

PAYSAGE ET MUSIQUE

Le sujet de cet article n'est pas de ceux dont la définition va de soi. Tous ceux qui ont évoqué les rapports d'un paysage avec la musique, dès qu'ils ont un peu dépassé le flou subjectif, ont buté sur l'ambiguïté de la notion de représentation. Comme il est clair qu'il y a bien plus de choses dans un paysage que ce que notre ouïe nous permet d'y appréhender, toute entreprise de "peinture musicale" se doit de procéder à une alchimie du son propre à évoquer cette synthèse de sensations et d'imaginations que l'on appelle un paysage, et non seulement les signaux sonores qui l'accompagnent.

À supposé que l'intention du musicien soit de représenter un paysage par des moyens musicaux (intention à vrai dire exceptionnelle), les moyens sonores utilisés seront toujours en grande partie métaphoriques, et non directement "iconiques". Il était tellement entendu depuis Rousseau, Beethoven et Wagner, que la peinture musicale passe par cette transmutation symbolique, qu'il a longtemps été incongru de s'intéresser même tant soit peu aux référents proprement acoustiques qui pouvaient faire correspondre les signes d'un paysage musical aux signaux sonores de son modèle. Dans l'article "imitation" de son Dictionnaire de musique (1768), Rousseau écrit : « La musique peint tout, même les objets qui ne sont que visibles ; la nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique... L'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant ».

Et Wagner reprend, dans sa Lettre sur la musique adressée aux Français : « La grande mélodie doit donc produire dans l'âme une disposition pareille à celle qu'une belle forêt produit, au soleil couchant, sur le promeneur de la ville. Cette impression, que je laisse au lecteur à analyser, selon sa propre expérience, dans tous ses effets psychologiques, consiste, et c'est là ce qu'elle a de particulier, dans la perception d'un silence de plus en plus éloquent. Il suffit généralement au but de l'art d'avoir produit cette impression fondamentale, de gouverner par elle l'auditeur à son insu et de le disposer ainsi à un dessein plus élevé ; cette impression éveille spontanément en lui ses tendances supérieures. Celui qui se promène dans la forêt, subjugué par cette

impression générale, s'abandonne alors à un recueillement plus durable ; ses facultés, délivrées du tumulte et du bruit de la ville, se tendent et acquièrent un nouveau mode de perception doué pour ainsi dire d'un sens nouveau, son oreille devient de plus en plus pénétrante. Il distingue avec une netteté croissante les voix d'une variété infinie qui s'éveillent pour lui dans la forêt ; elles vont se diversifiant sans cesse ; il en entend qu'il croit n'avoir jamais entendues ; avec leur nombre s'accroît aussi d'une façon étrange leur intensité ; les sons deviennent toujours plus retentissants ; à mesure qu'il entend un plus grand nombre de voix distinctes, de modes divers, il reconnaît pourtant, dans ces sons qui s'éclaircissent, s'enflent et le dominent, la grande, l'unique mélodie de la forêt ; c'est cette mélodie même qui, dès le début, l'avait saisi d'une impression religieuse. C'est comme si, par une belle nuit, l'azur profond du firmament enchaînait son regard ; plus il s'abandonne sans réserve à ce spectacle, plus les armées d'étoiles de la voûte céleste se révèlent à ses yeux distinctes, claires, étincelantes, innombrables. Cette mélodie laissera en lui un éternel retentissement ; mais la redire lui est impossible ; pour l'entendre de nouveau, il faut qu'il retourne dans la forêt, qu'il y retourne au soleil couchant. Quelle serait sa folie de vouloir saisir un des gracieux chanteurs de la forêt, de vouloir le faire élever chez lui, afin d'apprendre un fragment de la grande mélodie de la nature ! que pourrait-il entendre alors, si ce n'est.. quelque mélodie à l'italienne ? ».

Et Malraux encore, dans *Les voix du silence*, en 1951, écarte comme futile et illusoire la problématique de l'imitation, dont il croit que la musique a la chance d'être exemptée : " Sans doute, l'illusion de la relation directe de l'artiste et d'un modèle est-elle surtout tenace dans les arts de représentation. Le musicien semble moins l'être par amour des rossignols que le peintre par amour du paysage".

En somme, " l'image insensible de l'objet " dont parle Rousseau, l'incommensurable distance entre le gazouillis des oiseaux et la mélodie profonde de la forêt selon Wagner "Wagner", et la musique libérée de la représentation qu'évoque Malraux, témoignent d'une sorte de consensus autour de l'idée selon laquelle l'essentiel de la musique a son lieu dans l'imaginaire, et non dans la sensation auditive. La question du rôle de l'oreille dans la structuration de l'imaginaire même n'est pas posée. Comme on ne peut évidemment pas éliminer tout à fait le lien trivial entre les éléments audibles du paysage et le "paysage musical", on les traite par le dédain ou la prétérition.

Dans le même temps, cependant, qu'on revendique l'authenticité du musical contre la superficialité de l'imitation acoustique, des voix s'élèvent pour saluer l'espace sonore comme source d'impressions éventuellement génératrices de musique, et pour affirmer la dignité de l'ouïe face aux prestiges apparemment supérieurs de la vue. Selon Hoffmann, dans *les Kreisleriana*, " De même que...l'ouïe est une vue du dedans, de même pour le musicien, la vue est une

ouïe du dedans ". Le compositeur est donc fondé à percevoir mieux que tout autre " la musique secrète de la nature ", car " la musique reste la langue universelle de la nature".

Aujourd'hui, la doctrine dominante reste souvent tributaire de ces idées des XVIIIème et XIXème siècles. Pour trouver d'autres perspectives, il faut soit remonter plus haut, soit découvrir le XXème siècle. Il est vrai qu'en musique, pas plus qu'en peinture, le paysage en tant que genre n'est présent à chaque époque. Il ne se confond pas avec l'usage de modèles sonores ; il est plutôt lié, d'une manière particulière, à un certain emploi et une certaine recreation d'un espace. Le moment historique décisif du XIVème siècle a vu se développer simultanément la perspective et le paysage musical. Bien qu'en apparence la perspective soit une formalisation et le "réalisme" musical un rejet du formalisme, les deux recherches traduisent avant tout une nouvelle appréhension de la troisième dimension, l'espace. Mais si Giotto et Simone Martini sont bien connus du public cultivé, leurs contemporains musiciens le sont moins. Sans prétendre transformer ces quelques remarques en étude historique, je pense que l'évocation de ce qui se passait à cette époque est un moyen de poser les deux questions dont cet article se préoccupe : espace musical et espace sonore d'une part, fond et figure en musique d'autre part.

Lorsque Giotto meurt en Avignon, en 1344, les rapports de la France et de l'Italie sont assez étroits. Le gothique musical de l'Ars Nova française, au même titre que le gothique architectural, répugne au goût italien, qui est resté imprégné du naturalisme antique. Mais son prestige va susciter un grand mouvement créatif. Les compositeurs italiens s'emparent des ressources polyphoniques et, la plupart du temps, les développent dans un sens contraire au formalisme de Philippe de Vitry. Les "madrigaux" du XIVème siècle,- bien différents de ce que le même terme désignera deux siècles plus tard -, fleurissent en Toscane et en Émilie, c'est-à-dire dans les lieux mêmes où, de Giotto à Masaccio et Uccello, plusieurs générations s'emploient à créer un nouvel espace pictural. Les traits dominants de ces musiques : souplesse vivante, sensualité, humour, sont ceux qui caractériseront le monde de valeurs profanes appelé Renaissance. Il ne s'agit plus d'exalter les prouesses idéales du mysticisme courtois, mais les plaisirs "honnêtes" de ce monde-ci. Parallèlement aux chaces françaises et aux caças espagnoles, mais avec un enjouement plus vif, semble-t-il, Giovanni da Cascia, Jacobus de Bononia, Nicholas Zacharias, Francesco Landini cultivent les caccie, qu'on s'est plu à considérer comme les ancêtres de la fugue ; fugues si l'on veut, mais comme des aventures picaresques plutôt que comme exercices d'école. De fait, les voix se poursuivent, comme les nobles galopent derrière le gibier. L'élément réaliste est presque toujours présent : cris et appels des chasseurs et des chiens, entre autres.

Mais dans quel sens fonctionne la métaphore ? Procédé d'écriture né en Angleterre au siècle précédent, et dont on a dégagé un emploi expressif,

pittoresque ? Ou procédé de représentation par lequel les données acoustiques omniprésentes vont engendrer des figures musicales aptes à fonctionner ensuite de façon autonome ? Observons que dès sa naissance le canon n'apparaît guère que dans un contexte pittoresque, celui du coucou de Sumer is icumen in, et par ailleurs que les paysages musicaux autres que celui de la chasse sont fréquents ; on va à la pêche chez Landini, et au marché chez Zacharias ; quant à la peinture musicale d'un incendie, on ne peut supposer qu'elle soit dérivée d'un trait d'écriture. Et le formalisme imité des Français ne triomphera qu'après 1400, avec la génération des épigones ; Antonius di Civitati, Conradus de Pistorio, Anthonellus de Caserta etc. Tout se passe comme si les problèmes esthétiques que traitent les peintres (pensons aux fresques de la chasse et de la pêche peintes par Matteo da Viterbo "Matteo da Viterbo" au Palais des Papes en Avignon) étaient les mêmes que ceux qui animent les compositeurs contemporains : évoquer le plein air, le mouvement, un espace prometteur de jouissances multiples, réconcilier la courtoisie avec les sens.

Entre ces paysages musicaux du XIV^{ème} siècle italien et les grandes fresques de Janequin, il se produit un certain effacement du réalisme au profit de la rhétorique. L'ars "subtilior" comme on a appelé les combinaisons compliquées du début du XV^{ème} siècle, ramène la musique dans un espace mental quasi abstrait d'où le sentiment physique de la profondeur a disparu. Ce qui subsiste d'expressivité italienne chez Dufay reste soumis à l'élégance formelle des lignes contrapuntiques : les dimensions concrètes, comme l'écho ou le collage, sont rejetées. Cette apparente dissociation entre le mouvement musical dominant, qui, après 1400, fait retour au formalisme, et celui de la peinture, qui poursuit en Italie ses conquêtes d'un nouveau rapport avec l'espace, reste inexplicite. L'Italie musicale somnole tandis que Masaccio ou Piero della Francesca continuent à faire du tableau une fenêtre imaginaire ouverte sur l'espace et le plein air.

Les traits principaux des premiers madrigaux, à commencer par l'ouverture aux bruits de la vie, ne se retrouveront que dans les grandes "chansons" de Janequin "Janequin" . Ce seront les mêmes thèmes favoris qui reparaitront après un siècle et demi d'éclipse : la chasse, la guerre, les cris de la rue, le réveil des oiseaux. Dans ces paysages l'homme est présent partout ; les jeux d'oppositions ne se situent pas entre lui et la nature mais entre le proche et le lointain, entre une tonalité (au sens figuré, et non technique) et des événements qui s'y superposent, entre l'anecdotique et le symbolique. Le paysage musical n'est ni contemplation ni méditation, il est une occupation dynamique de l'espace champêtre ou urbain, comme dans la plupart des tableaux de Bruegel. Il est aussi une complicité avec la vie qui va jusqu'à un certain panthéisme, comme chez Ronsard: l'alouette excite les ardeurs matinales, et le rossignol donne l'exemple des voluptés nocturnes. Ni la Chanson française ni, plus tard, l'Opéra, n'ont connu cette représentation

d'une nature sans l'homme que les paysagistes flamands ont parfois abordée, et qui est une constante de l'art chinois. Les rivages déserts ne prennent de valeur que si une Ariane y est abandonnée, et on écoute les oiseaux surtout parce qu'ils parlent d'amour.

Le paysage classique est idéalisé, recomposé. Les "vastes portiques" du Lorrain n'ont nulle part ailleurs que dans ses peintures été léchés par ces vagues où jouent les feux du soleil couchant. Les éléments sont réorganisés pour devenir signes et symboles. En musique, il semble qu'il ait fallu attendre le XIX^{ème} siècle pour rencontrer ce travail de mutation du signal acoustique en signe musical et en symbole. Le cheval, la vague, la cloche, sous-tendent maintes œuvres de Schumann, de Wagner, de Liszt, mais sans que leur présence acoustique se manifeste à l'état pur. Il n'y a peut-être que chez Berlioz que la sensation physique de l'espace est recréée, dans la scène aux champs de la Symphonie Fantastique, dans le tuba mirum du Requiem, et encore ailleurs comme dans Harold en Italie ou Roméo et Juliette. C'est en effet comme espace que le paysage musical se définit d'abord, et c'est pour la construction d'un tel espace que l'usage des intensités s'affine au XIX^{ème} siècle. A l'époque classique, les nuances, - piano ou forte, essentiellement -, servent surtout à délimiter des plans architecturaux. Avec la plastique mozartienne, l'accentuation beethovenienne, et le crescendo de Rossini et de Berlioz, l'espace musical n'est plus un superbe bâtiment dont on découvre les proportions, il tend à devenir une profondeur qui s'ouvre au parcours, à l'aventure de quelque chevauchée infernale ou au défilé de quelque procession mystique.

Lorsqu'Amiel définit le paysage comme " un état de l'âme ", prenons garde qu'il s'agit moins de projeter comme sur un écran une subjectivité passionnée que de souligner la correspondance entre un ensemble spécifique de formes, de couleurs et de sons, et telle coloration affective précise. Musicalement, ce n'est qu'au niveau symbolique qu'on peut poursuivre une tendance comparable à fixer des équivalences précises entre monde intérieur et extérieur ; mais on sait que ce dernier est traditionnellement escamoté, et que l'espace musical est facilement tenu pour purement intérieur. Le culturalisme dominant a beau jeu de considérer la musique comme un pur réseau de signes abstraits : il est aussi facile d'éliminer les référents sonores de la plupart des structures musicales qu'il est difficile d'évacuer les référents visuels de la peinture. On ramène aisément toute représentation acoustique en musique au niveau méprisé du "pittoresque", alors que le pittoresque au sens étymologique ne désigne qu'un goût particulier au sein de la pratique très générale du sujet. L'ambiguïté des représentations en musique fait que tel rythme extrait de la parole, ou tel contraste issu de l'expérience auditive, peuvent toujours être considérés comme des combinaisons indépendantes de leur source ; et cela interdit de procéder en toute rigueur à l'épreuve de la vérification, qui est au contraire presque toujours assez aisée dans le monde

visuel. Même les confidences des compositeurs sur la naissance de l'idée musicale au contact de telle réalité acoustique sont souvent tenues en suspicion comme autant d'illusions ou de coquetteries. Seul le récitatif est admis comme un genre lié à une origine acoustique, parce que le langage est reçu comme modèle d'organisation dans la rhétorique classique, et qu'on glisse sans difficulté des niveaux sémantique et syntaxique au niveau phonétique.

Mais ce qui constitue un paysage musical est peut-être moins l'identité du modèle sonore que l'espace dans lequel il est resitué. Et cet espace est d'autant plus difficile à analyser qu'il est à la fois virtuel et réel. Virtuel, parce que les dimensions musicales (hauteur, durée, intensité) peuvent toutes se traduire en termes de distances pour la perception comme pour l'écriture; et réel, parce que les instruments ne trouvent leur sonorité qu'au sein d'un espace acoustique qui les colore toujours puissamment. Que de fois dans l'orchestre le roulement de timbales est à l'horizon, les cors dans le lointain, les bois proches, les pizzicati des cordes au premier plan ! C'est ainsi que même un modèle culturel abstrait peut suggérer un paysage musical, à condition d'être présenté dans l'espace vaste d'un plein air recréé, et que réciproquement même un modèle acoustique normalement lié à un paysage, - chant d'oiseau ou cloche, par exemple -, peut engendrer une musique relativement abstraite, c'est-à-dire située dans un espace indéterminé. Le premier cas est illustré par toutes les musiques qui, du romantisme à Debussy, pratiquent par exemple la dimension du lointain comme lieu d'une citation mélodique (la *canzonetta* qui flotte sur les Collines d'Anacapri). Je pense pour le second à mon quatuor *Eridan*, où des chants d'oiseaux sont structurés dans un espace essentiellement abstrait, ou intérieur si l'on préfère. Dans le cas de Debussy, la dynamique (le *pianissimo*) se traduit en termes d'espace (le lointain). Dans le second cas, une catégorie spatiale (le chant d'oiseau comme événement) se traduit en termes structurels (une forme, appliquée à d'autres sonorités).

Le rapport entre paysage sonore et paysage musical, traditionnellement, est lié à des possibilités de transfert qui jouent dans un seul sens. La musique de Bach, - en général non paysagiste -, supporte n'importe quelle mise en espace sonore, ou presque. Inversement, celle de Berlioz, fortement paysagiste, ne résiste à aucune réduction au piano, parce que non seulement les couleurs lui sont consubstantielles, mais aussi l'espace orchestral. Le culturalisme considère le paysage acoustique comme une image produite plutôt que reproduite par le paysage musical, et met en doute l'existence de "sites auriculaires" spécifiques. Pourtant, avant même que les possibilités de l'enregistrement ne nous les rendent familiers et ne nous les fassent percevoir dans leur ébauche d'organisation, les sites acoustiques existaient parfois pour la sensibilité des musiciens et des poètes. Deux exemples antérieurs à Charles Cros le montrent bien. Le compositeur strasbourgeois Jean-Georges Kastner publie en 1857 *Les voix de Paris*, livre-partition où il analyse puis recompose,

trois siècles après Janequin, les cris des petits métiers de Paris et d'ailleurs, les slogans, les appels de colporteurs etc. Voici quelques échantillons de ce qu'il entendait à Strasbourg :




Scheeräschliff! Scheeräschliff! aus Pa - ris! _____
(Rémouleur Rémouleur de Pa - ris!)

MARCHAND d'épingle à lessive

N°49. 

Wäsch-klammer Wäsch-klammer Wäsch-klammer
(Épingles à lessive, épingles à lessive, épingles à lessive.)

JUIF MARCHAND de mort aux rats.

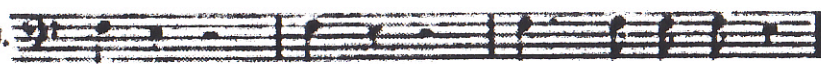
N°50. 

Mus - gift Mus - gift
(Poison pour les souris, poison pour les souris)

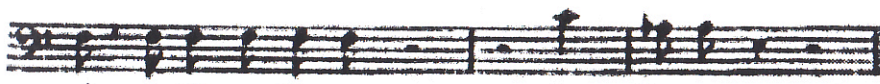


Rat - ten gift! _____
(poison pour les rats!)

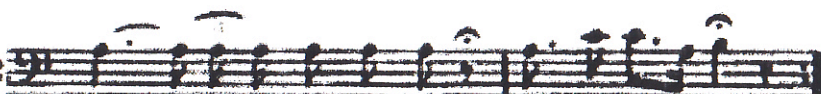
MARCHAND d'habits.

N°51. 

Nix nix nix zu handle
(Rien, rien, rien à vendre?)



al - ti Hüt und Lumpen Gäus Knöchlen
Vieux chapeaux et vieux chiffons os d'ois!)

N°52. 

Lum - pen un Knochen jetzi nix zü hand - le?
(Os et chiffons à présent; rien à vendre?)

Et voici un extrait de l'élaboration qu'il en a faite :

The image shows a musical score for the song 'A deux liards tous les Anglais' by Victor Hugo. The score is arranged in a system of ten staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the left hand playing a similar pattern. The next two staves are for the vocal line, with the right hand playing a melody and the left hand playing a bass line. The lyrics are written below the vocal staves. The lyrics are: 'A deux liards tous les Anglais / chand' de chif fonsi / bleau! / Chas-se-las de Fontai ne / bleau! / lieri / Carr'leur d'sou lieri'. The score is in a key of G major and a 2/4 time signature.

La quasi-totalité des signaux notés par Kastner ont aujourd'hui disparu, ce qui fait que si on jouait sa musique, très probablement elle ne saurait plus recréer ce paysage urbain spécifique que ses contemporains étaient à même de percevoir.

Victor Hugo note " le matin, en dormant " ce qu'il entend de sa chambre de Guernesey, le 18 juillet 1870, dans cet enregistrement bruitiste avant la lettre qu'est l'extraordinaire poème Fenêtres ouvertes (L'art d'être grand-père, livre I, n° XI) :

" J'entends des voix. Lueurs à travers ma paupière.
Une cloche est en branle à l'église Saint-Pierre.
Cris des baigneurs. Plus près ! Plus loin ! Non, par ici !
Non, par là ! Les oiseaux gazouillent. Jeanne aussi.

Georges l'appelle. Chant des coqs. Une truie
Racle un toit. Des chevaux passent dans la ruelle.
Grincement d'une faux qui coupe le gazon.
Chocs. Rumeurs. Des couvreurs marchent sur la maison.
Bruits du port. Sifflement des machines chauffées.
Musique militaire arrivant par bouffées.
Brouhaha sur le quai. Voix françaises : Merci.
Bonjour. Adieu. Sans doute il est tard, car voici
Que vient tout près de moi chanter mon rouge-gorge.
Vacarme de marteaux lointains dans une forge.
L'eau clapote. On entend haleter un steamer.
Une mouche entre. Souffle immense de la mer. "

Sous la plume de cet homme réputé pour son hostilité à la musique naît une représentation musicale en avance d'un siècle. Plus encore que le programme d'une symphonie virtuelle, ou la page de notations faussement brutes qu'une lecture distraite identifierait, on a là un véritable substitut à l'enregistrement encore inexistant, un art des bruits organisant l'espace autour d'un observatoire aveugle pour en faire le révélateur purement acoustique d'un univers peu à peu distendu entre l'infiniment proche et l'infiniment lointain du dernier vers.

Sans doute, la partition de Kastner n'est pas à la hauteur de l'originalité de son analyse ; sans doute Hugo n'aurait pas apprécié une réalisation sonore organisant les sons qu'il fait apparaître par le seul pouvoir des mots, mais le mouvement qui porte puissamment la sensibilité du début du XX^{ème} siècle vers la perception d'espaces multiples et la transfiguration du réel brut n'en part pas moins de telles initiatives, qui s'inscrivent d'avance en opposition, pour ainsi dire, avec l'exaspération inverse du post-romantisme qui ne prétendra explorer que les gouffres intérieurs du symbole et de la subjectivité. Comme un lointain écho au poème de Hugo, Lundi rue Christine d'Apollinaire transcrit le paysage polyphonique d'un bistrot parisien, mais plus comme un théâtre virtuel que comme une musique. Les polytonalités et les polyrythmies de Ives et de Milhaud ne prennent leur vrai sens que par référence aux espaces concrets des défilés et des fêtes urbaines.

Il y aurait malgré tout quelque abus à identifier toute spatialisation musicale à un art paysagiste. Si la projection spatiale varésienne est un paysage, il est aussi abstrait et factice que celui du jardin d'Arnhem imaginé par Edgar Poë. Tout comme on a essayé au XX^{ème} siècle de traiter le timbre comme une dimension musicale, - voire un paramètre -, on a aussi tenté de traiter l'espace dans la même perspective systématique. Bien que ces conceptions des années soixante aient rapidement abouti à un échec, elles ont suscité des œuvres qu'on ne saurait classer parmi les paysages musicaux, comme Gruppen ou Carré de Stockhausen, et Terretektorh ou Nomos Gamma de Xenakis.

Les occasions où le XXème siècle a posé de la façon la plus aiguë la question du paysage musical sont plutôt les travaux des bruitistes d'une part, et ceux des urbanistes sonores actuels d'autre part. L'art des bruits, de Luigi Russolo, en 1913, définit clairement les buts et l'esthétique de cet art paysagiste que l'auteur ne put réaliser faute de moyens techniques appropriés, et aussi de véritable envergure musicale : «...Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisse des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries...L'art des bruits ne doit pas être limité à une stérile reproduction imitative. Il s'agit d'obtenir « les plus complexes et les plus neuves émotions sonores, non par une succession de bruits imitatifs reproduisant la vie, mais par une association fantastique de ces timbres variés ». Les bruitistes ont essayé de réaliser ce programme, avec la création d'instruments bruiteurs et leur présentation publique dans des "réseaux de bruits" : 21 avril 1914 : concert futuriste au théâtre Dal Verme de Milan. Au programme : Réveil d'une capitale, On dîne à la terrasse du casino, Rendez-vous d'autos et d'aéroplanes. Bilan du concert : 11 blessés légers.

En 1918 : les futuristes russes Gastev et Maiakovski essaient d'organiser des Symphonies urbaines à St-Petersbourg et Nijni-Novgorod.

7 novembre 1922 : les mêmes auteurs mobilisent à Bakou des sirènes d'usines, de l'artillerie, des hydravions et des masses chorales, le tout dirigé du haut d'un toit avec des banderoles. etc.

Au moment où les concerts futuristes commencent à passer de mode et à accuser leurs étroites limites, l'avènement du cinéma parlant va créer une fantastique révolution dans la sensibilité du public, en l'habituant insensiblement à percevoir un mélange de bruits, de dialogues et de musique sur la bande sonore des films. Le rêve séculaire d'un urbanisme sonore, au sens large, va peu à peu trouver les moyens techniques qui le rendent possible. L'époque de l'architecture baroque et des "grotesques" se plaisait à organiser des automates musicaux et acoustiques qui figurent le grand chant "panique" de la nature parmi les rocailles. La Musurgia Universalis du père Kircher nous décrit certains de ces aménagements à la fois acoustiques, hydrauliques et mythologiques, mise en théâtre multimédia, dirait-on aujourd'hui, d'un espace naturel. Si les paysagistes des âges baroque et classique avaient eu les moyens acoustiques nécessaires, nul doute qu'ils auraient développé un art des sons organisés dans l'espace, dont leurs orchestres cachés, leurs sonneries de cors et leurs syrinx automatiques ne nous livrent qu'une esquisse.

Il a fallu attendre Walter Ruttmann et son film Week-end, en 1931, pour qu'un paysage acoustique totalement organisé soit offert au public. Dès l'apparition de l'enregistrement de longue durée, sur la piste optique de ce film sans images, il a montré qu'on pouvait à la fois exploiter les réalités acoustiques brutes comme Dziga Vertov exploitait les images brutes dans son "cinéma-

vérité", et inventer une narration à l'aide de ces seuls éléments. Le perfectionnement des techniques d'enregistrement a permis depuis d'autres types de réalisations, selon des prémisses comparables. J'ai personnellement baptisé "phonographies" ce genre de pratique, dont j'ai relancé l'idée au début des années 60, et dont j'ai proposé plusieurs exemples.

Si le paysage musical n'appartient qu'aux compositeurs, il n'en va pas de même pour le paysage acoustique. Trois catégories de responsables au moins sont fondées à s'en emparer : architectes-urbanistes, compositeurs, et sociologues. Le paysage sonore, en dépit des nombreuses études de Murray Schafer et d'autres, est loin d'avoir la cohérence du paysage visuel. Son impermanence le remet sans cesse en question. Non seulement son devenir historique est encore beaucoup plus fugace que celui des monuments, mais il est soumis à de continuelles vicissitudes climatiques, socio-politiques, écologiques etc. Toutes les sources sonores qui semblent caractériser un lieu sont beaucoup plus à la merci d'une migration, d'une grève, d'une fête, d'un gel ou d'une averse, que ne le sont les traits topographiques. Aussi les évocations sonores qui prétendent recréer un lieu avec des séquences enregistrées sont-elles moins fidèles, bien souvent, que des synthèses composites.

Dès lors, on peut être tenté de penser que l'attitude la plus judicieuse est celle de J.Cage lorsqu'il propose, sous le titre de 4mn 33sec. un simple "piège à sons" imaginaire, que l'auditeur disponible est libre de poser n'importe où et n'importe quand. Mais comme l'indétermination totale est porteuse de déceptions nombreuses, l'activité musicale volontaire resurgit inmanquablement pour combler les vides et les frustrations du vagabondage acoustique, et tenter de transformer le hasard en nécessité; par exemple en renouant avec des paysages composites, idéaux (je l'ai fait avec Rituel d'oubli) ou avec la narrativité d'un cinéma pour l'oreille (comme Ferrari dans Presque rien).

Quant aux urbanistes sonores parfois chargés de missions par des ministères ou des municipalités, le meilleur rôle qu'ils puissent assumer est souvent de limiter les nuisances en luttant contre les bruits considérés comme déplaisants plutôt qu'en rivalisant avec la barbarie des Muzaks de toutes sortes. Les notions-clefs dégagées par les nombreux colloques qui se sont tenus sur le paysage sonore (voir la bibliographie) se répartissent essentiellement en deux termes complémentaires : l'un est lié au son dominant, relativement permanent, tel que la circulation automobile dans nos villes, le vent sur telle plage, le ronronnement de l'usine etc.; l'autre a trait aux événements ponctuels, plus ou moins rares, agréables ou contrastés. C'est-à-dire qu'on retrouve au plan sonore les idées de fond et de figure familières aux peintres. L'analyse acoustique à laquelle nous nous livrons plus ou moins consciemment en présence d'un paysage sonore repose sur cette répartition quasi-automatique des sons : d'une part en un substrat relativement

permanent, auquel l'appellation de tonalité peut convenir, à condition de ne pas forcer cette métaphore ; et d'autre part en un ou plusieurs plans sonores et spatiaux selon lesquels des événements s'organisent en séquences polyphoniques. Un tel type d'analyse est-il relatif à une culture musicale donnée ou universel ? La question restera sans réponse certaine, mais il est tentant de penser que cette opposition entre permanence et occurrences est bien universelle. Les bourdons et les ostinati des musiques populaires définissent ces sonorités de base ; les ponctuations, les exclamations, les figures récurrentes ne sont pas moins de tous les temps et de toutes les musiques.

On est fondé à rattacher les universaux de la perception à ceux de la pensée, et l'école de Chomsky traque ceux-ci au niveau de la logique des "grammaires". Mais notre psychisme se structure par la perception de l'environnement acoustique non moins que par la pratique du langage. En ce sens, nous analysons des paysages sonores, - sources de dangers ou de plaisirs potentiels, bien avant de savoir intégrer mentalement des formes musicales. Ce sont les musiques qui éveillent explicitement en nous le souvenir de ces modèles sonores qui ont structuré nos premières expériences sensorielles, qui peuvent être qualifiées de "paysagères". Celles qui les ont oubliés et ne nous les représentent plus n'en sont pas moins parfois tributaires, à des degrés divers, et leur autonomie culturelle n'est jamais totale.

Les réflexions précédentes nous conduisent ainsi à rattacher les notions de paysage musical et de paysage sonore à deux critères principaux : le paysage musical se définit par une certaine mise en espace des sons, perçus comme extérieurs à nous, et par l'aptitude de ces sons à nous représenter une image perceptive qui semble plus ou moins consciemment liée à une analyse spontanée des environnements sonores auxquels notre expérience nous a confrontés dès la naissance.

L'intériorité revendiquée par Wagner et la tradition comme valeur authentique, contre la superficielle sensualité "latine" n'est peut-être en dernière analyse que la réanimation des images enfouies dans notre mémoire subconsciente. C'est peut-être parce que nos premières expériences acoustiques nous ont appris à structurer l'espace d'une certaine manière, que la musique, art du temps, - c'est-à-dire jeu spécifique entre l'oubli et la mémoire -, peut parfois transfigurer pour nous l'espace. Baudelaire l'avait noté : " La musique creuse le ciel ".

Bibliographie

Butor M.: La musique, art réaliste, *Esprit*, 1960, 138-156.

Charles D.: Voix mammifères, musiques cétacées, *Traverses* n° 8, Éditions de Minuit, 1977. (repris dans *Le temps de la voix*).

Delage B.: Paysage sonore urbain, *Recherche* n° 79-27, Plan-Construction, juin 1979, 2 avenue du Parc de Passy, 75016, Paris.

Mâche :F-B. Le réalisme en musique, Situation de la recherche, *Cahier d'études de Radiotélévision*, n° 27-28, Flammarion, 1960.

Mâche F-B.: Une ville sonore, Catalogue de l'exposition *Mutations*, Musée d'art moderne de Céret, 1971.

Mariétan P.: Musique-Paysage , *Pro Helvetia / GERM*, 1979, 15 rue Buzelin, 75018 Paris.

Massin J.: *Les cris de la ville*, Gallimard 1978.

Revault d'Allonnes O.: De l'intention descriptive dans la création musicale, *Journal de Psychologie normale et pathologique* LVI, 1959 I, 61-74.

Russolo L.: *L'art des bruits* (1913), rééd. *Avant-gardes, L'âge d'homme*, Lausanne, 1975 , 164 p.

Schafer R. Murray : *Le paysage sonore*, J-C. Lattès, 1979.

X. : *Exploration des nouveaux paysages sonores*, *Courrier de l'Unesco*, novembre 1976.

X. : *La musique, les sons, la ville*, *Musique en jeu* n° 24, Septembre 1976.

X : *Paysage sonore urbain, actes de colloques*, Plan-Construction, 1er trimestre 1981, ISBN 2-11-084 3861.

11 avril 1988

Correspondances n° 1, deuxième semestre 1988,
Université des Sciences Humaines de Strasbourg, p.15-24.