

Paysage sonore et pratiques de field recording, Le rapport de la création électroacoustique à l'environnement naturel

Pauline Nadrigny

Le terme de paysage sonore, en anglais *soundscape*, est assez familier et a gagné en popularité, depuis sa création dans les années 70, au-delà du champ musical. Du fait même de cette popularité, cette notion se voit souvent réduite à sa stricte définition, sans prise en compte des implications problématiques qui la sous-tendent. L'une de ces implications consiste en un certain rapport à la nature, plus précisément, au son naturel. En effet, les théories du paysage sonore ont contribué, et c'est là une de leurs conséquences les plus importantes, à une prise en compte écologique de la perception sonore. L'élaboration de cette notion est, de fait, inséparable d'une réflexion sur la pollution sonore à l'heure post-industrielle, au combat pour la préservation d'une perception sonore agréable, certes, mais d'abord non nocive, et à une prise en compte qualitative des seuils limitatifs. Cette seule considération serait cependant réductrice. Connexe au souci de protection, parfois relativement indépendante de ce dernier, se constitue également une approche artistique. Le *field recording*, traduit en français par l'expression générale de prise de son, d'abord simple moyen technique de fixer dans des enregistrements des paysages sonores, devient le médium d'un mouvement esthétique, plus ou moins lié à l'écologie sonore.

Le but de cette étude est une analyse de ce mouvement artistique, qui se développe depuis les années 70 mais trouve depuis une dizaine d'années un nouvel essor par des prolongements critiques. C'est que le *field recording*, comme pratique musicale, trouve de nombreuses expressions, diversité qui ne peut se comprendre que si l'on étudie, à la source, les conditions d'émergence de la notion de paysage sonore. Nous espérons en cela que cette étude permettra de se déprendre du préjugé qui lie souvent électroacoustique et conception *new age* de la nature, et limite la prise en compte de la nature par les mouvements musicaux électroacoustiques à un retour à une sonorité naturelle de l'origine (sons de baleines, bruits de cascades...) dans une perspective parfois médicinale. Le *field recording*, dès son utilisation dans le cadre des théories du *soundscape*, et dans sa réalité contemporaine, illustre un rapport subtil, et nullement naïf à la notion de nature.

Qu'est-ce qu'un paysage sonore ?

Avant de décrire les conditions d'émergence de cette notion devenue fameuse, quelques mots sur le passage du paysage visuel au paysage sonore, en anglais du *landscape* au *soundscape*. On peut se demander s'il est anodin de convoquer une notion généralement liée au

sens de la vision pour décrire une réalité acoustique. Parler de paysage sonore, de *soundscape*, ce n'est pas seulement appliquer à l'auditif les caractéristiques du paysage visuel, c'est viser le paysage sonore dans sa spécificité perceptive. Sans nous attarder sur de nombreuses différences¹, notons cependant une distinction intéressante pour nous en ce qu'elle est directement liée aux enjeux écologiques du paysage sonore. L'oreille n'a pas de paupière. Nous vivons de manière permanente dans un environnement sonore partiellement qualifié. Dès lors, la seule protection contre cette intrusion permanente d'informations est un mécanisme psychologique de sélection. Le paysage sonore est visé à l'intérieur, il s'impose comme une constitution perceptive, là où le paysage visuel paraît être visé au-dehors, à travers une fenêtre que la peinture a d'abord ménagé au spectateur.

La notion de paysage sonore, en anglais *soundscape*, est introduite en théorie musicale par le canadien Raymond Murray Schafer, dans les années 70. Le terme paraît officiellement dans *The New Soundscape* en 1969². On retiendra un ouvrage, paru en 1977, qui se charge à la fois de définir cette notion et d'en dérouler les implications écologiques et esthétiques (l'un n'allant sans l'autre pour Schafer). Il s'agit du livre intitulé *The Soundscape, our sonic environment and the tuning of the world*, publié en 1977³. Cette expression de « *tuning of the world* » que l'on peut traduire par « harmonie du monde » est extrêmement importante. Comme nous allons le voir, le propos de Schafer se fonde sur le désir de réharmoniser les rapports de l'homme aux sons qui l'entourent, tout le problème étant le principe de cette harmonie. Murray Schafer illustre ce désir dans la fondation du *World Soundscape Project*, fer de lance du mouvement de l'écologie sonore sur le continent nord américain, qui sera suivi par de nombreux projets, dont le *World Forum for Acoustic Ecology* (WFAE).

Au seuil de son ouvrage *The soundscape*, Schafer pose cette question générale: « Quelle est la relation entre l'homme et les sons de l'environnement qui est le sien, et que se produit-il lorsque ces sons viennent à changer ? » On pressent que la visée est double: il s'agit à la fois, dans une visée descriptive, d'étudier une relation changeante de l'homme aux sons, et, dans une visée axiologique et prescriptive, de s'interroger sur la manière de pallier les changements dès lors qu'ils peuvent s'apparenter à une dégradation de l'harmonie du paysage sonore.

Commençons donc par l'aspect descriptif. Le *soundscape* n'est autre que l'environnement sonore (*sonic environment*) d'un sujet déterminé⁴. Cette définition très générale, qui comprend tous les phénomènes acoustiques pour un sujet donné, est d'emblée

¹ Pour une étude de ces dernières, cf. Jean-François Augoyard, « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? », *Le Débat*, mai-août 1991, n°65

² R. Murray Schafer, *The New soundscape, A handbook of the modern music teaching*, Toronto, Berandol Music, 1969

³ R. Murray Schafer, *The Soundscape, our sonic environment and the tuning of the world*, 1977, Knopf, Réed. Destiny Books, 1994. Les passages traduits le sont par l'auteur de l'article. Pour la traduction française : *Le paysage sonore*, Paris, Lattès, 1979

⁴ *Ibid.*, p. 271. On se référera utilement au lexique figurant à la fin de l'ouvrage (cf. document joint à l'article)

précisée. Techniquement, écrit Schafer, le *soundscape* est toute portion de l'environnement sonore visée comme champ d'étude. Le paysage sonore est un environnement que l'on étudie, c'est-à-dire auquel on prête attention comme tel. Il est donc délimité, présente un certain nombre de relations internes repérables : il s'agit d'une entité organisée. Autre remarque, le *soundscape* peut référer à des environnements existants ou à des constructions abstraites. Une composition musicale, le résultat d'un montage de bandes magnétiques peuvent être considérés comme paysages sonores. Notons le caractère extrêmement ouvert de cette définition : le paysage sonore n'est pas spécifiquement un paysage faisant intervenir des sonorités naturelles. Sa définition repose sur un principe englobant, qui aborde dans la même perspective composition musicale et environnement sonore naturel.

Mais Schafer ne se contente nullement d'inventer le néologisme de *soundscape*. Il s'agit également de penser, comme pour tout paysage, la *perspective* par laquelle il se constitue, perspective que Schafer conçoit d'emblée comme dynamique. Pour cela, il reprend les concepts de la théorie de la forme, qu'il reçoit notamment de sa lecture de Marshall McLuhan, à savoir le couple perceptif figure/fond. Il thématise ainsi les principes fondamentaux de ce paysage, en repérant notamment trois types de phénomènes sonores qui le structurent :

1. Les sonorités maîtresses ou toniques, *keynote sounds*, qui jouent le rôle de fond. Employer le terme *keynote* pour se référer à ces sonorités est révélateur : en musique, le terme *key* désigne la fondamentale, le principe selon lequel les autres sonorités doivent être entendues (la tonalité par exemple). Dans un paysage sonore, le son fondamental détermine la perception de tous les autres : le son de la mer dans une ville côtière, le son des trains qui passent dans un appartement longeant une voie de RER. Ces exemples nous indiquent une autre caractéristique des *keynote sounds* : ils ne sont pas toujours conscientisés. Notre perception est conditionnée par eux, mais ce conditionnement reste souvent inaperçu – nous en prenons conscience lorsque le son en question s'arrête.
2. Les sons à valeur signalétique ou signaux sonores – en anglais *signal sounds*. Ces sonorités tiennent le rôle de figures. À la différence du son tonique, le signal sonore est remarqué, il apparaît comme événement pour le sujet qui le perçoit. Le signal sonore renvoie souvent à autre chose que lui-même : une représentation, une cause, un contexte.
3. Les marqueurs sonores (*soundmarks*). Le terme, dérivé de l'anglais *landmark*, borne qui délimite des parcelles dans un paysage visuel, qui délimite des propriétés, traduit le même type de phénomène. Un marqueur sonore est un son qui réfère à une communauté, qui possède certaines qualités qui le rendent unique, remarquable. Son statut est intermédiaire car ce type de sons est à la fois prisé par les membres

d'une communauté - en cela il s'apparente à un signal sonore, mais est également familier. Il fait, pour reprendre l'expression commune, partie du paysage, il fait corps avec lui. En cela, il a quelque chose à voir avec les sonorités du type *keynote sounds*. L'exemple favori de Schafer est le marqueur sonore de sa propre communauté, celle de Vancouver : le son de la corne de brume.

Son de la mer, son d'un train, d'une corne de brume : parler de paysage revient à convoquer indifféremment des sons dits naturels et des sons issus d'instruments, de machines. Cependant, Schafer est bien le fondateur du courant de l'écologie acoustique. C'est que la notion de paysage sonore s'attache à une conception particulière du son naturel. Comme toute théorie du paysage, celle du paysage sonore entretient en effet un rapport complexe à la notion de nature. Sur quelle conception de la nature se fonde la théorie du *soundscape* ?

Nature, musique et harmonie du monde

Étudions d'abord la manière dont cette nature apparaît. Elle est globalement présentée, thème classique, comme en péril du fait de la société postindustrielle et de ses sonorités propres. Les sonorités des éléments (l'eau, le vent), des paysages naturels (forêts), les sonorités animales (oiseaux, insectes, mammifères marins), celles des écosystèmes encore préservés de l'urbanisation, sont non seulement menacées de disparition au sens propre, mais également menacées de ne plus être entendues, ce qui est finalement la même chose. Schafer, reprenant l'image de Berkeley, estime que le son existe tant qu'il est entendu, tant qu'il y a un sujet pour prêter l'oreille et le qualifier. Perdre l'habitude d'entendre ces choses, c'est perdre l'habitude de les reconnaître, de les nommer : l'auditeur n'entend plus le chant du merle ou de la mésange mais le chant d'un oiseau. Quels sont donc ces sons naturels en péril et pourquoi le sont-ils selon Schaeffer ?

Les sons naturels sont abordés dès les premières pages du livre *the Soundscape*. Il s'agit du son des éléments (eau, air, notamment) présentés la plupart du temps comme *keynote sounds*. Ces sonorités sont douées d'une valeur archétypique et symbolique. « Voix de la mer », « esprit du vent », Schafer décrit les sonorités naturelles comme ces sons élémentaires, chargés de mythes, porteurs de représentations symboliques fortes. En cela, la préservation de ces sons va de paire avec celle de l'imaginaire de l'homme. Coupant les arbres dans lesquels le vent s'engouffre, nous abattons aussi les mythes qui se sont constitués et qui semblent indissociables de notre perception. On voit d'emblée que la position de Schafer est plus subtile qu'une simple défense naïve de la Nature comme fond originaire, strate élémentaire sur laquelle l'homme se construit. La nature est à préserver dans une perspective aussi bien anthropologique (certes

anthropocentrée), en ce qu'elle est constitutive, par l'interprétation symbolique que nous avons des sonorités naturelles, de la richesse de notre esprit.

On pourrait cependant rétorquer à Schafer que ces symboles peuvent tout aussi bien changer, que les sons rémanents, archétypiques, évoluent avec la société. Schafer est conscient de cette objection, et s'emploie, dans une approche historique, à décrire l'évolution des sons harmoniques : comment le son du train, le son du trafic automobile, plus subtilement le son rémanent et inaperçu des machines tout autour de nous (air conditionné, ventilations) se sont imposé comme le cœur harmonique de notre perception sonore. Tout le problème est de penser ce que l'on perd à remplacer les sonorités dites naturelles par ces nouvelles sonorités. À cet effet, Schafer dresse un certain nombre d'oppositions.

La première correspond au contexte de perception du paysage sonore. Percevoir en environnement acoustique naturel, par exemple dans une forêt, n'a rien à avoir avec le fait de percevoir un son diffusé par la radio, ou perdu dans un ensemble d'autres sons intenses, comme dans un contexte urbain. Cette opposition générale est définie par Schafer comme opposition entre *hi-fi*, haute-fidélité, et *lo-fi*, basse fidélité, termes qu'il emprunte au domaine de l'électroacoustique pour penser le contexte général de l'audition. Dans un contexte naturel, le rapport signal/bruit est assez bas pour que chaque son puisse être entendu clairement. Dans un contexte postindustriel d'urbanisation, le rapport signal/bruit est tel que l'information acoustique est trop dense, densité qui peut perturber la perception.

La deuxième opposition fondamentale porte sur la périodicité des sons. Selon Schafer, les sons naturels manifestent une originalité et une diversité que les sons artificiels, issus de nos machines, n'égalent nullement. Les chants d'oiseaux sont l'exemple même de sonorités complexes et diversifiées. Les sons artificiels ont, au contraire, tendance à être rémanents, répétitifs, redondants et à se ressembler. On pourrait faire une nouvelle objection à Schafer : nombre de sonorités naturelles sont périodiques. Ainsi, le bruit de la mer, les chants d'oiseaux s'entendent par cycles. Schafer ne nie pas ce phénomène et la prise en compte de cette objection est l'occasion pour lui d'approfondir sa conception de l'originalité des sons naturels.

L'analyse d'un paysage sonore permet en effet de mettre au jour la manière subtile dont les différents cycles sonores se combinent. Si l'on représente sur un schéma les cycles sonores naturels d'un paysage sonore en Colombie britannique⁵, on constate que chaque espèce animale intervient de manière ponctuelle et régulière. L'ensemble apparaît, visuellement, comme organisé. Le paysage sonore artificiel ne répond pas à un tel équilibre, les informations surgissant de manière chaotique et indifférenciée. Les sons ont tendance à s'imposer, créant non pas des alternances de cycles mais des strates continues qui se superposent.

⁵ Cf. document joint à l'article

Faut-il dès lors conclure qu'il existe un équilibre interne aux sonorités naturelles ? C'est finalement sur cette conception de la nature, philosophiquement marquée, que se fonde la conception schaeferienne du paysage sonore. La nature n'est pas pour Schaeffer un système dont les régularités ne sont que de simples effets. Il y a bien une orchestration interne au paysage sonore naturel, orchestration d'une nature intrinsèquement musicienne. Dans la description du paysage sonore décrit sous le graphique étudié apparaissent ainsi les différents cycles comme des « groupes », chaque groupe étant doué d'une voix propre, de manière « analogue aux différentes sections d'un orchestre entrant séparément avant de se combiner dans l'orchestration totale »⁶. Schaeffer définit ailleurs la nature comme « *une immense composition musicale* »⁷. Processus d'artificialisation, où une représentation culturelle - l'orchestre - pourvoit une grille de lecture du paysage sonore naturel.

Mais l'inverse est tout aussi important. Si Schaeffer conçoit en effet la nature comme musicienne, il définit notre musique comme dépendante de l'environnement sonore dans lequel elle se constitue. La salle de concert recrée ainsi à l'intérieur des murs un paysage sonore extérieur, par une imitation d'un environnement qui évolue. Du son des vents, en passant par celui du cor de chasse, jusqu'aux tentatives motoriques d'un Honegger, l'orchestre est ce lieu où se projette notre relation au paysage sonore. Dans ce rapport complexe de musicalisation du naturel et de naturalisation de la musique, le son naturel est moins un type de sons qu'une relation harmonieuse que le sujet entretient avec le paysage sonore. La thèse qui sous-tend la théorie schaeferienne du soundscape est métaphysique : la musique est l'expression d'une harmonie entre l'homme et la nature.

Schaeffer hérite en cela de positions philosophiques particulières, et dont certaines sont explicites. À la deuxième page de *The Soundscape*, il cite en effet Thoreau, dans *Walden* : « *Music is sounds, sounds around us whether we're in or out of concert halls.* » Dans le chapitre de *Walden* intitulé « *Sounds* »⁸, Thoreau développe une conception du son particulière : le son naturel est traversé de références culturelles (le chant des grenouilles décrit comme une véritable symphonie, le chant du *whipoorwill* semblable au sifflet de la locomotive. À l'inverse, les sons nés de la civilisation sont décrits avec des termes relevant du naturel. Ainsi l'écho apporte-t-il le son des cloches et de la locomotive réverbéré d'arbre en arbre. Les sources sonores se mêlent dans une harmonie que seule une écoute attentive, dégagée de l'agitation du monde, peut saisir.

Cette conception de la nature refuse donc une opposition frontale entre sons culturels et sons dits naturels. La nature est bien plutôt le rapport harmonieux de ces sources, harmonie dont le chiffre est d'origine divine. Cette conception est elle-même héritée de l'Essai d'Emerson,

⁶ R. Murray Schaeffer, *The soundscape*, p. 229

⁷ p. 206

⁸ Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, trad. française par L. Fabulet, L'imaginaire Gallimard, 1922

Nature, Emerson pour qui la nature est, au-delà de la définition commune, moins un ensemble d'objets intouchés par l'homme que l'extériorité même des choses, organisées selon un certain principe, ce qu'il appelle une « *intégrité d'impression* ». La nature est tout environnement dès lors qu'il se comprend comme système présentant une organisation interne. Mais cette organisation n'est pas une simple logique définie par l'activité humaine - une usine est un environnement sonore organisé. L'organisation est harmonie, dont le chiffre est pour Emerson la marque de la création divine. Schafer, dans sa théorie du paysage sonore, hérite de cette conception et la notion de « *tuning of the world* », fondamentale dans sa théorie du *soundscape*, est inséparable de cette perspective métaphysique. Le paysage sonore est donc naturel en ce qu'il constitue une somme qualifiée d'impressions harmonisées. L'harmonie est celle des sonorités entre elles, mais également entre les sons et celui qui les écoute, système dans lequel toutes choses s'expriment mutuellement.

Dès lors, c'est, paradoxalement, par le biais d'une thèse métaphysique gageant une harmonie entre l'homme et le monde, harmonie dont la musique exprime le chiffre, que le paysage sonore peut être compris aussi bien comme *cultural soundscape* que dans ses aspects biologiques. En un sens, la distinction n'est pas réellement opérante pour Schafer, qui voit dans la nature un principe d'organisation des phénomènes plus qu'un ensemble de sons déterminés qu'il faudrait préserver. La préservation, avant de porter sur les sons, porte sur notre relation au paysage sonore : là est le sens profond de ce que l'on nomme l'écologie sonore.

L'écologie sonore

Après avoir présenté cette notion de paysage sonore, sa définition, et la conception de la nature qui la sous-tend, il s'agit de saisir les applications artistiques contemporaines, en deux temps. Commençons donc par l'écologie sonore et ce que Schafer nomme *acoustic* ou *sound design*. L'analyse du *soundscape* a une double fonction, que reflète la technique même du *fieldrecording*. Le *field recording* est le moyen par lequel nous pouvons enregistrer un paysage sonore et l'étudier en tant que tel. Certes, l'étude peut se faire *in situ*, et Schafer engage ses étudiants à faire des marches auditives (*soundwalks*), à prêter attention aux environnements sonores dans lesquels ils évoluent, et à tenir un journal de sons. Mais l'enregistrement permet de systématiser cette étude, en rendant l'écoute répétable *ad libitum*. L'écologie acoustique est, en premier lieu, une étude des relations que l'homme entretient avec les sons qui l'entourent, une étude du paysage sonore et de la manière dont l'homme s'y inscrit. Son rôle est d'abord documentaire et analytique, mais également poétique. Car c'est à travers cette étude que peut surgir un art musical requalifié, que Schafer nomme *sound design* ou *acoustic design*, couramment utilisé en français (design sonore). Champ interdisciplinaire relevant aussi bien de la science acoustique, des sciences sociales que de l'esthétique, son but est de découvrir les

principes selon lesquels un paysage sonore peut être amélioré. Le *sound design* est développé au sein du *World Soundscape Project*, fondé dans les années soixante, chargé en premier lieu de recueillir des paysages sonores, de les analyser, et d'en étudier l'évolution⁹.

Quelles sont les actions concrètes du *design sonore* dans la perspective de l'écologie acoustique? En premier lieu, l'élimination ou la restriction de certains sons. Il s'agit de la lutter contre ce que Schafer nomme *noise pollution*, et ses répercussions éventuellement néfastes sur la santé. Mais le *design* sonore s'occupe également de l'introduction de nouveaux sons et de la préservation des sons menacés de disparaître. Il s'agit souvent des marqueurs sonores d'une communauté. Enfin, le rôle du design acoustique est de créer des paysages sonores stimulants pour le sujet qui y évolue. Son rapport à l'architecture est en cela important, domaine où il cherche à sortir d'une logique négative où, selon Schafer, la manière la plus courante d'aborder le son semble la perspective de l'isolation. D'où l'intérêt de Schafer pour la structure de l'amphithéâtre, l'utilisation de l'écho et de la réverbération ou la technique des résonateurs helmholtziens. Si la nature est selon Schafer « une immense composition musicale », le *sound design* doit pouvoir l'orchestrer, en privilégiant donc diversité et clarté des voix.

Notons que l'électroacoustique est en cela dans un rapport ambigu à la création musicale. D'un côté, le *fieldrecording* est l'instrument d'une documentation ayant pour but une recomposition du paysage sonore. Mais elle est tout autant, pour Schafer, un facteur de déséquilibre. En permettant d'écouter un son en l'absence de sa source, en coupant le son de son contexte, elle crée ce que Schafer nomme une situation de *schizophonie*, rupture entre le son original et sa reproduction, phénomène par lequel le son est détaché de son contexte, de son propre paysage. On voit donc s'opérer une sorte de renversement. Le *sound designer* se ressaisit de l'électroacoustique, de la possibilité de fixer le son, dans une fin qui vient précisément contrer les effets de la *schizophonie* contemporaine.

C'est finalement dans cette ré-harmonisation que réside le sens du *sound design* comme écologie sonore. Le *sound design* n'est pas une simple protection de l'environnement sonore. Du moins l'écologie sonore, nommée également bioacoustique, est-elle préservation d'une harmonie qui commence par la relation de l'homme au paysage qu'il perçoit. Cette ré-harmonisation ne peut se faire sans un travail préalable, qui consiste à apprendre à entendre. Cet apprentissage se nomme chez Schafer *ear cleaning*, expression que l'on pourrait traduire crûment par le fait de se nettoyer les oreilles. Il s'agit d'exercer l'oreille à discriminer les sons de manière plus subtile, exercices que Schafer expose dans un ouvrage intitulé sous ce nom. Ce processus d'apprentissage est la base de tout remodelage positif du paysage sonore. Cette visée

⁹ Cf. L'étude *Five Village Soundscapes*, N°4 The environment Series, Edited by R. Murray Schafer, World Soundscape Project (lien: <http://www.sfu.ca/~truax/FVS/fvs.html>)

s'illustre chez Schafer à travers l'image du jardin sonore, *Soniferous Garden*- nous retrouvons ici le même principe d'artialisation que dans le paysage visuel, le jardin fonctionnant comme nature harmonisée. Le *Soniferous Garden* n'est pas simplement un projet chez Schafer mais bien une sorte d'idéal de l'écologie acoustique, espace de perception où les sons naturels et culturels s'harmonisent en un paysage sonore riche et diversifié, laissant place à la discrimination de chaque son. Cet idéal est intimement lié au préalable d'une pédagogie de l'écoute qui est le fond de la bioacoustique. Le *sound design* entendu dans sa version bioacoustique n'est pas un art de modeler le sons, mais bien de travailler sur notre propre perception dans l'optique de nous sensibiliser à leur existence. Ainsi, l'un des traits distinctifs de ce type de pratiques du *field recording* est le principe du « *no cut* », pas de coupure. Il s'agit de restituer comme tel le paysage sonore, sans montage et d'inviter à une immersion auditive dans ce dernier. De même le désir de Schafer de mettre au centre du jardin sonore un temple du silence doit-il se comprendre à la fois comme un projet réel mais surtout comme une image d'une perception qui se soustrait aux bruits parasites, et, à partir d'un silence retrouvé, réorganise les sonorités.

Arrêtons-nous sur quelques courants au sein d'un mouvement assez diversifié. Le premier s'attache à la préservation des sons eux-mêmes, et d'abord à leur étude. L'accent est mis sur une visée documentaire, laquelle est inséparable de l'esthétique. Ces projets s'attachent donc souvent au caractère menacé d'un paysage sonore, et notamment aux sons animaux. Les représentants de cette approche du *field recording* sont nombreux. Citons plus précisément le travail de Peter Cusack, particulièrement intéressé par les paysages sonores géographiquement déterminés, comme ceux du Lac Baïkal en Sibérie, par les champs pétrolifères d'Azerbaïdjan, par les sons correspondant aux migrations de populations (comment différents langages, différents marqueurs sonores viennent à se croiser). L'écologie acoustique laisse ici entrevoir sa perspective géographique et sociologique.

Un autre représentant contemporain de ce courant serait Chris Watson, artiste britannique. Watson vient du milieu de l'électronique et de la musique industrielle. D'abord connu pour son rôle dans le groupe Cabaret Voltaire et de nombreuses installations, il délaisse peu à peu cette scène pour se tourner vers le *field recording*. Il se consacre aux chants d'oiseaux qu'il enregistre notamment pour la *Royal Society for the Protections of Birds*. L'un de ses disques, sorti sur le label Touch en 1996, *Stepping Into The Dark* est composé d'enregistrements pris sur le vif dans différents endroits en Angleterre, au Kenya, en Allemagne, au Costa Rica. Chaque pièce fait l'objet d'une localisation précise (latitude/longitude).

Prolongements critiques : quelle harmonie ?

Mais le *fieldrecording* implique également les sons de la civilisation urbaine. L'écologie acoustique, ou bioacoustique, ne doit pas selon Schafer se cantonner aux paysages sonores non touchés par l'homme. On trouve pourtant ici un sujet de débat interne aux pratiques du *fieldrecording*. Il est vrai qu'une certaine tendance tend à éviter tout son dit culturel au sein des enregistrements. David Dunn¹⁰ a pris clairement position dans ce débat, en critiquant cette position naturaliste, comme une représentation infidèle de la réalité. Le *fieldrecording* doit rendre compte des paysages sonores dans leur diversité réelle. Pour Dunn, cette interprétation naturaliste du paysage sonore fausse le cœur même du projet de l'écologie acoustique et du *fieldrecording*, en tombant précisément dans une conception naïve, bucolique du paysage sonore.

De nombreuses œuvres de *fieldrecording* prennent part à ce débat en proposant des paysages sonores urbains, voire en mêlant judicieusement les sources, comme c'est le cas avec Cusack, dans son projet *Sound Data Base*. Le projet vise, de manière collaborative à mettre en partage des sons enregistrés dans l'environnement urbain de Londres. Les sons, précisément reliés à une zone géographique de la métropole, sont disposés sur une carte disponible en ligne. Le visiteur de la carte peut dès lors activer les sons dans l'ordre qu'il souhaite et t composer ainsi un paysage sonore inédit. Ainsi peut-on mêler le paysage sonore d'un parc (cris des enfants, étourneaux) et le trafic du périphérique, ou à celui de travaux¹¹.

Nous avons cependant là les termes d'un débat qui enrichit aujourd'hui les pratiques de *field recording* et qui les conduit à prolonger de manière critique l'héritage schaférien. Nous avons vu que l'auteur du *Soundscape* opposait de manière assez frontale les sons naturels, cycliques mais diversifiés, aux sons de la civilisation industrielle, rémanents et peu originaux. Ces types de sonorités ne sont plus décrites comme parasites par les acteurs contemporains du *fieldrecording*, qui tentent de trouver une richesse dans ces signaux jusqu'alors perçus comme parasites. Le musicien Scanner s'emploie ainsi à capter les ondes passant dans la salle de concert et à diffuser les bribes sonores ainsi recueillies. Le rapport/signal bruit extrêmement élevé des zones urbaines devient l'occasion d'une création musicale, qui tourne à son avantage les rumeurs de la ville. La *schizophonie* devient non plus une tare de la société post-industrielle mais un facteur de musicalité, Scanner jouant sur le mystère de la polyphonie créée par ces ondes entremêlées.

L'un des artistes contemporains les plus impliqué dans cette critique de la conception schaférien du paysage sonore, et de cette harmonie problématique et métaphysiquement

¹⁰ Cf. David Dunn, « Nature, sound art, and the sacred ». In. *Music from nature*. D. Rothenberg. Terra Nova, 61-71, The MIT Press, 1997

¹¹ Cf. <http://www.petercusack.org/>

marquée, est Francisco Lopez. Lopez reconnaît l'héritage de Schafer mais repousse deux aspects de sa théorie, par des oeuvres qui mêlent *field recording* sans coupure et montage d'environnements urbains et naturels. Lopez revient sur le rapport négatif de Schaffer et des acteurs de l'écologie acoustique aux sons industriels, et au paysage sonore *lo-fi*. Il critique, dans un essai intitulé *Schizophonie vs. Objet sonore*¹², l'idée même d'une harmonie du paysage sonore, du moins entendue dans les termes que Schafer développe, pour qui les sons de la civilisation post-industrielle sont systématiquement péjorés. Cette position conduirait Schafer à un traitement erroné, car de parti pris. De fait, certains environnements naturels sont tellement surchargés d'informations sonores que l'on peut les qualifier de *lo-fi* : ainsi la forêt équatoriale que Lopez enregistre¹³ est-elle un paysage sonore extrêmement bruyant où les informations diverses se perturbent mutuellement pour l'oreille humaine.

À l'inverse, Schafer négligerait la richesse des sons industriels. Ainsi, de nombreux acteurs actuels du *field recording* prêtent-ils attention aux vibrations constantes des machines qui nous entourent, et en exploitent le potentiel artistique. Enregistrer un *drone*, ou vibration cyclique, épinglée par Schafer comme narcotique et abrutissante, peut être l'occasion de déployer des harmoniques insoupçonnés, de solliciter l'imagination musicale de l'auditeur qui y discrimine des strates. Notons qu'il ne s'agit pas ici de reprendre le principe futuriste de *L'Art des bruits* d'un Russolo¹⁴. Pour Russolo, le bruit, même valorisé, est visé pour sa violence, pour son caractère sacrilège. Lopez s'emploie plutôt à montrer que le bruit n'est tel que si l'on ne fait pas l'effort de l'écouter avec plus d'attention : rendre le bruit à la musique en en découvrant la richesse, tel serait le sens d'une écologie acoustique - si Lopez pouvait encore se reconnaître dans cette expression. Lopez propose ainsi de se détourner d'une conception trop simpliste du paysage sonore, qui repose sur une axiologie trompeuse - c'est l'harmonie visée par Schafer qui pose donc problème.

Cette critique repose donc sur une autre, plus sérieuse, que Lopez développe dans un autre texte, intitulé *Environmental sound matter*¹⁵. Le problème fondamental est selon lui le caractère documentaire de l'écologie acoustique initiée par Schafer. "L'immense majorité des oeuvres ayant trait aux environnements sonores naturels », écrit-il, « révèle une compréhension documentaire de l'enregistrement. (...) Dans le cas du mouvement de l'écologie acoustique, (...) on constate une attention particulière aux aspects descriptifs du son lui-même, cette approche reposant essentiellement sur une conception représentationnelle (...) qui encourage

¹² Francisco Lopez, *Schizophonie vs. Objet sonore*, Soundscapes and artistic freedom, by Francisco López, January 1997 Extracted and modified version of parts of the in-progress larger essay "The dissipation of music", publication en ligne (lien : <http://www.franciscolopez.net/schizo.html>)

¹³ Francisco Lopez, *La selva*, Archief, The Netherlands, 1998, 2001

¹⁴ L. Russolo, *L'Art des bruits*, 1913, trad. Nina Sparta, Avant-Gardes, l'Âge d'homme, 1975

¹⁵ Francisco Lopez, *Environmental sound matter*, From the liner notes of the CD "La Selva. Sound environments from a Neotropical rain forest" « The Netherlands, Extracted and modified version of parts of the in-progress larger essay "The dissipation of music", publication en ligne (lien : <http://www.franciscolopez.net/env.html>), nous traduisons.

l'auditeur à visiter le lieu. Ma conception est que l'essence de l'enregistrement des sons n'est pas de documenter ou de représenter un monde plus riche, ou plus signifiant, mais est le moyen de pénétrer dans, de se concentrer sur le monde intérieur des sons ». C'est ainsi l'écoute qui prime, le son étant envisagé, nous l'avons vu au seuil de cette étude, comme paysage perceptif interne au sujet. Dans cette perspective, l'intervention sur la bande son n'est plus contradictoire avec le souci de réalisme, et le principe du « *no cut* » peut être abandonné. Le travail sur le paysage sonore devient à proprement parler un travail sur la plasticité perceptive.

Lopez se réclame en cela d'un autre penseur de l'électroacoustique, Pierre Schaeffer, fondateur de la musique concrète, et de sa conception de l'objet sonore décontextualisé. Lopez cherche en effet à faire cesser le rapport de référence que la notion de paysage sonore entretient. Nous avons là les termes d'un débat très vif en musique contemporaine, opposant une écoute contextualisée à une écoute dite réduite, qui vise le son pour lui-même. Au-delà de cette opposition peut-être forcée, tout l'intérêt de l'attitude de Lopez est de repousser l'écologie acoustique dans une conception plus compréhensive de notre rapport quotidien au sonore, tout en évitant de tomber dans une compréhension documentaire du musical. Si, pour Murray Schafer, documentaire et esthétique ne s'opposent pas, c'est dans la mesure où la nature est musicienne. Ne pouvant soutenir cette position, et plaçant la musique dans la visée de celui qui écoute, Lopez propose de franchir le pas que nous indiquions tout à l'heure en faisant de l'écologie acoustique un travail sur l'écoute des sons plus que sur les sons eux-mêmes.

Quelle conclusion tirer de ces prolongements critiques ? Si la référence à un paysage sonore dans lequel le son s'inscrit semble nécessaire à la qualification auditive, on peut voir cependant dans la critique de Lopez un rappel salutaire du fait qu'un paysage sonore est avant tout constitué dans une écoute qu'il s'agit de travailler, et que le paysage sonore n'est pas quelque chose que l'on reçoit passivement. Les pratiques actuelles du *field recording* semblent ainsi moins remettre en question le travail de Murray Schafer que prolonger de manière cohérente ses recherches, en se libérant notamment de l'aspect métaphysique de sa conception de l'harmonie. En cela, l'écologie acoustique apparaît d'abord comme un travail sur la perception des sons, et sur notre rapport quotidien, trop souvent désengagé, aux sonorités, quelles qu'elles soient.