoutez l'encens ») ; là, musique et sons ne sont pas séparés : la musique se dit *ongaku*, littéralement le « beau son », aussi l'eau, l'oiseau peuvent-ils faire *ongaku*. En revanche, les Indiens du Canada et les Inuits, poursuit Schafer, n'ont pas de mot pour « musique », mais un terme pour « le son pour ça » : si l'on souhaite avoir de la pluie, on ne chante pas, on fait des sons pour qu'il pleuve ; ce n'est pas de la musique, c'est plus fort que la musique, c'est de la magie, et ça peut changer le monde. Cette véritable « illumination » orientale est semblable à celle qui l'éblouit à la fin des années 1970, en Iran, et qui imprégna des œuvres comme l'opéra *From the Tibetan Book of the Death* (1968), *In Search of Zoroaster* (1971) pour voix d'homme, chœur, percussions (jouées par des membres du chœur), et surtout *Lustro* (1969-1972), sur des poèmes de Djâlal al-Din-Rumi et Tagore, constituées par trois œuvres composées séparément : *Divan i Shams i Tabriz* pour 7 chanteurs, bande magnétique et orchestre ; *Music for the Morning of the World* pour voix et bande magnétique ; *Beyond the Great Gate of Light* pour 7 chanteurs bande magnétique et orchestre.

Schafer le fermier modifie donc Schafer le compositeur, très influencé par l'amplitude rêveuse de la nature dont il se grise. « Depuis que je m'attache aux paysages sonores, dit-il, ma musique s'est orientée vers le silence, elle est devenue plus réflexive, moins agressive et marquée par l'anxiété des villes. » Jusqu'à se désolidariser de la culture européenne (mais non de couper tout lien), du système sériel qui marqua ses premières œuvres, de la musique électronique qu'il pratiqua beaucoup, de la technologie qui souvent conduit à une impasse (les sons synthétiques introduisent l'uniformisation et la *ligne droite* dans un environnement acoustique déjà appauvri) : « Nous avons copié la culture des Européens. Nous avons publié des livres et fait des films comme eux. Nous les imitions avec soin, et sans une ombre de vie, nous estimant heureux chaque fois que l'un d'eux laissait tomber un mot d'encouragement hypocrite. Ils ne lisaient pas nos livres et ne regardaient pas nos tableaux. Nous, pas davantage. Les produits de notre culture allaient remplir les poubelles du globe. »

VAGUES ET VÉSANIE

Sa première composition liée à l'environnement, *Music for Wilderness Lake* (1979) est écrite pour 12 trombonistes disposés dans les arbres qui entourent un grand lac de l'Ontario, et dirigés par le compositeur agitant des drapeaux,

Illustration 3 :

« Miniwanka »,
ou la description
imitative des
différents
états de l'eau.

THE CHOIR DIVIDES INTO TWO GROUPS. CHOIR 1, TAKING THE NOTE BEFORE LETTER **G** AS TONIC, SINGS A FULL-FREQUENCED MAJOR CHORD, GROWING AND FADING AS INDICATED. CHOIR 2 IMITATES A STORM AT SEA WITH HOWLING WIND AND FEROCIOUS WAVES.

depuis une barque ; les spectateurs, allongés sur les rives, jouissent d'une acoustique différente, selon qu'ils entendent le premier mouvement, joué au crépuscule, ou le second, interprété à l'aube. De nombreuses autres œuvres suivent, chorales surtout, dont les titres déjà, liés à des phénomènes naturels (*Miniwanka. The Moments of Water*, pour chœur ; 1971/1995 ; voir illustration 3), en affirment la présence ou une pénible absence (*Epitaph for Moonlight*, par exemple ; voir illustration 4). Parmi les plus importantes, toutefois, les huit Quatuors à cordes (1970-2001), car ils se dérobent à toute détermination, bouleversent le genre (éclatement de la forme, spatialisation sonore, déplacement des musiciens, effets vocaux, bande sonore préenregistrée, percussions...), résument des œuvres précédentes, en capturent certains éléments, parfois de façon insistante, incessante, débordent sur de nouveaux horizons musicaux, pour former peut-être une seule œuvre en huit mouvements. Ces quatuors, garantit le compositeur, sont des « ennemis intimes », et des « espèces de petits opéras. »

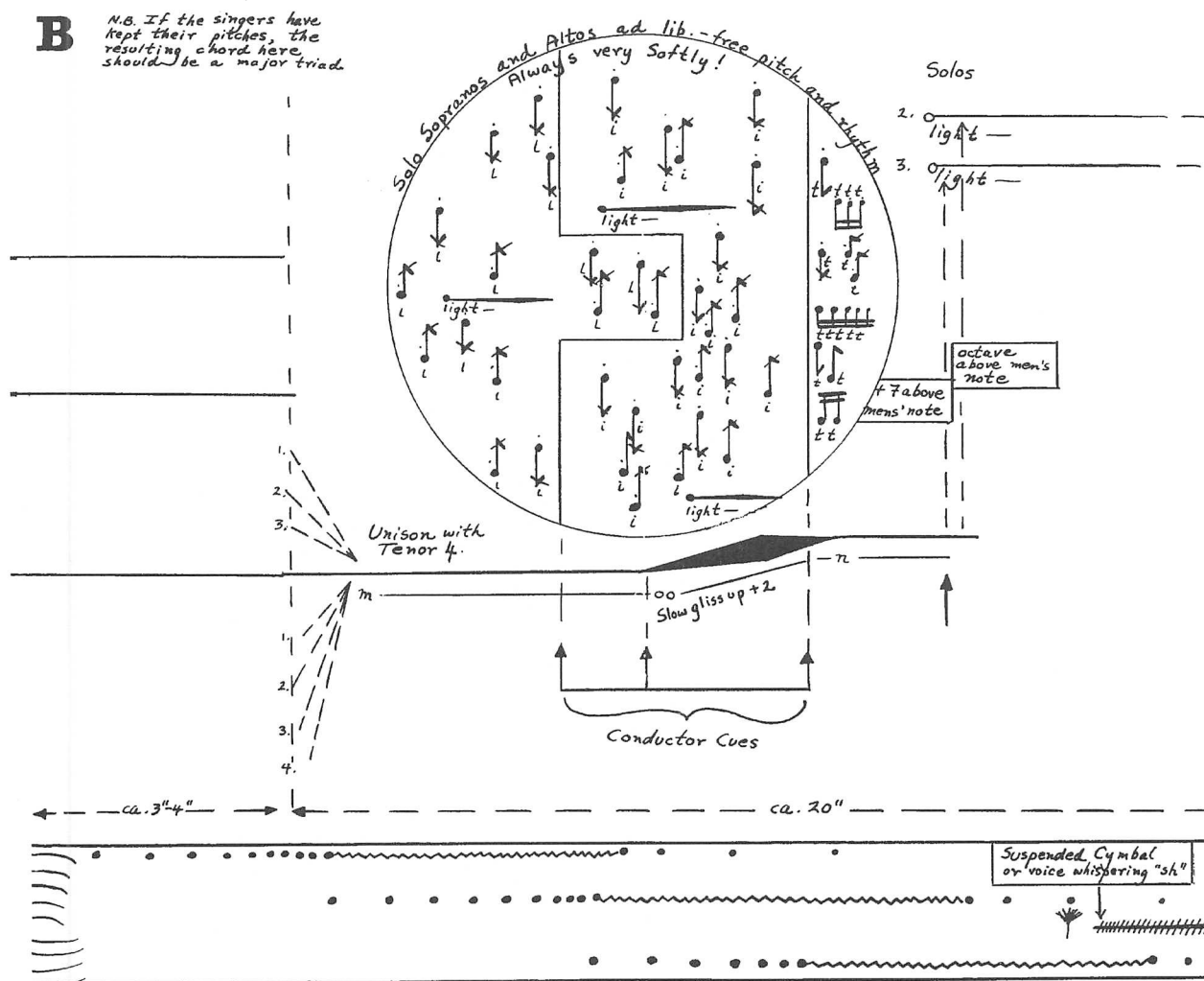
Précisons : le *Quatuor n° 2* « Waves » (1976), par exemple, s'inspirant du Projet mondial d'environnement sonore⁸, décrit de manière impressionniste — en aucun cas descriptive (Schafer a peut-être à l'esprit ce mot de Pavese : « La poésie commença lorsqu'un idiot dit de la mer : 'On dirait de l'huile'. ») — les mouvements des vagues, enveloppantes, pénétrantes et dissolvantes : une citation d'Héraclite abrite d'ailleurs la partition. À noter également les jeux de spatialisation et le déplacement des instrumentistes à la fin de la pièce. Dans le *Quatuor n° 3* (1981), le seul en trois mouvements, Schafer introduit des effets vocaux et cris de vocables en rythme avec la musique, ainsi que ce qu'il nomme les

« sons fantômes », qui laissent le spectateur dans la perplexité quant à la fin effective de la pièce. Après une pause de sept ans, le *Quatuor n° 4* (1989) incorpore des éléments de *Patria*, clustre une voix dans un violon au fond de la scène, est romantique — « comme toute ma musique », souffle Schafer. Qui ajoute : « Un autre élément qui m'a influencé pour l'utilisation de la voix dans ce quatuor est la nouvelle de E.T.A. Hoffmann⁹ *Le violon de Crémone* dans laquelle un luthier fou empêche sa fille, qui a une voix superbe, de chanter. Au moment de sa mort, le violon de son père se fend. Elle était l'âme de l'instrument. » La vésanie reprendra ses droits, tout-puissants, dans le septième quatuor. Romantique aussi, le *Quatuor n° 5* « Rosalind » (prénom de l'épouse d'un riche Québécois à qui il est dédié), où Schafer se préoccupe du « temps existentiel ». À savoir « le temps que nous percevons entre une tasse de café et un mal de dents. Partout dans nos vies, le temps est structuré pour nous. La musique est une de ces structures : le rythme, la durée, le temps, la forme, le mouvement, tous ces éléments projettent une sorte de facilité par rapport à nos changements d'humeur. Je voulais créer une pièce où la modulation d'un état à un autre ne permettrait pas à l'auditeur de cerner le moment précis du changement ». Le *Quatuor n° 7* (1998) avec soprano obligé, se fonde sur des textes d'une jeune fille schizophrène, auteur d'une poésie bizarre, effilochée, flagellée. La chanteuse, les nombreuses fois où elle s'impose dans l'œuvre, est vêtue d'une camisole : « En réfléchissant [au rôle du soprano] dans la pièce, je m'arrêtais à sa couleur, le blanc, qui symbolise la pureté, mais aussi qui rappelle les hôpitaux, donc la maladie, et qui est la couleur de la mort et des processions funéraires en Chine. Le hasard a voulu que je découvre un

8. Outre les sons naturels (vagues déferlantes, interaction turbulente entre la terre et la mer, mammifères marins, crevettes qui claquent, poissons, etc.), les sons dus à l'homme et la pollution qu'ils entraînent augmentent : des jet skis aux superpétroliers, sonars de grande puissance, sources acoustiques expérimentales pour la tomographie de l'océan (mesure à grande échelle de la température), explosions sous-marines, extraction de pétrole et de gaz offshore...

9. Schafer s'est toujours senti très proche de l'écrivain, compositeur, chef d'orchestre, critique musical, dessinateur, juriste et « fantastique » romantique Hoffmann, comme lui multiple. Il lui consacra un ouvrage important, ébauché en Europe : *E.T.A. Hoffmann and Music* (1975).

« Epitaph for
Moonlight » pour
chœur de jeunes
et cloches à choix.



10. Moan if you will /
and steel and groan
and cry / soar and
zoom / you chugging
flame / grind and roll
bring us closer, closer,
closer... / But do men
know when you ask
them ? / They say it's
streamlined... it
shines... /
and it goes like a bat
out of hell / a bat out
of hell / a bat out of
hall. [...] Music, I wait
for you [...] / I hear
your note-like footsteps
everywhere / beating,
beating, beating, bea-
ting, / stir hose jarring
atoms / I want music
/ I want to sing. (Ce
texte figure dans le
livret du CD R. Murray
Schäfer : Strings Quar-
tets, par le Quatuor
Molinari ; Atma clas-
sique. Traduction :
Jean-Noël von der
Weid.)