



Écouter les voix du monde

JORDI PIGEM

Olivier Messiaen, natif d'Avignon, aurait eu cent ans en 2008. Ce compositeur, qui considérait les oiseaux comme les plus grands musiciens de la planète, parcourait déjà le monde depuis un demi-siècle pour enregistrer sur cassettes le chant des oiseaux et le transcrire en notes de musique. Messiaen a probablement été le premier compositeur à considérer aussi sérieusement les paysages sonores qui nous entourent.

Le monde, vibration sonore

Si l'on en croit certaines traditions, le monde aurait été créé à partir d'un ou de plusieurs sons primordiaux : par exemple à partir du rythme du tambour de Shiva ou de la syllabe sacrée *om* qui, dans l'hindouisme, est l'essence de l'univers. Certaines cultures traditionnelles d'Afrique et d'Asie affirment que la véritable substance de la réalité est le son, que les rythmes musicaux incarnent les rythmes essentiels des phénomènes et que la matière que nous considérons aujourd'hui comme une réalité fondamentale n'est qu'une condensation de vibrations sonores.¹

Dans la Chine antique, on considérait qu'avoir de grandes oreilles était un signe de sagesse, que cela montrait que la personne savait mieux écouter que parler. En Europe aussi, le philosophe stoïcien Épictète, qui vivait il y a deux mille ans, affirmait que la nature nous a donné deux oreilles et une bouche pour que nous puissions écouter deux fois plus que nous ne parlons.

Les restes de cette conception originelle, qui considérait que le son était primordial, n'ont pas totalement disparu. De nombreux musiciens et amateurs de musique considèrent la sonorité comme l'essence du monde. Après tout, la musique est capable d'unifier ce que nous ressentons et de nous faire marquer le rythme à l'unisson. Il y a quelque temps, la quatrième de couverture du quotidien *La Vanguardia* a accueilli un article intitulé « Con buena música las vacas dan más leche² ». Il s'agissait d'une interview de Jordi Jauset, auteur de l'ouvrage *Música y neurociencia: la musicoterapia*³ (2008). Ce n'est pas véritablement le sujet qui nous intéresse ici, mais les centaines d'études qui montrent l'effet thérapeutique de la musique nous rappellent que le son est bien plus essentiel et bien plus puissant que nous ne le pensons.

Dans l'un de ses principaux ouvrages, *Le Jeu des perles de verre*, le romancier allemand Hermann Hesse nous parle d'un jeu érudit qui a cours dans une république du futur et consiste à trouver des

¹ La tradition indienne du shivaïsme en est l'un des nombreux exemples, comme l'explique Alain Daniélou (2006 : p. 131-142). Un ouvrage curieux écrit en espagnol dans les années quarante du siècle passé par le musicologue allemand Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas* (1998), mentionne également ces traditions et tente d'expliquer à partir de clés musicales la disposition des chapiteaux romans du monastère de Sant Cugat del Vallès et de la cathédrale de Gérone. Également à souligner, les travaux de *cymatique* (*Kymatic*, *cymatics*, du grec *kyma*, « vague », « onde » : l'étude des formes physiques produites par les phénomènes sonores) menés au XX^e siècle par Hans Jenny et poursuivis plus récemment par d'autres auteurs.

² Quand on leur fait écouter de la bonne musique, les vaches donnent plus de lait (N.d.T.)

³ Musique et neurosciences : la musicothérapie (N.d.T)

Paysages sonores

résonances entre des sujets musicaux, scientifiques et philosophiques. Dans les premières pages de ce long roman, le narrateur explique que « dans la Chine légendaire [...] on identifiait presque la grandeur de la musique avec celle de la culture et de la morale », à tel point que « La musique connaissait-elle un déclin ? C'était un indice certain que le gouvernement et l'État étaient sur une mauvaise pente ». Il y a effectivement un ouvrage de la culture chinoise (que Hermann Hesse cite également), qui affirme catégoriquement que la musique a le pouvoir de maintenir ou d'altérer l'équilibre du monde. Il s'agit d'une encyclopédie classique, compilée aux alentours de 239 av. J.-C. et intitulée *Annales des Printemps et des Automnes de Lü* (*Lüshi Chunqiu*), qui dit par exemple :

« La musique parfaite a une cause. Elle naît de l'équilibre. L'équilibre naît de la justesse, et la justesse du sens du monde. Aussi ne peut-on parler musique qu'avec des gens qui ont compris le sens du monde [...]. La musique repose sur l'harmonie entre le ciel et la terre, sur l'accord entre l'obscurité et la lumière ».

« [...] La musique d'une époque d'ordre est donc calme et sereine, et son gouvernement équilibré. La musique d'une époque inquiète est excitée et rageuse, et son gouvernement instable ».

Nous pouvons nous pencher, parallèlement à ces traditions, sur quelques accords de la cosmologie contemporaine. Aujourd'hui, l'astrophysique voit l'origine de l'univers dans ce que l'on appelle le *bib bang*, mais en fin de compte, ce grand *big bang* n'est rien d'autre qu'un son, une onomatopée fréquemment utilisée en anglais pour imiter le son d'un tir, d'un coup puissant ou d'une explosion, ce qui en catalan se dirait *bum* ou *pum* et en français *boum* ou *pan*. Si au lieu de laisser l'expression *big bang* en anglais, nous l'avions traduite, en catalan nous parlerions du *gran bum* ou du *gran pum* et en français du *grand boum* ou du *grand pan*. Il est surprenant que le *big bang*, le mythe de la création que les héritiers de la culture moderne et scientifique prennent tant au sérieux, porte un nom qui nous ramène directement au son (bien que personne n'ait pu entendre ce son, cet éclat primitif).

Par ailleurs, l'un des grands espoirs de la physique théorique d'aujourd'hui est ce que l'on appelle la *string theory* (théorie des cordes), qui recherche les éléments fondamentaux de l'univers, non pas dans les particules ponctuelles, mais dans de minuscules entités unidimensionnelles (appelées cordes) initialement imaginées par analogie avec les instruments musicaux à corde. Rien à voir avec des ficelles ou des cordes à nouer, les *strings* de la physique ressemblent plutôt aux cordes d'une guitare ou d'un piano, et leurs propriétés fondamentales sont déterminées par leur état de vibration et d'oscillation, comme sur un instrument de musique⁴. Après avoir tenté de

⁴ Ce versant de la théorie des cordes a été souligné le 30 septembre 2008 par la physicienne nord-américaine Lisa Randall à La Pedrera (Barcelone), à l'occasion du symposium « En ressonància » organisé par le centre culturel KRTU.

trouver les éléments fondamentaux de l'univers dans les atomes et les particules sous-atomiques, la physique les cherche dans différents types de vibrations. Après nous être moqués pendant des siècles de Kepler et d'autres grands astronomes qui affirmaient sentir ou pressentir des harmonies musicales dans les proportions et les rythmes des planètes, nous découvrirons peut-être qu'il y a effectivement un certain type de dimension vibratoire et sonore dans le cœur de l'univers.

Mais laissons de côté les grandes abstractions cosmologiques pour en revenir à l'expérience directe du paysage qui nous est le plus proche, le paysage de notre propre corps : là aussi nous trouvons des vibrations. Les adeptes les plus avancés de certaines techniques de travail corporel comme le yoga du Cachemire ou le qi gong chinois expliquent qu'en pratiquant leur discipline, ils parviennent à ressentir leur corps non comme une matière, mais comme une vibration, et que le rythme de ces vibrations varie selon leur état d'esprit et l'état de leur corps.

Métaphores de la vision et de l'écoute

Traditionnellement, le paysage a toujours été associé à la vue. L'histoire de la culture montre un intéressant contraste entre la perception visuelle et la perception auditive⁵. Si de nombreuses cultures traditionnelles attachaient une importance particulière au son et à l'audition, la culture occidentale, et plus particulièrement la culture moderne, est souvent considérée comme une culture à prédominance visuelle, oculo-centriste. Dans la Grèce d'Homère, le paradigme auditif du poète aveugle, du barde inspiré qui ne voit pas, mais écoute, déclame et improvise, ou du prophète aveugle qui ne distingue pas ce qui se trouve devant lui, mais prédit l'avenir, comme Tirésias, le célèbre devin aveugle de Thèbes, était encore très présent. Il en reste des traces dans la Grèce classique, mais le modèle de connaissance qui prédomine est déjà visuel. Platon, qui est d'une certaine façon l'un des principaux pères de la culture occidentale, pense selon un paradigme pleinement visuel, où la lumière est une métaphore de la vérité et l'obscurité une métaphore de l'ignorance. Son élève Aristote affirmera explicitement (dans *La Métaphysique*) que la vue est la principale source de connaissance.

Lorsque l'on examine les termes utilisés par Platon pour désigner les formes primordiales de la réalité, les mots grecs *eidos* et *idea* (qui sont à la racine de nos mots *idée*, *idéologie* et *idéal*) signifie littéralement « image » et « vision » (étymologiquement, une idée est une image ou une vision). En fait, Platon n'a guère de sympathie pour la musique et les rythmes, et bannit les musiciens et les poètes de sa république *idéale*. Le pouvoir des idées et des images platoniques nous a fait passer d'un monde grec antérieur à Platon, qui s'exprimait par l'entremise des bardes, des chênes et de la rumeur de la mer et du vent, à un monde qui est aujourd'hui hypervisuel ; un

⁵ Il existe une énorme bibliographie philosophique qui aide à comprendre ce contraste entre la vision et l'audition. Nous soulignerons ici trois philosophes : Maurice Merleau-Ponty (1945, 1964 et 1969), Hans Blumenberg (1957) et David Michael Levin (1985, 1988 et 1989).

Paysages sonores

monde dans lequel nous continuons, même si nous n'en sommes pas conscients, à identifier la lumière et la vue avec la vérité et la connaissance. Le mot latin qui signifie *voir, videre*, est la racine du mot *évident* (*évident* : pleinement visible). Dans notre monde avide de certitudes, nous voulons que tout soit *prévisible*, nous voulons éviter ce que nous n'avons jamais vu, l'imprévu. Le siècle au cours duquel la raison humaine s'est sentie la plus puissante a été ce que l'on appelle le siècle des lumières. La clarté lumineuse est notre modèle de connaissance ; c'est pour cela que nous disons qu'une personne est *lucide* (elle luit), *clairvoyante* ou *brillante*, ou qu'elle sait *élucider* (mettre en lumière). Cette identification implicite de la vue avec la connaissance, que nous pourrions découvrir dans la majorité des langues occidentales, se retrouve également dans des expressions relativement colloquiales, comme « *Regarde ! Tu ne vois pas ?* » ou encore « *Bien vu !* » (c'est-à-dire compris jusque dans les moindres détails) ou dans des expressions comme « ouvrir l'œil » (être attentif, vigilant).

Toutes ces expressions nous renvoient à la perception visuelle comme à quelque chose d'actif, nous permettant de connaître et de contrôler tous les détails avec le regard. Les expressions associées à l'ouïe évoquent par contre une attitude réceptive. Nous disons *tendre* l'oreille ou *prêter* l'oreille. Étymologiquement, le mot *obéir* signifie « audire, écouter » (en latin, *obeodire*). Si la vue tend à examiner d'abord⁶, puis à analyser, le son communique et unit ; on parle d'ailleurs d'accord⁷ ou de désaccord⁸ entre deux personnes, ce qui renvoie directement au son, à l'harmonie.

L'objet visuel a tendance à être statique ou peut du moins être reproduit de manière statique sous forme de tableaux et de photos. L'image peut être prise en main, localisée et explorée pleinement. Le son par contre est non préhensible, dynamique et fugitif. Il y a des façons de regarder fixement qui sont clairement dominatrices (qui, en anglais, s'expriment par le verbe *stare*), alors que l'ouïe a tendance à être réceptive (elle peut être fureteuse, mais n'est jamais dominatrice, *staring*). Le son est fugitif, il part comme il est venu. Lorsqu'il est enregistré, nous pouvons le faire revenir aussi souvent que nous le souhaitons, mais il ne reviendra que pour s'échapper à nouveau. Ce contraste entre l'image et le son (la première permanente et contrôlable et le second dynamique et fugitif) est étroitement lié au fait que le type de connaissance que nous avons développé en Occident au cours des siècles derniers est une connaissance associée à un modèle visuel. Parce que cette connaissance aspirait en grande partie à contrôler la réalité. Dans son *Discours de la méthode*, Descartes nous invitait à devenir « maîtres et possesseurs de la nature⁹ » ; il voulait que les idées soient « claires et distinctes », une formule qui révèle un modèle visuel de la connaissance.

⁶ En catalan, *mirar prim* : « agir avec précaution », littéralement « regarder d'abord » (N.d.T.)

⁷ En catalan, *en consonància* : qui partagent les mêmes sons (N.d.T.)

⁸ En catalan, *en dissonància* : qui suivent des sons différents (N.d.T.)

⁹ Chapitre V : « Et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature »

Paysages sonores

L'évolution de cette connaissance reposant sur le modèle visuel semble pourtant perdre de son essor. Nous avons déjà signalé que le modèle auditif semble vouloir faire son apparition dans la physique contemporaine par l'intermédiaire des vibrations de la théorie des cordes. Au cours des derniers siècles, les modèles de réalité fondamentale imaginés par la physique étaient visuels : les atomes, que nous pouvions nous représenter comme des boules de billard, et les électrons, que nous pouvions imaginer ressembler à de petites planètes en orbite autour du noyau. La possibilité de visualiser (de manière « claire et distincte », comme le voulait Descartes) la structure intime de la matière s'est cependant heurtée, pendant les premières décennies du XX^e siècle, à d'importants obstacles. L'un d'entre eux était le principe d'incertitude de Heisenberg, qui pour l'exprimer en termes visuels, impliquait que nous ne pouvons pas à la fois visualiser la position et la vitesse¹⁰ d'une particule sous-atomique. Ces particules qui, durant des générations, avaient été représentées sous la forme de boules de billard, sont aujourd'hui de moins en moins visualisables et se dissolvent dans des symphonies ou des récitals de vibrations. La réalité semble inviter la physique à passer des métaphores visuelles aux métaphores sonores.

Ce que le sociologue Zygmunt Bauman décrit comme le passage de la modernité solide à la modernité liquide, c'est-à-dire d'un monde de certitudes et de permanence à un monde de plus en plus fluide, inconstant et incertain (tant en ce qui concerne les institutions que le travail, les relations de couple et l'économie), est également, d'un autre point de vue, le passage d'un monde basé sur le paradigme visuel à un monde basé sur le paradigme auditif.

Il semble qu'il faille aussi restituer au paysage les métaphores basées sur le son et l'audition. La volonté de contrôle qui était liée à la vue a grandement contribué à la destruction des paysages, notamment par la construction de lotissements où l'on vit mal et qui portent atteinte au paysage, mais qui bien souvent ont été précisément construits dans un lieu donné pour la *vue* (sur la mer ou sur la montagne) qu'ils offrent aux touristes ou aux nouveaux résidents. Nous avons contemplé les paysages pendant des siècles, bien souvent d'un regard scrutateur qui tentait d'en extraire un maximum de ressources, de les exploiter au mieux à notre profit. Nous avons fouillé les paysages, mais ne les avons pas écoutés. Le regard qui n'écoute pas est un regard dominateur. Nous n'écoutions pas, car nous pensions que les paysages n'avaient rien à dire.

Mais nous ne nous contentions pas de ne pas les écouter ; nous ne ressentions pas les paysages ni avec l'ouïe (*écouter, to hear*), ni avec le cœur (*éprouver, to feel*). Nous devons *ressentir* les paysages de ces deux façons. Nous devons les *écouter* pour pouvoir nous y intégrer harmonieusement. L'écoute possède une dimension indéniable de réceptivité : il s'agit d'écouter attentivement et vigilement, disposés à répondre à ce que le lieu nous demande. En catalan, le mot *escolta* (écoute) a une autre dimension, exploratoire, puisqu'il est lié à *escollisme* (scoutisme),

¹⁰ Pour être plus exact, en physique, on parlerait de *moment*.

Paysages sonores

qui renvoie aux éclaireurs, aux scouts. Cette dimension d'exploration est nécessaire pour apprendre à écouter les paysages. Et nous pourrions aller encore plus loin et évoquer le mot moderne *escorta* (escorte), qui en d'autres temps et d'autres lieux se disait *escolta* en catalan (c'est encore le cas aujourd'hui en espagnol) : *escolta* dans le sens d'accompagner et de protéger¹¹. Lorsque l'on se met à l'écoute des paysages, on se rend compte que l'une des choses qu'ils requièrent aujourd'hui est qu'on les protège.

Ces trois attitudes – réceptivité, exploration et protection – sont des dimensions essentielles de l'écoute de notre relation avec les paysages sonores.

La sonorité des paysages

Les paysages sont sonores depuis des millions d'années. Ils l'étaient bien avant que nous n'apparaissions avec nos langues et nos musiques. On pourrait comparer chaque espace physique à une grande caisse de résonance des sons du monde. Chaque endroit, chaque période de l'année possède ses vents dominants et ces vents sifflent et hurlent dans différents registres selon que la caisse de résonance est un littoral, une plaine ou une vallée fermée. La pluie peut également avoir un son différent selon la caisse de résonance sur laquelle elle tombe. Les paysages sonores les plus primitifs sont probablement le hurlement du vent qui frôle les structures minérales, la tempête qui soulève les vagues, le tonnerre et la rumeur cristalline des torrents et des rivières qui modulent leur tempo et leur sonorité selon la quantité d'eau. Même si elle n'était que purement géologique, la Terre serait sonore en raison de l'atmosphère. Chaque lieu et chaque saison ont en outre leurs propres instruments animés : les arbres dont les feuilles bruissent dès qu'un légère brise commence à souffler et les fleurs qui attirent un multitude d'insecte bourdonnants. Chaque lieu et chaque saison possèdent aussi une gamme spécifique d'oiseaux. Le vent, l'eau, le bourdonnement des insectes et le chant des oiseaux sont quatre types d'instruments qui interprètent les partitions du paysage, des partitions qui diffèrent d'un lieu à l'autre et qui voyagent au fil des saisons : un chant d'oiseau apparaît et un autre disparaît alors que le rythme des vents change.

Serait-il possible - comme tout bon œnologue qui peut identifier dans un vin non seulement la variété de raisin, mais aussi la région et parfois l'endroit où il a été cultivé - d'identifier des paysages à partir de leurs sons ?

Jordi Sargatal a expliqué un jour que sa passion pour les oiseaux était née d'un vers de Pablo Neruda : « Oiseau après oiseau, j'ai découvert la Terre » [notre traduction]. Neruda qui, dans un

¹¹ Le parcours étymologique du mot *escorta* est différent de celui du mot *escolta*, mais présente suffisamment de parallélismes pour que le *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* (Dictionnaire étymologique et complémentaire de la langue catalane) de Corominas et le *Diccionari etimològic* (Dictionnaire étymologique) d'Enciclopèdia Catalana l'incluent dans une même entrée : *escoltar*.

Paysages sonores

autre poème, *El pájaro yo* affirmait : « Je m'appelle oiseau Pablo, oiseau à une seule plume » [notre traduction] (1965). Découvrir la Terre, « oiseau après oiseau » nous rappelle que chaque paysage a ses propres oiseaux et nous suggère que ces oiseaux prennent part au chant qui émane de ce paysage. Lorsque ces espèces disparaissent ou sont harcelées, le paysage perd l'une de ses formes les plus primordiales d'expression : le chant spontané de ses habitants ailés.

Un paysage désertifié perd pratiquement tous ses instruments sonores naturels, excepté les minéraux effleurés par le vent. Plus les espèces présentes dans un lieu sont variées (c'est l'un des indicateurs de la santé d'un écosystème), plus les registres et les instruments sonores dont joue le paysage le sont aussi.

La fréquence et la diversité des chants d'oiseaux seraient-elles des indicateurs de la bonne santé des paysages ? Pourrait-on alors considérer que la qualité du chant des oiseaux dans un lieu comme un indicateur de la qualité de ce paysage ? En Angleterre, l'un de mes élèves a exploré cette possibilité dans sa thèse. Il a enregistré les grives musiciennes (*Turdus philomelos*) dans différents endroits, évalué la santé écologique de ces paysages et analysé les enregistrements. Les résultats ont été suggestifs, mais non concluants. Mais comme vous le savez, dans le domaine de la science, l'absence d'évidence n'est pas évidence d'absence. Il faudrait peut-être continuer à explorer cette voie.

L'artiste et écrivain Perejaume a commencé à explorer les voix du paysage dans un ouvrage publié il y a plus de dix ans, *Oïisme*¹². Dans un livre plus récent, *L'obra i la por* (chapitre « De la veu¹³ », p. 24, Perejaume explore de nouveau la façon dont s'expriment les voix du paysage. Il explique qu'à un moment donné, il s'est proposé de parler et d'écrire sur la façon dont le paysage parle et écrit (p. 24). Il donne quelques exemples de paysages qui parlent, comme le rocher du Catroc (« un rocher oscillant qui se trouvait sur le territoire communal d'Alcover ») et nous rappelle que les poètes ont toujours su que les paysages avaient une voix. C'était le cas de Verdaguer - *La veu del Montseny*, *La veu del Puigmal*¹⁴ - et de Blai Bonet¹⁵, et c'est le cas de Perejaume dans certains de ces poèmes. Dans *L'obra i la por*, Perejaume nous incite à nous rendre compte que, dans notre relation avec la nature, c'est « comme si nous avions décidé à la majorité, presque unanimement, non seulement que les arbres, la terre et les rivières ne parlent pas, mais qu'ils n'ont rien à dire ». Il nous invite à « soupeser le fait que, nous autres humains, nous sommes octroyés l'usage exclusif

¹² « Oïisme » est un toponyme du canton de la Noguera, qui donne son nom à un petit village, la Baronia de Sant Oïisme (la Baronnie de Saint-Oïisme), doté d'une église et d'un château romans. Perejaume tire parti du fait que le nom de ce village perché et du saint du même nom (qui ne figure pas dans la Vie des saints ; selon Corominas, il s'agirait d'une variante d'Onésime) semble être une variante d'*oïu-me* (*écoute-moi* en catalan), pour le transformer en une espèce de référence, de patron des paysages qui demandent qu'on les écoute.

¹³ À propos de la voix (N.d.T.)

¹⁴ La voix du Montseny, La voix du Puigmal, le Montseny et le Puigmal étant deux massifs montagneux (N.d.T.)

¹⁵ Par exemple dans *Obreda*. Le poème « Lo plus bell catalanesc del món », de Blai Bonet (1957), transmet lui aussi, avec toute la force du rythme, une impression sonore du paysage méditerranéen.

de la voix, et réfléchir à quel point nous faisons partie d'une voix plus vaste ». Perejaume suggère que la voix humaine fait partie d'une voix plus vaste, avec laquelle le monde s'exprime.

Perejaume est également l'auteur d'un film qui recueille la voix du paysage. Dans ce film, intitulé *Assaig de mimologia forestal*, une « forêt préparée » (« à la manière du piano préparé de John Cage », souligne Perejaume) est le seul personnage qui parle, « d'abord avec des secoueurs juchés sur les branches et ensuite avec les branches agitées par le vent ». Vers la fin du film, des sous-titres offrent une réflexion sur la voix de la forêt et la voix des paysages en général¹⁶.

La géosonorité des cultures

À tout ce répertoire vient s'ajouter la sonorité humaine. Chaque paysage s'exprime aussi par le biais de différents répertoires de sons humains qui ont évolué parallèlement à ce paysage au travers des siècles. L'un de ces répertoires est celui de la musique populaire traditionnelle : des flûtes et des pipeaux aux tambours, en passant par les cloches (les sonneurs de cloches font encore partie du paysage sonore de villes comme Valence) et bien entendu la voix, les chansons populaires.

À signaler tout particulièrement le cas des aborigènes australiens, qui ont cohabité avec les paysages de ce continent pendant au moins 40 000 ans (et même 70 000 selon certaines estimations) et représentent donc la culture la plus ancienne d'aujourd'hui, d'une certaine façon la plus proche de la sonorité ancestrale du monde. Nous savons que leur arrivée a eu un impact très net sur les écosystèmes de l'Australie, mais une fois qu'ils se sont harmonisés à ces paysages, ils y ont vécu de manière assez durable durant des milliers d'années. L'un des éléments clés de cette harmonie entre les aborigènes et leur paysage est leur conception d'une époque mythologique appelée originellement l'ère du rêve (*Dreamtime* en anglais ; *Altjeringa* ou *Tjukurpa* dans deux des langues aborigènes qui ont survécu jusqu'à notre époque). Traditionnellement, les aborigènes considéraient chaque élément remarquable de leur paysage (colline, grotte, rocher, ruisseau) comme une trace présente et vivante de leurs mythiques ancêtres de l'ère du rêve. Une série complexe de chansons traditionnelles explique l'origine et la signification de chacun de ces

¹⁶ Le film se termine sur ce texte de Perejaume :

« La tradition des chênes parlants remonte à l'antique sanctuaire que Zeus possédait à Dodone (dans la région de l'Épire, près de l'actuelle Ioannina), où un chêne sacré transmettait, par le bruissement de ses feuilles agitées par le vent, les messages du dieu à ses prêtres. Ce fait est narré par Homère lorsque Ulysse va à Dodone "pour apprendre du grand Chêne la volonté de Zeus" et "pour savoir comment il rentrerait dans la terre d'Ithaque". Eschyle aussi, dans *Prométhée enchaîné*, mentionne ce chêne qui parle "clairement et sans aucune énigme". Des siècles plus tard, Virgile, dans les *Géorgiques*, s'émerveille encore "du chêne géant des bois et de son feuillage aimé de Jupiter". Depuis lors, il semble que les chênes aient avalé le silence des dieux. »

« Si les arbres, les rochers et le ciel ne possèdent pas ou ne nous semblent pas posséder de voix divine, il serait bon que nous leur conférions au moins une voix démocratique : une voix participative, parlementaire et politique. À condition de pouvoir leur céder la parole et d'en percevoir la rumeur. Comme l'a dit Miquel Bauçà : « Nous ne parlions pas ; c'était le ciel ».

Paysages sonores

éléments du paysage. Deux points quelconques du territoire sont unis par plusieurs pistes chantées (*songlines*) qui, pas à pas, confèrent de la voix (et du rythme) au paysage¹⁷. Ces chants, qui accompagnaient les aborigènes pendant leurs longues marches qui pouvaient durer des jours et des jours, étaient toujours dans la langue indigène locale (il y avait 500 langues lorsque les européens sont arrivés). Pour chanter sur de longs trajets, ils devaient donc parler les langues des différents paysages. Bruce Chatwin raconte à ce sujet une anecdote à propos d'un aborigène qui l'accompagnait lors d'un trajet en jeep en Australie : il chantait les chansons très vite pour essayer de s'adapter à la vitesse à laquelle la voiture traversait les paysages. Ces chants sont bien entendu faits pour être chantés en marchant : c'est la meilleure manière de s'immerger dans les rythmes d'un paysage.

Dans certaines îles plus proches que l'Australie, les chansons étaient encore il y a peu liées à la terre. Dans *L'obra i la por*, Perejaume mentionne une étude de Baltasar Samper sur les chansons des ouvriers agricoles de Majorque et explique que les interlocuteurs de Samper étaient incapables de les chanter devant un phonographe dans un lieu clos (p. 29-30, n. 2.), parce que ces chants étaient associés à un travail donné et qu'ils ne pouvaient pas les chanter si leur corps n'était pas placé dans le même contexte et peut-être aussi parce qu'il leur était impossible de chanter ces chansons des champs lorsqu'ils étaient enfermés entre quatre murs, car elles avaient évolué parallèlement aux paysages de l'île durant des siècles. Certains anciens de Majorque se souviennent encore de ces enregistrements de la première moitié du XX^e siècle et de la peur qu'ils ont ressentie après avoir enregistré ces chants. Les habitants du village, qui voyaient ces hommes reproduire leurs voix grâce à cet étrange appareil et les emporter, avaient la sensation qu'on avait volé leurs voix (« mos han pres sa veu »).

L'un des paysages sonores dans lesquels nous sommes plongés est celui du langage. Même lorsque nous sommes apparemment silencieux, notre esprit continue généralement à ressasser des mots et ces mots ont toujours une sonorité spécifique. Lorsque l'on nous demande de penser à un mot donné, la majorité d'entre nous l'imagine écrit (dans un livre, sur une feuille de papier ou sur un écran), c'est-à-dire sous son aspect visuel. Mais à l'origine, les mots sont des sons. Ce n'est que plus tard que cette oralité a été congelée sous forme d'écriture : les mots n'ont eu aucun aspect visuel pendant des millions d'années, jusqu'à ce que des signes permettant de les visualiser soient inventés dans quelques lieux du monde.

Les langues et les dialectes évoluent parallèlement au paysage au fil des siècles, à tel point que des organismes tels que l'Unesco ont reconnu que l'une des meilleures façons de protéger un écosystème est de protéger ses langues indigènes, car ces langues ont grandi dans ce paysage,

¹⁷ Ou lui conféraient de la voix. À partir de la colonisation, bon nombre de ces sentiers ont été bloqués par de nouvelles constructions (et leurs chansons assourdies par le vacarme des villes et des routes). L'un des documents les plus intéressants sur cette pratique aborigène est l'ouvrage *The Songlines*, de Bruce Chatwin.

Paysages sonores

en dialogue avec ses sons et ses formes de vie. D'une part, les langues indigènes ont un répertoire lexicale qui permet de distinguer des détails (identification des espèces, flux migratoires ou rythme des saisons) qu'un nouveau venu ne verrait jamais, et d'autre part, les langues locales peuvent avoir acquis au fil des siècles une harmonie particulière avec les paysages sonores de ces écosystèmes. La perte de cette harmonie avec le paysage peut facilement entraîner la destruction de l'espace physique. Certains ont prétendu que l'Australie a perdu une grande partie de ses espèces végétales et animales après la colonisation, car les britanniques ne possédaient pas les mots qui leur auraient permis de comprendre ses paysages. Selon le linguiste Peter Mühlhäusler, la destruction écologique « a résulté du manque de ressources linguistiques des colonisateurs pour comprendre ce qu'ils trouvaient [...]. La perception européenne du paysage australien était en désaccord complet avec cette réalité [...] ». ¹⁸

Si les langages développent au fil du temps une certaine harmonie avec les paysages dans lesquels ils sont parlés ¹⁹, nous pouvons nous demander à quel point les différents paysages ont une influence sur les différentes sonorités que les langues et les dialectes acquièrent avec les ans. La confluence de différents substrats linguistiques a bien évidemment une influence sur leur évolution, mais il est possible que le paysage lui aussi ait une incidence sur les langues. Par exemple sur les toponymes : n'y a-t-il pas des lieux qui ont suggéré d'eux-mêmes leur nom ? Les paysages étant dotés de leur propre identité sonore et étant d'immenses caisses de résonance, ils pourraient avoir une influence sur la sonorité des langues qui y sont parlées. Les accents du bord de mer et ceux de la montagne, par exemple, reflètent-ils d'une manière subtile la sonorité des paysages dans lesquels et avec lesquels ils communiquent au quotidien ? L'anglais de la Grande-Bretagne du XVII^e et du XVIII^e siècle n'était en aucune façon homogène, mais il est intéressant de constater que quelques générations ont suffi pour que l'anglais d'Angleterre, l'anglais d'Amérique du Nord et l'anglais d'Australie deviennent trois parlars qui se distinguent essentiellement par leur sonorité, par ce que l'on appelle l'accent. Les différences lexicales et grammaticales sont minimes ; il y a surtout une différence de prononciation, d'accent, de sonorité. Ce processus rapide de différenciation sonore de l'anglais est lié aux principaux dialectes des émigrants qui ont peuplé les différentes régions ; en Australie, deux ingrédients dialectaux se sont mêlés : le *cockney* et l'anglais d'Irlande. Mais la raison pour laquelle une sonorité a pris le pas sur l'autre n'a jamais véritablement été élucidée. Les paysages d'Australie ont-ils contribué à modeler la sonorité de l'anglais d'Australie et les paysages nord-américains la gamme de sons de la prononciation nord-américaine ?

¹⁸ Peter Mühlhäusler, professeur de linguistique à l'Université d'Adélaïde, cité par Tove Skutnabb-Kangas (2000).

¹⁹ « Languages over time become fine-tuned to particular environmental conditions », Peter Mühlhäusler, cité par Tove Skutnabb-Kangas (2000).

Écouter les voix du monde

Nous avons cru que le monde était sourd et muet. Le lauréat du prix Nobel de médecine Jacques Monod affirmait dans un célèbre passage de son livre *Le hasard et la nécessité* (1970) que les sociétés modernes ont allègrement accepté le pouvoir distillé par la science moderne sans vouloir écouter le message de fond qu'elle transmet. Selon ce grand scientifique, ce message de fond est que l'être humain vit isolé et acculé dans un « univers sourd à sa musique ». Au plus fort de l'optimisme technoscientifique (avant la première crise du pétrole, une époque à laquelle on imaginait souvent qu'à notre époque, nous n'aurions plus à travailler et qu'une grande partie de l'humanité voyagerait dans le cosmos), les esprits les plus vifs de notre culture considéraient que le monde était sourd à notre musique. Un monde sourd est un monde absurde (le mot *absurde* vient du latin *absurdus* ; étymologiquement, cela signifie « de sourds », comme dans « dialogue de sourds »). Notre dialogue avec le monde a souvent été un dialogue de sourds. Peut-être le monde a-t-il été sourd à nos voix parce que nous avons été sourds aux siennes.

Ou peut-être le monde nous a-t-il été indifférent au sens kafkaïen du terme parce que nous ne le considérons que comme une réserve de matières premières, comme le cadre de nos prouesses. Lorsque nous conférons une existence et une identité aux paysages, aux choses, au monde, tout change.

Que se passerait-il si au lieu de vouloir dominer le monde, nous commençons à l'écouter, à écouter ses voix ?

Je crois que notre avenir dépend en grande mesure du fait que nous apprenions à écouter les voix du monde. Écouter dans les trois dimensions mentionnées précédemment : réceptivité, exploration, protection. La table ronde de la culture s'enrichirait énormément si nous la partagions avec les voix qui nous entourent (naturelles et culturelles, certaines d'entre elles ancestrales, d'autres plus modernes), des voix auxquelles, jusqu'à il y a peu, nous ne prêtions pas l'oreille.

Les paysages ont une voix. Écoutons-la !

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARISTOTE (2008). *Métaphysique*. Paris : Flammarion. Garnier Flammarion / Philosophie
- BLUMENBERG, Hans (1957). « Licht als Metapher der Wahrheit », *Studium General* 10, n° 7.
- BONET, Blai (1987). « Lo plus bell catalanesc del món ». In : Blai Bonet. *El jove*. Barcelona : Empúries.
- BRUGUERA, Jordi (1996). *Diccionari etimològic*. Barcelona : Enciclopèdia Catalana.
- CHATWIN, Bruce (2000). *Los trazos de la canción*. Barcelona : Península. [Titre original : *The songlines* de 1986].
- COROMINAS, Joan (1980-2001). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona : Curial.
- DANIELOU, Alain (2006). « Musique, hommes et dieux ». In : Alain Daniélou. *Shivaïsme et Tradition primordiale*. Paris-Pondichéry : Editions Kailash, Les Cahiers du Mleccha.
- DESCARTES, René (2000). *Discours de la méthode*. Paris : Flammarion. Garnier Flammarion / Philosophie.
- HESSE, Hermann (1987). *Le Jeu des perles de verre*, Calmann-Lévy, 1955, 1991, pour la traduction française, traduction de l'allemand par Jacques Martin [Titre original : *Das Glasperlenspiel*, 1943].
- JAUSET, Jordi (2008). *Música y neurociencia: la musicoterapia*. Barcelona : Editorial UOC.
- LEVIN, David Michael (1985). *The Body's Recollection of Being*. London : Routledge.
- (1988). *The Opening of Vision*. London : Routledge.
- (1989). *The Listening Self*. London : Routledge.
- LÜ BUWEI (2000). *The Annals of Lü Buwei [Lü shi chun qiu]*. Stanford : Stanford University Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- (1969). *La prose du monde*. Paris : Gallimard.
- MONOD, Jacques (1973). *Le hasard et la nécessité*. Paris : Seuil, Point Essais.
- MORET, Xavier (2008). « Ho deia Neruda: "Pájaro a pájaro conocí la Tierra" », *El Periódico*, 7 décembre 2008.
- NERUDA, Pablo (2004). *Arte de pájaros*. Barcelona : Debolsillo.
- PEREJAUME (1998). *Oïsmes: una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer*. Barcelona : Proa.
- (2007). *L'obra i la por*. Barcelona : Galaxia Gutenberg; Cercle de Lectors.
- (2003). *Obreda*. Barcelona : Edicions 62.
- (200?). *Assaig de mimologia forestal*. Film inédit.
- SAMPER, Baltasar (1994a). « Les cançons de treballs agrícoles a Mallorca ». In : Baltasar Samper. *Estudis sobre la cançó popular*. [Ciutat de Mallorca] : Universitat de les Illes Balears ; [Barcelona] : Abadia de Montserrat, p. 34-44.

Paysages sonores

--- (1994b). « Els cants de treball a Mallorca », dins Baltasar Samper. *Estudis sobre la cançó popular*. [Ciutat de Mallorca] : Universitat de les Illes Balears ; [Barcelona] : Abadia de Montserrat, p. 64-85.

SANCHIS, Inma (2008). « Con buena música las vacas dan más leche », *La Vanguardia*, 8 décembre 2008, p. 60.

SCHNEIDER, Marius (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*. Madrid : Siruela.

SKUTNABB-KANGAS, Tove (2000). *Linguistic genocide in education —or worldwide diversity and human rights?* Philadelphia : Lawrence Erlbaum Associates.

WILDING, Robin (1999). « The association between aspects of song quality of the thrush, *T. philomelos* and breeding success ». Thèse non publiée, du Schumacher College et de l'Université de Plymouth.