

Mais où est donc le chef d'orchestre ?

par François-Bernard Mâche, compositeur



Depuis toujours, les musiciens ont ouvert leurs oreilles aux bruits les environnant. Ils l'ont fait d'une manière à la fois plus précise que la majorité des autres, et souvent plus attentivement intéressée. Que ce soit pour s'inspirer de ces bruits dans leur art ou au contraire pour continuer à les déconsidérer, mais cette fois en connaissance de cause, ils n'ont pu s'empêcher d'en être profondément marqués. Leurs instruments sont souvent adaptés aux acoustiques où ils doivent résonner. Pensez par exemple au cor des Alpes ou aux hautbois sahariens, et au fait que les fanfares militaires n'ont leur place qu'en plein air. Parmi ces bruits, des millénaires de survie grâce à la chasse ont enseigné à l'humanité la première importance des sons animaux. Les peintres des grottes préhistoriques ont sûrement été contemporains de musiciens inconnus, attentifs eux aussi au monde sonore des êtres dont ils pouvaient être les prédateurs ou les proies. Au cœur de ces grottes, on a détecté sur des stalactites la marque de percussions qui laissent penser qu'elles ont résonné

dans des cérémonies. En intitulant cette exposition *Le Grand Orchestre des Animaux*, la Fondation Cartier pour l'art contemporain invite à renouveler cette expérience millénaire, même si la chasse n'est souvent plus qu'un divertissement en butte à des critiques, et que l'écoute des animaux n'a plus jamais le rôle qu'elle a eu pour la survie de l'humanité.

Mais par-delà ces usages obsolètes, l'écoute des « symphonies » animales peut bénéficier, même pour des auditeurs passifs et non professionnels, d'une richesse émotionnelle encore très forte. Un peu comme le regard sur les espaces naturels peut s'affranchir des soucis agricoles, militaires, sportifs ou autres pour les constituer en *paysages* plus ou moins magnifiques, l'oreille peut poser sur ce qu'elle entend une écoute esthétique ou parfois quasi mystique qui, portée par la sensibilité ou l'imagination, lui promet les joies de la découverte, voire de la révélation.

Peut-on donc justifier cette métaphore d'« orchestres animaux » ? Un orchestre n'est pas un simple rassemblement occasionnel de musiciens, sinon le chaos par lequel les instrumentistes ont coutume de préluder pourrait suffire et rendre inutile le concert qui doit suivre. La question est donc celle

des lois d'organisation. Le terme de *soundscape*, ou « paysage sonore », porté par Raymond Murray Schafer à un grand succès, a fait prendre conscience à un large public de ce qui depuis 1930 au moins était déjà conçu et pratiqué par des artistes, à savoir la métamorphose des perceptions acoustiques en valeurs esthétiques, en dehors même de la musique. C'est en effet dès la naissance du cinéma sonore qu'en 1930 un réalisateur comme Walter Ruttmann a créé *Wochenende*, un film sans image dans lequel sont rassemblés et organisés des sons constituant un portrait de la ville de Berlin. Les futuristes de 1913 en avaient rêvé sans disposer encore des techniques adéquates, et bien avant eux, les romantiques avaient partagé un rêve analogue, par exemple en relançant la mode des harpes éoliennes, connues depuis le XVII^e siècle. Il reste qu'à la différence des paysages visibles, les *soundscape*s sont essentiellement dépourvus de permanence, et généralement soumis à des aléas qui compromettent fortement leur identification. Quel que soit le photographe, on reconnaît presque toujours une image des chutes du Niagara. Mais personne ne pourrait être sûr d'en reconnaître l'enregistrement sonore, même si leur débit ne variait jamais.

Les polyphonies animales ont-elles donc une organisation anticipant depuis toujours les nombreux essais artistiques qui cherchent à faire écouter des paysages ? Il ne suffit pas de s'en remettre à des oreilles sensibles et des cerveaux imaginatifs pour en juger. Les biologistes et les compositeurs ont sur la question des approches différentes de celle des simples auditeurs, tantôt complémentaires, tantôt opposées entre elles.

Ce sont des biologistes qui ont fait des découvertes assez extraordinaires sur les polyphonies animales, en particulier depuis l'apparition des enregistreurs portables et des sonographes. Il semble que bien souvent, ce qui est d'abord anarchique pour l'oreille humaine peut se révéler soumis à des lois d'organisation identifiables. Les chœurs d'amphibiens, de loups, de gibbons, de baleines, commencent à être en partie décodés. Les meilleurs musiciens animaux, les oiseaux, ne sont bien entendu pas en reste. Dans un milieu bruyant, chaque individu utilise deux techniques pour être audible : chanter plus fort, ou se glisser dans le moindre silence disponible. Tout comme on constate des trêves autour des points d'eau africains, où se rassemblent proies et prédateurs, on observe parfois une sorte d'accord tacite entre les

espèces partageant un même terrain, soit par l'usage de registres différents (par exemple les insectes allant jusqu'aux ultrasons, les oiseaux occupant le médium et certains mammifères les graves), soit en rythmant leurs émissions de façon qu'elles alternent au moins partiellement.

Les deux tiers des familles d'oiseaux sont des espèces tropicales, et plus de 40 % d'entre elles pratiquent des duos. C'est la première cellule de ce qui pourrait devenir un ensemble « orchestral ». Le duo correspond en général à un couple, où c'est le plus souvent le mâle qui entonne le répertoire personnel de ce couple. Isolé, un des deux partenaires peut émettre un duo complet dont il a évidemment mémorisé les deux voix. La femelle en est aussi capable que le mâle, et on a entendu des femelles abandonnées se mettre à appeler leur mâle disparu en chantant pour la première fois tout son répertoire. Lorsqu'un couple s'est retrouvé après une séparation, chacun reprend sa partie habituelle, souvent selon le dernier des trois processus polyphoniques : antiphonal, c'est-à-dire alterné ; tuilé, c'est-à-dire chacun répondant avant même que le partenaire ait fini d'émettre la « syllabe » précédente ; ou précisément à l'unisson, ce qui pour tout autre qu'un ornithologue très attentif est difficilement détectable. En effet, si la perfection des enchaînements alternés est telle que le duo peut sembler émis par un seul oiseau, rendant difficile l'observation, la difficulté est encore plus grande pour un duo à l'unisson.

Une autre difficulté est due au fait que des couples voisins peuvent avoir un répertoire partiellement commun, et que plus la population est dense, plus chaque couple a tendance à complexifier son répertoire propre. C'est ce que William Homan Thorpe a remarqué chez certaines pies-grièches africaines. Certains « orchestres » animaux créent des polyphonies qui n'évitent pas toujours un capharnaüm sonore.

Les biologistes n'ont pas comme premier souci les valeurs musicales qu'on peut attribuer à tel ou tel duo, mais la compréhension de ce qui a induit les couples à développer cette pratique. Les explications sont multiples : garder le contact dans un environnement de végétation très dense ; renouer ce contact lorsqu'il a été interrompu ; encourager le partenaire après un incident ; mieux défendre à deux le territoire. Mais chacune de ces explications

est susceptible d'être mise en doute faute d'observations suffisantes ou compétentes, ou si l'on rencontre des contre-exemples. Il y a ainsi des duos chez des espèces habitant des espaces découverts, où aucune végétation dense ne gêne la reconnaissance visuelle, et où donc l'interprétation par l'utilité du contact acoustique n'est pas pertinente. On se demande parfois si l'évolutionnisme ne s'acharne pas à transformer ses clefs en passe-partout.

Les choses se compliquent en effet lorsque le duo devient un trio. Il arrive qu'un troisième partenaire essaie de glisser sa note entre celles du couple. Celui-ci en général n'y voit pas d'objection, il peut même adapter le duo de façon à accorder une place aux nouveaux éléments ajoutés. Le duo modifié est alors répété plusieurs fois avant d'être abandonné définitivement. Le ménage à trois, pourrait-on dire, aura été une fantaisie tolérée de façon passagère. D'autres trios sont le fait d'un jeune qui intervient dans un duo d'adultes, qui sont peut-être ses parents. Là aussi une interprétation en termes d'avantage évolutif devient assez problématique.

La question se corse lorsqu'on constate l'existence d'un quatuor. Cela peut se produire à la limite de deux territoires, lorsque deux couples voisins coordonnent leurs répertoires respectifs. Bien sûr, la partie carrée peut encore être interprétée comme un pacte de non-agression, mais il faudrait de nombreuses vérifications pour valider cette hypothèse, et elles ne sont pas près d'être disponibles. Il y a d'ailleurs des polyphonies coordonnées entre des espèces différentes, par exemple chez des amphibiens, et non seulement chez des oiseaux.

Une composante importante de l'idée de paysage sonore – ou d'orchestre – est l'expression, plus ou moins teintée de mysticisme, de l'esprit d'un lieu. Les ethnomusicologues familiers des pygmées aka nous apprennent que ceux-ci considèrent les sons de la forêt comme des paroles multiples où chaque espèce nous renseigne sur elle-même et sur ses voisins. En pratiquant leurs magnifiques polyphonies yodlées, ils participent à cette polyphonie environnementale, et la symbolisent pour mieux la comprendre. Si les témoignages ethnographiques sont justes, voilà un des derniers peuples chasseurs qui semble nous dire qu'on aurait tort d'opposer prédation et plaisir artistique. Nos sonneurs de trompe de chasse le savent encore. Mais

la culture européenne a fait l'erreur de dissocier la science et la poésie ou la musique, et de vouloir oublier que l'homme aussi fait partie de la nature.

Les oiseaux, reconnus depuis toujours comme une des sources des musiques humaines, sont tout aussi conscients de leur environnement sonore que les pygmées aka. Une composante essentielle des « orchestres » animaux est l'imitation. Les musiques humaines connaissent universellement des procédés comme le chant en canon, les répliques en écho ou les mélodies parallèles. J'entends par « mélodies parallèles » deux voix synchrones mais à un intervalle fixe de hauteur entre l'une et l'autre. Dans nos traditions, ce sera souvent la tierce, mais si curieux que cela nous paraisse, on chante aussi en secondes parallèles en Serbie, en Lituanie, chez les Guéré de Côte d'Ivoire ; en quarts parallèles chez les Dan également en Côte d'Ivoire, chez les Rashaïda éthiopiens ou les Banda de Centrafrique.

Que certains oiseaux imitent le chant d'autres espèces, parfois à la perfection, est connu depuis des millénaires, mais reste surprenant. Chez les oiseaux, le chant a deux fonctions principales : affirmer la possession d'un territoire en le claironnant sur toutes ses frontières, et séduire une femelle pour avoir une progéniture. Mais de nombreuses espèces d'oiseaux, comme le lagopède alpin, ne chantent pas. D'autres n'ont qu'un chant rudimentaire et stéréotypé. Et pourtant, avec un simple cocorico, elles se reproduisent aussi bien que celles qui manifestent une invention individuelle, laquelle est parfois comparable à celle de nos compositeurs. Or il y a une corrélation entre ce luxe d'invention et l'usage de l'imitation. Les meilleurs musiciens (quelque 300 espèces sur 9 000) sont souvent aussi les imitateurs les plus habiles. Le répertoire d'une rousserolle verderolle intègre, par exemple, dans plus de la moitié de ses éléments des emprunts d'un nombre d'espèces pouvant dépasser la trentaine. Plus étonnant encore, ces emprunts sont souvent des cris d'alarme d'une autre espèce, mais intégrés dans une syntaxe personnelle qui les prive de leur fonction d'alerte générale. La rousserolle inclut donc dans son « langage » des mots étrangers pour leur seule sonorité, et non pour leur sens. Cette capacité à jongler de façon formelle avec des sons semble assez éloignée des impératifs biologiques pour qu'on y voie plutôt un jeu. Plusieurs biologistes se sont d'ailleurs résolus à reconnaître, avec William Homan Thorpe, que « les cas où les

chants paraissent transcender les impératifs biologiques, et où il semble que l’oiseau cherche activement une nouvelle expérience auditive et vocale sont nombreux. [...] Jusqu’à présent l’argument esthétique n’a certainement pas été réfuté de façon définitive¹ ».

L’évolutionnisme ne se laisse cependant pas oublier comme hypothèse scientifique majeure. Par exemple, on tente d’interpréter ces jeux esthétiques comme des indices indirects d’avantages reproductifs. Lorsqu’un ménure superbe australien, au moment même où il déploie ses talents musicaux destinés à séduire une femelle, parsème son chant de motifs étrangers, loin de prendre le risque de passer alors pour appartenant à une autre espèce, il prouverait une maîtrise de son environnement, ce qui fera de lui un bon conjoint, habile à défendre son territoire. Un talent de polyglotte musical équivaldrait en quelque sorte à la présentation d’un diplôme d’études supérieures à la fiancée. Ce ne serait donc pas forcément celui qui hurle le plus fort ou le plus longtemps qui réussirait le mieux à séduire.

Si on compare la pauvreté du chant du coucou avec la diversité de celui de la veuve africaine, on se dit que les voies de la nature sont réellement bien diverses. Elles ne sont toutefois pas complètement impénétrables. En effet, ces différentes espèces sont toutes des oiseaux qui se reproduisent en parasitant le nid d’autres espèces. Par exemple, le jeune coucou à peine sorti de l’œuf pousse par-dessus bord la progéniture légitime pour accaparer toutes les rations de ses faux frères, et il a beau être beaucoup plus gros qu’eux, les parents trompés (penser à l’étymologie du terme « cocu ») s’épuisent à le nourrir. Au contraire, la brutalité n’est pas du tout la stratégie des variétés de veuves africaines qui parasitent les nids des estrildidés. Il faut savoir que ce qui déclenche le réflexe nourricier des parents de ces familles de passereaux, c’est le dessin qui apparaît au fond de la gorge du bébé quand il ouvre un large bec à leur retour au nid. Si ce dessin caractéristique de l’espèce n’est pas reconnu, le bébé est privé de déjeuner. Les veuves offrent toutes le même aspect, quel que soit l’hôte spécifique qu’elles parasitent. C’est donc seulement par la voix qu’un prétendant peut indiquer à la femelle qu’il courtise à quelle sous-espèce

1. William Homan Thorpe, « La Ritualisation dans le développement individuel du chant d’oiseau », in Julian Huxley (dir.), *Le Comportement rituel chez l’homme et l’animal*, Gallimard, Paris, 1971, p. 168.

il appartient, de sorte que leur future progéniture puisse présenter le dessin adéquat à l’hôte qu’ils vont squatter. C’est là qu’heureusement la Nature, la Providence ou l’Évolution intervient efficacement. Pour s’identifier, le prétendant chante à la femelle une imitation de l’espèce d’estrildidé qu’il doit parasiter, de sorte que le dessin de sa progéniture corresponde exactement à celui de l’espèce parasitée. Il a sans doute fallu de très nombreux millénaires pour que ses gènes le spécialisent à la fois dans ce chant et dans le dessin correspondant, sinon les chances de reproduction seraient nulles. Les espèces parasites et celles destinées à être leurs victimes ont dû connaître une infinité de générations avant d’en venir à cette involontaire collaboration. C’est ce que Jürgen Nicolai a d’abord pensé. Mais une hypothèse plus récente attribue aussi à l’apprentissage un rôle important, qui a pu accélérer les adoptions de nouvelles espèces comme victimes du parasitage, avec transmission génétique de leurs chants comme indices. En tout cas l’imitation, qui est souvent le signe d’un talent musical individuel, ne trahit ici qu’un apparent talent inconscient de la nature. Et c’est ainsi qu’Allah est grand, aurait ajouté Alexandre Vialatte.

Chez plusieurs espèces d’imitateurs américains (famille des *Mimidae*), l’omniprésence des imitations est telle qu’on n’est même pas sûr qu’ils aient des motifs propres. Dès lors, comment une femelle peut-elle faire la différence entre des espèces dont les prétendants non seulement passent leur temps à imiter leurs voisins, mais encore s’empruntent même leurs imitations ? On tente de déceler des différences typiques dans la syntaxe de l’emprunteur : peut-être plus ou moins de pauses, ou certains groupements, entre les emprunts ? En ce cas, la femelle choisirait peut-être le prétendant polyglotte en fonction du débit de son chant plutôt que de son contenu ? La présentation du diplôme serait-elle alors plus discriminante que le texte qui y est imprimé ?

Quelques sociobiologistes américains sont allés jusqu’à extrapoler ces interprétations à l’espèce humaine, en posant comme avantages déterminants les succès des plus grands rockeurs qu’entourent de nombreuses groupies. Tant pis pour les musiciens célibataires. Beethoven, Ravel ou Boulez seraient en somme des ratés dans une course où Bach (20 enfants avec deux épouses) est talonné par Marin Marais (19 seulement, mais du même lit).

Or, les oiseaux pratiquent des imitations prenant comme modèles aussi bien des bruits dus aux éléments ou aux activités humaines que des chants d’autres espèces. Des étourneaux articulent des phrases ou des sifflets humains. Le ménure superbe imite les bruits des tronçonneuses ou de la chute des arbres, ainsi que la sonnerie annonçant aux bûcherons australiens l’heure de la pause. Ils l’imitent si bien que les ouvriers s’y trompent (à moins qu’ils fassent eux aussi semblant pour d’autres raisons). En tout cas, l’imitation a alors pour effet d’anticiper la récupération des miettes de leurs casse-croûtes. Avantage certain pour l’alimentation du kookaburra, plus douteux pour les objectifs à long terme de sa reproduction...

Nous n’avons pas oublié la métaphore de l’orchestration du monde, mais simplement souligné quelques particularités qui rendent complexe son déchiffrement. La grande musicalité de certaines espèces est exceptionnelle. D’ordinaire, ce sont des stéréotypes sonores rudimentaires qui assurent la perpétuation des espèces. Mais, riches ou rudimentaires, les bruits du monde peuvent être subjectivement perçus comme des combinaisons révélatrices d’une possible harmonisation, même si celle-ci est temporaire et surtout subjective. Deux écrivains, et non seulement des compositeurs, en ont témoigné. Au XVIII^e siècle, Louis-Sébastien Mercier évoque une expérience qu’il a vécue près des chutes du Rhin à Schaffhouse :

« Plongé avec extase dans tous les sons inconnus et non interrompus qu’enfante à l’infini le fracas épouvantable de cet *enfer d’eaux*. J’y reconnus avec surprise tous les sons variés des instruments ; orgues, cor de chasse, trompette, tambour, clarinette, violon, toutes les voix humaines, enfin ; ce n’était pas une suite de dissonances, c’était un plein sonore, majestueux, continu, où il me semblait même distinguer des voix célestes, d’autres voix que celles que je connaissais². »

Trois ans plus tard, dans *Atala*, Chateaubriand évoque, ou plutôt crée, un célèbre paysage sonore dans lequel il fait contraster les deux rives du « Meschacébé », dont la beauté kitsch a séduit des générations de lecteurs :

« Si tout est silence et repos dans les savanes de l’autre côté du fleuve, tout ici, au contraire, est mouvement et murmure : des coups de bec

2. Louis-Sébastien Mercier in *Le Bien informé*, n° 385, 7 octobre 1798, p. 3.

contre le tronc des chênes, des froissements d’animaux, qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux des fruits, des bruissements d’ondes, de faibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements, remplissent ces déserts d’une tendre et sauvage harmonie. Mais quand une brise vient à animer toutes ces solitudes, à balancer tous ces corps flottants, à confondre toutes ces masses de blanc, d’azur, de vert, de rose, à mêler toutes les couleurs, à réunir tous les murmures ; alors il sort de tels bruits du fond de ces forêts, il se passe de telles choses aux yeux, que j’essayerais en vain de les décrire, à ceux qui n’ont point parcouru ces champs primitifs de la nature³. »

En réalité Chateaubriand n’avait lui-même parcouru qu’en imagination « ces champs primitifs » du Mississippi, mais leur charme a été décisif sur toute la génération romantique. Que dans un lieu encore hanté par son souvenir et ombragé par son arbre, il me pardonne cette allusion.

Je prendrai Chateaubriand à témoin de l’intérêt que comme compositeur je porte moi-même aux paysages sonores, dans des œuvres comme *Kassandra* ou *Canopée*. Elles intègrent des paysages « réels » enregistrés à Bornéo et ailleurs avec des éléments que je crois esthétiquement justifiés, mais scientifiquement hétérogènes. Les pratiques animales que j’ai évoquées laissent sans doute entendre leurs harmonies musicales comme un effet secondaire, complémentaire des impératifs de survie et d’adaptation. Il n’est pas pour autant toujours inconscient. Une clef méconnue par la majorité des biologistes est l’importance que leur confère leur caractère ludique. Françoise Dowsett-Lemaire est une des rares ornithologues à la reconnaître. Après avoir décrit et analysé des doubles canons de rousserolle verderolle, et observé l’intégration improvisée d’une alarme sonore étrangère dans la phrase que l’oiseau était en train de chanter, elle écrit :

« Ici, on a affaire probablement à un jeu : c’est de l’improvisation pure et il est difficile de l’interpréter autrement que comme une activité ludique⁴. »

3. François-René de Chateaubriand, *Atala*, Migneret, Paris, 1801, p. 8-9.

4. Françoise Dowsett-Lemaire, « Le Chant de la rousserolle verderolle (*Acrocephalus palustris*). Fidélité des imitations et relations avec les espèces imitées et avec les congénères », in *Le Gerfaut*, n° 65, 1975, p. 23.

En effet, il est admis que le jeu existe dans le monde animal. La plupart des mammifères le pratiquent, au-delà même de leur période de jeunesse où son intérêt adaptatif ou éducatif est essentiel. Il n’y a pas que les animaux domestiques qui invitent l’homme et d’autres espèces à partager leurs jeux. Les dauphins ne demandent pas mieux que d’en faire autant. Les oiseaux, eux, jouent surtout avec les sons, et dans certains cas avec les couleurs, comme les oiseaux jardiniers d’Océanie. Mais le jeu n’est pas pour autant futile. Il est une des activités où se manifeste avec le plus d’évidence la continuité, et parfois la complicité, entre l’animal et l’homme, comme entre toutes les espèces. La différence la plus probable est que chez l’homme le jeu s’enrichit et se prolonge par des valeurs symboliques, que l’animal ignore ou dont il ne peut en tout cas nous livrer des signes. Lorsqu’une mésange « s’amuse » à siffler comme un serpent, le jeu est interprétable comme un bluff, qui a comme conséquence (ou comme but ?) d’éloigner des indésirables. Lorsqu’un chasseur wayãpi de Guyane imite une des proies qu’il veut approcher, c’est au contraire pour l’attirer qu’il fait usage d’une ruse qu’il espère efficace, et c’est le même qui intégrera aussi ces imitations dans un récit mythique porteur des valeurs symboliques de son peuple. Du jeu gratuit ou intéressé à la création artistique, il y a plutôt une gradation qu’une opposition. L’intégration des organisations sonores animales dans leur lieu de vie, leur biotope, est comme l’esquisse de ce qui est porté par des rêves esthétiques chez l’homme. Si nous pouvons être sensibles à des paysages sonores au point de les représenter symboliquement, ou de les recréer, c’est un peu la même chose, en mieux, que ce que font beaucoup d’animaux en adaptant leur voix à leur milieu : rechercher une harmonie qui améliore leur vie.

Depuis que l’évolution de mon propre milieu a fait apparaître des technologies et des recherches propres à en transformer les ressources, je suis partagé comme d’autres compositeurs entre une inquiétude devant l’ampleur des mutations, et une euphorie devant les nouveaux moyens de jeu qu’elles offrent. Le « langage tonal » en est un exemple. Il est désormais porteur d’un succès universel, car toutes les musiques populaires le prolongent ou l’adoptent, avec comme effet de s’uniformiser, un siècle après que les musiques écrites, généralement plus élaborées et plus aventureuses, ont pourtant constaté bien souvent l’usure et l’insuffisance de ces moyens devenus des routines.

Un exemple de ce double effet des technologies est l’émergence, avec l’enregistrement et le haut-parleur, d’un rapport au son qui a tout bouleversé. L’équilibre des registres a changé, avec le renforcement des graves ; l’équilibre des intensités aussi, avec le *fortissimo sostenuto* nivelant par le haut la presque totalité des musiques industrielles ; le rapport entre producteurs et auditeurs, avec la disparition de la plupart des pratiques populaires pour ne plus laisser place qu’à la consommation ; la qualité de l’écoute, réduite très souvent à une immersion distraite dans un bain sonore ; la quantité de l’écoute surtout, lorsque la profusion des sons les condamne à n’être qu’une vague présence permanente anesthésiant toute conscience ; la disparition programmée du droit d’auteur, ramenant à un simple objet de consommation courante des musiques dont le désir a diminué en proportion de leur banalisation. Bach est devenu un excellent auteur de sonneries pour smartphones, tandis que beaucoup d’inventeurs ont été sommés de limiter leurs innovations à ce que les oreilles les plus paresseuses pouvaient encore accueillir.

À côté de ces pertes, des bénéfices considérables ont été acquis : la découverte et parfois la survie des reliques de cultures moribondes ; l’extrême richesse des timbres désormais disponibles et façonnables, les constituant à partir de Debussy comme une dimension essentielle de nouvelles musiques ; l’accès devenu très facile et gratuit à tout ce dont le piratage favorise l’usage, dégradant il est vrai l’élitisme démocratique en un privilège devenu inacceptable. L’inventaire des pertes et profits pourrait se prolonger encore longtemps. Je me contenterai d’évoquer brièvement quelques traits dont j’ai souffert ou bénéficié personnellement. En 1963, j’ai proposé dans un article du *Mercur de France* l’idée et le terme de « phonographie » pour désigner un usage généralisé de l’enregistrement des sons naturels afin de susciter un art des sons naissant, partiellement distinct de la musique en général, et en particulier de la « musique concrète » telle que Pierre Schaeffer la concevait à l’époque. J’avais déjà intégré quelques années auparavant, dans ma première œuvre pour bande, *Prélude*, des sons de grenouilles et crapauds américains provenant de l’université Cornell, et cela contrevenait à l’interdit de Pierre Schaeffer, qui refusait qu’un signal brut puisse être intégré tel quel dans un projet musical. Le prix à payer pour la création d’un art électroacoustique à partir des enregistrements de sons quelconques était selon lui de les débarrasser d’abord, par des manipulations, de leur identité

ordinaire. Or l’enregistrement le plus fidèle est déjà une manipulation, et traduit au minimum un « point d’écoute », comme tout paysage traduit un point de vue. Luc Ferrari partageait mon scepticisme et peu après a montré avec son œuvre *Hétérozygote*, et ensuite avec ses *Presque rien* – montages de sons bruts réalistes –, que la phonographie pouvait revivre un demi-siècle plus tard ce que la photographie avait connu en son temps : l’alternative entre deux pôles, celui du flou artistique et celui du simple reportage. Une photographie très « piquée » s’étant révélée à l’occasion aussi poétique qu’une épreuve très manipulée, je supposais que la même évolution était prévisible pour un art de la phonographie. Il s’est très lentement développé, et semble aujourd’hui représenter pour beaucoup d’amateurs une tentative intéressante pour passer de la seule écoute passive à une activité artistique, laquelle rejoint finalement la musique dans une perspective plus large de cet art. Sauf que pour certains, à la suite de John Cage, c’est plutôt au contraire une façon d’éviter la musique, en s’en tenant à un exercice spirituel qui repose sur des ready-mades, ou parfois sur une sorte de croyance animiste. En effet pour eux, sensibles aux enseignements du zen, il s’agit parfois d’écouter sans vouloir penser ni agir, ou de récolter quelque mystérieux message venu de l’extérieur.

Mais en somme, les paysages sonores sont une façon d’entendre d’autant plus enrichissante que par leurs contenus, par leurs organisations, par leurs acteurs, tout semble favoriser la recherche d’un nouveau rapport avec la nature. Plusieurs sociologues, philosophes, préhistoriens, écologues plaident aujourd’hui pour constater que l’homme est bien obligé de descendre de son piédestal, décidément trop secoué dans divers sens. Il s’agit de constater que la culture ne s’oppose pas radicalement à la nature au seul profit de notre espèce, et qu’elle s’esquisse dans le monde du vivant. J’ai jeté il y a une trentaine d’années les bases d’une *zoomusicologie*, qui s’intègre désormais dans une biomusicologie enfin prise au sérieux. C’est que, jeune campeur puis compositeur, j’avais depuis longtemps, comme Bernie Krause mais à une moindre échelle, ouvert mes oreilles au grand concert de l’orchestre animal, pour tenter de transcrire certaines de mes écoutes. Au fait, un grand orchestre a besoin d’un chef. Mais où est-il donc ? Chut... Réponse plus tard ?

Paris, février 2016